RES MUSICA
—
nr 17 / 2025

RES MUSICA
—
nr 17 / 2025

Eesti Muusikateaduse Seltsi ja
Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia
muusikateaduslik aastaraamat

TOIMETUS / EDITORIAL BOARD
Toomas Siitan, peatoimetaja / editor in chief
Kerri Kotta (muusikateooria / music theory)
Kristel Pappel (muusikateater, muusikaajalugu / music theatre, music history)
Žanna Pärtlas (etnomusikoloogia / ethnomusicology)
Jaan Ross (muusikapsühholoogia / music psychology)
Anu Schaper, toimetaja / editor

TOIMETUSKOLLEEGIUM / ADVISORY PANEL
Mimi S. Daitz (New Yorgi Linnaülikool / City University of New York, USA)
Jeffers Engelhardt (Amhersti Kolledž / Amherst College, USA)
Mart Humal (Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia / Estonian Academy of Music and Theatre, Estonia)
Timo Leisiö (Tampere Ülikool / Tampere University, Soome/Finland)
Margus Pärtlas (Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia / Estonian Academy of Music and Theatre, Estonia)
Johan Sundberg (Kuninglik Tehnikakõrgkool / Royal Institute of Technology, Rootsi/Sweden)
Eero Tarasti (Helsingi Ülikool / University of Helsinki, Soome/Finland)
Andreas Waczkat (Georg-August-Universität Göttingen / Göttingen University, Saksamaa/Germany)

Res Musicale avaldamiseks esitatud artiklid retsenseeritakse anonüümselt kahe vastava valdkonna asjatundja poolt.
All articles submitted are reviewed anonymously by two experts in the field.

Keeletoimetajad / Language editors Triin Kaalep, Richard Carr
Küljendus ja numbri kujundus / Layout and design of the current issue Maite-Margit Kotta

KULTUURIMINISTEERIUM

EESTI MUUSIKA- JA TEATRIAKADEEMIA

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia kirjastus
Tatari 13
10116 Tallinn, Eesti
Tel./Phone +372 667 5808

e-mail: resmusica@eamt.ee
www.resmusica.ee

Eesti Muusikateaduse Selts

Eesti Muusikateaduse Selts
Tatari 13
10116 Tallinn
www.muusikateadus.ee

Autoriõigus: EMTS, EMTA, autorid
Trükitud AS Pakett trükikojas

ISSN 1736-8553

Res Musica artiklid on indekseeritud Scopuse (Elsevier) ja RILMi andmebaasides (RILM abstracts of music literature).
Selle kogu sisu on elektrooniliselt kättesaadav RILMi kaudu (RILM abstracts of music literature with full text).
Res Musica is indexed in Scopus (Elsevier) and RILM abstracts of music literature. Its full-text content is available electronically through RILM abstracts of music literature with full text.

Sisukord / Table of Contents

Saateks 7
Editors' Preface 10

IN MEMORIAM

Margus Pärtlas
Avo Sõmerit meenutades 15

ARTIKLID / ARTICLES

Aurora Ruus
Autonoomiaesteetikast ja tema genealoogiast 19
Regarding Autonomy Aesthetics and Its Genealogy (Summary) 35

Liis Kibuspuu
Muusikaline *performance* 1980–1991. Sven Grünberg, Ariel Lagle 37
Musical Performance Art 1980–1991. Sven Grünberg, Ariel Lagle (Summary) 55

Hedi-Liis Toome
Kuidas analüüsida muusikalisust teatris? 57
How to Analyse Musicality in Theatre? (Summary) 68

Luule Epner
Helimaastikud Lauri Lagle lavastustes 69
Soundscapes in Lauri Lagle's Stage Productions (Summary) 83

Anneli Saro
Muusikalise komponeerimise printsiibid Lauri Lagle lavastustes 85
The Principles of Musical Composition in Lauri Lagle's Productions (Summary) 97

INTERVJUU

Kristel Pappel
Muusikateater helilooja vaates: Helena Tulve ja Tatjana Kozlova-Johannes. Prelüüd ja intervjuu 100
Music Theatre from the Composer's Perspective: Helena Tulve and Tatjana Kozlova-Johannes. Prelude and Interview (Summary) 112

ARTIKLID / ARTICLES

Kerri Kotta
Tragöödia artikuleerimine sonaadi kaudu: kahe arhetüüpse narratiivi kohtumine Semperi-Ojasoo-Eltsi „Macbethis“ 115
Articulating Tragedy Through Sonata: The Convergence of Two Archetypal Narratives in Semper-Ojasoo-Elts's Production of *Macbeth* (Summary) 129

Madli Pesti, Kristel Pappel
Muusikalisuse printsiibid ja muusika Eesti Draamateatri lavastuses „Vend Antigone, ema Oidipus“ 131
Principles of Musicality and Music in the Estonian Drama Theatre Production of *Brother Antigone, Mother Oedipus* (Summary) 144

Piret Kruuspere
Heli jälg mälumaastikul. Muusika ja heli eesti mäluteatris 147
The Imprint of Sound in Memoryscape. Music and Sound in Estonian Memory Theatre (Summary) 164

Veeda Kala, Marju Raju
Vokaalpartii teksti selge kostmise saavutamine ooperiteatri kontekstis 167
Achieving Intelligibility of Sung Text in Opera (Summary) 182

Aleksandra Dolgopolova
David Kellner ja *cembal d'amour*'i taassünd 183
David Kellner and the Revival of the *Cembal d'amour* (Summary) 196

ARVUSTUSED / REVIEWS

Raivo Kelomees
Erik Alalooga. *Meisterdamise süsteemse meetodi väljatöötamine objektiteatrile.*
Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Loovuurimused 7,
Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia kirjastus, 2024 198

Aare Tool
Alessandro Baricco. *Hegeli vaim ja Wisconsini lehmad. Mõtisklus süvamuusikast ja modernsusest*.
Tõlkinud Maarja Kangro, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia kirjastus, 2024 201

Allan Vurma
Jaan Ross. *Mentem mortalia tangunt. Artikleid, mälestusi, kirju ja intervjuusid.*
Tallinn: Emakeele Sihtasutus, 2024 204

Anu Kõlar
Meeta Morozov (koost.). ***Tormise kaasteelised. Valik kirju.***
Elavik 21, Tallinn: Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, 2024 208

Maris Kirme
Suur samm edasi teel Venemaa „Nürnbergini"
Inna Klause, Andreas Waczkat, Stefan Weiss (Hrsg.). *Композиторы в ГУЛАГе в годы правления Сталина / Komponisten im GULAG der Stalinzeit.*
Göttingen Studies in Musicology / Göttinger Studien zur Musikwissenschaft 2,
Baden-Baden: Georg Olms, 2024 210

Jeffers Engelhardt
Brigitta Davidjants. ***J.M.K.E.'s To the Cold Land.***
33 1/3 Europe, London: Bloomsbury Academic, 2025 214

Maarja Merivoo-Parro
Jeffers Engelhardt, Katherine Pukinskis (eds.). ***Baltic Musics Beyond the Post-Soviet.***
Politics and Society in the Baltic Sea Region 5, Tartu: Tartu University Press, 2024 217

KROONIKA 221

AUTORID / AUTHORS 223

Saateks

Kristel Pappel, Madli Pesti

Muusika on kuulunud teatri juurde aastasadu või isegi -tuhandeid, kui mõelda Vana-Kreeka teatrile või levinud käsitusele, et teatrikunsti juured on rituaalis; rituaal ja muusika on aga omavahel lahutamatult seotud. Olenevalt teatri funktsioonist, kunstilistest eesmärkidest ja praktilistest võimalustest on muusika olnud etenduse rohkem või vähem tähtis komponent. Res Musica seni ilmunud kuueteistkümnest numbrist käsitles üks, nimelt viies (2013), muusikateatrit (koostaja Kristel Pappel), olles ühtlasi üldse esimene ainult muusikateatrile pühendatud teadusartiklite kogumik eesti keeles. Rubriigid kandsid pealkirju „Ajalugu", „Lavatõlgendused", „Publik" ning artikleid raamisid teatriteoreetiku Erika Fischer-Lichte ja ooperiuurija Clemens Risi mõtted muusikateatri uurimisperspektiividest.

Kuigi tollased tähelepanekud kehtivad ka praegu, on muusikateatri praktikas ja selle uurimisel paljugi muutunud, eriti just muusika ja teatri vahekorda silmas pidades. Pidevalt suureneb žanriliselt hübriidsete teatrivormide hulk, milles muusika suhe teatri teiste elementidega pole üheselt määratletud ja võib oluliselt varieeruda juba teatrilavastuse või lausa etenduse sees. Eri kunstiliike ühendava vormina on teatri areng mõjutatud ka kunstiliikide arengu seaduspärasustest. Sageli toimub erinevate kunstiliikide areng aga vastandlikes suundades, mis teeb just teatrist omalaadse konfliktse kohtumispaiga, kus esmapilgul võimatu saab võimalikuks. Muusikal on selliste konfliktide mahendamisel, võimendamisel või loomisel oluline osa.

Muutuste kaardistamisele ja aktuaalsete suundumuste analüüsile oli pühendatud 2023. aasta novembris Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias (EMTA) toimunud Eesti Teatriuurijate ja -kriitikute Ühenduse (ETUKÜ) aastakonverents.[1] Osa Res Musica 17. numbri artiklitest arendavadki sellel kerkinud teemasid edasi. Nii konverents kui ka praegune artiklite valik näitab olulisi nihkeid teatri- ja muusikateaduse paradigmas. Teatriteadlased tegelevad järjest rohkem muusikaliste mõistetega, muusikateadlased leiavad töövahendeid teatriteaduse tööriistakastist. Uued kesksed mõisted on muusikalisus, helimaastik ja muusikaliseks muutmine. Muusikateatri uurija David Roesneri väitel leidis nn. muusikaline pööre Saksa teatris aset 1990. aastate alguses ning see väljendus nii muusika (helide) osakaalu ja funktsiooni tähtsustumises kui ka koosloome meetodi rakendamises prooviprotsessis ning esteetilistes otsingutes. Eesti teatris on selline postdramaatilisele teatrile omane muusikaliseks muutumise protsess huvitanud Von Krahli teatri asutajat ja lavastajat Peeter Jalakat, kes juba alates 1990. aastate keskpaigast on oma lavastustes põiminud muusikalisi vahendeid võrdselt teatri omadega.

Teatriuurimises toimus muusikaline pööre umbes kümme-viistest aastat tagasi seoses teatrikunsti järjest suurema hübridiseerumisega ehk kunstiliste väljendusvahendite põimumise ja sulandumisega. See protsess on loonud uued võimalused muusikateadlaste ja teatriteadlaste ühisala kujundamiseks, metoodika läbikompamiseks, mõistete ühtlustamiseks vahel ka erineva materjali, käsitlusviisi ja eesmärgiseade juures. See teekond kindlasti veel jätkub ja loodetavasti ergutab käesolev Res Musica number sel teel püsima.

Kogumiku avaartiklis eritleb Aurora Ruus autonoomiaesteetikat filosoofiliselt pinnalt lähtudes. Nagu autor märgib, leiab „muusika, ning veel enam muusikateose mõistmine küll aega struktureeriva, ent samas ka ajas kui ajaloos iseseisvalt eksisteeriva ja püsiva kunstivormina [---] eripärase väljenduse autonoomiaesteetikas ning heliteose autonoomia idees" (lk. 19). Ruus uurib autonoomse heliteose idee kujunemist ajaloolises raamistikus, kasutades selleks genealoogilist lähenemisviisi. Ta nendib ühtlasi, et Eesti muusikakultuuris on „üha enam hakatud tähelepanu

[1] Konverents toimus ETUKÜ ja EMTA ühisüritusena Eesti doktorikooli raames ja Kultuurkapitali näitekunsti sihtkapitali toetusel 10. ja 11. novembril 2023. Kava panid kokku Kristel Pappel, Madli Pesti ja Kerri Kotta. Vt. Maria Mölder 2023. Kus on muusika- ja sõnateatri piir? – *Sirp*, 17.11.

pöörama nii konkreetselt muusikateoste kui ka teiste muusikaliste tekstide ja muusika avaldumisvormide autonoomiale" (lk. 32).

Muusika rolli tegevuskunstis alates 1980. aastatest kuni taasiseseisvumiseni analüüsib Liis Kibuspuu ja esitab sealjuures küsimuse, kas eri kunstiliike sünteesivat *performance*'i-kunsti on võimalik vaadelda ka eksperimentaalse muusikateatri võtmes. Ta peatub Leonhard Lapini ja Sven Grünbergi ning peateemana Siim-Tanel Annuse ja Ariel Lagle loomingul. Viimaste koostöös valmis Lagle muusika *performance*'itele „Läbimised" (1987) ja „Kullavalamine" (1988), mida võib pidada Eesti esimesteks komponeeritud ja terviklikeks *performance*'i-kunsti etendustele loodud originaalhelikujundusteks. Kibuspuu jõuab järeldusele, et Annuse ja Lagle koostöö õnnestus seetõttu, et kunstnik ja helilooja tegutsesid iseseisvalt, muusika ja visuaal eksisteerisid kõrvuti, teineteist täiendades, mitte jäljendades.

Muusikalisuse mõistet käsitleb lähemalt Hedi-Liis Toome ühe Ugala teatri ja kahe Tartu Uue Teatri lavastuse põhjal (vastavalt „Kolm ahvi", „Stereo" ja „Mis saab siis, kui meid enam ei ole?" aastatest 2022 ja 2023). Siinjuures toetub ta juba nimetatud Roesneri seisukohtadele. Toome uurib, kuidas analüüsida minimaalse sõnakasutuse, aga ulatusliku muusikalise kujundusega lavastusi, ning toob esile muusikalise kujunduse strateegilise funktsiooni ja esteetilis-kunstilised eesmärgid – ühtlasi tõdedes, et muusikalisus esineb lavastustes erinevalt ning nõuab uurijalt erinevaid lähenemisviise.

Ka Luule Epner nendib, et „helide ja muusika toimimist sõnateatris on põhjalikumalt uurima hakatud võrdlemisi hiljaaegu" (lk. 69) ning annab lühiülevaate uurimisseisust ja -suundadest. Artiklis pöörab ta esmajoones tähelepanu helimaastikele Lauri Lagle lavastustes: millest ja kuidas need on loodud ja milline on nende funktsioon lavastustervikus. Helimaastikku määratleb Epner kui lavastuses teadlikult loodud helide kooslust. Helimaastiku mõiste alla mahuvad kõik kuuldelised elemendid: „muusikalised ja mittemuusikalised helid, inimhääl, mürad, aga ka vaikus kui helide puudumine" (lk. 71).

Anneli Saro mõistab muusikalisust avatud kontseptsioonina, mille sees võib teha järgmisi eristusi: muusikalisus kui meeleolu; vastuvõtuviis, mis läheneb fenomenidele, *justkui* need oleksid muusika; teadlik katse käsitleda teatud materjale – helilisi ja muid – *nagu* muusikat (lk. 86). Muusikalisust teatris võib käsitada teatud loomemeetodina, esteetilise mudeli ehk poeetikana ning metafoorina, mis väljendub kas mingis idees või materjalis. Saro kasutab oma artiklis muusikaga, näiteks ooperiga seostuvaid mõisteid, nagu ansambel, numbriline ülesehitus, ooperlik tundepaisutus jms. Tema tähelepanekud põhinevad kolmel Lauri Lagle lavastusel.

Seekordse Res Musica keskpunkt teoreetiliste arutluste vahel on aga intervjuu kahe Eesti heliloojaga, kelle vägagi erinevad muusikateatri teosed jõudsid lavale 2022. aastal: Helena Tulvel esietendus lausa kaks lavateost, dokumentaalne loodusooper „Wölfe" („Hundid") ja muusikaline müsteerium „Visiones" („Nägemused"), ning Tatjana Kozlova-Johannesel heliteatritükk „söövitab.tuhk". Heliloojad räägivad sellest, kuidas ooperitellimuseni jõuda, millised on nende kogemused libretistide ja lavastajatega, mida pidada tähtsaks muusikateatri edasiarengus ning kuidas Eestis võiks selle žanri viljelemist soodustada.

Uuelaadse suhte muusika ja teatri vahel tekitas 2023. aastal Eesti Draamateatri, Eesti Riikliku Sümfooniaorkestri ja Eesti Kontserdi koostööna esietendunud Semperi-Ojasoo-Eltsi „Macbeth". Lavastuse muusikaline materjal pärines peamiselt Lepo Sumera kuuest sümfooniast. Kerri Kotta analüüsib muusika rolli selles, lähtudes kahest arhetüüpsest vorminarratiivist: tragöödia ja sonaat. Selline lähenemisviis on muusikateatriteaduses esmakordne. Tragöödia vorminarratiivi all mõistab Kotta eelkõige selle faabulat ehk sündmustikku ajalis-põhjuslikus järgnevuses. Sonaadi arhetüüpse narratiivina käsitleb ta muusikateoreetikule Mark Aranovskile tuginedes sonaadi vormilis-semantilist teekonda (Aranovski seostab neljaosalise sonaaditsükli indiviidiga – tegutsev, mõtlev, mängiv ja lõpuks ühiskondlikult toimiv inimene).

Ka Madli Pesti ja Kristel Pappeli artikkel käsitleb muusika mitmekesiseid funktsioone lavastuses, analüüsides Tiit Ojasoo tõlgendust (2023) Mati Undi näidendist „Vend Antigone, ema Oidipus". Autorid uurivad, millistest elementidest moodustub lavastuse üldine muusikalisus, ning kirjeldavad selle fenomenoloogilist ja performatiivset mõju. Lavastuse analüüsimiseks sobis Bert O. Statesi idee binokulaarsest nägemisest, mille kohaselt saab ühendada fenomenoloogilise ja semiotiseeriva vaateviisi. Autorid jõudsid järeldu-

sele, et sellest lavastusest saab mõelda kui muusikalisest kompositsioonist ning sellega tõuseb see lavastus Eesti teatripildis erandlikuna esile.

Piret Kruuspere artikkel uurib heli- ja muusikalisi kujundeid ning -kujundust eesti sõnateatris, täpsemalt eesti mäluteatris. Nagu on määratlenud teatriteadlane Jeanette R. Malkin, imiteerib või kujutab mäluteater ühiseid, sageli vastuolulisi, muu hulgas allasurutud või mahasalatud minevikumälestusi, aga ka n.-ö. käivitab mäletamisprotsessi. Kruuspere huvikeskmes on kirjanikud Rein Saluri ja Madis Kõiv ning lavastaja Merle Karusoo, kes kõik on tegelenud mälu teemaga.

Muusikateatri hoopis praktilisemat, aga suure tähtsusega ja aktuaalset teemat käsitleb Veeda Kala ja Marju Raju artikkel lauljate tekstiselgusest. Artiklis tuuakse välja „lauljate kogemuse need aspektid, mis puudutavad ooperi lavaletoomisel võtmerolli kandvate inimeste panust tekstiselguse parandamisse ooperiteatris" (lk. 167). Järeldusteni jõudmiseks viidi läbi intervjuud 30 ooperilauljaga Euroopast ja Põhja-Ameerikast, neist 11 olid eestikeelsed.

Res Musica selle numbri artikliterea lõpetab Aleksandra Dolgopolova muusikalooline kirjutis, mis valmis Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia loovuurimusliku projekti „*Cembal d'amour*'i taassünd. David Kellneri kogumiku „XVI auserlesene Lauten-Stücke" (1747) muusika seadmine *cembal d'amour*'ile ja *basso continuo*'le lähtuvalt Kellneri teosest „Treulicher Unterricht im General-Bass" (1732)" raames. Artiklis antakse ülevaade 18. sajandi helilooja, organisti, luuletaja, muusikateoreetiku ja ohvitseri David Kellneri (1670–1748) eluloost. Kellner oli õppinud Tartu Ülikoolis, elanud mõned aastad Tartus (Dorpatis) ja tegutsenud lühemat aega organistina Tallinnas (Revalis). Artikli teine kangelane on Kellneri kasutütar, Liivimaa esimene poetess ja ilmselt ka Eesti esimene naishelilooja Regina Gertrud Schwartz. Dolgopolova annab ülevaate Schwartzi tegevusest ja käsitleb tema rolli erilise pilli *cembal d'amour*'i sünniloos.

Res Musica väljaande lõpus on traditsiooniliselt arvustuste osa ja kroonika.

Editors' Preface

Kristel Pappel, Madli Pesti

Music has been an integral part of theatre for centuries, or even millennia if we consider ancient Greek theatre or the widespread belief that theatre originated from ritual, with which music is inextricably linked. Depending on the theatre's function, artistic goals and practical possibilities, music has been a more or less important component of performances. Of the sixteen issues of Res Musica published to date, one—the fifth volume, published in 2013—dealt exclusively with music theatre. Edited by Kristel Pappel, it was the first collection of academic articles on music theatre published in Estonian. The sections were entitled 'History', 'Stage Interpretations' and 'Audience', and the articles were framed by the thoughts of theatre theorist Erika Fischer-Lichte and opera researcher Clemens Risi on the research perspectives of music theatre.

While these observations remain valid, much has changed in the practice and study of music theatre, particularly with regard to the relationship between music and theatre. The number of hybrid theatre forms is constantly growing, and the relationship between music and other theatrical elements is often unclear and can vary significantly within a single production or performance. As a form that combines different art forms, theatre development is also influenced by the laws governing the development of those art forms. However, as different art forms often develop in opposite directions, theatre becomes a unique space where the seemingly impossible becomes possible. Music plays an important role in mitigating, amplifying or creating such conflicts.

The annual conference of the Estonian Theatre Researchers and Critics Association (Eesti Teatriuurijate ja -kriitikute Ühendus, ETUKÜ), held at the Estonian Academy of Music and Theatre (EAMT) in November 2023, focused on mapping changes and analysing current trends.[1] Some of the articles in *Res Musica* 17 further explore themes that emerged during the conference. Both the conference and the current selection of articles reveal significant paradigm shifts in theatre and music studies. Theatre scholars are increasingly engaging with musical concepts, while music scholars are adopting tools from theatre studies. New central concepts include musicality, soundscapes, and musicalisation.

According to music theatre researcher David Roesner, German theatre took a musical turn in the early 1990s. This was evident in the increased importance of music and sound, as well as in the implementation of collaborative methods in rehearsals and aesthetic exploration. In Estonia, Peeter Jalakas, founder and director of the Von Krahl Theatre, has been combining musical and theatrical elements in his productions since the mid-1990s, reflecting the process of becoming musical that is characteristic of post-dramatic theatre.

About ten to fifteen years ago, theatre studies took a musical turn in connection with the increasing hybridisation of theatre arts, i.e. the intertwining and merging of artistic means of expression. This process has created new opportunities for musicologists and theatre scholars to find common ground, review methodology and harmonise concepts, even when dealing with different materials, approaches and objectives. This journey will certainly continue, and hopefully this issue of *Res Musica* will encourage us to remain on this path.

In the opening article, Aurora Ruus discusses the aesthetics of autonomy from a philosophical perspective. As the author notes, 'Music, and even more so the understanding of a musical work, finds its unique expression in autonomy aesthetics and the idea of the autonomy of a musical work. This work structures time, yet simultaneously exists independently and permanently in time and history as an art form [---]' (p. 19). Ruus examines the historical

[1] The conference, organised by ETUKÜ and EAMT, took place within the framework of the Estonian Doctoral School on 10 and 11 November 2023, with the support of the Dramatic Art Endowment of the Cultural Endowment of Estonia. Kristel Pappel, Madli Pesti and Kerri Kotta put together the programme. See Maria Mölder 2023. Where is the boundary between music and spoken theatre? – *Sirp*, 17.11.

development of the concept of an autonomous musical work using a genealogical approach. She also observes that Estonian musical culture has begun to pay increasing attention to the autonomy of specific musical works, as well as to other musical texts and forms of musical expression (p. 32).

Liis Kibuspuu analyses the role of music in performance art from the 1980s until Estonia regained its independence. She raises the question of whether performance art, which combines different art forms, can also be viewed in the context of experimental music theatre. Her primary material is taken from the work of Leonhard Lapin and Sven Grünberg, with a particular focus on the collaboration between Siim-Tanel Annus and Ariel Lagle. In collaboration with Annus, Lagle created the music for the performances of *Läbimised* (*The Transitions*, 1987) and *Kullavalamine* (*The Casting of Gold*, 1988), which are considered to be some of the first original sound designs in Estonia, created specifically for performance art. Kibuspuu concludes that the collaboration between Annus and Lagle was successful because the artist and composer worked independently, allowing the music and visuals to exist side by side and complement each other rather than imitate one another.

Hedi-Liis Toome takes a closer look at the concept of musicality based on one production by the Ugala Theatre and two by the Tartu New Theatre, namely *Kolm ahvi* (*Three Monkeys*), *Stereo* and *Mis saab siis, kui meid enam ei ole?* (*What Happens When We Are No Longer Here*?), which were performed in 2022 and 2023. In doing so, she builds upon the research of Roesner mentioned above. Toome explores how to analyse productions that make extensive use of musical design but minimal use of words, and emphasises the strategic function and aesthetic-artistic goals of musical design. She also acknowledges that musicality manifests differently in various productions, necessitating distinct approaches from researchers.

Luule Epner states that 'the functioning of sounds and music in spoken theatre has only recently begun to be studied in depth' (p. 69), providing a brief overview of the current state of research and its future directions. In her article, she primarily focuses on the soundscapes in Lauri Lagle's productions, examining what they consist of, how they are created, and their function in the overall production. Epner defines a soundscape as a consciously created combination of sounds in a production. This concept encompasses all audible elements, including musical and non-musical sounds, human voices and noises, as well as silence, which is defined as the absence of sound (p. 71).

Anneli Saro understands musicality as an open concept, within which the following distinctions can be made: musicality as a mood; perceiving phenomena as if they were music; and the conscious attempt to treat certain materials, such as sound, as music (p. 86). In theatre, musicality can be treated as a creative method, as an aesthetic model or poetics, and as a metaphor expressed in an idea or material. In her article, Saro uses musical terms such as 'opera', 'ensemble', 'numerical structure' and 'operatic emotion'. Her observations are based on three productions by Lauri Lagle.

Amidst these theoretical discussions, this issue also features an interview with two Estonian composers. Their music theatre works, which are very different from each other, were performed in 2022. That year saw the first performances of two stage works by Helena Tulve—the documentary nature opera *Wölfe* (*Wolves*) and the mystery play *Visiones* (*Visions*)—and the premiere of Tatjana Kozlova-Johannes's sound theatre work *söövitab. tuhk* (*etching.ash*). The composers discuss how to secure an opera commission, their experiences of collaborating with librettists and directors, and their ideas for the future of music theatre. They also talk about how this genre could be fostered in Estonia.

In 2023, a new relationship between music and theatre was established with the premiere of Semper-Ojasoo-Elts's *Macbeth*, a collaboration between the Estonian Drama Theatre, the Estonian National Symphony Orchestra and the State Concert Institute Eesti Kontsert. The musical material for the production was primarily sourced from Lepo Sumera's six symphonies. In his article, Kerri Kotta analyses the role of music in the production, drawing on two archetypal narrative forms: tragedy and the sonata cycle. This approach is unprecedented in music theatre studies. By the narrative form of tragedy, Kotta primarily means the plot or sequence of events in

temporal and causal order. Drawing on the work of music theorist Mark Aranovsky (Aranovski), Kotta treats the sonata cycle as an archetypal narrative, describing its formal and semantic journey. According to Aranovsky, the four-part sonata cycle represents the individual—the active, thinking, playing, and socially functioning human being (i.e. *homo agens*, *homo sapiens*, *homo ludens*, and *homo communis*).

In their joint article, Madli Pesti and Kristel Pappel also examine the various roles of music in a production, analysing Tiit Ojasoo's 2023 interpretation of Mati Unt's play *Vend Antigone, ema Oidipus* (*Brother Antigone*, *Mother Oedipus*). The authors analyse the elements that contribute to the production's overall musicality and describe its phenomenological and performative impact. They found that Bert O. States' idea of binocular vision, which combines phenomenological and semiotic perspectives, was suitable for analysing the production. The authors conclude that this production can be considered a musical composition, setting it apart as exceptional in the Estonian theatre scene.

The focus of Piret Kruuspere's article is on the use of sound, music and design in Estonian spoken theatre, with a particular emphasis on Estonian memory theatre. As theatre scholar Jeanette R. Malkin defines it, memory theatre imitates, depicts or triggers the process of remembering shared, often contradictory, and sometimes suppressed or repressed memories of the past. Kruuspere focuses on the work of the playwrights Rein Saluri and Madis Kõiv, and the director Merle Karusoo, all of whom have addressed the theme of memory.

In their article on singers' textual clarity, Veeda Kala and Marju Raju address a practical yet highly important and topical issue in music theatre. It highlights 'those aspects of singers' experience that concern the contribution of key figures in opera staging to improving textual clarity in opera theatre' (p. 167). To reach their conclusions, the authors conducted interviews with 30 opera singers from Europe and North America, 11 of whom were Estonian-speaking.

This issue of *Res Musica* concludes with an article on music history by Aleksandra Dolgopolova, written as part of the creative research project 'Revival of the *Cembal d'amour*' at the Estonian Academy of Music and Theatre. The article focuses on David Kellner's collection *XVI. Auserlesene Lauten-Stücke* (1747) for *cembal d'amour* and basso continuo, which is based on Kellner's work *Treulicher Unterricht im General-Bass* (1732). The article provides an overview of the life of the 18th-century composer, organist, poet, music theorist and officer, David Kellner (1670–1748). He studied at the University of Tartu (Dorpat), lived in Tartu for several years and worked briefly as an organist in Tallinn (Reval). The second subject of the article is Kellner's foster daughter, Regina Gertrud Schwartz, who was not only the first poetess of Livonia, but also probably the first female composer in Estonia. Dolgopolova provides an overview of Schwarz's activities and discusses her involvement in creating a unique instrument: the *cembal d'amour*.

As is now customary, the final part of *Res Musica* features a section including book reviews and a chronicle.

IN MEMORIAM

Avo Sõmerit meenutades

Margus Pärtlas

Eelmisel talvel jõudis meieni hilinemisega kurb teade, et 30. mail 2024 lahkus USAs Pennsylvania osariigis 89. eluaastal muusikateadlane ja helilooja, Res Musica toimetuskolleegiumi liige Avo Sõmer. Viimastel aastatel meie muusikateadlaste kontaktid Avo Sõmeriga kahjuks katkesid, varem olid need aga väga mitmekülgsed ja viljakad.

Avo Sõmer sündis 27. juunil 1934 Tartus. 1944. aasta põgenikelainega lahkus ta koos oma perega Eestist, algul Saksamaale, sealt Ameerika Ühendriikidesse. Enne põgenemist oli ta jõudnud Pärnus alustada klaveriõpingutega. Need jätkusid Saksamaal ja juba süsteemsemalt Detroidi konservatooriumis ning samas linnas asuvas Wayne'i Riiklikus Ülikoolis, kus fookus liikus küll juba muusikateadusele ja -pedagoogikale. Magistri- ja doktorikraadi kaitses Avo Sõmer Michigani Ülikoolis. Doktoritöö uurimisobjektiks oli Johann Jakob Frobergeri klahvpillimuusika. Alates 1961. aastast kuni emeriteerumiseni 2000. aastal töötas Avo Sõmer Connecticuti Ülikoolis, kus ta 1973. aastal sai muusikateooria, -analüüsi ja -ajaloo professoriks. 2000. aasta kevadel Connecticuti Ülikooli külastades oli nende ridade autoril endal võimalik kogeda, kui armastatud ja lugupeetud eestlasest professor sealses muusikaosakonnas oli.

Nõukogude Eestis oli Avo Sõmeri tegevus muusikateadlase ja heliloojana samahästi kui tundmatu. Põgusa ülevaate tema akadeemilisest karjäärist ja loomingust leiame siiski Harry Oldi raamatust „Estonian Music" (Tallinn, 1980). Tuleb kahjuks tunnistada, et heliloojana on Sõmer jäänud meile tundmatuks tänaseni. Seda lünka õnnestub loodetavasti täita tulevikus, sest 2006. aastal saatis Sõmer oma 22 helitöö käsikirjad meie teatri- ja muusikamuuseumile (mõned teosed on kättesaadavad ka Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia raamatukogus). Saadetist ette valmistades kirjutas ta: „Mina olen praeguseks komponeerimise kõrvale pannud, olgugi et mitmedki vanad asjad (vahel päris põnevalt „probleemaatilised"!) mulle ikkagi veel meeldivad. Nende käsikirjade ja nootide uurimine ja sorteerimine oli muidugi omamoodi haarav elamus, nagu üldse möödunud aegade isiklike asjade meenutamine."

Seevastu muusikateadlasena õppisime Avo Sõmerit hästi tundma alates 1996. aastast, mil ta Eestit regulaarselt külastama hakkas, ning võib kindlalt öelda, et tema panus meie 2000. aastate alguse muusikateaduslikku ellu oli mitmel moel väga märkimisväärne. Alustame sellest, et Avo Sõmer oli rahvusvaheliselt tunnustatud muusikateoreetik, kelle analüütilisi käsitlusi Claude Debussy muusikast on avaldatud valdkonna tippajakirjas Music Theory Spectrum. Oma teadmisi Debussyst ja Prantsuse muusikast jagas ta ka meie muusikaakadeemia üliõpilastele mitme erikursuse raames aastatel 2000, 2002 ja 2004 (neist esimene kestis tervelt 8 nädalat). Eestit külastades huvitus Sõmer Eduard Tubina muusikast, mille tulemusena avaldas ta mitu artiklit Tubina sümfooniate vormi- ja harmooniakäsitluse teemal. Eestis on Sõmeri uurimusi ja esseid ilmunud raamatus „Mõeldes muusikast: sissevaateid muusikateadusesse", kogumikes „Töid muusikateooria alalt", „A Composition as a Problem", Rahvusvahelise Eduard Tubina Ühingu aastaraamatutes, aastaraamatus Res Musica ning ajakirjades Akadeemia ja Teater. Muusika. Kino. Tema kirjutiste hulgas on ka põhjalikud retsensioonid Rein Laulu ja Leo Normeti raamatutele, mis näitab tema huvi eestlastest kolleegide töö vastu ja soovi siinses muusikateaduslikus diskussioonis osaleda. Avo Sõmer pidas ettekandeid Tallinna rahvusvahelistel muusikateooria konverentsidel, Eesti Muusikateaduse Seltsi traditsioonilisel Leichteri päeval ja Tartu päeval, osales oponendina Kerri Kotta doktoritöö kaitsmisel (2004), aitas oma Eesti kolleege ingliskeelsete tekstide toimetamisel ja annetas muusikateoreetilist kirjandust EMTA raamatukogule.

Avo Sõmeri erineva pikkusega Eesti-külastused, mida oli aastatel 1996–2012 kokku umbes kümme, ei olnud siiski seotud ainult professionaalse tegevusega. 2002. aastal käis ta vaatamas oma lapsepõlvemaid Mõisakülas, mis jättis tema hinge sügava emotsionaalse jälje – kunagisest elavast raudteesõlmest oli okupatsiooniaastate ja majanduslikult raskete 1990ndate jooksul saanud tröödstitu ja mahajäetud ääremaa. Positiivseid

elamusi pakkus aga võimalus käia koos abikaasa Railiga Tallinnas eestikeelses teatris, samuti kontsertidel ja kunstigaleriides.

Avo Sõmer hoidis end Eesti ühiskonna- ja kultuurieluga kursis ka vanemas eas, kui abikaasa raske haigus neil enam koos Eestis käia ei lubanud. 2016. aasta mais kirjutas ta mulle: „Kui see Sulle ehk suuremat vaeva ei valmista, siis juhul kui Sa kõnnid mööda Rahva Raamatu poest või Apollo raamatupoest, palun osta mulle Tõnu Õnnepalu hiljuti ilmunud „Klaasveranda". Loen praegu tema romaani „Mandala". Uurin ikka internetist Sirpi, sealt siis avastan üht-teist huvitavat."

Viimase kirja sain Avo Sõmerilt 2020. aasta veebruaris. Selles jutustas ta oma abikaasa surmast ja enda raskest südameoperatsioonist. Kirjas on palju melanhooliat ja valu, kuid selle kõrval siiski ka märke endisest teotahtest, muusika- ja kodumaa-armastusest ning isegi natuke huumorit:

> Siin ma siis nüüd virelen – 85 aastane, kuid siiski veel elan, ikka veel liigun, jalutan, vahel isegi võimlen, vaidlen naabritega. Tunnen tohutu suurt puudust Railist! Aga ikka veel elan! (Ja loodan, et Ameerika poliitika ehk veel kord pöörab mõistliku suuna poole!) Kahju on, et minust enam pikema reisi ettevõtjat ei ole. Eesti reis oleks kindlasti praegu mulle üle jõu. Nii et elan mälestustes, vahel kirjutan midagi; tihti kuulan muusikat, vahel külastan Philadelphia suurepärase orkestri kontserte nende uues saalis kesklinnas. Vahel meenutan vanu sõpru Tallinnas – kolleege ja tudengeid.

Jääme Avo Sõmerit mäletama tõelise härrasmehena, suure Eesti-sõbrana, mitmekülgsete teadmistega intellektuaalina, alati huvitava vestluspartnerina ning kirgliku muusikast kõneleja ja kirjutajana.

ARTIKLID / ARTICLES

Autonoomiaesteetikast ja tema genealoogiast

Aurora Ruus

Abstract

In the Western art music paradigm, music is understood and interpreted primarily as an autonomous musical work based on the concept of autonomy aesthetics. The ideas derived from autonomy aesthetics influence music culture in almost all its forms, from composing and performing to music criticism and historiography. Since both the emergence of philosophical aesthetics and broader changes in social conditions played an important role in the development of autonomy aesthetics at the end of the 18th century, this article focuses on examining these different contexts in the spirit of philosophical genealogy inspired by Friedrich Nietzsche and Michel Foucault. Starting from the present as a problem situation, I will first examine how autonomy aesthetics is expressed in today's music culture. By offering a concise context and analysis of autonomy aesthetics and its genealogy, tracing its roots in the broader social, philosophical, and cultural-historical space, I will then show that the understanding of music based on autonomy aesthetics is often taken for granted as a historical construct, while it is actually just one possible narrative among others. Consequently, but also in the light of new developments in music culture, it is thus important to critically examine this concept anew.

Sissejuhatus

> „Und ist Musik „in der Zeit" oder hat sie umgekehrt „Zeit in sich"?"[1]
> Carl Dahlhaus (1967: 112)

See Carl Dahlhausi püstitatud küsimus „Muusikaesteetikas" („Musikästhetik", 1967) ilmestab markantselt muusika paradoksaalset suhet ajaga, mis on mitmeti tõlgendatav. Teisalt eeldab see justkui iseenesestmõistetavalt, et oskame vastata küsimusele „Mis on muusika?". Kuigi muusikaks saab nimetada erinevaid nähtusi ning muusika võib sellisena olla nii esitus, noodistus, salvestis kui ka veel miski muu, on kõigil neil muusika avaldumisvormidel ajaga veel omakorda erinev suhe. Näiteks siis, kui muusika kõlab, avaldub see ajalises kontiinumis ehk rullub ajas järk-järgult lahti, ent samal ajal ka sisaldab endas aega. Teisisõnu on muusika küll juba iseenesest temporaalne ning sellisena võimeline näiteks kuulaja ajatajuga manipuleerima, kuid samal ajal on muusika ise siiski reaalse aja sees. Sellest võrsubki Dahlhausi pärimine selle järele, kuidas muusika seal ajas ikkagi on.

Muusika ja muusikateose ontoloogilist staatust ja selle ambivalentsust ilmestab veel küsimus, mis üldse konstitueerib muusikateose eksistentsi ja identiteedi. Selle üle on 20. sajandi kunstifilosoofias palju arutletud; teiste seas näiteks filosoof Roman Ingarden (vt. Ingarden 1986; Dahlhaus 1982: 75). Kuid veel enne muusikateose eksistentsi ja identiteedi problematiseerimist kerkib küsimus, miks ja mille alusel kõneleme üldse nähtusest nimega „muusikateos". Just selle küsimusega tuleb päevavalgele Dahlhausi tsitaadi teine tähendusvaldkond, sest lisaks muusika enda temporaalsusele paikneb muusika kui nähtus ühtlasi ka ajaloolises ajas. See tähendab, et muusika on sellisena oma kaasaja, sellele omaste normide ja traditsioonide peegeldus ning tulemus.

Muusika, ning veel enam muusikateose mõistmine küll aega struktureeriva, ent samas ka ajas kui ajaloos iseseisvalt eksisteeriva ja püsiva kunstivormina leiab eripärase väljenduse autonoomiaesteetikas ning heliteose autonoomia idees, mis muutub lääne kunstmuusika paradigmas 18. sajandi lõpul domineerivaks ja regulatiivseks. Ajal, mil muusika eemaldus üha enam oma varasemast funktsionaalsusest ning seda korraldavatest institutsioonidest, sai võimalikuks muusika kuulamine muusika enese pärast ning seeläbi ka muusikateose autonomiseerumine. Seejuures kaasneb muusikateose iseseisvumisega teatav legitimeerimiskriis ehk pärimine selle järele, mis konstitueerib teose teosena ning millised on tarvilikud tingimused muusikateose autonoomiaks.

[1] Ingliskeelses tõlkes: „And does music situate itself „in time" or does music rather have „time in itself"?" (Dahlhaus 1982: 75)

Autonoomiaesteetika on siin alustrajav pidepunkt, mille raames defineeritakse selgesti lääne kunstmuusika paradigmas keskne teosekategooria.

Kuigi autonoomiaesteetika traditsioonist johtuvad väärtushinnangud ja arusaamad on tänase päevani sageli muusikakultuuri mõistmise iseenesestmõistetavateks aluseeldusteks, on tegemist siiski ajaloolise konstruktsiooniga, mille kujunemisele ja juurdumisele on kaasa aidanud nii filosoofilise esteetika kui omaette distsipliini esiletõus kui ka laiemad muutused ühiskondlikes oludes ja väärtushinnangutes. Siinses artiklis uuringi autonoomiaesteetika ja autonoomse heliteose idee kujunemist, misjuures vaatlen neid rõhutatult ajalooliste nähtustena. Kasutades selleks genealoogilist lähenemisviisi, on ülevaate fookuses kõnealuste nähtuste laiem sünnikontekst ja arengulugu – justkui autonoomiaesteetika jälgede ajamine. Seejuures ei pretendeeri siinne ülevaade aga tõeliselt ammendavale autonoomiaesteetika genealoogiale selle ranges tähenduses, vaid pigem näitlikustab genealoogilise lähenemisviisi toel, et ka muusikalool on mitu erinevat lugu, mida saab eri narratiividele tuginedes mitut moodi jutustada.

Autonoomiaesteetika ja tema genealoogia läbivalgustamiseks esitan niisiis probleemsituatsiooni kirjelduse ehk näitlikustan, milline on autonoomiaesteetika suhe tänase muusikakultuuriga. Seejärel, lähtudes genealoogiast kui oleviku problematiseerimisest, uurin, milline on nende mõistete ajalooline sünnikontekst ja arengukaar. Viimaks toon kõnealuse teema vahetumaks illustreerimiseks näiteid ka eesti muusikakultuurist.

1. Genealoogiline lähenemisviis

1.1. Mineviku, oleviku ja tuleviku vahekord

Nii kõnealust autonoomiaesteetikat kui ka filosoofiatraditsiooni, mille rüpes see on kujunenud, on oluline mõista omaette ajalooliste nähtustena, mis võimaldavad neil omandada mõnevõrra teistsuguse tähenduse ja tähenduslikkuse. Seda enam, et ajaloolise nähtusena pole end alati mõistnud ka filosoofia ise, kuna selle keskmes on olnud muutumatud, igavesed ja paratamatud tõed, samal ajal, kui „ajalugu paistab olevat seotud just kõige mööduva ja kontingentsega" (Lott, Sooväli 2020: 2). Mainit nähtuste ajaloolistena mõistmise valguses on veel oluline, et viimastel aastakümnetel on ajaloolaste hulgas taas üha aktuaalsemaks muutunud diskussioon mineviku, oleviku ja tuleviku muutunud suhte üle, mis pole paljude arvates enam endine ning mida ongi tegelikult aja jooksul historiograafias hoopiski erinevalt mõtestatud (vt. nt. Hellerma 2017). Ehkki filosoofia, ajaloo ja filosoofia ajaloo uurimiseks on erinevaid meetodeid ja lähenemisi, on üks viis eri nähtuste uurimiseks lähtuda olevikust ehk praegusest olukorrast: selle probleemidest, tõekspidamistest ja väärtushinnangutest. Sellisena on ka genealoogia vaid üks lähenemisviis teiste seas, mille eesmärgiks on näidata, kuidas olevikus iseenesestmõistetav ilmneb ajaloolises vaatluses sattumuslikuna.

Kuigi ka olevikust võib mitmel eri viisil lähtuda, võttis nn. „oleviku ajaloo" ehk (filosoofilise) genealoogia mõiste kasutusele filosoof Friedrich Nietzsche (1844–1900) oma uurimuses „Moraali genealoogiast: vaidluskiri" („Zur Genealogie der Moral: Eine Streitschrift", 1887).[2] Kui varem mõisteti genealoogiat teadusena, mis uurib põlvnemist ja sugupuid, siis Nietzsche jaoks oli see vahend, millega uurida, õõnestada ja problematiseerida moraalsete fenomenide päritolusid (sks. *Herkünfte*) ehk seda konteksti ja neid tingimusi, millest need on välja kasvanud, ning seda, kuidas need aja jooksul on arenenud ja muutunud. Nietzsche ei uurinud seega millegi algupära (sks. *Ursprung*), vaid keskendus just päritolude paljususele, tuues esile selle, mida on peetud paratamatuks, ent mis on tegelikult ajalooliselt sattumuslik. Vastandades millegi päritolu (*Herkunft*) ja algupära (*Ursprung*), kasutab Nietzsche oma vaidluskirjas genealoogiat eeskätt selleks, et murendada ebakriitiliselt omaks võetud ja iseenesestmõistetavaks peetud läänekristlikku moraali seda seeläbi õõnestades ja problematiseerides (Sooväli 2015: 213–216).

Nietzschest ligi sajandi võrra hilisema prantsuse mõtleja Michel Foucault' (1926–1984) filosoofia üheks eesmärgiks oli esimesega sarnaselt

[2] Kuigi võib öelda, et genealoogiale pani aluse Nietzsche kõnealune uurimus, leidub tegelikult veel varasemaidki käsitusi, mida võiks tagantjärgi genealoogilisteks nimetada (vt. Lott, Sooväli 2020: 2).

oma kaasajal levinud nähtuste ja uskumuste problematiseerimine. Ka tema tahtis näidata, et erinevad diskursused, ideed ja tõed on kontingentsed ning seega õõnestatavad ja muudetavad. Foucault kasutas ajalugu katkestuste loomiseks, et eri ideid või tõdesid historiseerides neid ajatusest ja iseenesestmõistetavusest vabastada, misläbi saabki genealoogilist lähenemisviisi „oleviku ajalooks" nimetada.

Ehkki Nietzsche ja Foucault uurisid genealoogia abil mõnevõrra erinevaid objekte,[3] on oluline rõhutada, et kummalgi juhul pole genealoogia mitte millegi algupära kindlakstegemine, vaid pigem jälgede ajamine, et avastada seda mitmekesist ja kõrvalekalleteküllast protsessi, mille käigus minevik on saanud olevikuks (Garland 2014: 372). Rääkides uskumuste või muude uuritavate ajalooliste nähtuste sünnikontekstist, on niisiis oluline, et genealoogia pole mitte ajaloo vastand, vaid algupära uurimise vastand (Foucault 2011: 96).

1.2. Genealoogia objekt

Essees „Nietzsche, genealoogia, ajalugu" (Foucault 2011 [1971]) analüüsib Foucault kolme erinevat mõistet, mille abil genealoogia uurimisobjekti määratleda. Nendeks on *Ursprung*, *Herkunft* ja *Entstehung*. Esmalt toob Foucault välja, et genealoogia pole algupära (s.t. *Ursprung*'i) analüüs, sest sellisel juhul otsitaks millegi täpset olemust, eeldades, et selle identiteet on muutumatu ning jättes seejuures otsekui ligipääsmatuna unarusse erinevad ajaloolised episoodid, hälbed ja kõrvalekalded (Foucault 2011: 99). Mõnevõrra adekvaatsemalt tähistab Foucault' arvates genealoogia objekti mõiste *Herkunft* ehk põlvnemine, mille abil on võimalik näha ühtse mõiste alla koonduvat „sündmuste kihavat paljusust" (Foucault 2011: 104). Põlvnemise uurimisel ei ole tähelepanu aga mitte sarnasustel, vaid hoopis erinevustel, hälvetel ja vigadel. Lisaks põlvnemisele aitab genealoogia objekti *Ursprung*'i mõistest paremini määratleda veel *Entstehung* ehk esiletõus või ka esiletuleku punkt kui „ilmnemise printsiip ja ainus seadus" (Foucault 2011: 107). Seejuures on oluline, et esiletõusu ei saa põhjendada selle alusel, mis on uuritav lõpptulemusena, sest igasugune esiletõus toimub alati „teatud jõudude vahekorra tingimustes" (Foucault 2011: 108) ning seega peabki põlvnemise analüüs nende jõudude mängu demonstreerima. Kokkuvõtvalt saab genealoogiat määratleda *Herkunft*'i ja *Entstehung*'i uurimisena ning nimetada seda „tegelikuks ajalooks" (sks. *wirkliche Historie*) või ka „oleviku ajalooks".

Nietzsche ja Foucault' töödesse süüvimata võib jääda mulje, et nende genealoogiline lähenemisviis kui „oleviku ajalugu" on lihtsalt üks anakronismi või presentismi[4] vorme, mis seisab silmitsi ka nn. geneetilise eksituse[5] ohuga, sest vaatleb minevikku lähtuvalt oleviku arusaamadest, misjuures on suur tõenäosus, et need oleviku arusaamad projitseeritakse ebakriitiliselt minevikku. Kuigi Nietzsche ja Foucault kasutasid tõesti genealoogiat oma kaasajal domineerinud uskumussüsteemide õõnestamiseks, on samas oluline, et nad ei projitseerinud neid probleeme tagasi minevikku selleks, et leida sealt seda, mis on nende kaasajaga sarnane (Garland 2014: 367). Teisisõnu ei käsitlenud nad minevikku n.-ö. olevikunäolisena ega otsinud uuritava algupära või mõnd muutumatu ja eneseidentsena püsinud objekti või uskumust. Sellele vastupidiselt pööra-sid nad tähelepanu kõigele muutuvale, tõestades seeläbi, et uuritav on kontingentne ning et tegemist on ajaloolis-kultuurilise konstruktsiooniga.

Genealoogia abil ajaloole lähenemist ei kasutata niisiis mitte selleks, et leida minevikust midagi olevikuga sarnast ning kaasaja inimesele tuttavlikku, vaid selleks, et leida üles see, mis on teistsugune, võõras. Uurides kõike seda,

3 Erinevalt Nietzschest, kelle jaoks oli genealoogia justkui üldisem tööriist, millega mastaapsemaid küsimusi ja probleeme läbi valgustada, oli genealoogia Foucault' jaoks jällegi meetod pigem kitsamate ja väiksemate asjade uurimiseks (näiteks seksuaalsus, hullus jms.) (Koopman 2009: 100).

4 Presentism kui nn. olevikukesksus on üldistatult ja lihtsustatult üks ajaloo käsitlemise viise, mis kannab olevikust pärit väärtushinnangud, kategooriad jms. ebakriitiliselt minevikku üle. Teisisõnu ei eristata minevikku selgelt olevikust ning minevikku käsitletakse n.-ö. olevikunäolisena. Seejuures on ka presentismil mitu vormi ning selle tähendus varieerub samuti vastavalt diskursusele.

5 S.t. et aetakse segi mingi nähtuse või uskumuse päritolu ning selle praegune vorm. Laiemalt eksitus, kui asja päritolu põhjal tuletatakse midagi selle loomuse kohta.

mis on aja jooksul hälvete ja kõrvalekallete läbi deformeerunud, püüab genealoogia näidata, et kaasaja tõekspidamised ning uskumused pole kaugeltki mitte iseenesestmõistetavad ega ajalootud.

1.3. Probleemsituatsioon: autonoomiaesteetika kaasajal

Uurides autonoomiaesteetikat ajaloolise nähtusena genealoogilise lähenemisviisi valguses ehk tõukudes olevikust, tuleb esmalt kaardistada ja eksplitseerida, mida ja kuidas tähendab praegune uurimisobjekt autonoomiaesteetika tänapäeval. Kuigi muusikažanride ning tehnoloogia, näiteks voogedastusplatvormide ja helitehnika jõudsa arengu tulemusena on muusikakultuuri mitmekihilisus ja komplekssus pea igal tasandil suurenenud, on sellegipoolest märkimisväärne, et enamjaolt mõistetakse ja mõtestatakse lääne kunstmuusikat, ent sageli ka sellest johtuvat levi- või popmuusikat senimaani autonoomse heliteose kategooria ning laiemalt autonoomiaesteetikast võrsuvate väärtushinnangute ja arusaamade kaudu, mis ulatuvad tänasesse muusikakultuuri pea kõigis selle avaldumisvormides. Tegemist pole pelgalt (muusika)ajaloolaste huviorbiidis oleva ajaloolise kontseptsiooniga, vaid tõesti laiahaardelise ning seejuures paiguti sügavalt juurdunud muusikamõistmise ning sageli ka -hindamise viisiga. Ehkki täiesti õigustatult võib siinkohal küsida, mis on sellises muusikamõistmises halba, väidab teiste hulgas näiteks Richard Taruskin (Taruskin 2006a), et autonoomiaesteetika, mis oli muidu niivõrd vajalik ja kasulik muusika kui kauni kunsti arenguks 19. sajandil, võib tänapäeval kahjustada nii muusika komponeerimist ja esitamist kui muusikakriitikat ja -historiograafiat.

Esiteks toob Taruskin muusika komponeerimisest rääkides välja, et autonoomiaesteetika paradigmale iseloomulik muusika irdumine selle varasematest funktsioonidest ning kunstniku eemaldumine teda ümbritsevast sotsiaalsest ja kultuurilisest kontekstist on sulgenud muusika loomise elevandiluust torni. Varem prevaleerinud patronaaži süsteemi kokku varisedes ei teinud heliloojad enam tööd näiteks kirikule või õukonnale, misläbi sai teoks kunstnike sotsiaalne emantsipatsioon ja seejuures sageli üleüldse sotsiaalsuse hülgamine ning laiemalt kunsti ja kunstniku autonoomseks muutumine. Selle tulemusena ei teostanud heliloojad end enam mitte niivõrd ühiskonda, kuivõrd ajalukku ja autonoomiaesteetikast lähtuvasse autonoomsete muusikateoste kaanonisse panustades. Sotsiaalsest ja kultuurilisest kontekstist eraldumise tulemusena on Taruskini sõnutsi muusika tänaseks päevaks neis kontekstides üha enam marginaliseerunud ning iseäranis nn. kunst- ehk süvamuusika ei lähe enam laiemale tarbijaskonnale korda. (Taruskin 2006a: 167, 181–184) Autonoomiaesteetika vaimus on niisiis süvenenud ka eristus madala ja kõrge muusika – Theodor Adorno eristuse järgi kitši ja avangardi vahel, mis on sellisena vahest kõige lihtsamini kokkuvõetav nn. uue muusika (sks. *Neue Musik*) isa Arnold Schönbergi palju tsiteeritud ütlusega „Kui see on kunst, siis see pole kõigile ning kui see on kõigile, siis see pole kunst“[6] (Schoenberg 1950: 51).

Teiseks on tähelepanuväärne autonoomiaesteetika mõju muusika esitamisele, sest ühes sellega marginaliseerub kaasaloov esituspraktika ehk teose interpreteerimine kui loov tõlgendamine selle kõige otsesemas tähenduses. Kuna autonoomiaesteetika paradigmast lähtuva interpretatsiooni ideaaliks on olla võimalikult nooditruu, sest liialt vaba interpretatsioon kahjustab autonoomset heliteost, väheneb sellega interpreedi kui loova tõlgendaja autonoomia. Seda hoolimata tõigast, et paljud heliloojad on oma kaasaegsetelt interpreetidelt loovat interpretatsiooni kui kaasautorsust tegelikult eeldanud. (Taruskin 2006b: 310; Siitan 2004: 43)

Kolmandaks kiidab autonoomiaesteetika muusikakriitika kontekstis heaks muusika sotsiaalsest ja kultuurilisest kontekstist eemaldumisest tuleneva moraalse pimeduse ehk lähtub justkui sellest teosest endast ega näe selle ümber sageli problemaatilist konteksti. Isegi siis, kui keegi söandab kanooniliste suurte meistrite või nende teoste puhul midagi domineerivast narratiivist kõrvale kalduvat või lausa problemaatilist

[6] Küsimus, kas muusika eesmärgiks on „kunst kunsti pärast“ või „kunst inimestele/rahvale“, tõuseb päevakorda just autonoomiaesteetika raames (vt. lähemalt ptk. 2.2.).

välja tuua,[7] pälvib ta üldjuhul muusika-avalikkuse halvakspanu, sest räägib vastu üldlevinud ja aktsepteeritud narratiividele ning arusaamadele, mis omakorda johtuvad sellesama autonoomiaesteetikaga kaasnevatest väärtushinnangutest. Teisisõnu lähtub selline muusikakriitika esmajoones muusikalisest tekstist, jätab kõrvale seda ümbritseva konteksti ning seejuures kinnistab ja taasloob sedasama muusika mõistmise viisi ja kaanonit. (Taruskin 2006b: 315–316)

Neljandaks on oluline, et ka muusikahistoriograafia pole autonoomiaesteetikast puutumata jäänud, sest sellest lähtuvad suurtest meistritest ja nende suurtest teostest rääkivad ajalookirjutused jätavad taas kord sageli kõrvale laiema konteksti või spetiifilisemalt ka näiteks heliloojate endi poliitilise ideoloogilise agenda, mis polevat niivõrd oluline, kuna esmatähtis on muusika ise. Taruskin leiab, et ka sellised faktid on kontekstuaalselt olulised ning neid peakski võtma arvesse neilsamadel ideoloogilistel, mitte metodoloogilistel alustel (Taruskin 2006b: 322). Muusikahistoriograafia olemuslik probleem on sellisena ka teosekeskses muusika mõistmisest johtuv muusikaloo jutustamine, kus keskendutakse kontekstide asemel tekstidele. Lisaks tõik, et seda lugu jutustatakse stiiliajastute kaupa, mis on sellele ühtlasi peamise raamsüsteemi andnud:

> oma algaegadest, valgustusajastust alates olid muusikaloo jutustamise aluseks üldajaloost laenatud ideed ja skeemid, millega püüti muusikaloolisi fakte kohandada. 19. sajandi keskpaigast alates kujundas muusikalugu lisaks ka tolleaegne rahvuslik ideoloogia. 20. sajandi algusest peale lähtus muusikaloo käsitlemine küll oluliselt rohkem muusikast enesest, ent selleks ajaks oli ühelt poolt kogu varasema muusikahistoriograafia põhjal ning teiselt poolt kodanliku kontserdielu traditsioonide põhjal kujunenud kanooniline valik heliloojatest ja heliteostest, mis „moodustab" lääne muusikaloo. Selle kokkuleppelise „parnassiga" on vähem või rohkem arvestanud kõik 20. sajandil kirjutatud muusikalood. (Siitan 2004: 51)

Kõnealuses lääne (kunst)muusika paradigmas räägitakse muusikast niisiis esmalt ja enamasti just muusikateose kategooria raamides, sest see on aja jooksul kultuurilisse teadvusse tugevalt kinnistunud nii hariduse, harjumuse kui ka domineeriva muusikakultuuri väljendusvahendite tulemusena. Ehkki paralleelselt muusikateose kategooriaga on muusikal kui sellisel veel teisi avaldumisvorme (näiteks vabaimprovisatsioon või rahvamuusika), on muusika mõistmine teosekategooria läbi siiski kõnealuses paradigmas valdav. Seda iseäranis ka levi- ja popmuusika võidukäigu ning nüüdseks domineeriva positsiooni tulemusena, mis kinnistab veel enam teosekeskset muusikamõistmist. Ehkki viimaste puhul on teose autonoomia nn. klassikalisest muusikast mõnevõrra erinev, on ka seal autonoomia küsimus oluline juba pelgalt pragmaatilistel kaalutlustel, nagu seda on näiteks autoriõigused ja -tasud, tehes sellest osalt puhtjuriidilise küsimuse (vt. lähemalt ptk. 3.).

Ehkki 19. sajandi algusest saadik kinnistunud arusaam muusikast on rõhutatult teosekeskne, ei ole kuhugi kadunud teosekategooria enda legitimeerimiskriis ehk küsimus teose kui sellise olemusest ja identiteedist (vrd. Ingarden 1986). Küsimus, kas muusikateose identiteedi konstitueerib selle noodistus, esitus, salvestis või hoopiski looja kavatsus, on tänini lõpliku konsensusliku vastuseta ning aruteludest hoolimata paistab selliseks ka jäävat.[8] Seda enam, et tänapäeval on palju muusikažanre, mis ei kasuta oma väljendusvahendina ja taasesitamist võimaldava talletamisviisina noodikirja ning misjuures paljud „teosed" sünnivad reaalajas või on hoopiski kohaspetsiifilised, nagu näiteks heliinstallatsioonid või laiemalt ka *sound art* (viimast on Eesti kontekstis tematiseerinud helilooja Ardo Ran Varres; vt. ptk. 3.). Niisiis tuleneb muusikateose kategooria ja autonoomiaesteetika kujunemisloo genealoogilise läbivalgustamise vajadus juba tänase muutunud muusikakultuuri situatsioonist, mis on oma paljususe ja võimaluste keskel siiski teose autonoomia justkui vaikivaks aluseelduseks võtnud hoolimata sellest, et viimase päritolu ja kujunemislugu sageli ei teadvustata ega tematiseerita.

---

7 Siinkohal toob Taruskin näite Igor Stravinski suunas tehtud antisemitismisüüdistuste järelkajast (vt. Taruskin 2006b: 315).

8 Liiatigi polegi tegelikult viimastel aastakümnetel erialakirjanduses enam tavaks muusika ja muusikateose olemuse järele pärida (vt. Liimets 2009: 23, allmärkus 10).

See-eest on muusikalise autonoomia mõistet viimastel aastakümnetel siiski järjest rohkem kriitiliselt eritlema hakatud. Nii leiab näiteks David Clarke (Clarke 2003), et muusikalise autonoomia mõiste on üha problemaatilisem, sest selline autonoomia mõiste, mis tõlgendab muusikat puhtalt kunstina kunsti pärast (*l'art pour l'art*), on „diskrediteeritud ideoloogia põlistamine" (Clarke 2003: 159). Ka Taruskin nendib, et autonoomiaesteetikat on paari viimase aastakümne jooksul uuesti kriitiliselt eritlema hakatud, teiste seas ka kunsti- ja muusikaloolaste poolt. Samas rõhutab ta, et autonoomiaesteetika pole pelgalt ajaloolaste erihuvi, vaid domineeriv ja reguleeriv kontseptsioon nii kunstiteoorias kui ka -praktikas, mis on järjest rohkem hargnenud ja edasi arenenud ning sellisena kohati hägustunud (Taruskin 2006a: 163).

Taruskin annab juba oma artikli[9] kujundliku pealkirja („Is There a Baby in the Bathwater?") ning puändiga (vt. ptk. 3.) autonoomiaesteetikale üsnagi fataalse diagnoosi. Sellele sekundeerib ka Clarke, kes leiab, et süüdistused autonoomia mõiste vastu on tõsised ning neid on palju: see on kodanlik ja hegemooniline ning representeerib seda sotsiaalselt ja ajalooliselt spetsiifilist paradigmat universaalse mõõdupuuna, millega kõiki teisi muusikaid (s.t. mitte ainult lääne kunstmuusika kaanonit ja sellest johtuvat nüüdisaegset muusikakultuuri) hinnatakse. Lisaks kinnistab ja taasloob see ajatute meistriteoste kaanonit – nn. imaginaarset muusikateoste muuseumi (vrd. Goehr 1992) –, lahutades selle oma ajaloolisest ja sotsiaalsest kontekstist. Veel enam on see tema sõnutsi tänaseks päevaks ka patriarhaalne ja seksistlik, sest selle kaanoni on kujundanud mehed ning sinna kuuluvad esmalt ja enamasti mehed.[10] Clarke'i järeldus on seega samuti fataalne ning tema sõnutsi on autonoomiaesteetika koorem niivõrd suur ja raske, et autonoomne muusika peaks sooritama enesetapu. (Clarke 2003: 159–160)

Tuues autonoomiaesteetika ja sellest johtuva problemaatika kaasaegse muusikahariduse konteksti, toonitab Clarke olukorra paradoksaalsust, kui noor õppur seisab silmitsi muusikakoolis õpetatava kaanoni ja vabal ajal kuulatava pop- või levimuusika vahelise erinevusega. Seda enam tahab ta mõista anda, et peaksime olema avatud autonoomiaesteetika ja sellest lähtuva muusika mõistmise paradigma ümberhindamisele ja -defineerimisele. Seejuures ei soovi ta mitte kehtestada mõnd lihtsustatud binaarset opositsiooni, vaid välja tuua, kuidas autonoomiaesteetikast lähtuv muusikapraktika (tegelikult pea kõigis oma avaldumisvormides, nagu toob välja ka Taruskin) on ka ideoloogiliselt problemaatiline. Clarke'i eesmärk on niisiis pigem erinevad autonoomiaesteetikast johtuvad vastuolud päevavalgele tuua ning neid kriitiliselt ja ajaloolist konteksti avades eritleda, et seeläbi ka kaasaja muusikakultuuri paremini mõista (Clarke 2003: 160).

Seejuures saab nii Taruskini kui ka Clarke'i lähenemisviise – ehkki nende poolt selgesti sõnastamata – samuti omal moel genealoogilisena mõista, sest nad lähtuvad oleviku probleemsituatsioonist ning pöörduvad kriitilise pilguga minevikku, et olevikus kehtivaid arusaamu ajalooliselt läbi valgustada ja kahtluse alla seada. Teisisõnu uurivad ka nemad minevikku selleks, et mõista, miks, kust ja kuidas kaasaja probleemid ning neid kinnistavad väärtushinnangud tulenevad. Sarnaselt 20. sajandi teises pooles levima hakanud (vana)muusika ajalooteadliku esituspraktikaga (ingl. *historically informed performance* ehk HIP) võiksime Clarke'i arvates mõelda ka nn. ajalooteadlikust probleemsituatsiooni mõistmisest. Sellest tulenevalt rõhutab ta, et peaksime ümber hindama autonoomse muusikateose väidetava universaalse ja absoluutse kehtivuse. Teisisõnu peaksime silmas pidama, et ka autonoomiaesteetika (ja sellest lähtuv muusika mõistmine) on vaid üks narratiiv teiste seas, misjuures saame autonoomiaesteetikat vaadelda tänapäevase pluralistliku situatsiooni raames kontseptsioonina, mil võib olla kriitiline väärtus ka postmodernistlikul kultuurimaastikul. (Clarke 2003: 161)

Niisiis on autonoomiaesteetika ja selle sünnikonteksti küsimus seniajani olulise tähtsusega, nagu nendib ka Taruskin, kes leiab, et autonoomiaesteetika diskursus on katse vastata suurele

[9] Kõnealuse artikli aluseks on 2005.–2006. aastal Berliini Vabas Ülikoolis peetud loengusari „Aesthetische Autonomie?".

[10] Alles viimastel aastakümnetel on hakatud rohkem tähelepanu pöörama naiste esindatusele muusikaloos ning muidu maskuliinse kaanoni kultuurikihi alt ka naisheliloojaid ja -interpreete välja toodud (vt. Solie 2001). Eestis on sellele teemale avalikus arutelus hiljuti tähelepanu juhtinud helilooja ja interpreet Gregor Kulla (vt. Kulla 2023).

küsimusele, millele keegi meist tegelikult lõplikku vastust anda ei oska. Nimelt küsimusele, miks inimesed istuvad vagusi ja vaimustunult kontserdisaalis ning kuulavad ja vaatavad pingsalt inimesi, kes laval innukalt nahku pulkadega löövad, messingist torudesse või pilliroost huulikutesse puhuvad ning hobusejõhvidega lambasooli kraabivad.[11] Küll aga teame Taruskini arvates, et kunst on väärtuslik kunsti enese pärast – väärt meie aega isegi siis, kui see ei paku otseselt uusi ja kasulikke teadmisi. (Taruskin 2006a: 170)

Kõige selle tõttu ongi põhjust genealoogilise lähenemisviisi valguses illustreerida, et kategooriad, mille abil muusikalugu jutustatakse, ning väärtushinnangud, mille alusel ka tänast muusikakultuuri mõtestatakse, pole nii universaalsed ja ajalootud, kui esialgu paistab või kui seni on arvatud. Need võivad osutuda ajaloolisteks konstruktsioonideks, mis on ebakriitiliselt ja vaikivalt omaks võetud ning sellisena ajas edasi kandunud. Lõpuks on aga genealoogilist lähenemisviisi silmas pidades oluline meeles hoida, et ehkki ka Nietzsche kasutas genealoogiat oma kaasajal domineerinud uskumuste kritiseerimiseks ja problematiseerimiseks, oli tema pilk siiski tulevikku suunatud (Sooväli 2015: 216). Samamoodi on ka siinse arutluse eesmärk vaadata tuleviku suunas, sest muusika autonoomia küsimus on uute esitustavade, tehnoloogia arengu ning muutunud kultuurikonteksti ja väärtushinnangute valguses taas päevakorral.

2. Autonoomiaesteetikast genealoogia vaatepunktist

2.1. Muusikaloo käsitlemine ja teosekategooria kujunemine

Kuna autonoomiaesteetika muusikaline eellugu on tihedalt seotud muusikateose kategooria kujunemislooga, tuleb esmalt teha põgus ekskurss ajalukku, et näidata, kuidas on üldse muusikalugu ning muusikateose sünni lugu jutustatud. Seejuures olgu etteruttavalt mainitud, et kuigi autonoomne muusikateos on nii autonoomiaesteetika kui ka üleüldse lääne kunstmuusika paradigma keskne kategooria, mis muutub ühes autonoomiaesteetikaga muusikakultuuri reguleerivaks etaloniks, ulatub muusikateose kui sellise kujunemislugu siiski palju kaugemasse aega. Viimase läbivalgustamine on genealoogilist lähenemisviisi silmas pidades oluline ka selleks, et problematiseerida väidet, mis paigutab autonoomse muusikateose sünni 1800. aasta kanti, nagu teeb seda Lydia Goehr oma mõjukas uurimuses „The Imaginary Museum of Musical Works" (Goehr 1992). Nimelt väidab Goehr seal oma keskse teesina, et helilooja Johann Sebastian Bach (1685–1750) ei kirjutanud muusikateoseid, sest autonoomse muusikateose mõiste sisustati alles hiljem, ning seega on Bachi loomingu klassifitseerimine muusikateosteks anakronistlik.

Kuigi Goehri uurimus on kõnealuse teema käsitlemisel tõesti teedrajav ning ta esitab oma teese ka teadlikult provokatiivselt, on tema üsnagi julgete väidete kriitikud (näiteks Taruskin) siiski välja toonud, et ka muusikateose kategooria ja autonoomiaesteetika kujunemislugu saab jutustada mitmel erineval moel, sest ehkki 1800. aasta kandis saab autonoomsest muusikateosest tõesti suuresti tänu autonoomiaesteetikale muusikakultuuri keskne kategooria ja mõõdupuu, ulatuvad muusikateose kui kategooria juured siiski kaugemale minevikku. Niisiis vaatamata tõigale, et domineerivaim narratiiv paigutab autonoomse muusikateose kujunemise 1800. aasta kanti, on oluline, et ka selle kontseptsiooni ajaloo jutustamiseks on mitu lähenemisviisi (vrd. Clarke 2003: 161; Davies 2003: 493–494).

Siinkohal on oluline tähele panna, et üleüldine „lihtsustav lineaarsus ja euroopakesksus on hakanud muusikalisest historiograafiast 20. sajandi teisel poolel siiski taanduma" (Siitan 2004: 35) ning on aru saadud, et selline ajalookirjutus on modernistlik konstruktsioon. Lisaks muusikateose kategooria ajaloole on genealoogia vaatest niisiis problemaatiline ka laiemalt muusikaloo lineaarne progressinarratiivi põhine käsitlemine, mis – tulenedes samuti autonoomiaesteetikast – prioriseerib muusikateoseid kui tekste nende konteksti ees.

Muusikateose kategooria uurimise muudab aga keeruliseks muusikateose olemuse ja identiteedi enda ambivalentsus, sest oma eri avaldumisvormides elab muusikateos ratsionaalse abstraktsiooni ja elava kõlasündmusena justkui

[11] Sarnast metafoori on eestikeelses kultuuriruumis kasutanud ka interpreet Taavi Kerikmäe (Ruus, Kulla 2022).

kaksikelu (Siitan 2004: 37). See tähendab, et küsimus, kas muusikateose kui sellise konstitueerib selle esitus, noodistus, salvestis või veel miski muu, viitab taas pea igikestvale teosekategooria legitimeerimiskriisile, sest probleemile lisab kaalu veel tõik, et muusikateos ei pruugi kõigis oma avaldumisvormides korraga eksisteerida ega ole ka neis erinevates vormides identne.[12] Seda enam, et erinevalt paljudest teistest kunstiobjektidest (näiteks maalikunstist või skulptuurist) puudub muusikateosel kui sellisel algupärane objekt ning sellisena pole võimalik ka muusikateost ühtse tervikuna korraga hoomata.[13]

Muusikateose terviku adumise küsimus on seejuures tihedalt seotud just autonoomiaesteetikaga, mille raames hakati muusikateost vaatlema pigem esteetilise objektina, mitte niivõrd ajas kulgeva protsessina, ning see tõi kaasa teatava eemaldumise ja protsessist väljumise. Ehkki tõik, et muusika on temporaalne kunst, justkui struktureeritud aeg, paistab konstateerimiseks elementaarsena, seisneb küsimus seega lõpuks selles, kuidas teos seal ajas ikkagi olemas on (vt. ka Siitan 2008: 15; Dahlhaus 1982: 75).

Siinkohal on niisiis oluline roll autonoomiaesteetikal, esmajoones Eduard Hanslickil (ja nn. formalistide koolkonnal), kes leidis, et muusikateosel on eelmainitud põhjustel justkui oma aeg või temporaalsus, mis erineb reaalsest maailmast, kus aja mõõtmise kategooriad ning kontseptsioonid on piiritletud ratsionaalsete arusaamadega, erinevalt muusikast, mille temporaalsuse määratleb muusika ise (Gurău-Mihalache 2015: 9).[14] Viimast võib näitlikustada sellega, kuidas erinevad muusikateosed modifitseerivad ja painutavad aega ning seeläbi manipuleerivad kuulaja ajatajuga. Muusikaline aeg, s.t. muusika enda temporaalsus, on seega justkui eraldi ajakategooria, ehkki näiteks muusikateose kestust saab ka objektiivse ajaühikuga mõõta. Siinkohal mängib olulist rolli ka mineviku ja tuleviku tajude süntees ning muusika kvaasi-temporaalne iseloom, mis tähendab, et muusikaline kontiinum on sellisena kindlaks määratud struktuuriga (vrd. Ingarden 1986).

Muusika paradoksaalse temporaalse iseloomu kõrval on teosekategooria kujunemisloos oluline ka nn. muusikalise teksti seostamine autoriga ning teose seos (õigemini selle lõdvenemine) muusika funktsioonidega. Nii on näiteks ühe narratiivi järgi kombeks dateerida uusaegse kunstmuusika sündi Pariisi Notre-Dame'i (*ca.* 1160–1225) koolkonna muusikaga, mille puhul on erinevalt varasemast uudne nn. muusikaliste tekstide seostamine autoriga.[15] Lisaks on oluline, et Notre-Dame'i koolkonna organumid jätsid muidu liturgilisi funktsioone täitvas kompositsioonis liturgilist teksti ennast üha enam tagaplaanile. See on oluline moment, sest hiljem saab autonoomset muusikateost konstitueerivaks kriteeriumiks just nimelt selle irdumine muusika senisest funktsionaalsusest, sh. liturgilisest funktsioonist. Kui 13.–14. sajandil eemaldus muusika veel enam neist varasematest funktsioonidest, sai muusikateosest iseseisev esteetiline objekt ning alles veidi hiljem, ühes Johannes Tinctorisega (*ca.* 1435–1511?), sai alguse muusika mõistmine autonoomse kunstina. (Siitan 2004: 39–40)

---

[12] Sellele paradoksile pööras tähelepanu ka Roman Ingarden (Ingarden 1986), kes leidis, et muusikateose identiteeti ei konstitueeri ei selle esitus, noodistus ega ka kogemus ning sellisena on muusikateos vaid puhtalt intentsionaalne olemisheteronoomne objekt, mille eksistentsi allikaks on helilooja loomingulised aktid ning mille ontiline alus on selle noodistuses (Ingarden 1986: 40). Kuivõrd muusikateos pole otseses mõttes füüsiline objekt ning tal puudub algupärane objekt, on ta Ingardeni järgi erilisel moel individuaalne (s.t. supra-individuaalne), sest ei asu kusagil *hic et nunc* nagu teised reaalsed objektid ja sündmused. Isegi kui sama teost esitatakse samal ajal korraga eri paikades, ei saa tuvastada teose enda asukohta. Sellest tulenevalt on muusikateos ajaülene ehk supra-temporaalne. Temporaalsuse kui protsessuaalsuse karakteristik määratleb muusikateose Ingardeni järgi kvaasi-temporaalse struktuuriga entiteedina, sest muusikateos kulgeb gradatsiooniliselt ehk rullub ajas järk-järgult lahti, selleks et tervik moodustada. (Vt. Pytlak 1989: 237–238)

[13] Tegelikult kehtib see nii muusika elava ettekande kui ka noodistuse puhul, sest isegi näiteks teose partituuri analüüsimine (millega tegeleb nt. muusikateooria) või „lugemine" kui selline on ikkagi temporaalne, s.t. et ka partituuri ei saa ühtse muusikalise tervikuna korraga hoomata, kuna see projitseeritakse samuti temporaalseks.

[14] Hanslicki järgi on muusikateose autonoomiat konstitueerivad karakteristikud objektiivsus, intentsionaalsus, temporaalsus ja ajalooline iseseisvus/sõltumatus (Gurău-Mihalache 2015: 4).

[15] Ametlikult hakati autori juriidilisi õigusi oma teosele respekteerima alles Suure Prantsuse Revolutsiooni aegu (vt. Siitan 2004: 38).

Järgmine oluline muutus toimub renessansiaegse saksa muusikateoreetiku Nikolaus Listeniuse traktaadiga „Musica" (1533/1537), milles ta lisas traditsioonilisele mõistepaarile *musica theor[et]ica* ja *musica practica* veel mõiste *musica poetica*, mis „tähistas saksa muusikateoorias kuni 18. sajandi alguseni õpetust kompositsioonist, mille eesmärgiks oli kirjalikult jäädvustatud, lõpetatud ja üksikasjadeni viimistletud teos (*opus consummatum et effectum*)" (Siitan 2004: 41). 16. sajandil iseseisvub ka instrumentaalmuusika, mis pole enam seotud mingi kindla funktsiooniga (näiteks tantsumuusika) ning millest saab seega iseseisev kunstmuusika (*ibid*.). Ühes sellega saab loodud pinnas olulise muutuse toimumiseks 18. sajandil, mil seni käsitöötehnikana (*ars mechanica*) mõistetud praktiline musitseerimine ja komponeerimine eralduvad kunstmuusikast, millest võrsub omakorda autonoomiaesteetika.

Kokkuvõttes on niisiis oluline, et ei autonoomiaesteetika ega ka autonoomse muusikateose sünd ole üleöö toimunud paradigmanihe, vaid pikka aega väldanud protsesside tulemus. Nende kujunemises on olulist rolli mänginud mitmesugused kõrvalekalded oma ajastu muusikakultuurist ning seeläbi ka domineerivast muusikamõistmise viisist. Seega tuleb genealoogilise lähenemisviisi valguses ilmsiks, et kõnealuste mõistete puhul pole võimalik tuvastada nende algupära sõna otseses mõttes, kuna saame pigem vaid läbi valgustada nende põlvnemist ja esiletõusu. Seepärast suhtub ka Taruskin mõnevõrra skeptiliselt Goehri provokatiivsesse teesi, millega ta paigutab autonoomse teosekategooria sünni 1800. aasta kanti. Tehes pika ja põhjaliku ajaloolise ekskursi, näitavad nii Taruskin kui Siitan, et teosekategooria ajalugu on tunduvalt pikem, ehkki seejuures on tõsi, et selle kategooria regulatiivseks ja prevaleerivaks muutumine on seotud autonoomiaesteetika esiletõusuga 18. sajandi lõpusirgel.

Genealoogia vaatevinklist osutubki niisiis mõnevõrra problemaatiliseks see levinud autonoomiaesteetika narratiiv, mille taotlus on justkui tuvastada autonoomse muusikateose algupära (*Ursprung*) ning positsioneerida see võrdlemisi radikaalse paradigmanihkena 1800. aasta kanti. Nii võiks Foucault' sõnadega öelda, et kaugeltki mitte kõigis võimalikes autonoomiaesteetika kujunemisloo narratiivides ei nähta seda ühtse mõiste alla koonduvat „sündmuste kihavat paljusust" (Foucault 2011: 104) ehk vaadatakse seega mööda näiteks eelmainitud Tinctorise ja Listeniuse käsitlustest. Seejuures on oluline ning ühtlasi ka Goehri suunas tehtud kriitikat pehmendav tõik, et on tõsi, et autonoomse muusikateose regulatiivseks muutumine ehk esiletuleku (sks. *Entstehung*) punkt kui „ilmnemise printsiip ja ainus seadus" (Foucault 2011: 107) tõesti paigutub 1800. aasta kanti. Samas on veel oluline, et esiletõusu ei saa põhjendada selle alusel, mis on uuritav lõpptulemusena, sest igasugune esiletõus toimub alati „teatud jõudude vahekorra tingimustes" (Foucault 2011: 108). Just seepärast ongi ka 1800. aasta nn. paradigmanihke eellugu samavõrra oluline.

2.2. Autonoomiaesteetika tähendusvaldkonnad

Nii autonoomne muusikateos kui ka autonoomiaesteetika pole kujunenud mitte üksnes lääne kunstmuusika paradigma, vaid palju laiemalt õhtumaise filosoofiatraditsiooni, iseäranis saksa filosoofilise esteetika rüpes. Ainuüksi autonoomia mõiste on pika ajalooga ning seda on kasutatud erinevates valdkondades eri nähtuste puhul. Autonoomiaesteetika kujunemise kontekstis on seega samuti oluline autonoomia mõiste enda eri tähendusvaldkondi eristada. Seejuures aga mitte selles mõttes eristada, et neid valdkondi teineteisest lahutada, vaid selles mõttes, et demonstreerida mitmekesisust ning seeläbi taustsüsteemi avardada.

Sellest tulenevalt toob ka näiteks Taruskin (Taruskin 2006a) välja, et autonoomia mõistet saab neljal erineval moel tõlgendada. Sellistena viitavad need ühtlasi neljale momendile ajaloos, mida võib genealoogilise lähenemisviisi valguses interpreteerida kui autonoomiaesteetika põlvnemist (sks. *Herkunft*). Teisisõnu on oluline, et Taruskin ei soovi siin tuvastada algupära (sks. *Ursprung*), vaid põlvnemist kui eellugu, mille abil on võimalik näha hiljem ühtse mõiste, s.o. autonoomiaesteetika alla koondunud „sündmuste kihavat paljusust" (Foucault 2011: 104). Seejuures rõhutab Taruskin samuti, et selline eristus on mõnevõrra kunstlik, kuna need neli valdkonda on üksteisega tihedalt seotud ning sageli selgelt eristamatud.

Esimese tähendusväljana pakub Taruskin välja esteetika kui filosoofilise distsipliini väljakujunemise. Selle taustal on oluline, et pikka aega käsitleti

kunsti ja ilu mõisteid eraldi, sest ilu mõisteti pigem metafüüsika kontekstis ja kunsti eelkõige läbi *techne* mõiste – niisamuti mõisteti ka muusika esitamist ja komponeerimist esmajoones käsitöötehnikana (vt. ptk. 2.1.). Pikka aega polnud kunst niisiis otseses mõttes autonoomne,[16] kuna see oli seotud näiteks sotsiaalse, pedagoogilise või religioosse programmiga, mis seda ka reguleeris. Seda kuni 18. sajandini, mil esteetikat hakati mõistma iseseisva filosoofilise distsipliinina ning kuhu paigutub ka siin kõne all olev autonoomiaesteetika.

Teine tähendusvaldkond, mille Taruskin välja pakub, on kunsti kui ühe inimtegevuse ja selle tegevuse tulemuse autonoomia, mis on taas tihedalt seotud varasemate sotsiaalsete, poliitiliste ja religioossete funktsioonidega. Teisisõnu tähendab see, et igapäevaelu tegevustest ja praktikast eemaldunud ning neist kõrgemale tõusnud kunst nõuab ka uusi hindamiskriteeriume, mis võtaksid arvesse seda kunsti ennast, s.t. funktsionaalsusest irdumise tõttu lahutatuna selle varasemast kontekstist. Taruskin viitab siin ka Immanuel Kantile, kes kirjeldab enda „Otsustusjõu kriitikas" („Kritik der Urteilskraft", 1790) nn. eesmärgipärasust ilma eesmärgita, mille edasiarendusena saab mõista iseseisvunud kunsti kui *l'art pour l'art*'i (vt. ka Paddison 2002: 339). Ehkki Kanti kunstikäsitlus on tunduvalt komplekssem ning sootuks teiste eesmärkide teenistuses, sai temalt pärit mõistetest inspireerituna[17] kirjeldatud muusikaautonoomia hiljem ka teistele kunstidele omamoodi ideaaliks või etaloniks. (Taruskin 2006a: 164–165)

Kolmandaks toob Taruskin välja, et ühes kunsti autonoomiaga emantsipeerus ka kunstnik ise, sest patronaaži süsteemi lagunedes ei tehtud tööd enam kiriku või õukonna heaks, kes olid seni nende loomingut dikteerinud (vrd. ptk. 1.3.). Ehkki teoreetiliselt said heliloojad niimoodi reaalsest maailmast eralduda, nõudis sotsiaalne emantsipatsioon neilt siiski ka enese teatavat positsioneerimist. Selleks oli üks võimalus sulguda elevandiluust torni ning pühenduda täielikult muusika komponeerimisele – see on nn. puristide suund. (Taruskin 2006a: 167; Goehr 1993: 183)

Neljas ning senistest üldisim, ent samas kõrgeim autonoomiaesteetika tähendusväli on seotud kunsti transtsendentse iseloomuga, mis viitab taas Kantile ning esteetikale kui vahendile, mille najal saab inimene mõelda millestki, millele ei saa läheneda ja mis ei saa arusaadavaks (loomuliku) keele abil (vt. ka Paddison 2002: 335–336). Esteetilist ideed kui ettekujutuste mitmekesisust ei saa ühegi mõistega määratleda ega ühelegi mõistele allutada või sellega hõlmata (erinevalt näiteks teadusest) ning sellisena transtsendeerib see inimese mõistelisi võimalusi. Lõpuks kunst vaid viitab ideedele ja representeerib seda, mida muidu ei saa mõisteliselt representeerida, pakkudes vaid vihjeid mingi transtsendentse reaalsuse kohta. Ehkki Kanti järgi on inimesel kognitiivne ligipääs vaid nähtustele, s.t. fenomenidele, võimaldab kunst jällegi teiste autorite arvates sellisena hoopiski ka kõige otsesemat ligipääsu *noumenon*'ini, s.t. asjani iseeneses.[18]

Siinkohal on veel oluline, et toona sai muusika üheks kauniks kunstiks teiste seas ning muusikast sai omamoodi etalon ka seetõttu, et ta oli pööratud endasse ning võimaldas kujutada abstraktseid ja metafüüsilisi ideid.[19] Seda enam, et kaunite kunstide teoreetikud leidsid, et eesmärk pole

---

16 Kreeka keeles *autos* (ise) + *nomos* (seadus), s.t. et autonoomne on miski, millel on oma seadused.

17 Siinkohal on oluline rõhutada, et autonoomiaesteetikat kantilike mõistetega kirjeldavad autorid ei kasuta ega tõlgenda selles mõttes ikkagi otseselt Kanti enda filosoofilist süsteemi, vaid pigem võtavad temast inspireerituna erinevaid mõisteid üle. Seega pole ka siin artiklis kasutatav mõistepaar „eesmärgitu eesmärgipärasus" mõistetud rangelt Kanti tähenduses.

18 Sellist arusaama esindab eriti markantselt Arthur Schopenhauer, kes kirjeldab oma peateoses „Maailm kui tahe ja kujutlus" („Die Welt als Wille und Vorstellung", 1818) muusikat kui kõikidest kunstidest kõige kõrgemat, lausa kategooriavälist. Tema järgi on muusika metafüüsiliselt kõige väärtuslikum kunstivorm, kuna annab kujutlusele midagi, mis seisab kujuteldavast maailmast endast kõrgemal. See tähendab, et kui teised kunstid on pelgalt „varjud", siis muusika suudabki kujutada „asju iseendas". (Schopenhauer 2018: 391)

19 Näiteks *fin de siècle*'i sümbolistidest luuletajate ja kirjanike (mh. Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Joris-Karl Huysmans) looming püüdis samuti irduda igapäevasest keelekasutusest ning toetuda muusika vihjavale ja kaudsele iseloomule. Nende eeskujuks sai muusika autonoomia kui eesmärgitu eesmärgipärasus, tähenduslik tähendusetus ning teose kui sellise hermeetiline suletus, lisaks ka vormi, sisu ja n.-ö. materjali jagamatu kokkusulandumine, mida esindab muusika. Sellest tulenevalt pürgivat kogu kunst muusika seisundi poole ning seetõttu on muusika otsekui *primus inter pares*. (Paddison 2002: 340–341)

mitte tiivustada mingeid konkreetseid tundeid või sõnalisi fenomene, vaid paljastada mõnd kõrgemat, otsekui universaalsete ja igaveste tõdede maailma.[20] Sellisena sai instrumentaalmuusikast kunsti universaalne keel, milleks ei olnud võimeline näiteks luule või maalikunst just seetõttu, et neil oli konkreetne sisu, erinevalt muusikast, mille tähendus peitubki selle tähendusetuses. (Goehr 1993: 181) Ka kunstnik ise ei mõista end niiviisi mitte pelgalt kunstnikuna, vaid inimesena, kellele on antud vaba tahe kui võimalus valida käituda autonoomsena, vabatahtlikult vastutavana sisemise moraaliseaduse ees. Selleni jõuab ta läbi nn. huvitu[21] kunsti kontemplatsiooni. (Taruskin 2006a: 169)

Taruskini väljapakutud autonoomiaesteetika tähendusvaldkondade liigitusega külgneb omakorda veel Mark Evan Bondsi (Bonds 2014) eristus muusika materiaalse ja sotsiaalse autonoomia vahel. Neist esimene johtub samuti eesmärgitust eesmärgipärasusest ning väärtusest iseendas, mis määratlevad sellisena autonoomse muusikateose.

Muusika materiaalse autonoomia eeldusena on oluline välja tuua, et valgustusajastul distantseeruti arusaamast, et instrumentaalmuusika on mimeetiline,[22] s.t. imiteerib näiteks loodus- või inimhääli, ning et see on tihedalt seotud retoorikaga[23] (seda ka vokaalmuusikas kesksel kohal oleva poeesia läbi) (Clarke 2003: 162). Tänu sellele sai muusikast iseenda õigustus ning nn. eesmärgitu eesmärgipärasus leidis seega iseäranis markantse väljenduse. Seejuures on veel tähelepanuväärne avaliku kodanliku kontserdielu hoogustumine ning seeläbi muusika kuulajate panus, sest muusika tähenduse ja rolli muutumine ei toimunud mitte ainult repertuaari tasandil, vaid ka publiku esteetilise taju tasandil, mõjutades sellega ka teost ennast. Teisisõnu sai muusika keskseks kategooriaks autonoomne heliteos kui tekstilaadne objekt, mida kontempleerida. (Clarke 2003: 163) Seega väljendus *l'art pour l'art* veel enam ka muusikas, sest ühes kodanliku kontserdieluga sai iseenesestmõistetavaks muusika kuulamine muusika enese pärast.

Muusikateost hakati niisiis vaatlema autonoomse esteetilise objektina ning seeläbi sai muusika endaks ei millegi muu kui enda jäljendamise kaudu, viidates seega mitte millelegi välisele, vaid just iseendale ning olles sellisena millegi lingvistiliselt tähistamatu artikulatsioon (Clarke 2003: 163). Teisisõnu on muusikateos sellisena autonoomne, viitab iseendale ning on vaba ja mitte-kontingentne ehk välisest sõltumatu, mistõttu ei saagi n.-ö. muusikalist ideed ka loomulikus keeles[24] väljendada (vt. Paddison 2002: 333). Sellise teosega käib kaasas nn. seespidisus (sks. *Innerlichkeit*) või ka immanentsus, mis teeb

---

20 Selle näiteks sobib taas kord Schopenhaueri filosoofia, mille järgi muusika ei väljenda mitte mingit nähtumust, vaid seesmist olemust, s.t. kõigi nähtuste iseeneses-olemist ning lõpuks ka tahet ennast. Teisisõnu ei väljenda muusika mõnd konkreetset tunnet (näiteks valu või rõõmu millegi üle), vaid üldistab neid tundeid: „muusika ei kanna edasi mitte konkreetseid emotsioone, vaid tunnete tüüpe, tõepoolest nende prototüüpe – mitte mingit individuaalset rõõmu, vaid rõõmu ennast, mitte mingit kindlat valu, vaid valu ennast." (Zöller 2010: 128)

21 Taruskin kasutab siin ingliskeelset väljendit „disinterested", mis viitab taas kord Kantile ning tema „huvituse" kontseptsioonile. See aga ei tähenda ükskõiksust, vaid huvi kui sellise puudumist, mis kunsti kontekstis viitab kunsti suhtes võetud hoiakule, mis on huvitu selles mõttes, et kunsti ei soovita kuidagi enda huvides ära kasutada, vaid tuntaksegi heameelt selle eksistentsist, esteetilisest elamusest. Niisiis saabki siinkohal tuua paralleeli autonoomse muusikateosega, mis pole enam mingi funktsiooni teenistuses ning mida kuulaja saab tekstilaadse objektina huvitult kontempleerida, s.t. nautida muusikat kui *l'art pour l'art*'i.

22 18. sajandi lõpus kujuneb välja kaunite kunstide kontseptsioon, mille raames nt. Gotthold Ephraim Lessing oma essees „Laokoon" („Laokoon: Oder, Über die Grenzen der Malerei und Poesie", 1766) eristab verbaalseid ja visuaalseid kunste, millest esimesed toimivad aja, teised ruumi vahendusel. Siin valmistab raskusi muusika kategoriseerimine, sest seda (iseäranis instrumentaalmuusikat) ei saa ka *mimesis*'e kaudu selgitada (see on pigem visuaalsetele kunstidele reserveeritud). (Bonds 2014: 103)

23 Ehkki juba antiigist saati on muusika ja retoorika vahel analoogiaid täheldatud, kinnistus retoorikast pärit sõnavara muusikateoorias 16. sajandil, mil see võeti muusikalise kompositsiooni õpetamise eeskujuks. Seejuures on tähelepanuväärne, et selline lähenemine on omane esmalt ja enamasti saksa traditsioonile, mille esindajad tegid retoorikast kui metakeelest omaette metakeele ka muusika jaoks. Nende ettevõtmine ei jäänud ka pelga analoogia tasandile, sest retoorilised terminid sisustati spetsiifiliselt muusikaliselt. (McCreless 2006; Siitan 2004: 44)

24 Gurău-Mihalache toob samuti välja, et kuna muusika ei kuulu justkui „siia maailma", on ka muusika kirjeldamine Hanslicki järgi juba eos kujundlik või segane, sest „see, mis igas teises kunstis on veel kirjeldus, on muusikas juba metafoor" (Gurău-Mihalache 2015: 13).

sellest eesmärgitu eesmärgipärasuse või tähendusliku tähendusetuse. Selle eredaimaks näiteks on absoluutse muusika[25] kontseptsiooni kujunemine, mis tõmbab piiri programmilise ja puhta muusika vahele.

Seeläbi sai muu hulgas ühes *mimesis*'e kontseptsioonist eemaldumisega võimalikuks mõelda muusika materiaalsest autonoomiast, mis ei sõltu millestki muusikavälisest. Kui selline muusika üldse midagi imiteerib, siis esmajoones iseennast, olles sellisena justkui sissepoole käändunud ning hermeetiliselt suletud. Kuna muusikaline „materjal" on sel juhul mittemateriaalne, -mõisteline ja abstraktne, ei saa see ka järgida ettekirjutusi, mis on tehtud teistele (materiaalsetele) kunstiliikidele.[26] (Bonds 2014: 106)

Muusika materiaalne autonoomia on tihedalt seotud veel tema sotsiaalse autonoomiaga. Seda enam, et autonoomiaesteetika kui esmapilgul iseseisva paradigma kujunemislugu pole lisaks laiemale esteetikatraditsioonile isoleeritud ka sotsiaalpoliitilisest ja kultuurilisest kontekstist – ehkki soovis sellest distantseeruda. Eelkirjeldatud muusika irdumine reaalsest ja materiaalsest maailmast ning selle kuulumine justkui mõnda kõrgemasse reaalsusesse on sellisena mõistetav omamoodi eskapistliku aktina (vt. ka Paddison 2002: 325). Lydia Goehr (Goehr 1993) kirjeldab seda kahepoolse autonoomiana (ingl. *double-sided autonomy*), sest sellise muusika absoluutsus ning omamoodi sisutühjus kui sõltumatus kõigest välisest võimaldas ette kujutada teistsugust maailma teistsuguse kultuuriruumi ja poliitilise korraga.[28] Teisisõnu: kui enne oli muusika seotud mingi funktsiooniga (seejuures mitte tingimata poliitilise, vaid just praktilisega), osutus selline absoluutsus ja autonoomia hiljem vajalikuks mitte ainult muusika enda sisemise arenguloogika pärast, vaid ka selleks, et sõna otseses mõttes reaalsest maailmast distantseeruda. Muusika, mis on vaba kõigest välisest ning viitab ainult iseendale, kuuludes sellisena justkui mõnda teise maailma, leidiski seeläbi omamoodi eskapistliku rakenduse, võimaldades kodanlikele tarbijatele teatud põgenemist valgustusajastujärgsest reaalsest maailmast ja üha hoogsamini moderniseeruvast ühiskonnast, mida iseloomustavad muu hulgas ratsionaliseerumine, industrialiseerumine ja turumajanduse hoogustumine (Clarke 2003: 164–165). Muusikateose iseseisvumist kui funktsionaalsusest irdumist tuleb niisiis näha laiemate ühiskondlike muutuste foonil, misläbi võrsub autonoomiaesteetika taas kord palju laiemast ajaloolisest ja kultuurilisest taustsüsteemist, mida on genealoogilise lähenemisviisi valguses oluline mõista autonoomiaesteetika esiletõusu (*Entstehung*) eeldustena.

Bonds (2014: 109) toob ka välja, et muusika sotsiaalne autonoomia tõusis päevakorda veel omamoodi reaktsioonina kunstide (sh. muusika) kasutamise vastu sotsiaalse manipulatsiooni vahendina. Ehkki aristokraadid olid juba ammu rakendanud muusika ja kunsti kultuurilise võimu teenimise ette, võimendus see Prantsuse revolutsiooni aegu veelgi. Kui Prantsuse valitsus mõistis 1790. aastatel muusika potentsiaali rahvusliku eneseteadvuse ja ühtekuuluvustunde suurendamisel, lülitati ka massilaulmised avalike pidustuste programmi, mis veel omakorda olid osa laiemast programmist kunstide demokratiseerimisel.[29] Viimase hulka kuulub ka näiteks Louvre'i kui esimese avaliku kunstimuuseumi rajamine

[25] Absoluutsel ehk puhtal muusika pole sõnalist programmi ega sellisena ka seoseid kirjanduse, kunsti või filosoofiaga, s.t. millegi muusikavälisega. Teisisõnu pole absoluutsel muusikal selles mõttes sisu, et ta ei esita mingit narratiivi ega räägi otseselt millestki, kuna muusika n.-ö. kõneleb enda eest. Selle vastand on programmiline muusika ehk muusika, millel on programm kui suunis selle „sisu" mõistmiseks. Programmilisus kui sõnaline selgitus võib esineda näiteks teose pealkirjas, seda saatvas kommentaaris või pühenduses ning viidetes kirjandusele või kunstile laiemalt. Samas pole ka selline eristus probleemidest täiesti prii, sest sageli on keeruline eristada, mis on muusikaline ja mis muusikaväline. Seda enam, et ka heliloojad tahtsid, et nende teosed oleksid samaaegselt küll puhtalt muusikalised, ent teisalt ka poeetiliselt, poliitiliselt või religioosselt tähenduslikud (vt. Goehr 1993: 184).

[26] Sellest tõigast kasvab välja ka vajadus eraldi muusikaesteetika ning laiemalt muusikateaduse kui eraldi distsipliini konsolideerumise järele (vt. Gurău-Mihalache 2015: 12; Paddison 2002: 328).

[28] Nende protsesside foonil on muu hulgas näiteks Napoleoni sõjad ning üleüldse prantsuse ja saksa kultuuri vastasseis (vt. nt. Siitan 2023: 94).

[29] Loomulikult leidus ka kunsti demokratiseerumisele oponente. Iseäranis nende hulgas, kes seisid kunsti autonoomia eest ning kes võtsid selle iseloomustamiseks kasutusele deviisi *l'art pour l'art*. Kuigi kõnealuse mõiste kujunemislugu on samuti pikk ning hägune, viib see taas kord Kanti kirjeldatud eesmärgitu eesmärgipärasuseni, mida võibki pidada selle moonutatud kujuks. (Bonds 2014: 110)

1793. aastal ning hoogustunud kontserdielu, mis hakkas terves Euroopas enneolematul määral populaarsust koguma.

Muusika sotsiaalset autonoomiat kui vabadust muusikavälistest institutsioonidest ja valdkondadest, nagu religioon, poliitika ja moraal, nimetab Goehr muusikaliseks purismiks. Seejuures on oluline, et isegi kui muusika viitab ainult endale ning kui tal on vaid puhtalt muusikaline tähendus, võrsub ta siiski omamoodi dialektilisest dialoogist muusikavälisega. Ehkki muusika püüab nii oma sotsiaalse kui ka materiaalse autonoomia kaudu sellest muusikavälisest eralduda, ei taga muusika autonoomia siiski lõplikult isoleeritust muust maailmast, kuna just ta autonoomia läbi saab võimalikuks mõista muust maailmast eraldumist ühtaegu ka performatiivse ja eskapistliku aktina. Seepärast sisaldabki Goehri järgi muusikaline autonoomia kahte sorti vabadust: positiivset ja negatiivset. See tähendab vabadust millekski ja vabadust millestki: „muusika kui vabadus rääkida muusikavälisest „Teisest" ja muusika vabadus selle „Teise" diktaadist". (Goehr 1993: 178)

Autonoomiaesteetika tõukub niisiis omakorda veel valgustusest ning sellest võrsunud moraalse, poliitilise ja teadusliku autonoomia ideedest, mis tähendab, et see on juba eos mingil määral poliitiline ning sellisena sekundeerib selle kontseptsiooni sünnikontekst omamoodi kahepoolsusele (Goehr 1993: 180). Kuigi 18. sajandil hakati kunsti ja moraali selgemini eristama ning sajandi lõpuks omistati muusikale eriline muusikaväline tähendus, tuli muusika tähendus pikka aega väljastpoolt muusikat ennast. See tuletati muusika võimest mõjutada näiteks inimese religioosseid, moraalseid ja poliitilisi veendumusi või ka selle võimest mimeetiliselt imiteerida inimese ja maailma loomust. (Goehr 1993: 181; Bonds 2014: 108–109) Selleks oli aga vaja sõnu, mistõttu heliloojad leidsid, et instrumentaalmuusika pole iseseisvana täielikult tähenduslik ega näiteks moraalsete või religioossete tõdede edastamisel usaldusväärne. Kui 18. sajandi lõpus hakkas selline hoiak muutuma ning muusikavälisest hakati irduma, paranes ühtlasi instrumentaalmuusika renomee, misläbi sai hiljem võimalikuks ka instrumentaalmuusika emantsipatsioon.

Instrumentaalmuusika väärtustamine vokaalmuusika ees sai lõplikult teoks romantismi egiidi all, sest just romantikud leidsid, et instrumentaalmuusika konkreetse sisu puudumine (s.t. justkui tähenduslik tähendusetus) võimaldab instrumentaalmuusikale omistada ülima tähenduse ning ühtlasi kaitsta seda tsensorite eest. Ka puhta muusika kontseptsioon polnud seega mitte ainult kunstilise idee teenistuses, vaid võimaldas heliloojatel pääseda tsensorite kriitilise pilgu alt, sest turvalisem oli näidata, et muusikal pole programmi ega seega seost poliitikaga. Ehkki väita, et kunst ei viita millelegi ühiskonnakriitilisele või võõrale, oli esmajoones privileeg vaid heliloojatele, mitte näiteks kujutavat kunsti või luulet viljelevatele loojatele, ei tähendanud see, et erinevaid „kommentaare" poleks saanud ridade vahele peita. (Goehr 1993: 186–187)

Funktsionaalsusest irdumise puhul on veel tähelepanuväärne, et kuigi muusika emantsipeerumine sõnadest polnud kuigivõrd problemaatiline, siis muusikavälisest vabanemine jällegi oli. Ehkki muusika oli vabanenud näiteks kiriku ja õukonna ettekirjutatud funktsioonidest, polnud ta siiski vabanenud kohustusest olla tähenduslik spirituaalses ja metafüüsilises tähenduses. Sellele dilemmale pakkusid lahenduse formalistid (eesotsas Hanslickiga), kes leidsid, et muusika pole mõistetav mitte sellepärast, et ta viitaks millelegi muusikavälisele, vaid just seepärast, et on seesmiselt ja struktuurselt sidus tervik. Sellise muusika kui tähendusliku tähendusetuse, eesmärgitu eesmärgipärasuse või millegi sissepoole käändunu aitas teiste hulgas ära põhjendada Friedrich von Schelling (1775–1854), kes demonstreeris puhta vormi kontseptsiooni abil, et muusika saab olla universaalne spirituaalne keel ning sellisena saab tal olla puhas muusikaline tähendus. Schelling leidis, et kunstiteos ühendab endas *techne* kui oskuse ning poeesia kui mingi alateadliku momendi, mis lülitub teosesse mitte kunstniku pingutuste tulemusena, vaid millegi kõrgema peegeldusena. Kunst üleüldse on sellisena teadusest (sh. filosoofiast) kõrgem ning kunst kui inimhinge looming paljastabki tõe, mis pole teaduse avastatud tõest mitte ainult erinev, vaid ka selle alus. (Goehr 1993: 182; vt. ka Hammermeister 2002: 71–86; Siitan 2008: 11–12)

Kõike eelnevat silmas pidades on siinkohal Goehri sõnutsi võimalik täheldada kahte olulist lähtekohta: (1) transtsendentne pööre sõnaliselt ja konkreetselt spirituaalsele ja universaalsele; (2) formalistlik pööre, mis tõi muusika tähenduse muusikaväliselt muusikasisesele (Goehr 1993: 181). Läbi selle sai ühtlasi võimalikuks muusika

kahesuunaline emantsipatsioon, sest muusika vabanes sellisena (1) muusikaväliste eesmärkide teenimisest ning (2) sõltuvusest sõnadest (Goehr 1993: 181; vrd. Bonds 2014).

Kokkuvõttes on niisiis oluline veel kord markeerida, et autonoomiaesteetika esiletõus sai võimalikuks tänu muutustele esteetikateoorias laiemalt. Seejuures on võimalik muusika kontekstis eristada nelja suuremat muutuste valdkonda (Goehr 1993: 182). Esiteks ei olnud muusika väärtus ja tähendus enam tingitud ja sõltuv millestki muusikavälisest, näiteks mitmetest institutsioonidest ja funktsioonidest, mille teenistuses muusika varem oli. Teiseks sai kõige eelmainitu tõttu muusikaväliste eesmärkide teenimise asemel muusika eesmärgiks muusika ise. Seeläbi sai võimalikuks muusika eesmärgitu eesmärgipärasus, tähenduslik tähendusetus, seespidisus (*Innerlichkeit*), hermeetiline suletus ehk üldistatult ja kokkuvõtlikult muusika muusika enda pärast (vrd. *l'art pour l'art*) (vt. ka Paddison 2002: 339). Kolmandaks said seega ka varem muusikavälisena mõistetud asjad mõistetud puhtalt muusikalisena. Neljandaks ning eelneva kokkuvõttena peeti seega muusikalise ja muusikavälise eristust tähenduslikuks vaid n.-ö. maises, mitte transtsendentses mõttes. Ehkki ühelt poolt oli juba toona muusikal keeruline neid erinevaid eesmärke teenida (s.t. „kunsti kunsti pärast" ja „kunsti inimestele/rahvale", vrd. Schönbergi tsitaat ptk. 1.3.), aitab teisalt seda eritleda ning saavutada eespool käsitletud autonoomia kahepoolsus kui vabadus millekski ja vabadus millestki.

3. Autonoomiaesteetikast mineviku ja tuleviku vahel

Eelneva valguses võiksime niisiis ka tänapäeval mõelda autonoomiaesteetikast ja tema ajaloost nii neis eri tähendusvaldkondades kui ka positiivse ja negatiivse vabaduse mõistetes. Seda enam, et Taruskini ja Clarke'i üleskutsed autonoomiaesteetika mõistet ning sellest lähtuvaid arusaamu ja väärtushinnanguid revideerida kehtivad samamoodi ka Eesti muusikakultuuri kontekstis, kus on üha enam hakatud tähelepanu pöörama nii konkreetselt muusikateoste kui ka teiste muusikaliste tekstide ja muusika avaldumisvormide autonoomiale.

Kõnealuse teemapüstituse üheks markantseimaks näiteks on 2023. aastal toimunud Eesti Teatriuurijate ja -kriitikute Ühenduse konverents „Muusikateater ja muusika teatris", kus arutleti muu hulgas Ardo Ran Varrese artiklites (Varres 2023a, 2023b) püstitatud küsimuse üle, kuidas, miks ja mille alusel on põhjust eristada helikunstnikku ja helirežissööri, helikujundajat, muusikalist kujundajat ja originaalmuusika autorit ning üleüldse laiemalt helikunsti nii üldistatult muusika kui ka spetsiifilisemalt *sound art*'i tähenduses. Ehkki kõnealused küsimused on üsnagi kontekstitundlikud ning erialaspetsiifilised, johtuvad need lõpuks samamoodi autonoomse muusikateose kontseptsioonist ning selle kriteeriumidest, mis on ühes teosekategooria igikestva legitimeerimiskriisiga omandanud sootuks uue tähenduse ka uute muusikažanride ja muusika avaldumisvormide foonil. Küsimuse muudab Varrese sõnutsi iseäranis akuutseks veel tõik, et – küll paiguti vaid paindlike – piiride tõmbamine nii muusika eri avaldumisvormide kui muusikaliste tekstide endi vahele on seejuures ka puhtalt juriidiline küsimus, sest see on seotud nii autoriõiguste ja -tasude kui laiemalt ka sellest tuleneva kunsti ja kunstnike väärtustamisega.

Muusikateatri ning muusikalise teatri kõrval ulatub mainitud küsimus nii Eestis kui võõrsil veel teistesse muusika valdkondadesse, kas või elektroonilisse muusikasse, kus näiteks DJ ühe etteaste raames erinevaid lugusid kokku miksides hägustab või sootuks kaotab piire erinevate „muusikateoste" vahel. Ka Clarke toob autonoomsest muusikateosest ja laiemalt autonoomiaesteetika omamoodi dialektilisusest rääkides välja, et see pole otseselt ühegi žanri spetsiifiline karakteristik, sest näiteks nii klassikaline kui ka popmuusika saavad mõlemad selle dialektika pingeväljas toimida (Clarke 2003: 166). Kuna tänapäeval leidub ka muusikat, mis eneseteadlikult ja sihipäraselt neid autonoomia kontseptsioone dekonstrueerib, ei peakski me Clarke'i sõnutsi piirduma pelga opositsiooniga autonoomiaesteetika kui kinnisidee ja autonoomiaesteetika idee mahamatmise vahel, sest sellele leidub veel teisi alternatiive (Clarke 2003: 170).

Naastes seega alguses kaardistatud probleemsituatsiooni juurde, tuleks genealoogilise lähenemisviisi valguses veel kord välja tuua, et ehkki genealoogiat kasutatakse kaasaja uskumustes, arusaamades ja väärtushinnangutes kahtlemiseks, peaks arutluse tulemusena nn. genealoogiline pilk siiski lõpuks tulevikku suunatud olema.

Selmet tuvastada autonoomiaesteetika algupära, on põhjust selle põlvnemist ja esiletõusu uurides esmalt eksplitseerida vaadeldava nähtuse sünnikontekst ja arengumehhanismid ning seejärel demonstreerida, kuidas see mõiste on aja jooksul küll deformeerunud, ent kuidas ta siiski kõigest hoolimata mõjutab ka tänapäevast muusikakultuuri pea kõigis selle avaldumisvormides alates muusika komponeerimisest ja esitamisest kuni muusikakriitika ja -historiograafiani.

Ehkki probleemsituatsiooni kirjelduses mainitud Taruskini artikli „Is There a Baby in the Bathwater?" puänt suubub Theodor Adorno muusikafilosoofiasse (vt. Adorno 2020), mille tulemusena uppus n.-ö. laps (s.o. autonoomiaesteetika) vanni, mille vee võib ühes sellega ka välja visata, tsiteerib Taruskin lõpetuseks hoopiski George Steinerit, kes oma elu lõpusirgel küsis: „Miks humanitaarteadused ei humaniseerinud? Mul ei ole vastust." (Taruskin 2006b: 327) Taruskin leiab, et juba pelgalt see küsimus ise – olles idealismi ja autonoomiaesteetika kultuse tulemus – on valesti välja kukkunud: „On juba liigagi ilmne, et õpetades inimestele, kuidas nende armastus Schuberti vastu teeb neist paremad inimesed, ei õpeta neile midagi muud kui eneseimetlust ning sisendab hoiakuid, mis on inimlikkuse täielik vastand. On – peab olema – paremaid põhjuseid kunsti väärtustamiseks." (Taruskin 2006b: 327) Nii võikski üks võimalus nende põhjuste avastamiseks olla ka genealoogilise lähenemisviisi abil autonoomiaesteetika sünnikonteksti ja arenguloo läbivalgustamine, misläbi saab näidata, et autonoomiaesteetikast lähtuv muusikamõistmine on sageli vaikiva ja iseenesestmõistetavana omaks võetud ajalooline konstruktsioon, mis end kaasaja muusikakultuuris ikka veel üha uuesti taasloob.

Kirjandus

Adorno, Theodor 2020. *Uue muusika filosoofia*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Bonds, Mark Evan 2014. *Absolute Music. The History of an Idea*. New York et al.: Oxford University Press.

Clarke, David 2003. Musical Autonomy Revisited. – *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Eds. Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton, New York: Routledge, pp. 159–170.

Dahlhaus, Carl 1967. *Musikästhetik*. Köln: Musikverlag Hans Gerig.

Dahlhaus, Carl 1982. *Esthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Davies, Stephen 2003. Music. – *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Ed. Jerrold Levinson, Oxford et al.: Oxford University Press, pp. 489–515.

Foucault, Michel 2011. Nietzsche, genealoogia, ajalugu. – *Teadmine, võim, subjekt: valik räägitust ja kirjutatust*. Toim. Marek Tamm, Tallinn: Kirjastus Varrak, lk. 96–130.

Garland, David 2014. What Is a „History of the Present"? On Foucault's Genealogies and Their Critical Preconditions. – *Punishment & Society* 16/4, pp. 365–384, https://doi.org/10.1177/1462474514541711.

Goehr, Lydia 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. New York et al.: Oxford University Press.

Goehr, Lydia 1993. „Music Has No Meaning to Speak Of": On the Politics of Musical Interpretation. – *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*. Ed. Michael Krausz, New York et al.: Oxford University Press, pp. 177–190.

Gurău-Mihalache, Monica 2015. Eduard Hanslick – an Aesthetics of Autonomy? – *Musicology Today* 22, pp. 43–61 (print) / 1–15 (online); https://musicologytoday.ro/back-issues/nr-22/studies/eduard-hanslick-an-aesthetics-of-autonomy/ (vaadatud 15.08.2025).

Hammermeister, Kai 2002. *The German Aesthetic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hellerma, Juhan 2017. Kas aeg on liigestest lahti? Uuemad arutelud aja üle ajaloos ja ajaloofilosoofias. – *Ajalooline Ajakiri* 4 (162), lk. 475–492, https://doi.org/10.12697/AA.2017.4.03.

Ingarden, Roman 1986. *The Work of Music and the Problem of Its Identity*. Berkeley et al.: University of California Press.

Koopman, Colin 2009. Two Uses of Genealogy: Michel Foucault and Bernard Williams. – *Foucault's Legacy*. Ed. Carlos Prado, London: Continuum International Publishing Group, pp. 90–108.

Kulla, Gregor 2023. Klassikaline muusika on sumbunud. – *Sirp*, 11.08, https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/klassikaline-muusika-on-sumbunud/ (vaadatud 13.01.2025).

Liimets, Airi 2009. Distsiplinaarsest, aporeetilisest ning mittedistsiplinaarsest mõtlemisest. – *Muusikalise kontegelikkuse ühendused identiteedi ja diferentsiga*. Toim. Airi Liimets, Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, lk. 15–52.

Lott, Toomas; Jaanus Sooväli 2020. Tähelepanekuid filosoofia ja tema ajaloo kohta. – *Studia Philosophica Estonica* 13 (Filosoofia ajalugu: meetodid ja praktikad), lk. 1–8, https://doi.org/10.12697/spe.2020.13.01.

McCreless, Patrick 2006. Music and Rhetoric. – *The Cambridge History of Western Music Theory*. 3rd ed., ed. Thomas Christensen, Cambridge History of Music, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 847–879.

Nietzsche, Friedrich 2015. *Moraali genealoogiast: vaidluskiri*. Tallinn: Kirjastus Varrak.

Paddison, Max 2002. Music as Ideal: The Aesthetics of Autonomy. – *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Ed. Jim Samson, Cambridge History of Music, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 318–342.

Pytlak, Andrzej 1989. On Ingarden's Conception of the Musical Composition. – *On the Aesthetics of Roman Ingarden: Interpretations and Assessments*. Eds. Bohdan Dziemidok, Peter McCormick, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, pp. 233–254.

Ruus, Aurora; Gregor Kulla 2022. Miks on muusika? – *Sirp*, 1.04, https://sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/miks-on-muusika/ (vaadatud 15.01.2025).

Schoenberg [Schönberg], Arnold 1950. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library.

Schopenhauer, Arthur 2018. *Maailm kui tahe ja kujutlus*. I kd., Tartu: Ilmamaa.

Siitan, Toomas 2004. Teos ja stiil Euroopa klassikalises muusikakultuuris. – *Mõeldes muusikast. Sissevaateid muusikateadusesse*. Toim. Jaan Ross, Kaire Maimets, Tallinn: Kirjastus Varrak, lk. 35–53.

Siitan, Toomas 2008. Muusika – elustunud arhitektuur? – *Tekste modernismist 2. Muusika ja arhitektuur*. Toim. Gerhard Lock, Maris Falk-Valk, Tallinn: Scripta Musicalia, lk. 11–19.

Siitan, Toomas 2023. Mis vaevab Adornot? – *Res Musica* 15, lk. 87–103.

Solie, Ruth 2001. Feminism. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 8, ed. Stanley Sadie, London: Macmillan Publishers, pp. 664–667.

Sooväli, Jaanus 2015. „Moraali" genealoogiline enesetühistus. – Friedrich Nietzsche. *Moraali genealoogiast: vaidluskiri*. Toim. Tiiu Relve, Tallinn: Kirjastus Varrak, lk. 201–224.

Zöller, Günter 2010. Schopenhauer. – *Music in German Philosophy. An Introduction*. Eds. Stefan Lorenz Sorgner, Oliver Fürbeth, Chicago, London: University of Chicago Press, pp. 121–140.

Taruskin, Richard 2006a. Is There a Baby in the Bathwater? (Part I) – *Archiv für Musikwissenschaft* 63/3, pp. 163–185.

Taruskin, Richard 2006b. Is There a Baby in the Bathwater? (Part II) – *Archiv für Musikwissenschaft* 63/4, pp. 309–327.

Varres, Ardo Ran 2023a. Heli-art ja sound'i-kunst? – *Sirp*, 12.05, https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/heli-art-ja-soundi-kunst/ (vaadatud 20.01.2025).

Varres, Ardo Ran 2023b. Helikunsti kokkulepet otsides. – *Sirp*, 15.09, https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/helikunsti-kokkulepet-otsides/ (vaadatud 20.01.2025).

Regarding Autonomy Aesthetics and Its Genealogy

—
Aurora Ruus

Summary

In his groundbreaking treatise *Musikästhetik* (1967: 112), German musicologist Carl Dahlhaus asks: 'Und ist Musik "in der Zeit" oder hat sie umgekehrt "Zeit in sich"?' ('And does music situate itself "in time" or does music rather have "time in itself"?'). This question illustrates strikingly the paradoxical relationship between music and time, which can be—and, throughout history, has been—interpreted in many ways. Although various phenomena can be called music, and music as such can be a performance, a musical score, a recording, or something else, all these forms of musical expression have a different relationship with time. For example, when music is played, it manifests itself in a temporal continuum, gradually unfolding over time, but at the same time, it also contains time within itself. In other words, music is temporal in itself and as such capable of manipulating the listener's sense of time. But at the same time, music itself is still within real time.

The paradoxical ontological status and ambivalence of music and musical works is further illustrated by the question of what constitutes the existence and identity of a musical work. Although this has been widely discussed in 20th-century philosophy of art (e.g. especially by Polish philosopher Roman Ingarden), even before problematising the existence and identity of a musical work, the question arises: why and on what basis do we even speak of a phenomenon called a musical work? It is precisely this question that brings to light the second meaning of Dahlhaus's quote, because in addition to the temporality of music itself, music as such indeed exists in historical time. This means that music as such is a reflection and result of its own time, with its own norms, values, traditions, and technological possibilities.

The understanding that music, and even more, musical works, structures time, and is thereby an autonomous form of art that exists independently, finds its unique expression in autonomy aesthetics and the idea of the autonomy of musical works, which became dominant and normative in the Western art music paradigm at the end of the 18th century. At a time when music was increasingly distancing and emancipating itself from its former functionality and the institutions that organised and regulated it, it became possible to listen to music for music's sake, to think of music just like *l'art pour l'art.* This independence of musical works was accompanied by a certain crisis of legitimacy, or a search for what constitutes a musical work as a musical work and what conditions are necessary for the autonomy of a musical work. Autonomy aesthetics is a fundamental concept here. It is precisely the framework in which the central category of the musical work in the Western art music paradigm is explicitly defined.

Although the values and conceptions of music derived from the tradition of autonomy aesthetics are still often taken for granted as fundamental premises for understanding music culture today, they are nevertheless a historical construct, whose formation and establishment have been influenced by the emergence of philosophical aesthetics as an independent discipline, as well as broader changes in social, political, and cultural conditions and values. In this article, I examine the development of autonomy aesthetics and the idea of autonomous musical works, focusing on them as explicitly historical phenomena. Using a genealogical approach, the overview focuses on the broader context of the emergence and development of these phenomena, tracing the roots and conditions in which autonomy aesthetics emerged. However, this overview does not claim to be a truly exhaustive genealogy of autonomy aesthetics in the strict sense, but rather uses the genealogical approach inspired by Friedrich Nietzsche and Michel Foucault to illustrate that music history also has several different stories that can be told in many diverse ways based on different narratives. The narrative based on autonomy aesthetics is simply one possible narrative among others, although tends to be the most dominant.

To shed light on autonomy aesthetics and its genealogy, I will first describe the problem situation, i.e. illustrate the relationship between autonomy aesthetics and today's music culture. Then, based on genealogy as a way of problematising the present, I will examine the historical context of the birth and development of these concepts. Finally, I will provide examples from Estonian music culture to illustrate these concepts and problems in more concrete terms.

Muusikaline *performance* 1980–1991. Sven Grünberg, Ariel Lagle

Liis Kibuspuu

Abstract

The article examines the role of original music in Estonian performance art of the 1980s, focusing on two key artist-musician collaborations: Leonhard Lapin (1947–2022) / Sven Grünberg (b. 1956), and Ariel Lagle (b. 1963) / Siim-Tanel Annus (b. 1960). It highlights the often-overlooked significance of music in the audiovisual composition of the era's performance art.

In the late 1970s, Lapin introduced the concept of multimedia to Estonian theatre audiences in his writings. In 1980, he staged *Multiplitseeritud inimene* (*The Multiplied Human*), a technophilic spectacle based on texts by the pre-war constructivist poet Johannes Vares-Barbarus (1890–1946), incorporating synthesizer sounds by Grünberg at the State Youth Theatre of the Estonian SSR. This production inspired Siim-Tanel Annus, who in December of the same year organized the first in a series of garden rituals that gradually evolved into elaborate spectacles of performance art integrating theatrical elements, design, special effects, and original music by Lagle in the late 1980s.

The article analyses these collaborations and sound design principles, focusing on minimalist and ambient music influences. Drawing on archival materials and interviews, it provides a comprehensive view of music's vital role in shaping Estonian performance art during this period.

1970. aastate lõpus tõi Leonhard Lapin (1947–2022) Eesti teatripubliku teadvusesse multimeediumi idee oma selleteemalise kirjutisega 1976/77. aasta „Teatrimärkmikus", küsides lõpetuseks: „Kes teeb esimese proovi?" (Lapin 1979: 250). Muidugi oli see Lapin ise, kes 1980. aastal lavastas ENSV Riiklikus Noorsooteatris „Multiplitseeritud inimese",[1] Johannes Vares-Barbaruse[2] (1890–1946) tekstidel põhineva ning Sven Grünbergi (s. 1956) süntesaatorihelisid integreeriva tehnofiilse vaatemängu. Lavastusest sai tõuke kunstnik Siim-Tanel Annus (s. 1960), kes sama aasta detsembris korraldas esimese oma aiaetenduste reas (Ksenofontov 2007: 39), mis aja jooksul kujunesid 1980ndatele iseloomulikeks *performance*'iteks, kaasates suurejoonelisi lavastuselemente kujunduse, eriefektide ning spetsiaalselt sündmuse tarbeks valminud muusikaga. Muusika autoriks oli 1980ndate lõpus Ariel Lagle (s. 1963). Artikkel püüab näidata ja põhjendada muusika rolli 1980ndate tegevuskunstis kuni taasiseseisvumiseni. Mitmel põhjusel on see seni jäänud väärilise tähelepanuta. Samuti püütakse artiklis avada kunstniku ja muusiku koostöö tagamaid ja helikujunduse toimimispõhimõtteid, tõlgendades seda peamiselt minimalismi ja *ambient*'i stiilitunnuste kaudu. Uurimuses on kasutatud nii arhiivimaterjalide ja omaaegse retseptsiooni analüüsi kui ka tagasivaatelisi intervjuusid asjaosalistega. Peamine uurimisküsimus on, kas 1980. aastatele iseloomulikku eri kunstiliike sünteesivat *performance*'ikunsti on võimalik vaadelda ka eksperimentaalse muusikateatri võtmes.

Heli alahinnatud roll tegevuskunstis

Põhjuseid, miks heli on tegevuskunstis sageli jäänud pea märkamatuks, tuleb otsida visuaalsuse ülevõimust, mis on kehtinud kultuuris ja humanitaarteadustes laiemalt. Helikunsti (*sound art*) uurija Douglas Kahn on 20. sajandi kunstiajalugu süüdistanud „tummas visuaalsuses" (Kahn 1999: 2). Nii kunstiajalugu kui -kriitika on arvanud visuaalsete kunstide hulka erinevad tegevus- ja installatsioonikunsti praktikad, mis sageli toetuvad tähenduse loomisel helikomponendile sama palju kui visuaalile (Ma 2020: 1–5, 8). See tähendab, et uurijad, kes on olnud enamasti visuaalse

[1] Esietendus 31. juulil 1980 ENSV Riikliku Noorsooteatri Väikeses saalis. Mängitud 13 korda. Lavastajad Leonhard Lapin ja Kalju Komissarov; kunstnikud Leonhard Lapin ja Tõnu Virve; muusika Sven Grünberg; esitajad Maret Mursa, Sulev Luik, Eero Spriit; lasergraafika Tõnis Mägi. Tallinna Linnateatri lavastuste arhiiv: https://linnateater.ee/arhiiv/multiplitseeritud-inimene/ (19.06.2025).

[2] Kodanikunimega Johannes Vares, siinses tekstis edaspidi kirjanikunimega Johannes Barbarus.

kunsti taustaga, kalduvad heli nägema millenagi, mis pelgalt saadab visuaalset teost. Teisalt kerkib helikujunduse puhul, erinevalt visuaali edasi andvatest fotodest, selle dokumenteerimise ja levitamise küsimus. Sageli puudub ligipääs materjalile, mis võib olla säilinud vaid eraarhiivides, kui sedagi. Üksiti on igasugune digiajastueelsete helieksperimentide uurimine juba eos määratud tegelema osaliselt kadunud materjaliga.

Eksperimentaalne muusika ja tegevuskunst on algusest peale olnud tihedalt seotud, seda ka Eestis. 1960. aastate teises pooles korraldasid Arvo Pärt, Kuldar Sink, Toomas Velmet jt. nn. instrumentaalteatri etendusi, kus sarnaselt fluxuslaste vaimuga pidi muusikainstrumente kasutama „kuidagi teisiti, ebanormaalselt" (Allas 2014: 10). Noored heliloojad olid impulsi saanud 1964. aasta Varssavi Sügise muusikafestivalist, kus teiste seas esines John Cage koos tantsija Merce Cunninghamiga (*ibid.*). Cage ja Cunningham käisid omal ajal välja mõtte, mis on siinse uurimuse jaoks keskne, nimelt idee kahe kunstiliigi eksisteerimisest paralleelselt võrdsete partneritena, ilma et nad teineteisesse sulanduksid. Sümbioosile eelistatakse kunstiliikide kõrvutamist, pelgalt eksisteerimist samal ajal samas kohas.[3] Kunstiliike omavahel sünteesides ei allutata üht teisele, vaid määravaks saab nendevaheline suhe.

Kohalikul bändiskeenel sündisid ideed kunstiliike sünteesida 1970. aastast alates Keldrilise Heli ja Psycho multimediaalsete ülesastumistega, kus kasutati näiteks projektsioone (Kiwa 2013: 47). Hiljem jätkas seda mõtet ansambel Mess, kelle ihukunstnikuks oli Kaarel Kurismaa. Kurismaa sai oma kineetilisteks objektideks otseselt inspiratsiooni bändiproovides osaledes (Grünberg 2025).

„Multiplitseeritud inimene"

Kunstnik Leonhard Lapin hakkas 1970. aastate lõpus üha enam huvituma tehnoloogiast ning universaalsest kunstiteosest, kuhu uusi meediume integreerida – multimeediast (Lapin 2003: 224), või nagu ta toona seda nimetas, multimeediumist (Lapin 1997: 67). Nii sündis mõte tuua ENSV Riikliku Noorsooteatri[4] väikese saali lavale Johannes Barbaruse luuletekstidel põhinev ning sõjaeelse avangardi kubistlik-konstruktivistlikku esteetikat integreeriv multimeedium „Multiplitseeritud inimene". (Ill. 1 ja 2) Säärasele uuenduslikule lavastusele ametliku loa saamine sügaval stagnatsiooniajal nõudis aga omamoodi väikest imet. Kuigi tekstide autor Barbarus oli olnud juunikommunistide valitsuse peaminister, ei olnud tema maine ideoloogiliselt kaugeltki plekitu, võttes arvesse tema mahavaikitud enesetappu 1946. aastal. Teose lavaletoomisele aitas kaasa toona sageli määrava tähtsusega isiklik tutvus: ENSV Kultuuriministeeriumi Teatrite Valitsuses töötanud Aarne Vahtra abiga õnnestus Lapinil lavastus lülitada olümpia-aasta kultuuriprogrammi (Lapin 2003: 224). Selle lavastusega loobus Lapin teadlikult 1960. aastate lõpus Eestis alguse saanud häppeningi spontaansusest, et luua vaatemänguline audiovisuaalne kunstiteos (Lapin 2003: 225). Vaatemängus ühendati poeetiline tekst muusika, laulu, filmilõikude, telekraanide[5] ning raadiotega, millele lisandusid valgusmäng, laser ning harukordsed mobiilsed kostüümid. Sellega asetub „Multiplitseeritud inimene" konteksti, mida 20. sajandi lääne tegevuskunsti kaardistaja RoseLee Goldberg nimetab *performance*'i-teatriks,[6] dateerides selle nähtuse alguse 1970. aastate lõppu ja lugedes selle väljakujunemisajaks 1980. aastaid[7] (Goldberg 2011: 195). Tegemist oli uue hübriidiga, kus teater ja *performance* lähenesid teineteisele:

> „Uus teater" sai vabaduse kaasata kõiki meediume, kasutada tantsu või heli, et täiendada ideed, või lülitada filmi teksti keskele [---] Ja vastupidi, „uus *performance*" pälvis vabaduse viimistleda, struktureerida ja jutustada. (Goldberg 2011: 196)

[3] Vt. nt. 1981. aasta intervjuu Cunninghami ja Cage'iga, video Walker Art Center'i veebilehel (Cunningham, Cage 1981).

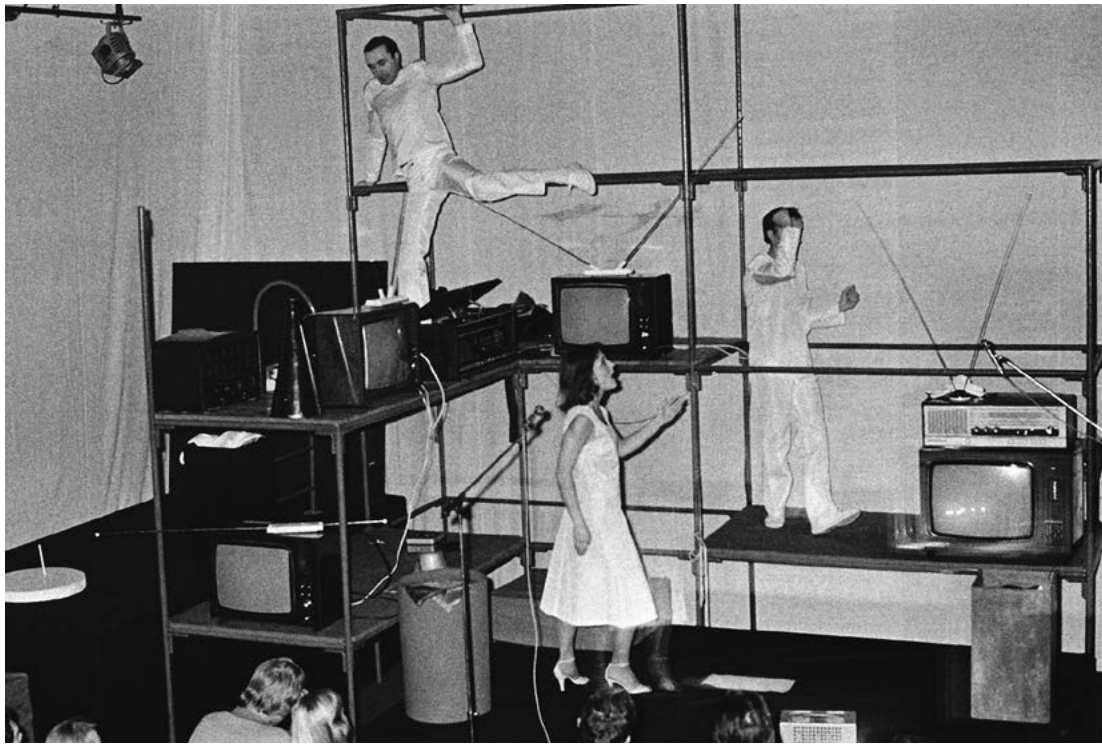
[4] Praegu Tallinna Linnateater.

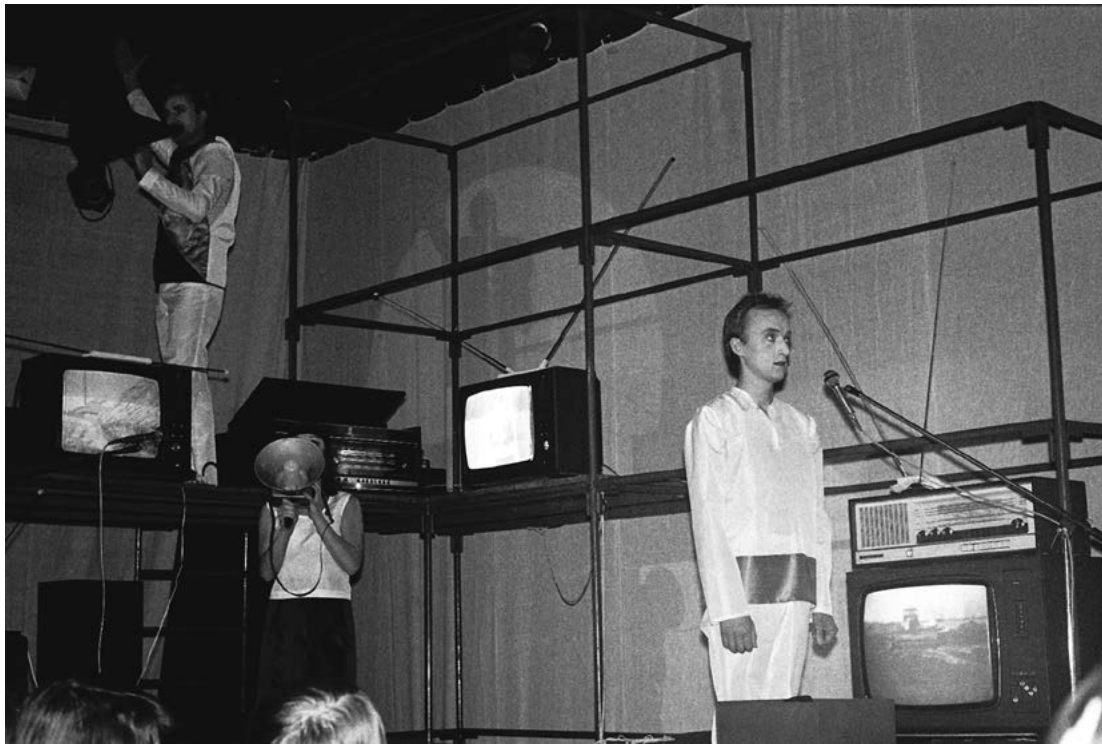
[5] Lapinil on ilmselt õigus, kui väidab, et kasutas esimesena Eestis teleriekraani kunsti materjalina (Lapin 2003: 225).

[6] Eesti kontekstis on *performance*'i-teatri mõistet esmakordselt kasutanud Anders Härm, lugedes küll selle nähtuse alguseks Von Krahli Teatri 2001. aasta lavastust „Piraadid" (Härm 2023). Termini kirjakuju pärineb Sõnaveebi teatriterminite andmebaasist: https://sonaveeb.ee/search/unif/dlall/dsall/performance%E2%80%99i-teater/1/est (18.06.2025).

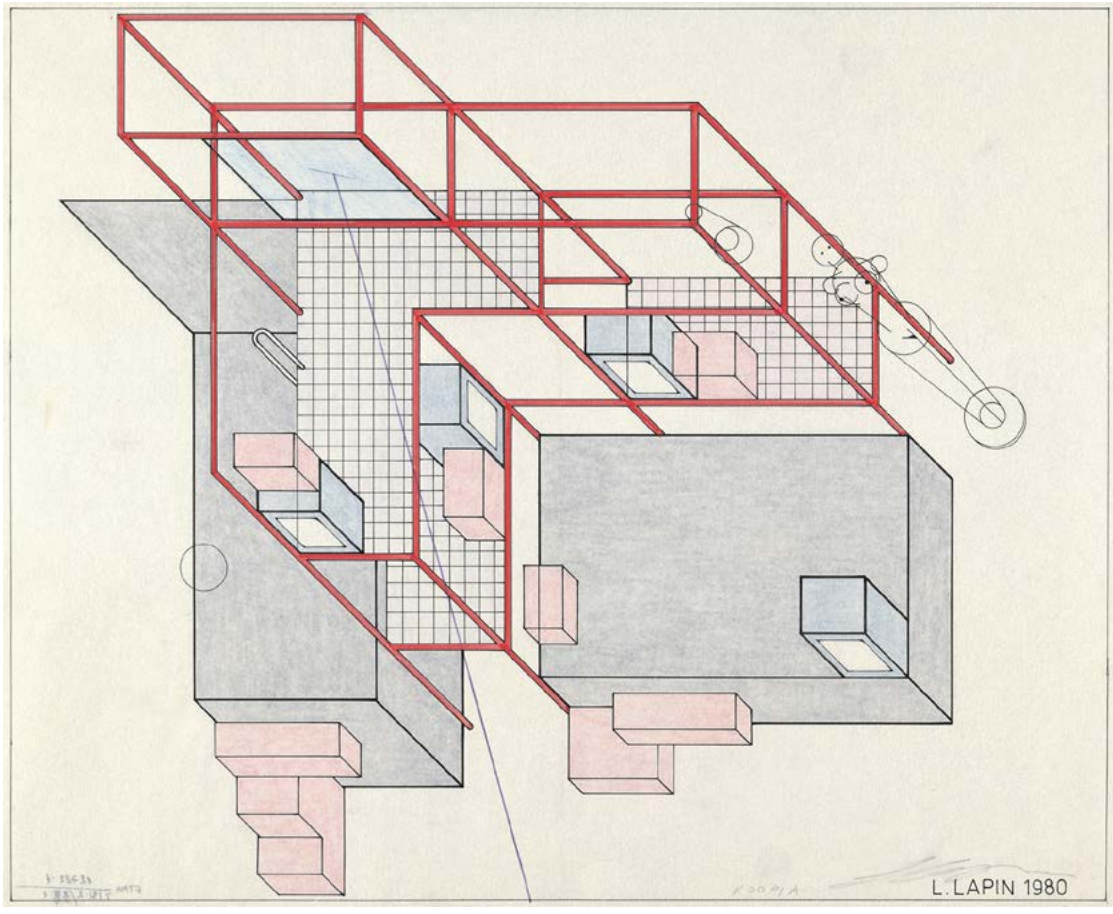
[7] Murranguliseks teoseks oli Robert Wilsoni ja Philip Glassi ooper „Einstein on the Beach" aastast 1976.

Illustratsioonid 1–2. ENSV Riikliku Noorsootetri etendus „Multiplitseeritud inimene“. 1980. Fotod: Tõnu Tormis. Tõnu Tormise arhiiv.





Illustratsioon 3. Kavand lavastusele „Multiplitseeritud inimene". L[eonhard] Lapin. 1980. ETMM 12782 T 131:2/38:1.



Selles kontekstis polnud Lapini lavastus uuenduslik mitte ainult Nõukogude Liidus, vaid pidas ka lääne trendidega tihedalt sammu.[8]

Omal ajal tekitas „Multiplitseeritud inimene" teatri sees omajagu vastuseisu. Lapinil ei olnud ju mingisugust teatrilavastamise kogemust ning tema meetodidki olid ebatavalised. (Mursa Tormis; Spriit 2025) Koos Tõnu Virvega, kellele see oli Noorsooteatris viimaseid lavakujundusi peakunstnikuna, töötati välja konstruktivistlikku esteetikat moodsate vahenditega väljendav visuaalne süsteem. Lapini lavakujundus (ill. 3) oli ristthukatest ja punaseks värvitud metalltorudest lihtne konstruktsioon, mis paigutati Noorsooteatri väikese saali nurka. Nii lava- kui kostüümikujundus koosnes Kazimir Malevitši eeskuju järgides vaid kolmest värvist: must, valge ja punane.[9] Publiku tähelepanu püüdsid konstruktivistlikud kostüümid – need olid kiht-kihilt üles ehitatud, nii et etenduse käigus kooriti need üks-

8 Lapini sõnul oli multimeediumi idee isegi veel varasem: 1970. aastate keskpaiku oli plaanis korraldada sellelaadne aktsioon Tammsaare talumuuseumis koos Paul-Erik Rummo ja Arvo Pärdiga, kuid Pärdi emigreerumise tõttu jäi see ära (Lapin 2003: 225).

9 Lavastuse konstruktivistlikku kujundussüsteemi põhjendab Lapin kavalehes, kus ta tuvustab Malevitši suprematismi põhimõtteid, milles värv omandab iseseiva ja kunstiteose esemelisusest vaba tähenduse. Lapin selgitab, et Malevitši jaoks oli must ökonoomika, punane revolutsiooni ja valge puhta tegevuse tähistaja. (TLTkl)

haaval maha, kuni järele jäi neutraalsust taotlev valge riietus. (Lapin 1997: 67, 69) Kuigi Lapin oleks eelistanud, et etenduse lõpus oleksid näitlejad alasti (Mursa Tormis, Spriit 2025), ei olnud see muidugi toonase tsensuuri juures mõeldav. Sümboolselt väljendas säärane koorumine Barbaruse kirjanduslikul materjalil põhinevat moodsa inimese arengukaart – algse geomeetrilise inimese sündimist kosmosest, seejärel arenemist sotsiaalseks inimeseks, loomingu kaudu muundumist mitmeplaaniliseks multiplitseeritud inimeseks, kes omakorda viimaks ühineb kosmosega, sulgedes seega looduse ja tehnoloogia ühinemisel tekkinud ringi. Kogu etenduse vältel toimus laval mitmeid paralleelseid tegevusi, võimaldades vaatajal ise otsustada, millele parajasti keskenduda (Lapin 1997: 69).

Võttes arvesse seda, kui tugevalt on „Multiplitseeritud inimese" lavastus end mitmete kaasaegsete kultuuriinimeste mällu kirjutanud, on hämmastav, et omal ajal ilmus sellele vaid üks professionaalne arvustus, autoriks teatrikriitik Reet Reiljan (Reiljan 1981). Seejuures ilmus kultuurilehes Sirp ja Vasar esietendusest vaid lakooniline teade hooaja uute lavastuste rubriigis Noorsooteatri kirjandusala juhataja Mati Undi sulest (Unt 1980), milles küll tuuakse esile lavastuse ainulaadsust kohalikus teatripildis. Lavastus seisab omas ajas võrdlemisi omaette, selle üksikuid osi võeti küll 1980. aastate *performance*'i-kunstis eeskujuks, kuid edasisele teatrielule suuremat mõju see ei avaldanud.[10] Reiljan võtab suhtumise Lapini ekstravagantsesse eksperimenti oma arvustuses 1981. aastal kokku nii:

> „Multiplitseeritud inimene" osutas veel üht teatritegemise võimalust, millega aga ei taheta sugugi sedastada, et nüüd peaksid ka teised teatrid muudkui multimeediume tegema hakkama. Ühest selle laadi heast näitest peaks esialgu piisama. (Reiljan 1981)

Sven Grünbergi helikujundus

Muusikal oli „Multiplitseeritud inimeses" tavatult suur roll. Seda on näha ka Lapini koostatud graafikust, mis pidi täiendama tekstilist osa (ill. 4) ja kus süntesaatoriheli katab ajaliselt ligi 70% etendusest.[11] Sellise mahuga muusika osatähtsus võimaldab lavastust vaadelda eksperimentaalse muusikateatri võtmes. Lapin kavandas algusest peale, et just süntesaator peab andma edasi lavastuse futuristlikku atmosfääri. Grünbergi puhtelektrooniliselt loodud „Multiplitseeritud inimese" helikujundus langes samasse aega Nõukogude Liidu esimese elektroonilise muusika albumi „Hingus" (1981) ettevalmistamisega. Grünberg ise on põhjendanud elektroonika poole pöördumist eesmärgiga „võimalikult lihtsalt teha võimalikult sügavaid asju". Erinevalt sümfooniaorkestrist, mille suhtes kõrv on juba tuimaks muutunud, oli tema sõnul elektroonika nagu värske ravim – sellega võib teha midagi lihtsat, aga mõjuvat.[12]

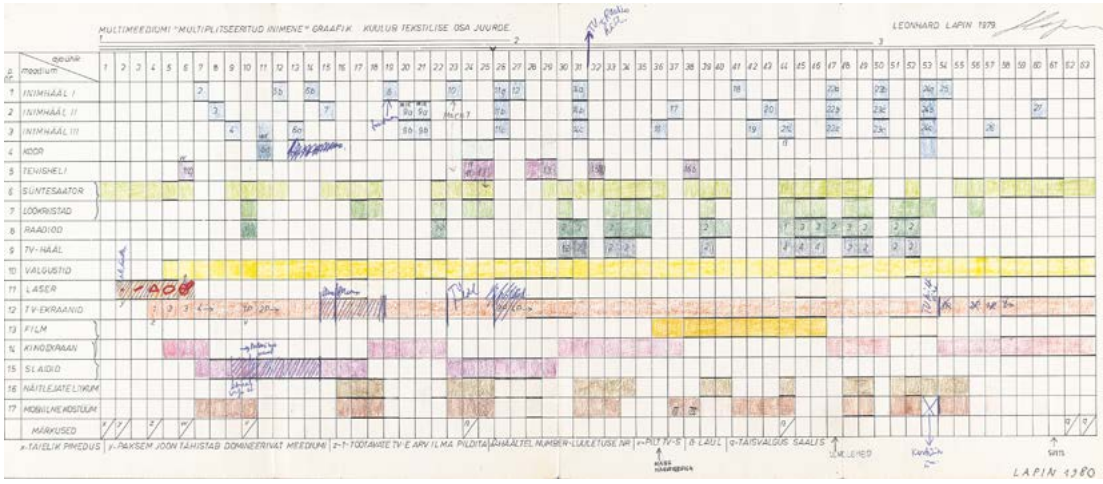
Käsikirja teksti saatva graafiku näol oli tegemist ideekavandiga või – nagu Lapin ise lavastuse tekstilise osa sissejuhatuses kirjutab – partituuriga, „mille lõplik struktuur kujuneb välja proovide käigus (analoogselt vokaal-sümfoonilistele suurvormidele)" (ETMM 10473 T 7:1135/Ar, lk. 1). Grünbergi komponeeritud muusika oli eelnevalt salvestatud. Noot, mille originaal asub Teatri- ja Muusikamuuseumi kogus (ETMM M 410:2/1,3), loodi salvestiste põhjal tagantjärele. Noodi olemasolu põhjuseks on pelk fakt, et selle alusel maksti heliloojale honorar välja, muud praktilist vajadust muusika noteerimiseks ei olnud. (Grünberg 2025) Tegemist on osaliselt graafilise notatsiooniga („Alguse muusika"), kus süntesaatorihelisid illustreerivad hajusad helesinised pilved, üle noodijoonte vaba käega tõmmatud lained ning pruuni pliiatsiga kritseldatud turritavad tombud (ill. 5). Maailmaloomise-eelset

[10] Tõsi, pea kolmkümmend aastat hiljem, 2007. aastal sai lavastus Von Krahli Teatris festivali NU Performance raames järelelu. Anders Härmi ja Birgit Krullo kureerimisel ja produtseerimisel valmis „Multiplitseeritud inimese" rekonstruktsioon, mille lavastas vanameister Lapin ise. Näitlejatena tegid kaasa Kristel Leesmend, Uku Uusberg ja Indrek Ojari, kasutati taas kord Sven Grünbergi muusikat. Vt. https://teater.ee/teatriinfo/lavastused/lapin-multiplitseeritud-inimene-von-krahli-teater/ (23.07.2025). Taaslavastus pälvis originaaliga võrreldes juba oluliselt suuremat kriitikute tähelepanu, sh. kunstiteadlaste Harry Liivranna ja Reet Varblase sulest, vt. Liivrand, Pilvre 2007; Varblane 2007.

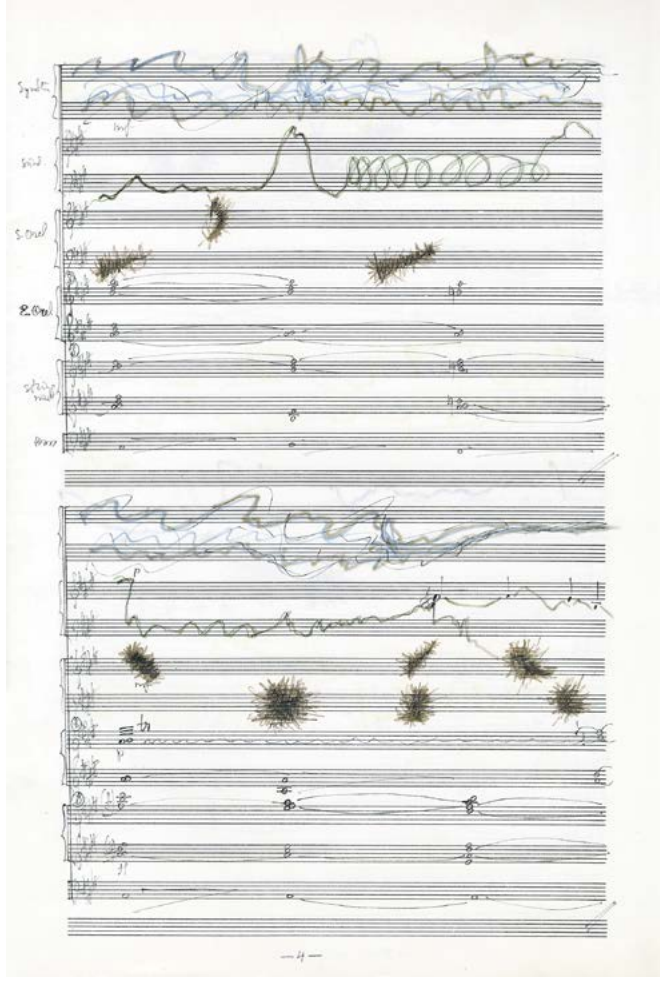
[11] Kuigi graafikus on eraldi real välja toodud ka trummid, neid kohapeal mäletatavasti ei mängitud (Mursa Tormis, Spriit 2025).

[12] Noortemuusika: 9. Sven Grünbergi variant. [Telesaade]. ERRi arhiiv.

Illustratsioon 4. Graafik lavastusele „Multiplitseeritud inimene“. L[eonhard] Lapin. 1980. ETMM 12782 T 131:2/38:2.



Illustratsioon 5. Lehekülg lavastuse „Multiplitseeritud inimene“ noodist. ETMM _ M 410:2/1,3.



müra ja plahvatusi aitas luua supersüntesaator EMS Synthi 100, millele ligipääs oli toona vaid Moskvas (Kõlar 2005: 10–11) ning mida Grünberg oli kasutanud ka filmi „Hukkunud alpinisti hotell" heliriba luues. Kokku on erineva põhjalikkusega noodistatud 8 lugu, mille puhul on aimatav, et noodi kirjutamine oli autorile pigem tüütu formaalsus. Vahelduvad süntesaatoriakordide-*ambient* ja ainult löökriistadele kirjutatud osad. Võib täheldada ka taotlust vastandada kaost ja korda – eelmängu kriipivad klastrid lähevad üle puhasteks kooskõladeks palas „Laotuse projektsioon". Meloodilisemad ja detailsemalt noodistatud on kaks lugu – „Maaslamaja" ja „Sigadest". „Maaslamaja" juures on lisaks pealkiri „Külman Eesti mullan",[13] mida see meloodia samuti saatis. Nii nagu nende tekstide toon on ka muusika minoorne, kuid pühalik, seda väljendavad diatooniline meloodia, puhtad akordid, paralleelsed kvardiliikumised ja staatiline bassiburdoon. Mõttelise „mis maa see on?" küsimuse jätab õhku noodistatud meloodia ja „Külman Eesti mullan" viimase salmi kooskõla:

> Miks kõikjal inimese vaim on lugupeet,
> vaid ainult meil ta ripub syngen võllan?
> Kord kehal, sõpre kulul hauda veet,
> on kitsas puhata sen kylman Eesti mullan!
> (Barbarus: 1922: 93; ETMM 10473 T 7:1135/Ar, lk. 23)

Barbarus on kui anti-Koidula, tema jaoks on kodumaa muld külm. See andis põhjust luuleridade taustaks näidata slaididelt vabariigiaegseid riigitegelasi (ETMM 10473 T 7:1135/Ar, lk. 23; Reiljan 1981). Ometi tahavad tekst ja muusika siin kuulajat hoopis universaalsemalt kõnetada. Barbarus ei ole kunagi olnud pelgalt poliitiliselt angažeeritud revolutsionäär, vaid tema luules on olemas kolmas, vertikaalne mõõde, midagi müstilist, mis on nii kollektiivsusest kui ka individuaalsusest kõrgemal, teatud esteetilis-metafüüsiline ideaal (Pilv 2024: 148). Sellest müstilisest pürgimusest oli kantud ka Lapini nägemus. Sündinud oli uut laadi *performance*-lavastus, mis manas transiseisundit esile visuaalide, sõna ja muusikaga.

„Sigadest" on laul, noodis märgistusega „kiire disco" (ETMM M 410:2/1,3, lk. 30). Lapini tekstikäsikirjas on selle juures märkus, et see peaks olema „meie praegusele pop-muusikale tüüpiline romantiline estraadilaul naishäälele" ja et seda võiks magnetofonilindilt esitada mõni tuntud laulja (ETMM 10473 T 7:1135/Ar, lk. 23).[14] Laulu teksti aluseks on Barbaruse luuletus „Põrsad". Teksti algne iroonia oli suunatud küll esimese Eesti Vabariigi aegse sealihatoodangul põhineva majanduse pihta, kuid ei jäänud ilmselt kuulajatel märkamata ka 1980. aastate defitsiidimajanduses, kus Tallinnast veeti rongitäite kaupa sealiha Venemaale, jättes Eesti poelettidele peamiselt kõrvad ja sõrad (Kannike 2023: 94). Laulu lõpp läks üle marsiks, millele skandeerisid kaasa ka näitlejad (ETMM M 410:2/1,3, lk. 31–32):

> Roosad põrsad – meie tulevik roosa,
> Eesti majandusliku tõusangu loit.
> Siga – luule, muu kõik – igav proosa,
> meie sealauda põhust tõuseb koit.
> (Barbarus 1927: 86; ETMM 10473 T 7:1135/Ar, lk. 23)

Tallinna Linnateatri arhiivis on säilinud nelja „Multiplitseeritud inimese" muusikapala originaalsalvestised (Pappel 2002). Salvestised kombineerivad muusikat Kalju Komissarovi sisseloetud tekstidega, millele omakorda sekundeeris laval kolme näitleja – Maret Mursa, Eero Spriidi ja Sulev Luige retsiteeritud luule. Kahe näite puhul („Alguse muusika" ja „Laotuse projektsioon") on tegemist etendusel tehtud helipuldisalvestusega, mis liidavad omavahel lindilt mänginud muusika ja Eero Spriidi kohapeal loetud teksti. Tekstid pärinevad Barbaruse loominguperioodist 1920–1932, enamasti on tegemist poeesiaga. Ühe säilinud salvestise peal loeb aga Komissarovi hääl lindilt ette proosateksti Barbaruse 1932. aastal välja antud luulekogu „E.V.-r" eelsõnast. Lõik algab sõnadega:

> Aeg ei seisatu, vaid sööstab meie vaimu kaudu igavikku, jätten järele lainetusi, mille amplituud päev-päevalt väheneb: ajalaulud iganevad, nagu inimene ise, kes omakord – kaudu aja voolab minevikku (Barbarus 1932: 5).

[13] Barbaruse luuletuse „Antipatriootilised värsid" algussõnad.

[14] Käesoleva uurimuse käigus ei õnnestunud sellist salvestist leida. 2007. aasta „Multiplitseeritud inimese" taaslavastuses Von Krahli Teatris esitas laulu kohapeal näitleja Kristel Leesmend (e-kirjavahetus Kristel Leesmendiga 27.02.2025).

Barbaruse tekst jätkub võimsa manifesteeringuga looja vabadusest – loominguvabariik ei kattu Eesti Vabariigi ega ühegi teise riigikorra omaga, sest „igal luuletajal on oma lipukavand, oma sisemine riigikord, mida ta kaitsma peab, ehk kui tal seda ei ole, siis pole ta luuletaja" (*ibid*.). See deklaratsioon pidi ka 1980. aastal ENSVs tugevalt resoneeruma iga kunstnikuga, kes hoolimata 1970. aastate lõpus alanud emigratsioonilainest otsustas jääda kodumaale ja võita kätte lapikese territooriumi oma isiklikule loominguvabariigile stagneeruva totalitaarrežiimi kiuste. Komissarovi sisseloetud teksti pinget hoiab üleval taustal kõlav süntesaatoriakordidele üles ehitatud muusika. Jäädes kõlama veel pärast teksti lõppu, töötab see kui orel pärast jutlust, lisades sõnadele kaalu ja ülevust. Kihiliste ruumi- ja korduskaja efektide rakendamine nii salvestustes kui näitlejate poolt mikrofonidesse kõneldud tekstis muutis Noorsooteatri väikese saali akustiliselt suuremaks, kui see tegelikult oli, ja toetas lavastust läbivat kosmilist pulssi.

Lapini lavastus on kantud masinaesteetika vaimust, mis ilmus tema kunsti juba 1970. aastate keskpaigast. Õigupoolest ongi ta „Multiplitseeritud inimest" pidanud oma masinasarja kokkuvõtteks ja finaaliks (Lapin 2003: 225). Tehnitsistlik esteetika peegeldus helis lisaks süntesaatorimuusikale ning löökpilli-marssidele[15] ka elektroonilise mürana. Lavale toodud raadiod ja telerid, mida aeg-ajalt sisse lülitati, esitasid kas tühja eetrisahinat või mängisid seda, mis parajasti eetrist tuli.[16] Futuristlik maalikunstnik ja muusikainstrumentide leiutaja Luigi Russolo määratles müra kui kunsti oma 1913. aasta manifestis „Mürade kunst". Just tema kutsus esimesena üles uurima linna nii, et „kõrvad oleksid tundlikumad kui silmad" (Russolo 1986: 26). Ka Barbaruse futuristlik tekst kõlab otsekui Russolo vaimus ülistuslaul linnamürale:

> Ent mu kõrvu võib muusika kosta,
> polifooniline kytkestav aaria, –
> trammide, autode ave maria.
> Oo, kui kurdid saaks kuulmist osta!
> (Barbarus 1924: 92; ETMM 10473 T 7:1135/Ar, lk. 6)

Lapin kirjeldab heli rolli „Multiplitseeritud inimeses" järgmiselt:[17]

> Nii koosnes helide ansambel eelkõige kolme näitleja häälest (mille intonatsioon ja tämber kogu etenduse jooksul muutus). Teksti esitati ehedalt[18] – üksi, grupiviisiliselt ja koorina, kasutades aga ka mikrofoni, ruuporit ning megafoni. Samal aja esitati osa teksti magnetofonilindilt, rakendades ka kajaefekti ning moonutusi. Tekst oli kohati seotud muusikaga süntesaatorilt, teda esitati veel lauluna.[19] Samas aga kujunesid süntesaatori helid, mis kohati esinesid teksti või tegevuse foonina, iseseisvaiks muusikalisteks vahepaladeks, mis seostusid valguse ja visuaalsete kujundite kooslusega. Paralleelselt nimetatud helivarjunditega rakendati veel heliplaati, juhuslikku kõnet, muusikat ja müra raadiotest ja televiisoritest, mida näitlejad vastavalt lavastuse sisulisele ülesehitusele käsitlesid kui muusikainstrumente. Nimetatud helisid rakendati nii teksti kui muusikaga kooskõlastatult kui ka juhuslike, spontaansete plahvatustena, isegi totaalse mürana. Helidearsenaliga liitusid veel kõikvõimalikud etenduses kasutatud seadmete-aparaatide helid (näit. kirjutusmasin, filmiprojektor jt.). (Lapin 1997: 67)

Lapini tekst, mis on ainus kirjeldus lavastuse helimaastiku kohta, teeks au igale müramuusika või *ambient*'i entusiastile. Oma nägemust sellisest helimaastikust oli ta esitlenud juba varasemas multimeediumi ideed tutvustavas artiklis, kus pakkus välja, et kaasaegne tehnika võimaldab kasutada kõikvõimalikke helitransformatsioone paralleelselt puhta inimhäälega, purustades seega ka kõne ja suhtlemise barjääre, ning muunduda koos visuaalse kujundiga (Lapin 1979: 249–250).

„Multiplitseeritud inimeses" kasutati omas ajas tehnoloogiliselt uuenduslikku lasergraafikat. Selle lahenduse töötas välja kujundaja ja insener

---

15 Vt. nt. „Pind pinna kõrval".

16 Kontseptsioonilt sarnaneb see John Cage'i kontserdiga raadiotele „Radio Music" (1956).

17 Alljärgnev tekst on esmakordselt avaldatud 1997, kuid käsikiri pärineb aastast 1981.

18 „Eheda" all peab Lapin ilmselt silmas akustilist teksti esitamist.

19 Laulmist siiski Maret Mursa ja Eero Spriit ei mäleta (Mursa Tormis, Spriit 2025).

Tõnis Mägi, kelle sulest ilmus 1983. aastal artikkel valgusmuusikast ja selle ajaloost. Valgusmuusika sai alguse ideest muuta muusika nähtavaks. Need otsingud viisid ka Nõukogude Liidus elektroonilise muusika ja valguskujunduse ning laseri sümbioosi katseteni. Artiklile olid lisatud Mägi enda kujundatud lasergraafika näited. (Mägi 1983: 33–35)

Valgusel oli tähtis roll ka lavastuse katartilises kulminatsioonis, kus kooskõlas muusikalise finaaliga täitus saal järk-järgult terava projektorite täisvalgusega. Lapini eesmärk oligi lõpus lülitada välja kogu tehniline atribuutika ning jätta vaid kaks „ürgfenomeni" – heli ja valgus. Tema sõnad: „Etenduse lõpp oli kui endiselt lihtne koit uues tehnika ürgmetsas!" (Lapin 1997: 69). Inimese ümbersündi ja ühinemist kosmosega saatsid Barbaruse luuletuse „Matk tundmatusse" lõpusõnad:

> Tervitan vormide vaheldust, tekkimist,
> kuju et uue oman, tundmatusse rännaten.
> Tunnen enda keemilist lagunemist-settimist, –
> hingel on kerge – Ruumi – lõpmatusse lennaten.
> (Barbarus 1930: 120; ETMM 10473
> T 7:1135/Ar, lk. 34)

Hoolimata sellest, et rangelt võttes on lavastuses laule vaid üks, loovad Barbaruse luule räppimist meenutav rütm, riim ja *flow* teksti ja muusika vahele seose, mis lubab „Multiplitseeritud inimest" pidada muusikaliseks *performance*'i-teatriks. Lapin andis näitlejatele juhiseid lugeda teksti „kandiliselt", mitte esitada mõtet, vaid vormi, võimendada paatost – see kõik läks vastuollu toona tavapärase stanislavskiliku, reaalsuse illusiooni taotleva näitlejakoolitusega (Mursa Tormis, Spriit 2025). Seegi aitas kaasa teksti käsitamisele rütminstrumendina, mis töötas koos muusikaga.

Nicholas Cook on uurinud eri meediumide vahelisi suhteid ning eristab nende hindamisel kolme omadust: vastavus (*conformance*), täiendus (*complementation*) ja vastandus (*contest*) (Cook 2004: 98–99). Esimene neist iseloomustab meediumide sarnasust, teised kaks nende omavahelisi erinevusi. Tundub, et Grünbergi muusika „Multiplitseeritud inimesele" toimib kahe esimese kategooria – vastavuse ja täienduse kaudu. Lavastusel ei olnud niikuinii selget narratiivi, millega muusika oleks võinud ühemõtteliselt kohanduda. Selle asemel loodi ja hoiti üleval mitmemeelelist transilaadset seisundit. Enam tekib tekstiga dramaatiline seos heroilise meloodialiiniga pala „Maaslamajat ei lööda" puhul. Enamasti aga täiendab muusika teksti ja visuaali oma iseseisva paralleelse kohaloluga.

Siim-Tanel Annuse *performance*'ite muusika. Ariel Lagle

Kunstnik Siim-Tanel Annus on maininud, et tõuke hakata pildiloomingu kõrval ka *performance*'ikunstiga tegelema andis talle justnimelt Lapini „Multiplitseeritud inimese" lavastus. Annuse 1980. aastate koduaiaetendustest kasutati kõigis suuremal või vähemal määral muusikat või heli. Enamgi veel – autori väitel saidki tema *performance*'id alguse seisundist, mille kutsus esile teatud tüüpi muusika, eriti Klaus Schultze, Jean-Michel Jarre'i, Meredith Monki, Arvo Pärdi loomingu kuulamine. (Annus 2015) Sedalaadi muusikat seovad minimalismi stiilitunnused, mida saadavad sageli elektroonilised *ambient*-helid.

Esimesena tegi Annuse *performance*'ile originaalmuusika Mati Schönberg 1982. aastal. Selle salvestamisel kasutas ta 12-keelset kitarri ja kitarriplokke ning ülesalvestustehnikat. Lindistatud muusika mängiti etenduse ajal ette kolmelt võimendatud lintmakilt, mida Schönberg vastavalt vajadusele miksis.[20] Salvestust kasutati hiljem Tõnu Aru 1983. aasta lühifilmis „Siim Annuse tornid". Film pälvis Eesti NSV amatöörfilmide ülevaatusel samal aastal parima helikujunduse auhinna.[21] Lühifilm põhineb Annuse kolmandal koduaiaetendusel, mis sisaldas rohkelt sümboleid: tiksuvad kellad, peeglid, peegli purustamine, torni otsa ronimine jne. Schönbergi loodud elektroonilised atonaalsed helid, mille allikat on raske tuvastada, töötavad sellele sümboolikale vastu ja loovad nihestatuse tunde.

1980. aastatel oli tavaline, et elektrooniliste pillide muusika oli eelnevalt stuudios salvestatud ja mängiti elaval esitusel makilindilt ette. Keerukamat helide sünteesimist reaalajas toonane süsteem lihtsalt ei võimaldanud. (Kõlar 2005: 17)

[20] E-kirjavahetus Mati Schönbergiga 20.02.2025.

[21] Info pärineb Eesti Filmi Andmebaasi veebilehelt: https://efis.ee/film/6110 (29.06.2025).

Samal kümnendil toimus aga digitaalrevolutsioon, mille käigus isetehtud analoogsüntesaatorite kõrvale tekkis võimalusi saada kätte juba ka mõni välismaine digitaalne ja paremini häälestuv elektripill (Kõlar 2005: 11–12).

Uute avastuste ja võteteni elektroonilises muusikas jõuti sageli tänu lindisalvestuste katsetustele. Magnetrullidega eksperimenteeriti Eesti Raadio stuudios, kus 1980ndate teisel poolel töötas helirežissöörina Margo Kõlar. Sinna kogunes erinevaid eksperimentaalsest muusikast huvitunud noori, nagu näiteks Rauno Remme, Eerik Semlek, Toomas Trass, Ariel Lagle. Kõlar on lindile salvestamise protsessi kirjeldanud nõnda, et umbes kilomeetri pikkust lindirulli lõigati ja kleebiti vastavalt soovile ning seejärel lindistati kõik lõikamata lindirullile ümber, et kätetöö hiljem laiali ei laguneks.[22] Katsetati ja mängiti nii erinevate lõikamisviiside, esituskiiruste kui lindiringidega.

Kõige väärtuslikuma osa *performance*'ite muusikast moodustavad kahtlemata spetsiaalselt etenduse jaoks valminud algupärased teosed. 1980ndate lõpus ja 1990ndate alguses on siin keskseks kujuks Ariel Lagle. Lagle lõpetas Tallinna Riiklikus Konservatooriumis viiuli eriala ning asus 1988. aastal Lepo Sumera juhendamisel kompositsiooni õppima. Koostööle kunstnikega andis tõuke toonases kunstiinstituudis valitsenud, Lagle hinnangul vabam õhkkond võrreldes akadeemilise konservatooriumiga (Lagle 2016).[23] Otsesemalt tõi Lagle *performance*'i juurde bänditegemine Eesti Riiklikus Kunstiinstituudis koos Raoul Kurvitzaga. Esimene koostöö tehti Tammsaare muuseumis Rühm T näitusel 1987. aastal, kus Lagle lõi näitusele helikujunduse.[24] Hiljem võttis Laglega ühendust Annus, kellega sama aasta detsembris valmis *performance* „Läbimised".

Tammsaare muuseumi Rühm T näituse plakat kuulutab rühmituse multimediaalset iseloomu: visuaalsed kunstid, tekst, heli. Võimalik, et näitusele valminud muusika näol on tegemist üldse esimese kunstinäituse originaalhelikujundusega Eestis.[25] Kunstikriitik Heie Treier rõhutas omaaegses arvustuses muusika rolli terviku tajumisel: „Oleks nagu kaks näitust: üks on koos programmilise muusikaga, teine (kui makk ei mängi) ilma muusikata. Viibiksin meelsamini esimesel näitusel." (Treier 1987) Muusika programmilist aspekti esindas peamiselt see, et tööstusmaastiku visuaalsele representatsioonile näitusekujunduses (roostetanud metall, okastraat) vastasid helikujunduses puhisevad masinad, metallikolin ning rongiviled. Lagle loodud heliteos[26] kannab nimetust „Tehnodeelia", mõiste, mis seletatakse lahti Rühm T 1988. aasta „Tehnodeelilise ekspressionismi manifestis", ühendades endas tehnoloogia ning psühhedeelia ning olles autorite sõnul tehnomaailma ilmutus läbi transi (Kurvits, Muru 1989).

Muusika on loodud uhiuuel, samal aastal välja tulnud süntesaatorimudelil Roland D-50. Lagle teos jaguneb justkui mõtteliselt kaheks: kandlehelide, pikkade viiulinootide ja kellamängu kõlasse, mida võiks käsitada kui looduslikku pastoraali, imbub üha enam sisse süntesaatori, elektrooniliste, tehniliste ning konkreetsete helide voog. Lühikese lõpuosa moodustab lüüriline süntesaatoriballaad, mille puhul meenub Lagle kommentaar, et aja jooksul kujunes neil Kurvitzaga omamoodi naljaks, et lõppu tuleb alati panna midagi „ilusat" (Lagle 2025). Enne veel, kui Kurvitz ja Muru oma manifesti avaldasid, kõrvutab Lagle helikujundus orgaanilist (traditsioonilised akustilised pillid ning helid) ja tehnilist (elektroonika, süntesaator), need maailmad ei vastandu teineteisele, vaid lähtuvad tehnodeelia mõiste leiutajate kohaselt samadest ürgsetest kunstilistest arhetüüpidest (Kurvits, Muru 1989). Ingrid Ruudi on juhtinud tähelepanu Rühm T tehnodeelia ja Donna Haraway essee „Küborgi manifest" (1985) kandva idee sarnasustele (Ruudi 2020: 161–162). On küll ebatõenäoline, et Kurvitz,

22 Vooluring. Lindikatsetusi meilt ja mujalt. [Raadiosaade]. ERRi arhiiv.

23 Toonast kunstiringkondade suhteliselt vabamat õhustikku võrreldes muusikaga mainib ka Läti muusik ja musikoloog Boriss Avramecs (Avramecs, Traumane 2016: 316).

24 Helirežii Margo Kõlar.

25 Seda hüpoteesi toetab ka varasemate tehniliste võimaluste puudumine näitusesaalis. 1987. aasta näituselgi oli tehniline lahendus üpris primitiivne: heli tuli kaasaskantavalt lintmakilt, mille saalivalvur külastajate saabudes sisse lülitas (Lagle 2025).

26 Kuulatav platvormil Audius: https://audius.co/Ariel_Lagle/tehnodeelia (29.06.2025).

Illustratsioonid 6–7. *Performance* „Läbimised". Siim Tanel Annus, Ariel Lagle. 1980. Siim-Tanel Annuse arhiiv.





Muru või Lagle selle kirjutisega kursis olid. Sellest hoolimata on midagi väga küborglikku Lagle helikujunduste orgaaniliste ja masinlike helide ning sämplite segunemises. Haraway võiks iseloomustada ka Rühm T näitust, kui kirjutab:

> 20. sajandi lõpu masinad on muutnud täiesti ebaselgeks erinevuse loodusliku ja tehisliku vahel, vaimu ja keha vahel, isereneva ja väljastpoolt arendatava vahel ja veel paljude muude erisuste vahel, mis kehtisid varem elusorganismide ja masinate puhul. (Haraway 2022: 2053–2054)

Esimese koostöö Siim-Tanel Annusega tegi Lagle 1987. aasta *performance*'iga „Läbimised" (ill. 6–7), järgnes „Kullavalamine" 1988. aastal.[27] Nimetatud *performance*'ite muusika on senistes uurimustes jäänud täiesti etenduse visuaalsete kujutiste varju. Seni on kõige „pikema" tekstilõigu Annuse etenduste muusikale pühendanud Evi Pihlak oma käsikirjalises „Läbimiste" kirjelduses, öeldes: „Kasvavat emotsionaalset pinget rõhutas ka muusika, millega tegevus üllatavalt orgaaniliselt kokku sulas." (EKMA 178.3.7/13-5, lk. 3) „Eesti kunsti ajaloos" tõstetakse õigustatult esile tegevuskunsti sidemeid toonaste muusikaliste arengutega, kuid „Kullavalamise" muusika autori osas esineb faktiviga[28] ja „Läbimised" („Mooni tn 46a") on esindatud vaid fotoga (Allas 2016: 228).

Ariel Lagle on maininud oma toonast soovi teha muusikat, mis sarnaneks visuaalse kunstiga, oleks vähem ajaline. Kunstižanrite *crossover* peegeldas Lagle enesetaju akadeemilise muusikamaailma autsaiderina. Konservatooriumi haridus tundus talle ta enda sõnul liialt jäigana: „Sel ajal oli teosel punkt üks nimi ja punkt kaks noot, vastasel juhul ei olnud teost olemas". Seisundliku *environment*-tüüpi muusika puhul on aga need kategooriad üpris teisejärgulised. Noorele protestimeelsele muusikule olid tähtsamad kontserdisaalimuusikale vastandumine, teose sündimine protsessis ja vormiliste piirangute eiramine. (Lagle 2016)

Helilooja tööprotsess oli brikolaažlik, töötati nende võimalustega, mis vahel ka juhuslikult avanesid. Kodus paberile tehtud umbmääraste märkmete põhjal hakati stuudios ilma erilise pillitagavara ja konkreetsemate plaanideta muusikat kokku miksima. Üks põhilisi instrumente oli süntesaator, millele lisati akustilisi pille. Instrumentalistid kaasati pooljuhuslikult, olenevalt sellest, kes käepärast oli. Tegemist oli seega kohati spontaanse ja kollektiivse protsessiga – muusika tegemine oli ise ka paras häppening, meenutab Lagle. Muusika loomise tööprotsess oli tema sõnul „fragmentidest kokkupanemine", „kollaaži tekitamine", „maalimine" – kõik visuaalsetest kunstidest laenatud kujundid. Oluline tehniline uuendus oli käsitsi lindist kokkukleebitud pikk *loop*, mille peale hakati erinevaid kihte lisama, samuti arvuti, täpsemalt *Commodore* 64 kasutamine esimeste seas. Suure lindi-*loop*'i võttis Lagle Eestis kasutusele tõenäoliselt esimesena ning võimalik, et ainsana.[29] Hiigel-lindiringidele salvestamiseks pandi lint käima läbi mitme toa ja selle ülevalhoidmiseks võeti kasutusele ka mööblitükid. (Lagle 2016)

Lagle *performance*'i-muusikas leiab mitmeid minimalismile omaseid stiilitunnuseid: kordused bassiliikumistes, harmoonias ja rütmis, mis on saavutatud mitmekordsete lindiringide ülesalvestustega, loovad helilisi seisundeid, mis selle asemel, et muusikalise lahenduse või pingestuse suunas liikuda, näiliselt paigal püsivad. Brian Eno on võrrelnud sellist heli olekut parfüümiga, mis õhus heljub (Toop 2001 [1995]: 8–9; Dale 2009: 487, 489). See omakorda annab põhjust leida Lagle muusikas *ambient*'i-taotlusi. Vastupidiselt meloodia ja harmoonia arengul põhinevale lineaarsele narratiivsusele Euroopa klassikalises muusikas on helimaterjal Lagle loomingus organiseeritud vertikaalselt, kiht-kihilt.

Minimalistlik muusika ja multimeedia

Tähelepanuväärne on minimalistliku muusika tugev seos visuaalsete kunstidega oma algusajast peale. Stiili hälliks peetakse 1960. aastate USAd, kus minimalistlikud heliloojad (Steve Reich, Terry Riley, La Monte Young jt.) töötasid külg külje kõrval visuaalsete kunstnikega, nagu Sol LeWitt,

[27] Mõlema *performance*'i muusikanäited on kuulatavad Ariel Lagle Audiuse veebilehel, kus need on sulatatud üheks tervikuks nimega „The Transition": https://audius.co/Ariel_Lagle/the-transition (27.02.2025). Üleminek „Läbimiste" muusikast „Kullavalamisele" toimub umbes 14. minutil.

[28] Muusika autoriks on märgitud Mati Schönberg, tegelik autor on Ariel Lagle.

[29] E-kirjavahetus Margo Kõlariga 16.03.2017.

Donald Judd või Richard Serra, kasutades inspiratsioonina nende kontseptuaalseid ja geomeetrilisi teoseid ning esitades oma muusikateoseid minimalistlikku kunsti eksponeerivates näitusesaalides (Bernard 1993: 86–87). Tänu sellele, et minimalistlik muusika on ajalooliselt ammutanud inspiratsiooni teistest kunstivormidest ja nendega koostööd teinud, on see paindlik kohandumaks multimeediaga (Siôn, Evans 2009: 672).

Minimalistlik muusika erineb traditsioonilisest lääne klassikalisest muusikast selle poolest, et kui viimase puhul dikteerivad suuremad struktuuriüksused väiksemaid (Philip Glass on seda nimetanud „leivapätsi viilutamiseks"), siis minimalistliku muusika ülesehitus ja rütmilised mustrid tekivad mikrostrukturaalsel tasandil, millest omakorda vormuvad suuremad plokid (Siôn, Evans 2009: 680). Selline väiksemalt suuremale komponeerimine teeb minimalistliku muusika väga paindlikuks visuaaliga kohanejaks, sest võimaldab väiksemaid üksuseid vastavalt vajadusele liigutada ja replitseerida.

Uurides minimalistliku muusika kasutamist multimeedias, jõudsid Pwyll ap Siôn ja Tristian Evans järeldusele, et tugevad sümbiootilised suhted tekivad tänu sellele, et normatiivseid mustreid heli ja pildi vahel lõhutakse, nii et tulemuseks on nende kahe dialektiline suhe. Minimalistlik muusika keeldub visuaalis lahustumast: selle asemel kinnitab ja isegi tugevdab ta pildiga kombineerudes omaenda muusikalist tähendust. (Siôn, Evans 2009: 671) Sellise helikujunduse vastandiks võiks pidada muusikat, mis jutustades ning imiteerides taotluslikult kohandub nähtavaga, äärmuslikumal juhul kasutades nn. *mickey-mousing* võtet, kus iga liigutust saadab sünkroniseeritud heli. Minimalistlik helikujundus toimib assotsiatiivselt, pigem metonüümiliselt kui metafoorselt.

Vihjeid selle kohta, millist helimaailma Annus oma etendustele soovis, haaras Lagle enda sõnul intuitiivselt. Suunise andis muusikule ka kunstniku etteantud teose pealkiri, edasi töötati iseseisvalt. Kokkumängu ei harjutatud, lõplikult sai *performance* helis ja pildis kokku alles publiku ees. (Lagle 2016) Selline lähenemine koostööle jätab tegevuse ja muusika vahele teatud määramatuse, mis on omane muu hulgas ka minimalistlikele filmi heliribadele (nt. Michael Nymani ja Peter Greenaway ühistöödes): järgitakse mõningaid kokkulepitud juhiseid, kuid töötatakse eraldi (Siôn, Evans 2009: 680–681).

Siôni ja Evansi hinnangul toimib minimalistlik muusika visuaalse meediaga kombineerudes Cooki erinevuse/sarnasuse mudelit (Cook 2004: 99) järgides täienduste ja vastanduste kaudu, seega rõhutades nende omavahelisi erinevusi. (Siôn, Evans 2009: 675–677) Näiteks „Läbimiste" kulminatsioonis – hetkel, kui Annus asub läbima tuleväravat –, vaikib muusika hoopis, kõlavad vaid üksikud gongilöögid.

Tänu mittevastavuse printsiibile töötab minimalistlik muusika kameeleonina: teda saab kohandada erinevatele kontekstidele (Siôn, Evans 2009: 678). Soome 1988. aasta dokumentaalfilmis Siim-Tanel Annusest[30] on „Läbimised" nii helis kui pildis kokku monteeritud, mistõttu on muusikalist materjali oluliselt lühendatud: originaalne heliteos kestab umbes 23, videolõik 13 minutit. Muusikaline tervik sellest aga ei kannata, sest heliseisunditesse sisenemine ja väljumine ei ole ajaliselt määratletud ning minimalistlik muusika kaotab vähe oma tähendusest, kui seda lõigates ning kleepides ümber organiseeritakse. (Siôn, Evans 2009: 678)

Ometi tuleb muusikaliste paralleelide toomisel lääne stiilidega olla ettevaatlik, sest nagu Brigitta Davidjants on märkinud, levis ka 1980. aastate lõpul info välismaailmast raudse eesriide taha vaid fragmentaarselt. Püüti kinni üksikuid infokilde globaalsete suundumuste kohta, kuid lüngad täideti ise. Tekkisid hübriidid, kus sageli ka vastandlikud liikumised omavahel sõbralikult koos eksisteerisid (näiteks progerokk ja punk). (Davidjants 2025: 29)

Erinevate suundumuste ja stiilide segunemine sõjajärgse avangardi puhul oli Nõukogude Liidus tavaline. Omavahel segunesid nii klassikaline avangard, vanamuusika, idamaade muusikatraditsioonid kui ka progressiivne rokk, millega pakuti vastukaalu 19. sajandi romantismiajastu muusika ideaalile ja esituspraktikale. (Avramecs, Traumane 2016) 1980. aastatel tõusis akadeemilises muusikas paralleelselt siiski taas päevakorda romantiline, eriti rahvusromantiline nostalgia (Kotta 2025: 205–210).

Eesti muusika kontekstis on Kerri Kotta võtnud hilisnõukogude postmodernismi kokku kui eskapismi nähtuse, mida iseloomustab soov vastan-

[30] Lahti, Katariina (rež.). Siim-Tanel Annus. [Dokumentaalfilm]. Helsinki: YLE Svenska faktaredaktionen, 1988.

Illustratsioon 8. Foto *performance*'ist „Kullavalamine II" Imatra kunstifestivalil Soome ajalehes Uusi Suomi 31.07.1988. Lina all on helilooja Ariel Lagle.



dada loodud ideaalmaailma labasele reaalsusele. Eskapism on sissepoole pööratud dissidentluse vorm, kuid erineb aktivismile suunatud avangardist oma passiivsuse ja pessimismi poolest. (*Ibid.*: 201) Ühtlasi seostab Kotta eskapismiga minimalismi, mis oma mittenarratiivse vormistruktuuriga andis võimaluse vältida reaalsuse otsest peegeldamist (*ibid.*: 205).

Ariel Lagle *performance*'i-muusikas saavad kokku nii antiromantilised suundumused minimalismi näol kui ka sellele täiesti vastanduvad wagnerlikud impulsid. Minimalismi isa Eric Satie põlastas Richard Wagneri sümbolistlikku dramatismi, mis püüab jäljendada midagi väljaspool helisid ennast (Nyman 1999: 35–36). Laglegi muusika ei ole täiesti vaba narratiivist: „Läbimised" koosneb autori enda sõnul erinevate seisundite järgnevusest (Lagle 2016), ilmselt osalt inspireerituna etteantud pealkirjast. Tõlgendamisel tuleb kasuks meenutada Brian Eno *ambient*-muusika taotlusi. Eno, kes teatavasti oli visuaalse kunsti haridusega ja on loonud ka audiovisuaalseid installatsioone ning videoid, on öelnud, et ta püüab erinevalt näiteks popmuusika videotest luua aeglase stimulatsiooniga atmosfääri ning hüpnootilist ruumi, mis selle asemel et kuulajat rünnata, võrgutab teda aegamisi (Dale 2009: 489–490).

Lagle loodud heliseisundite vahel võib aga kohati leida ka lineaarsemaid meloodialiine, mis aeg-ajalt progresseeruvad, luues ülevaid, isegi eepilisi muusikalisi hetki. „Läbimistel" on selge lõpp, mis toob kuulaja heliteose alguses valitsevasse vaikuse ja gongilöökide vaheldumisega kujundatud rituaalsesse heliruumi tagasi. Selline muusika kuulub omamoodi vahealasse: Lagle ei ole läbinisti ei romantik ega ka antiromantik, ta laenab probleemivabalt mõlemast leerist.

Komponeerimisel arvestas autor oma sõnul kuldlõike printsiipi. „Kullavalamine" (ill. 8) kulmineerub ooperilaulja[31] esitatava liturgilise „Pange

[31] Sopran Tiiu Reinau.

lingua" tekstiga, mis haakub Annuse armulauamotiiviga *performance*'is.[32] Ometi ei lammuta üksikud dramaatilised ning sümbolistlikud kõrvalekalded muusika üldist *ambient*'likku mõju, mis oma seisundlikkusega pigem töötab vastu etenduse narratiivile kui toetab seda. Eri seisundid, mis üksteisele järgnema pannakse, on muusikaliselt pigem lõdvalt seotud, asetsedes teineteise kõrval, loomata üheselt mõistetavaid arenguid.

„Guide to Intronomadism"

Viimaseks siinses artiklis käsitletavaks Ariel Lagle *performance*'i-kunsti helikujunduseks on koos Rühm T-ga valminud „Guide to Intronomadism".[33] Teos on hilisem salvestus 20. veebruarist 10. märtsini 1991 Kunstihoones aset leidnud Rühm T *performance*'ite sarjale loodud helikujundustest, mida etendustel mängis Ariel Lagle süntesaatoril Yamaha V50 elavas esituses.

Rühm T jaoks oli institutsionaalsete ruumide vallutamine ja nende n.-ö. desakraliseerimine omaette kunstipraktika (Ruudi 2020: 169–171). Järgemööda võeti ette Eesti Kunstimuuseumi filiaal Adamson-Ericu muuseum, Tammsaare muuseum, laululava territoorium, Tallinna Kunstihoone. Kõik need ruumid kujundati ümber vastavalt oma invasiivsele tegevusele. Sellel ruumi loomisel ja ümberkujundamisel oli oma osa helikujundusel. Muusika määravast rollist Kunstihoone *performance*'i-maratonil annab tunnistust Lagle meenutus, et kord, kui ta oli möödarääkimise tõttu jätnud ühele etteastele muusika kirjutamata, jäi kogu *performance* ära (Lagle 2025).

Rühm T-le loodud muusika valmimise tööprotsessis oli Lagle sama iseseisev kui koostöös Annusega. Rühm T koosnes niikuinii üsna lõdvalt ühenduses olevatest kunstnikuisiksustest. Rühma liige Hasso Krull on meenutanud 1991. aasta suurnäitust ettevalmistavat kohtumist kui ekstaatilist ideede tulevärki: „Kangastus kujutluspilt: stepis on kogunenud ratsanike salk, kes äkki ühekorraga kannustavad hobuseid ja kihutavad laiali, igaüks ise suunas." (Krull 2013: 42) Seetõttu ei maksa oodata, et Lagle muusika järgiks mingit Rühm T üleüldist filosoofiat, pigem on see oma atmosfäärilisusega vastuolus grupeeringule tavapäraselt omistatava radikaalsusega.

Performance'i-maratoni muusika valmis Laglel öösiti enne iga etendust, kokkumänguks aega suurt ei jäänud (Lagle 2025). Varasemate kompositsioonidega võrreldes on nendes helilõikudes teatud lõpetamatus, mis ühest küljest tuleneb sellest, et tegemist on algselt elavas esituses mängitud muusikaga. Teisalt aga seostub selline helikujundus Brian Eno kontseptsiooniga heliväljast (*soundfield*), mis vastandub oma piiritlematusega helistruktuuride fikseeritud kompositsioonile (Toop 2001: 131). See on heli, mis taandab ennast vabatahtlikult foonile – selle asemel et keskkonnast esile tõusta, saab osaks keskkonnast. See aga ei tähenda, et alateadlikult ei võiks selle mõju olla isegi kaugeleulatuvam: muusikal, kui see on perifeerne, võib olla võime vallandada uusi nägemusi, nii nagu unenägu, mille detaile me püüame meenutada, võib ootamatult meenuda hetkel, kui meie tähelepanu hajub (Toop 2001: 143).

Sarnast *ambient*'ile omast ideestikku leiab ka Läti *performance*'i-rühmituse ja bändi Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca (NSRD) ehk Tundmata Tunnete Taastamise Töötoa 1987. aastal alguse saanud „umbkaudse kunsti" (*aptuvenās mākslas*) praktikast. Selle manifest sätestas, et elu põhiomaduseks on hägustumine ja ebamäärased piirjooned, seda nii kunstiliikide vahel kui elus üldse (Boiko, Lediņš 2016a). Sellise interdistsiplinaarse kunsti eesmärk oli luua atmosfääri, milles inimese tunded saaksid funktsioneerida (Boiko, Lediņš 2016b).

„Guide to Intronomadism" on juba lävepakk uude, digitaalsesse ajastusse, mil nii muusikas kui kunstis algas plahvatuslik liikumine paljudes eri suundades korraga. 1990. aastate multimeedia helikujundus on juba mõne teise uurimuse teema.

Kokkuvõte

Artiklis näidati, et muusikal oli 1980. aastate *performance*'i-kunstis määrav roll. Eksperimen-

[32] 1988. aastal toimunud näituse „Ma pole kunagi käinud New Yorgis" raames toimunud „Kullavalamise" *performance*'i puhul on aga videolt näha, et Annus lõpetab etenduse enne, kui see üldse lauluosani jõuab. Mõningate variatsioonidega korrati *performance*'it samal aasta juulikuus Imatra kunstifestivalil Soomes, seal oli üheks osaliseks ka Ariel Lagle.

[33] Helinäide on üleval Ariel Lagle Audiuse lehel: https://audius.co/Ariel_Lagle/guide-to-intronomadism (29.06.2025).

taalse muusika ja tegevuskunsti ajalugu on tihedalt läbi põimunud, kuid 1980. aastad tõid otsustava pöörde selles, kuidas muusiku ja kunstniku koostöös valmis terviklik lavastus.

Leonhard Lapini lavastatud multimeedium „Multiplitseeritud inimene" 1980. aastast rakendas Sven Grünbergi kunstlikke süntesaatorihelisid teadlikult, selleks et edasi anda lavastuse keskset ideed ja luua moodsat rituaalset ruumi. Lapini juhendamisel kasutati lavastuses ka Johannes Barbaruse teksti kui muusikainstrumenti: näitlejad retsiteerisid luulet rütmiliselt ja Grünbergi sugestiivse helikujundusega läbipõimunult. Sellise sümfoonilise koostööga löödi otsustavalt lahku varasemast häppeningitraditsioonist, mis säärast mitmemeelset kogemust ja terviklikkust ei taotlenud. Eelnev annab põhjust pidada „Multiplitseeritud inimest" Eesti esimeseks *performance*'i-teatri lavastuseks, mida iseloomustab eksperimentaalne kunstidevaheline koostöö.

„Multiplitseeritud inimene" jäi siiski Eestis eraldiseisvaks üksikuks eksperimendiks, mis teatrilavadel samal kümnendil otsest järge ei leidnud. Küll aga korjasid multimeediumi ideed üles järgmise põlvkonna *performance*'i-kunstnikud, eelkõige Siim-Tanel Annus, kelle seltskondlikud rituaalsed ettevõtmised kasvasid kümnendi lõpuks suurejoonelisteks muusikuga koostöös valminud etendusteks.

Seni kunstiajaloo käsitlustes vaid möödaminnes mainitud Ariel Lagle oli 1980. aastate teise poole *performance*'i-muusika teerajaja. Tema piiratud võimalustes ja intuitiivselt loodud helimaastikud omavad eksperimentaalset väärtust ja neid saab osaliselt tõlgendada minimalismi stiilitunnuste kaudu. Helikujunduste loomisel mängisid olulist rolli kõikvõimalikud lindimanipuleerimised, eriti suure lindiringi korduvad ülesalvestused. Koostöös Annusega valmis muusika *performance*'itele „Läbimised" (1987) ja „Kullavalamine" (1988). Nende näol on tegemist Eesti esimeste komponeeritud ja terviklike originaalhelikujundustega, mis loodud *performance*'i-kunsti etendustele.

Toetudes Nicholas Cooki multimeedia võrdlusmudelile ning rakendades seda minimalistliku muusika ja visuaali koostoime analüüsile, järeldan, et muusiku koostöö kunstnikuga toimis *performance*'ites tänu sellele, et kumbki tegutses iseseisvalt: muusika eksisteeris neis visuaaliga kõrvuti, mitte läbipõimunult. Muusika ja visuaali suhe oli vastastikku täiendav, mitte jäljendav.

Uue kümnendi lävel, 1991. aastal koostöös Rühm T-ga valminud Ariel Lagle helikujundus *performance*'ite-sarjale „Guide to Intronomadism" on oma fragmentaarsuses väravaks uude ajastusse, kuhu komponeeritud suurvormid enam hästi ei sobitunud. Oma *ambient*'like taotlustega läheneb see Brian Eno helivälja määramatuse printsiibile, kus selged piirjooned ja kompositsioon puuduvad.

Oluline on märkida, et stiilipuhast minimalismi või *ambient*'i analüüsi siiski Lagle muusika puhul rakendada ei saa. Uuritud perioodi *performance*'ite helikujundused on kui hilisnõukogude perioodi väike peegel, kus eksperimenteeriti käepärast olevate vahenditega. Info fragmentaarne kättesaadavus sünnitas eklektilisi hübriide, kus segunesid minimalistlikud ja romantilised suundumused, traditsioonilised instrumendid ja elektroonika, siirus ja iroonia.

Mitmele meelele suunatud *performance*'i-kunsti uurimine vajab komplekssemat lähenemist, kui seni on rakendatud. Selle asemel et näha selles eelkõige visuaalsete võtetega toimivat kunstiliiki, tuleks seda vaadelda eri meediumide kogusummana, kusjuures igaüks neist on käsitletav ka eraldi. Koostöö muusikute ja kunstnike vahel kinnitab seda: nad töötasid sageli paralleelselt ja etenduste toimumise hetk tähistas vaid nende loomingu hetkelist kooseksisteerimist ajas ja ruumis. Üksiti on arhiivimaterjali seni veel vähe avalikkuse ette toodud ja peamiselt on keskendutud etenduste visuaalsele küljele. Kõike eelnevat arvesse võttes tuleks heliloojaid pidada *performance*'ite kaasautoriteks ning 1980. aastate *performance*'i-kunsti võib vaadelda eksperimentaalse muusikateatri näitena.

Allikad

Eesti Rahvusringhäälingu (ERR) arhiiv

Noortemuusika: 9. Sven Grünbergi variant. [Telesaade]. Rež. Jaanus Nõgisto. ETV 1987, https://arhiiv.err.ee/video/vaata/noortemuusika-sven-grunbergi-variant (27.02.2025).

Vooluring. Lindikatsetusi meilt ja mujalt. [Raadiosaade], https://arhiiv.err.ee/guid/206570 (29.06.2025).

Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum (ETMM)

ETMM 10473 T 7:1135/Ar. Multiplitseeritud inimene. Leonhard Lapin. 1980. [Lavastuse tekstiline käsikiri, 30 lk.].

ETMM 12782 T 131:2/38:1. Kavand lavastusele „Multiplitseeritud inimene". L[eonhard] Lapin. 1980.

ETMM 12782 T 131:2/38:2. Graafik lavastusele „Multiplitseeritud inimene". L[eonhard] Lapin. 1980.

ETMM M 410:2/1,3. Multiplitseeritud inimene. Sven Grünberg. 1981. [Lavastuse muusika noot, 32 lk.].

Eesti Kunstimuuseumi arhiiv

EKMA 178.3.7/13-5. Läbiminek. Evi Pihlak. 1987. [Käsikiri].

E-kirjavahetus

E-kirjavahetus Margo Kõlariga 16.03.2017.

E-kirjavahetus Kristel Leesmendiga 27.02.2025.

E-kirjavahetus Mati Schönbergiga 20.02.2025.

Helisalvestised

Ariel Lagle. „Guide to Intronomadism". Platvormil *Audius*, https://audius.co/Ariel_Lagle/guide-to-intronomadism (29.06.2025).

Ariel Lagle. „Tehnodeelia". Platvormil *Audius*, https://audius.co/Ariel_Lagle/tehnodeelia (29.06.2025).

Ariel Lagle. „The Transition". Platvormil *Audius*, https://audius.co/Ariel_Lagle/the-transition (27.02.2025).

Intervjuud

Annus 2015 = Intervjuu Siim-Tanel Annusega 10.06.2015. Salvestis autori valduses.

Cunningham, Cage 1981 = Intervjuu Merce Cunninghami ja John Cage'iga 6.04.1981, video. *Walker Art Center*, https://walkerart.org/magazine/chance-conversations-an-interview-with-merce/ (28.06.2025).

Grünberg 2025 = Intervjuu Sven Grünbergiga 31.01.2025. Salvestis autori valduses.

Lagle 2016 = Intervjuu Ariel Laglega 25.07.2016. Salvestis autori valduses.

Lagle 2025 = Intervjuu Ariel Laglega 30.01.2025. Salvestis autori valduses.

Mursa Tormis, Spriit 2025 = Intervjuu Maret Mursa Tormise ja Eero Spriiduga 5.02.2025. Salvestis autori valduses.

Tallinna Linnateatri lavastusmuusika arhiiv

Pappel 2002 = Pappel, Vootele (koost.) 2002. CD nr. 26, tr. 1–5.

Tallinna Linnateatri lavastuste arhiiv

„Multiplitseeritud inimene", https://linnateater.ee/arhiiv/multiplitseeritud-inimene/ (23.07.2025).

Tallinna Linnateatri kirjandustoa loominguline arhiiv

TLTkl = Lavastuse „Multiplitseeritud inimene" kavaleht. Hooaegade 1980/81–1984/85 kavalehtede kaust.

Videosalvestised

Lahti, Katariina (rež.). Siim-Tanel Annus. [Dokumentaalfilm]. Helsinki: YLE Svenska faktaredaktionen, 1988.

Kirjandus

Allas, Anu 2014. Eksperimentaaletendus/instrumentaalteater: „Kremoona ringmäng" (1968). – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 23/1–2, lk. 7–27.

Allas, Anu 2016. Tegevuskunst 1980. aastatel. – *Eesti Kunsti Ajalugu* 6, 1940–1991. II osa, koost. Jaak Kangilaski, peatoim. Krista Kodres, [Tallinn]: Eesti Kunstiakadeemia, lk. 225–230.

Avramecs, Boriss, Māra Traumane 2016. The Musical Avant-Garde in 1970s Riga. Boriss Avramecs in Conversation with Māra Traumane. – *Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca. Juris Boiko un Hardijs Lediņš / Workshop for the Restoration of Unfelt Feelings. Juris Boiko and Hardijs Lediņš*. Sastādītājas un redaktores / Comp. and eds. Ieva Astahovska, Māra Žeikare, Rīga: Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs, pp. 316–322.

Barbarus, Johannes 1922. *Vahekorrad. 1920–1922. IV. kogu*. [Tartu]: Tarapita.

Barbarus, Johannes 1924. *Geomeetriline inimene. V. kogu värsse*. Tallinn: J. & A. Paalmann.

Barbarus, Johannes 1927. *Multiplitseerit inimene. VI kogu värsse*. Tallinn: Eesti Kirjanikkude Liidu Kirjastus.

Barbarus, Johannes 1930. *Maailm on lahti! VII kogu värsse. 1927–1930*. Tallinn: Tallinna Eesti Kirjastus-Ühisus.

Barbarus, Johannes 1932. *E.V.-r. VIII. kogu värsse & poeeme*. Tallinn: Tallinna Eesti Kirjastus-Ühisus.

Bernard, Jonathan W. 1993. The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music. – *Perspectives of New Music* 31/1 (Winter), pp. 86–132.

Boiko, Juris, Hardijs Lediņš 2016a. Manifesto of Approximate Art. – *Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca. Juris Boiko un Hardijs Lediņš / Workshop for the Restoration of Unfelt Feelings. Juris Boiko and Hardijs Lediņš.* Sastādītājas un redaktores / Comp. and eds. Ieva Astahovska, Māra Žeikare, Rīga: Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs, p. 227.

Boiko, Juris, Hardijs Lediņš 2016b. The Interpretation of Reality. – *Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca. Juris Boiko un Hardijs Lediņš / Workshop for the Restoration of Unfelt Feelings. Juris Boiko and Hardijs Lediņš.* Sastādītājas un redaktores / Comp. and eds. Ieva Astahovska, Māra Žeikare, Rīga: Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs, p. 228.

Cook, Nicholas 2004. *Analysing Musical Multimedia*. Reprint, Oxford: Oxford University Press.

Dale, Jonathon 2009. Brian Eno: Descreet Vision. – *Sound and Music in Film and Visual Media: A Critical Overview.* Ed. Graeme Harper, New York et al.: Bloomsbury, pp. 480–492.

Davidjants, Brigitta 2025. *To the Cold Land*. 33 1/3 Europe, New York et al.: Bloomsbury Academic.

***Eesti** Filmi Andmebaas*, https://efis.ee/film/6110 (29.06.2025).

Goldberg, RoseLee 2011. *Performance Art. From Futurism to the Present*. 3rd ed., London, New York: Thames & Hudson.

Haraway, Donna J. 2022. Küborgi manifest: Teadus, tehnoloogia ja sotsialistlik feminism 20. sajandi lõpul. I. Tlk. Indrek Männiste, Toomas Kiho. – *Akadeemia* 11, lk. 2047–2084.

Härm, Anders 2023. Piraadid hõivavad lava: visand Eesti *performance*'i-teatri ajaloost. – *Allumatud kehad. Radikaalsed performatiivsed praktikad 20. ja 21. sajandi kunstis*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus, lk. 282–291.

Kahn, Douglas 1999. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Kannike, Anu 2023. Terviseks, seltsimehed! Eesti NSV Ministrite Nõukogu asjadevalitsuse külaliste menüüd 1980. aastatest. – *Tuna* 3, lk. 83–103.

Kiwa 2013. Helikultuur Nõukogude Eestis. – *Sünkroonist väljas. Helikunst vaatega minevikku.* Koost. Ragne Nukk, Kati Ilves, Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, lk. 36–62.

Kotta, Kerri 2025. Traditsioon ja murdumised modernismi – eesti helikunsti lugu. – Äli-Ann Klooren, Kristina Kõrver, Kerri Kotta. *Elav. Helisev. Loov. Eesti Heliloojate Liit 100*. Tallinn: Eesti Muusikafond, lk. 166–231.

Krull, Hasso 2013. Raoul Kurvitzaga vihtlemas. – *Kurvitz*. Koost. Kati Ilves, Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, lk. 40–46.

Ksenofontov, Andri 2007. Siim-Tanel Annus: Laatsaruse eellein ja järelpidu. – *kunst.ee* 3, lk. 39–46.

Kurvits, Raoul, Urmas Muru 1989. Tehnodeelilise ekspressionismi manifest. – *Vikerkaar* 10, lk. 88.

Kõlar, Margo 2005. *Elektroakustiline kontsertmuusika Eestis: olulisemad vahendid, printsiibid ja tehnikad.* [Doktoritöö], Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

Lapin, Leonhard 1979. Mis mind huvitab teatris? – *Teatrimärkmik 1976/77.* Koost. Lea Tormis, Tallinn: Eesti Raamat, lk. 249–250.

Lapin, Leonhard 1997. Multimeediumilt keskkonnale. – *Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995*. Tallinn: Kunst, lk. 67–69.

Lapin, Leonhard 2003. Sitased seitsmekümnendad. – *Avangard. Tartu Ülikooli filosoofiateaduskonna vabade kunstide professori Leonhard Lapini loengud 2001. aastal.* Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk. 198–240.

Liivrand, Harry, Barbi Pilvre 2007. Reprodutseeritud Lapin. – *Eesti Ekspress*, 22.11.

Ma, Ming-Yuen S. 2020. *There is No Soundtrack: Rethinking Art, Media, and the Audio-Visual Contract*. Manchester: Manchester University Press.

Mägi, Tõnis 1983. Valgusmuusikast. – *Teater. Muusika. Kino* 7, lk. 27–35.

Nyman, Michael 1999. *Experimental Music: Cage and Beyond*. 2nd ed., Cambridge: Cambridge University Press.

Pilv, Aare 2024. Barbarus (ja Semper) ning „modernim ahvisugu". XX sajandi esimese poole haritlasvasakpoolsuse estetistlikust aluspõhjast. – *Keel ja Kirjandus* 1–2, lk. 144–57, https://doi.org/10.54013/kk794a7.

Reiljan, Reet 1981. Längruudud, nelinurgad, parallelogrammid … – *Õhtuleht*, 7.03.

Russolo, Luigi 1986. *The Art of Noises*. Trans. Barclay Brown, New York: Pendragon Press.

Ruudi, Ingrid 2020. *Spaces of the Interregnum: Transformations in Estonian Architecture and Art 1986–1994*. [Doktoritöö], Tallinn: Estonian Academy of Arts.

Siôn, Pwyll ap, Tristian Evans 2009. Parallel Symmetries? The Relationship Between Minimalist Music and Multimedia Forms. – *Sound and Music in Film and Visual Media: A Critical Overview.* Ed. Graeme Harper, NY et al.: Bloomsbury, pp. 671–691.

Treier, Heie 1987. Tammsaare majamuuseumis. – *Sirp ja Vasar*, 3.07.

Toop, David 2001 [1995]. *Ocean of Sound. Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*. London: Serpent's Tail.

Unt, Mati 1980. Noorsooteater uuel hooajal. – *Sirp ja Vasar*, 5.09.

Varblane, Reet 2007. Avangardismi postmodernistlikud illustratsioonid. – *Sirp*, 30.11.

Musical Performance Art 1980–1991. Sven Grünberg, Ariel Lagle

Liis Kibuspuu

Summary

The article demonstrates that music played a decisive role in Estonian performance art during the 1980s. While the histories of experimental music and performance art have long been intertwined, the 1980s marked a pivotal shift in how musicians and artists collaborated to create fully integrated performances. Leonhard Lapin's 1980 multimedia production *Multiplitseeritud inimene* (*The Multiplied Human*) deliberately employed Sven Grünberg's synthetic sounds to convey the work's central themes and to shape a modern ritualistic space. Under Lapin's direction, Johannes Vares-Barbarus' poetry was used not only as narrative material but also as a musical instrument: actors recited the poem rhythmically, interwoven with Grünberg's evocative sound design. This symphonic collaboration represented a significant departure from the happenings of the 1960s and 1970s, which did not pursue such multi-sensory cohesion or integrity. Thus, *The Multiplied Human* stands as the first instance of Estonian performance theatre characterized by experimental inter-artistic collaboration.

However, this production remained a relatively isolated experiment within Estonia and found no direct theatrical successor during the same decade. The next generation of performance artists, especially Siim-Tanel Annus, embraced multimedia concepts, and by the late 1980s his ritualistic activities had evolved into spectacular performances featuring original music.

Ariel Lagle, only mentioned in passing in art history discourse until now, emerged as a pioneer of performance art music in the latter half of the 1980s. His intuitively crafted soundscapes, produced with limited resources, hold experimental value and display certain stylistic traits of minimalism. Tape manipulation, particularly extensive over-recording of large loops, was central to his sound design. Collaborating with Annus on *Läbimised* (*The Transitions*, 1987) and *Kullavalamine* (*The Casting of Gold*, 1988), Lagle created the first professionally composed original soundtracks for Estonian performance art.

By applying Nicholas Cook's comparative multimedia model (Cook 2004) to analyse the interaction between minimalist music and visuals, it becomes clear that musicians and artists collaborated in a mode where each operated independently: music coexisted alongside visuals rather than fully integrating with them. Their relationship was complementary or contestative, rather than conformative. At the dawn of the 1990s, Lagle's sound design for the *Guide to Intronomadism* series (1991), produced with Group T, signals a transition to a new era where grand compositional forms no longer aligned well with contemporary practices. Its ambient-like qualities evoke Brian Eno's concept of an indeterminate soundfield, lacking clear contours or fixed composition.

Nevertheless, a stylistically pure minimalist or ambient framework cannot fully encapsulate Lagle's music. The sound designs from this period serve as a microcosm of the late Soviet era's experimental spirit, shaped by fragmentary resources and access. This resulted in eclectic hybrids that blended minimalist and romantic tendencies, traditional instruments and electronics, sincerity and irony.

Studying multisensory performance art demands a more nuanced approach than has yet been undertaken. Rather than privileging visual elements as primary, performance art should be viewed as an amalgam of diverse media, each deserving separate consideration. The collaboration between musicians and other artists corroborates this: often working in parallel, their creations momentarily converged during performances in time and space. Yet archival material remains scarce and predominantly focused on visual documentation. Consequently, composers should be acknowledged as co-authors of these works, and Estonian 1980s performance art can be rightly regarded as an early form of experimental music theatre.

Kuidas analüüsida muusikalisust teatris?

Hedi-Liis Toome

Abstract

The article 'How to Analyse Musicality in Theatre?' analyses the role of musical design in three different Estonian theatre productions: *Kolm ahvi* (*Three Monkeys*; Ugala Theatre, 2022), *Stereo* (Tartu New Theatre, 2022), and *Mis saab siis, kui meid enam ei ole?* (*What Happens When We Are No Longer Here?*; Tartu New Theatre, 2023). These productions share minimal use of text, emphasizing rhythm and atmosphere over narrative content. The article discusses the concept of musicality in theatre, where sound design transcends mere support for the director's vision, becoming an integral part of the theatrical experience. The analysis highlights the strategic function of musical design, its aesthetic goals, and the interplay between music and other theatrical elements. By examining these productions, the article proposes methods for analysing theatre works that do not fit neatly into conventional categories, highlighting the importance of musicality as an aesthetic device.

Käesolevas artiklis vaadeldakse kolme eriilmelist Eesti teatri lavastust ning analüüsitakse muusikalise kujunduse rolli nendes. Sügavama käsitluse alla võetakse Ugala teatri „Kolm ahvi" (esietendus 2022), mille lavastas Ringo Ramul ja millele muusikalise kujunduse loonud helilooja Jakob Juhkam sai oma töö eest ka Eesti teatri aastaauhinna 2023 muusikalise kujunduse eest, teiseks Tartu Uue Teatri „Stereo" (esietendus 2022), mille autorlavastajaks on Ivar Põllu ja helikunstnikuks Andreas Jõesaar, ning ka Tartu Uue Teatri „Mis saab siis, kui meid enam ei ole?" (esietendus 2023), mille lavastas Kirill Havanski ja helikunstnikuks on muusikaprodutsent Markus Palo.

Esmalt on kõigi lavastuste ühiseks nimetajaks vähene sõnakasutus. Seda esineb minimaalselt ning sellel ei ole sisulist, dramaturgiliselt edasiviivat tähendust. Oluline pole mitte teksti sisu (mida öeldakse), vaid selle kaudu tekitatud rütm ja atmosfäär (kuidas öeldakse). Teiseks tegutsevad pea kõigi lavastuste autorid või muusikalise kujunduse eest vastutajad praegu muusikaväljal või on teinud seda minevikus. Ivar Põllu muusikukarjäär ansamblis Genialistid on jäänud küll minevikku,[1] ent juba esimestest lavastustest alates on Põllu lavastajakäekirja osaks olnud omapärane muusikaline kujundus, mis on väljendunud huvitavate muusikapalade leidmises ning nende täismahus mahamängimises. Kuigi lavastuste helikunstnik on Andreas Jõesaar, oli muusikalise kujunduse autor ikkagi lavastaja ise. Põllu valis välja lavastuse muusikalises kujunduses kasutusel olevad lood ning Jõesaare ülesanne oli luua lavastaja palvel lugudesse „häireid". (Põllu 2025) Jakob Juhkam on välja andnud kolm sooloalbumit ning on ka Eesti Heliloojate Liidu liige (Jakob Juhkam (daatumita)), samuti on ta loonud muusikalisi kujundusi näiteks Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semperi, Lauri Lagle ning varasematele Ringo Ramuli lavastustele. Markus Palo on aktiivne muusikaprodutsent ning ka lavastaja Kirill Havanski on ise artistinime „kassikontsert" all muusikat loonud. Seega liiguvad mitmed neist (või on liikunud) võrdselt nii muusika- kui ka teatriväljal.

Kuna muusikal on analüüsitavates lavastustes tavapärasest suurem roll, on neid võimalik analüüsida kui kunstidevahelisi ehk *interart* lavastusi. Sellise mõistega iseloomustatakse lavastusi, mille eesmärk on ühendada eri kunstivaldkondi ja mida suunavad Luule Epneri (2023: 41) sõnul võtmemõisted „performatiivsus" ja „hübriidsus". Erika Fischer-Lichtele (2016: 18) viidates peaks kunstidevahelise lavastuse analüüsimisel küsima, kuidas eri kunstid koonduvad hübriidseks tervikuks ja millised esteetilised muutused toimuvad neis selle protsessi käigus. Saksa kaasaegse muusikateatri uurija David Roesner märgib küll, et teatri olemuslik osa on eri kunstiliikide segunemine, eriti kaasaegses teatris, aga institutsionaalsel tasandil teatud eristamine siiski kehtib (Roesner 2016a: 4).

Sven Karja, kes aastaraamatus „Teatrielu 2022" analüüsib lavastusi, milles sõnakasutus on minimaalne või puudub (muu hulgas maini-

[1] 2024. aasta suvel tuli bänd taas kokku, et anda oma kõige viimane kontsert.

des ka siin artiklis käsitletud lavastusi), leiab, et analüüsitavad lavastused kuuluvad sõnateatri kategooriasse, kuna osalevad sõnateatri ettevalmistusega näitlejad ja tegu pole liikumispõhiste lavastustega (Karja 2023: 68). Samas väidab ta, et selliste lavastuste analüüsimine vajab teistsugust lähenemist, sest „ei olnud päris selge", kuidas neid vaadata, ning need pakkusid „uute territooriumite kaardistamise rõõmu" (*ibid*.: 78). Kuna kõigis lavastustes on muusikal oluline roll, ehkki kindlasti ei saa neid olenemata nende vähesest sõnakasutusest ja rohkest muusikast defineerida muusikateatrina, ongi artikli eesmärgiks pakkuda välja võimalusi selliste lavastuste analüüsimiseks, mis ei paigutu oma esteetikalt otseselt ühele või teisele väljale. Nii Luule Epner (2023: 41) kui ka Roesner (2016a: 4) mainivad, et selliste hübriidvormide uurimise eelduseks on arusaam ühenduvate kunstiliikide piiridest ja erinevusest. Seega uuritaksegi siin artiklis, milliste vahenditega analüüsida lavastusi, kus sõnakasutus on minimaalne ning muusikalisel kujundusel on tähelepanuväärne roll.

Muusikalist kujundust mõistetakse siin artiklis väga laialt: selle alla mahub nii originaalmuusika, olemasolevate muusikapalade ja erinevate spetsiaalselt lavastuseks loodud helide kasutamine kui laval kõlav elav muusika.

Muusikalisus teatris

Miski pole teatris nii palju muutunud kui helikujundus, rõhutab Ameerika lavastaja Oskar Eutis raamatu „Sound and music for the theatre: The art and technique of disain" eessõnas (Kaye, LeBrecht 2015: xxv). Muusika- või helikujundaja pole enam piiratud konkreetse aegruumiga ega pea enam täitma traditsiooniliselt väljakujunenud rolli (Kendrick 2017: xix). See tähendab, et helikujunduse eesmärk pole enam toetada lavastaja visiooni, vaid „helikujunduse lavastamine on [---] erilise helilise kogemuse loomine". Fookus on helil kui potentsiaalil, sest heli jääb alles ka siis, kui visuaal kaob (nt. silmi kinni pannes). (*Ibid*.) Pigem võib kaasaja teatri kontekstis seega rääkida „heli dramaturgiast": „Just performatiivse ja teatraalse, kehalise ja kujundliku, sisemise ja arhitektuurse kontrapunktis tekib heli dramaturgia" (Ovadija 2013: 5).

Nagu nendib teatriteadlane Adam Curtin raamatu „Avant-garde theatre sound. Staging sonic modernity" eessõnas, on teatriuurimises pikka aega visuaalsust helilisusest olulisemaks peetud vaatamata sellele, et „teatriajalugu on täis tõendeid helilise kommunikatsiooni ja manipuleerimise kohta" (Curtin 2014: xii). Heli, mida traditsiooniliselt on peetud teksti kõrval teisejärguliseks, on kaasaegse teatri performatiivsust rõhutava esteetika oluline element (Ovadija 2013: 3). Teatri muusikaliseks muutumisest kirjutab ka Hans-Thies Lehmann, kes peab seda üheks olulisemaks erinevuseks dramaatilise ja postdramaatilise teatri vahel (Lehmann 2024: 164). Muusikalise kujundamise arendamise aluseks pole seega enam narratiivi toetamine või teatud atmosfääri loomine, vaid teatris kasutatav muusika on „intertekstuaalne, somaatiline, struktuuri loov, enesele viitav, meeldejääv ja kokkuvõtvalt: teatraalne" (Roesner 2016b: 203).

David Roesner näeb muusika väljendust teatris kahetisena: muusika kui mudel ja meetod ning muusika kui metafoor. Mudel ja meetod viitavad „konkreetsetele muusikalistele praktikatele", mida lavastuse ettevalmistamisel ja kujunduses kasutatakse või millega suhestutakse. Muusikat kui metafoori saab defineerida kui „ideed muusikast", kui „esteetilist printsiipi", mis mõjutab lavastust kui sellist. (Roesner 2016a: 6) Esimesel juhul on analüüsi keskmes muusika ise – milliseid vahendeid kasutades see on loodud, milline on selle ülesehitus ja konkreetne kasutus lavastuses. Teisel juhul on muusika tähendus laiem – kuidas muusika kui kunstiliik on esindatud ja kuidas see väljendub lavastuse esteetikas.

Lisaks eelistab Roesner sõna „muusika" asemel mõistet „muusikalisus", ning laenates selle mõiste Foucault'lt, näeb seda kui „esteetilist dispositiivi" (*ibid*.: 11). Roesneri jaoks on oluline foucault'liku dispositiivi lai tähendus („heterogeenne tervik [---], võrk"; tsit. Tamm 2005: 182 järgi), sest muusikalisust ei saa Roesneri hinnangul normatiivselt defineerida, vaid selle alla mahuvad erinevad diskursused (Roesner 2016a: 11). Muusikalist dispositiivi võiks seega defineerida kui „võimalike interaktsioonide mudelit" (Philippe Ortel 2008: 6, tsit. Einman 2014: 31 järgi), mis võimaldab muusikalisele kujundusele rakendatuna analüüsida seda erinevate elementide

kaudu, mida võib teoorias olla lõputult (Einman 2014: 31). Seega aitab muusikalisuse kui esteetilise dispositiivi rakendamine konkreetse lavastuse muusikalise kujunduse analüüsimisel näidata, milline on ühe või teise lavastuse muusikalise kujunduse „strateegiline funktsioon" ja „milliseid suuremaid esteetilisi ja kunstilisi eesmärke muusikalisus teenib" (Roesner 2016a: 11). Järelikult ei pakuta mitte konkreetseid analüüsimeetodeid, vaid rõhutatakse, et muusikalisuse analüüsimine erinevates lavastustes nõuab erinevaid meetodeid, ning käesolev artikkel lähtubki sellest.

Analüüsima hakates tuleks ka meeles pidada, et kui ühelt poolt on muusika abstraktne ja mittereferentsiaalne „keel", mis nõuab vaatajatelt teistsuguseid vastuvõtustrateegiaid kui klassikaline, eelkõige loo jutustamisel põhinev sõnateater, siis teisalt otsitakse muusikale teatris tihti tähendusi, sest tähenduste andmine laval nähtule on harjumuslik teatri vastuvõtustrateegia. Muusikalisus teatris mängib vaataja ootustega ning see võib ka helide sfäärist väljuda. Nii võib ka mittehelilisi sündmusi, nagu hääletud tegevused, žestid, valguskujundus või isegi teatud värviskeemid, lavakujunduses tõlgendada kui muusikalisi. (Roesner 2016a: 14)

Muusikalist kujundust analüüsides ei pea seega alati olema eesmärgiks uurida selle „sensoorset mõju", vaid pigem tuua esile, kuidas see põimitakse teiste lavastuselementidega, ja rõhutada analüüsil neid aspekte, mis „võivad jääda märkamatuks" (Curtin 2014: 6). Muusikalist kujundust uurides ei peaks rõhutama erinevusi ega kinnistama mingeid hierarhiaid lavastuse teiste elementide suhtes (Home-Cook 2015: 8–9). Argentiina muusikateadlane Ramón Pelinski (2005) ütleb, et muusikat tajutakse samaaegselt selle kuulmisega ning seetõttu muutub tajumine identseks muusika tähendusega. Sellest järeldub, et muusika kui meie taju objekt ei sümboliseeri midagi, ei peegelda reaalsust, vaid ongi reaalsus. Kui muusikalisus on tõstetud olulisimaks või on see eraldi rõhutatud, on näitleja, lavastaja, vaataja tajuprotsessid tugevamalt kehastunud (*embodied*). Kolme analüüsitava lavastuse puhul tõuseb muusika esile just seetõttu, et sõna kasutatakse minimaalselt ning esile tõuseb muusika kui oluline või peamine väljendusvahend. Seega tuleb uurijal olla korraga teadlik muusika teatavast totaalsusest ning mõista, et sõna vähesuse tõttu muutub muusika eriti tajutavaks, aga samal ajal siduda muusikat selle analüüsil lavastuse teiste elementidega.

Artiklis „Sound decisions: the contemporary praxis of theatre music", mis põhineb intervjuudel mitme Saksa teatri muusika- ja helikujundajaga, eristub viis muusikalise kujunduse loomise lähtepunkti: 1) intuitsioonist tõukuv; 2) leitud või komponeeritud helidel põhinev; 3) analoog- või tehislikel helidel põhinev; 4) müral ja vigadel põhinev; 5) ruumi enda spetsiifikast (k.a. tehniline võimekus) tulenev (Roesner 2016b: 205–212). Neist esimese lähtepunktiks on muusikalise kujundaja tunnetus ehk intuitsioon lavastuses kõlavast muusikast, mis tundub talle sobivana, s.t. kõlab tema jaoks hästi („sounds good to me", vt. Roesner 2016b: 204). See ei tähenda heakõlalisust harmoonias, vaid helisid, mis sobivad kõige paremini antud stseeni ja lavastusega. Teise viisi ehk leitud või komponeeritud helide puhul on lähtepunktiks see, kas kasutatakse nn. leitud hääli, mis salvestataksegi seal, kus need esinevad, või luuakse lavastuses kasutavad helid hoopis ise. Kolmandaks saab heli kasutamist vaadelda teljel analoog-digitaalne – nii eelistab mõni kujundaja viiulit ja teine puhtalt arvutiga loodud muusikat. Neljas heligrupp haarab endasse ka kohapeal tekkivad juhuslikud helid (ruumist endast ning publikust tulevad) ning rõhutab, et teatrisse ei sobigi alati kõrge kvaliteediga salvestatud helid, vaid teatud vea-esteetika, mis johtub teatrist kui elavast esitusest. Viienda puhul rõhutavad kujundajad ruumi enda tehnilist võimekust ja akustikat. (*Ibid*.) Oluline on, et need kategooriad sobivad ilmestama just postdramaatilist ja mitte-illusionistlikku teatrit, mistõttu pakuvad need teatud metodoloogilise lähenemisnurga lavastuste analüüsimiseks, kus sõna ja narratiiv ei ole peamised väljendusvahendid. Muusikaline kujundus ei vasta tavapärastele muusika hindamise kriteeriumidele: näiteks võivad halb kvaliteet või vead olla teadlikud, tihti tuleb muusikat kirjutada kiiresti lavastusprotsessi jooksul ja põhjalikuks läbikomponeerimiseks aega napib. Seetõttu on selle analüüsimine tavapäraste etenduseanalüüsi või muusikateaduse meetoditega keeruline. Pealegi ei saa muusikalist kujundust vaadelda ja analüüsida lahus lavastusest, mille jaoks see on tehtud (*ibid*.: 212–213).

Järgnevalt analüüsitakse kolme Eesti teatri lavastust ning nende muusikalisi kujundusi kui esteetilisi dispositiive, mis tähendab, et iga lavas-

tuse puhul on rakendatud selle lavastuse jaoks sobivat analüüsimeetodit. Siiski on võimaluse korral näidatud, kuidas nimetatud lavastuste muusikalised kujundused suhestuvad Roesneri väljapakutud viie kategooriaga.

Näide 1. „Kolm ahvi"

Ugala teatri väikese saali lavale on loodud nostalgiahõnguline suvilat meenutav ruum (kunstnik Arthur Arula), kus neli tegelast – kaks nooremat meest (Alden Kirss, Jass Kalev Mäe), üks noorem (Margaret Sarv) ja üks vanem naine (Terje Pennie) – tunduvad olevat kokku leppinud reegli omavahel mitte rääkida. Toas tehakse järjest erinevaid toiminguid, kusjuures vahelduvad argised (näiteks hammaste pesemine, söömine) ning abstraktsemad (näiteks akvaariumi silmitsemine, makist muusika kuulamine). Vahepeal mängitakse mitmesuguseid mänge. Ootamatult tekib lavale ka müstilisi elemente – näiteks üleelusuuruses koer elutoas lamamas või ujumine veekogus, kuhu saab sukelduda diivanipadja eemaldamisel tekkinud augu kaudu. Esmapilgul harmoonilisest kooselust irdub aeg-ajalt vanem naine, kes põrandaluugi kaudu maja alla ronib, sealt enda loodud nuku võtab ja temaga suhtleb. Nendes stseenides on ka teksti (Vladislav Koržetsi luuletus „Sõnum" ja Heljo Männi „Sara-Bara-Buud", mis põhinevad eelkõige erinevate sõnade kõlal, ja lõputa sõnamäng „Popil oli peni"), aga sõnalisel osal ei ole lugu edasiviivat tähendust (sellest edaspidi). Lavastuse lõpp võtab ootamatu pöörde: noored avastavad nuku ning peksavad selle vanema naise nähes kirvega puruks. Selle teo sooritamise järel hakkab Alden Kirsi tegelane laulma ning selle kaudu muutub senine helge atmosfäär tumedamaks. Päris lavastuse lõpustseenis mängivad tegelased taas omavahel rõõmsalt palli, aga antakse mõista, et see kõik on olnud mäng (teater?), sest tehnilised töötajad tulevad veel saalis istuva publiku ees lava lammutama, lõhkudes seni loodud illusiooni suletud, justkui headuse poole püüdlevast maailmast.

Kolmest analüüsitavast lavastusest on „Kolmes ahvis" vaatamata teatavale hämarusele siiski mingi narratiiv ja minimaalne verbaalse teksti kasutamine teadlik valik, „temaatiline kese" (Virro 2022). Väga selgelt väljendub sõna teadlik ärakeelamine juba lavastuse alguses, kus Pennie tegelane sööb õuna ning ütleb „maitsev", mille peale nooremad tegelased ta vaigistavad. Pigem tekitab sõna puudumine kui miinusvõte vastupidise efekti ja tuletab sõna olemasolu pidevalt meelde – Karmen Juhkam on lavastust tabavalt nimetanud „sõnadeta sõnateatriks" ning mainib, et kuigi „õrritatakse mõne abstraktsema tähendusväljaga, [---], jääb kandvaks teljeks ikkagi näitlejate tegevus" (Juhkam 2022). Seega ei paigutu see lavastus Roesneri järgi sellise muusikalise kujunduse kategooriasse, kus muusikalisus saavutab „omaette struktuurse tasandi" (Roesner 2016a: 14).

See tähendab, et „Kolme ahvi" puhul võib rääkida n.-ö. traditsioonilisest muusikalisest kujundusest, millel on kolm peamist funktsiooni: rütmi ja struktuuri loomine, meeleolu loomine ja illusiooni tekitamine (Dennis Sporre 1993: 372, viidatud Talvik 2018: 36 kaudu). Ross Brown (2010: 36–37) eristab viit helide ja muusika loomise funktsiooni: (1) koha, aastaaja, kellaaja, ilma kehtestamine, (2) atmosfääri loomine, (3) stseenide omavaheline sidumine, (4) emotsionaalne stiimul, (5) füüsiliste tegevuste markeerimine (näiteks autode tulek, lapse nutt, kella tiksumine). Kuigi tegu on dramaatilise lavastusega, ei tegeleta „Kolmes ahvis" siiski muusikalise kujunduse kaudu illusiooni loomisega ehk tegevuspaiku, ilma või füüsiliste tegevuste markeerimist ei toimu. Muusikalisel kujundusel on lavastuses läbivalt atmosfääri, emotsionaalse stiimuli ja rütmistamise funktsioon. Muusika toetab tegevuslikke stseene ning peamiselt on kasutusel *ambient* või atmosfääri loov muusika, mis ei illustreeri tegevusi, aga aitab rõhutada arusaama suletud maailmast, mille tegelased on suvilasse loonud. Erandiks on klaverimuusika kasutamine nende stseenide taustaks, kus tegelased mänge mängivad või pidulikes riietes õhtusööki söövad.

Kahel korral tõuseb muusika lavastuses iseseisvana esile. Esimesel korral toimub see lavastuse esimeses pooles, kus iga tegelane toob lavale maki, kust tuleb klaverimuusika, mis saavutab oma terviku muusikapala neljast makist korraga mängimisel. Lõpuks riputatakse makid põlevate lampide külge ning lükatakse lambid kiikuma. Kuna muu ruum selles stseenis pimendatakse, tekib efektne visuaalne ja heliline, abstraktne kujund. Selline kujund „ei sümboliseeri, kommenteeri ega illustreeri midagi" (Epner, E. 2011). Teist korda tõuseb muusika esile lavastuse lõpus, nuku purukspeksmise stseenis. Laulu kaudu tungib

Illustratsioon 1. Stseen lavastusest „Kolm ahvi". Ugala veebileht. Foto: Silver Kaljula.



elav muusika ehk inimhääl lavaruumi. Oluline on kindlasti ka see, et siin muutub sõna tähenduslikuks. Laulusõnad on loodud USA kirjaniku ja luuletaja Richard Brautigani ainetel ning läbivaks ideeks on kurjuse kehtestumine.[2] Kuna vahetult enne muusikapala esitamist on löödud puruks vanemale naisele kallis nukk, kes esindab välist ruumi, võib seda näha kui märki loodud vaikuse ja helguse oaasi kokkukukkumisest – sõna saab lihaks. Just muusika elavat esitust on siin võimalik samastada välismaailma ehk reaalse sissetungiga, mida pea kohe pärast laulu lõppu taas rõhutatakse seekaudu, et publiku nähes asutakse lavakujundust lammutama. Utoopiline vaikelu ja mäng on läbi saanud.

Lähtudes eelmainitud Roesneri artiklis väljapakutud viiest muusikalise kujunduse viisist, võib öelda, et „Kolme ahvi" iseloomustab eelkõige esimene ehk kujundaja intuitsioonist lähtumine (Roesner 2016b: 205–206). Muusika n.-ö. kõlab lavastusega kokku, toetab selle sõnumi edastamist. Oluline pole seega imiteerida lavategevusi, vaid valida kõige koherentsem, lavaruumi kõige paremini sobiv heli (*ibid*.). Heli dramaturgiat mõjutab eelkõige loo enda narratiiv ja selle kulgemine, siiski tõuseb heli tähenduslikuna esile kahel korral – esimesel korral abstraktselt ning teisel korral loole uut tähenduskihti andes.

Näide 2. „Stereo"

Tartu Uue Teatri „Stereos" puudub selge narratiiv. Lavaruum on kuhjatud täis kostüüme ja rekvisiite varasematest lavastaja Ivar Põllu ja lavastuskunstnik Kristiina Põllu koostöös loodud Uue Teatri lavastustest, millega kolm etendajat (Andreas Aadel, Elise Metsanurk,[3] Ilo-Ann Saarepera) erineval viisil ümber käivad. Peamine rõhk on kostüümidel – neid vahetatakse pidevalt kogu etenduse jooksul: riided lapitakse korralikult kokku, siis visatakse jälle lohakalt hunnikusse, riided ripuvad riidepuudel ka seintel ning sealt võetakse neid alla ja pannakse tagasi. Lavastus koosneb eraldiseisvatest stseenidest, kus lisaks eelmainitud kostüümidega seotud tegevustele pestakse põrandat, juuakse elektrisinist helendavat jooki, imiteeritakse moedemonstratsiooni ja rokklauljat, kasutatakse tolmuimejat föönina, pildistatakse lavale tekkinud riidekuhjasid jms. Suurema osa ajast etendajad üksteisega ei suhestu – nad tegutsevad justkui oma mõtteliste piiridega ruumis. Etenduse lõpuks tekib tegelaste vahel siiski suhtlus, mille keskmes on naiste omavaheline võistlus mehe tähelepanu nimel.

Kuna kogu laval olev materiaalsus on seostatav mitmete vanemate Uue Teatri lavastustega, on tegemist intertekstuaalse lavastusega, sest läbi esemete kasutamise tehakse vihjeid teistele

[2] Näide tekstist: „Võib-olla oli keegi teid liiga vara äratanud. Te istusite koos diivanil ja sõite hommikust. Ta jutustas teile oma unenäost ja tegi põsemusi. Teie käsi tõmbus nagu iseenesest rusikasse. See on minu nimi." (Põldma 2022). Sõnad ja viisi on loonud lavastuse meeskond.

[3] Paralleelroll koos Ekke Heklesega (1997–2024).

Illustratsioon 2. Stseen lavastusest „Stereo". Tartu Uue Teatri veebileht. Foto: Gabriela Urm.



sama teatri ja sama meeskonna loodud lavastustele. Lähtudes Peeter Toropi (2008: 730) käsitlusest teksti staatika ja dünaamika omavahelisest suhtest kultuuris, võib öelda, et „kultuurimälus on tekstilisus seotud nii tekstide endi mäletamise kui ka tekstidevaheliste seoste ja tekstide kõigi sotsiokultuuriliste seoste mäletamisega". Mitmekordselt taaskasutatud kostüümid ja nendega „mängimine" ongi selle lavastuse kese, sest sõltuvalt vaataja varasemast teatrikogemusest on võimalik kostüümid n.-ö. ära tunda ja neid hoopis mõne muu lavastusega seostada. Ühelt poolt võib see äratada vaatajas mälestusi lavastustest, millest kostüümid pärit on (muidugi eeldusel, et ta need ära tunneb) ning panna vaataja otsima seoseid nähtud lavastuse ja „Stereo" vahel. Teisalt võivad, Toropile toetudes, elustuda ka kõik muud, n.-ö. kaasnevad mälestused, mis tookordset teatriskäiku võivad meenutada.

„Stereo" muusikalise kujunduse keskmes on 2. osa Johann Sebastian Bachi 3. süidist orkestrile D-duuris (BWV 1068) ja Procol Harumi „A Whiter Shade of Pale". Viimane on olnud niivõrd mõjutatud esimesest, et Ivar Põllu sõnul on lavastuse aluseks ainult üks muusikapala, Bachi süit (Põllu 2025). Lavastuse jooksul lastakse salvestatuna, aga ka esitatakse Bachi teosest erinevaid arranžeeringuid ning versioone Procol Harumi loost (*reggae*, *jazz* jmt.). Oluline on ka see, et üsna eklektilist lavategevust seovadki tervikuks need kaks lugu ja nende variatsioonid.

Kui „Stereo" lavastust võib analüüsida kui intertekstuaalset, siis muusika kasutamist võib vaadata kui intermuusikalist: „Tekib võrk viidetest, vihjetest, referentsidest ja tsitaatidest, mille esilekutsumine sõltub vaataja isiklikust ja kollektiivsest teadlikkusest muusika päritolu, kontekstide, tähenduskihtide, muusikalise mater-

[4] Loomulikult on ka vähem intertekstuaalse ja intermuusikalise lavastuse kogemus erinev, aga „Stereo" puhul on võimatu rääkida „ideaalsest vaatajast", sest seda ei saa eksisteerida.

jali enda harmoonia põhimõtete ja stiili kohta" (Roesner 2016a: 221). Nagu iga riideese võib käivitada mälestuse mõnest lavastusest, siis samamoodi võivad laval kõlavad lood, aga ka erinevad muusikastiilid, milles neid esitatakse, meenutada mõnd isiklikku seika või kogemust. See tähendab, et iga vaataja jaoks on lavastuse tervikkogemus väga erinev.[4] Oluline ei ole mitte niivõrd see ajaline hetk, millal lugu lavastuses kasutatakse (ehk siis teatrisituatsioon ise), vaid see, millised seosed loo kuulamisega tekivad (*ibid*.: 222).

Filosoof Don Ihde rõhutab, et heli on alati nähtamatu. Tema sõnul on „visuaalsed fenomenid" ruumist lähtuvad, „helilised fenomenid" aga ajast lähtuvad. (Ihde 1973: 28, tsit. Ovadija 2013: 36 järgi) Tema sõnul ei ole heli kunagi „staatiline" ning heli pidev ajalisus on seega „peaaegu totaalne" (Ihde 1973: 28, tsit. Ovadija 2013: 38 järgi). Erinevalt visuaalsest kujundusest (lava-, valgus või videokujundus), mis väljendub staatilisena (iga „pilt" on kasvõi korraks fikseeritud), on muusika pidevas muutumises. „Stereo" kontekstis on heli ajalisus eriti tähenduslik, kuna etendussituatsioonis on korraga kohal nii minevik ehk vaataja mälestused, mis võivad tekkida mõne kostüümi või rekvisiidi, Bachi või Procol Harumi loo või mõlema äratundmisest, kui ka olevik ehk etendus siin ja praegu, mis loob mingit uut, hetkel kehtivat reaalsust. Võib isegi väita, et kui vaataja pole kunagi varem Tartu Uut Teatrit külastanud ning seega ei teki isegi mingit võimalust mõne laval oleva elemendi äratundmiseks, siis on valitud muusikapalad nii tuntud, et ühel või teisel viisil on teatrikülastaja neid enne kuulnud ning seega mingid mälestused või emotsioonid nende lugudega tekivad.

Briti muusikasotsioloogia professor Tia DeNora (2000: 68) kõneleb „muusikaliselt komponeeritud identideedist", millega ta sõnastab indiviidi ühte võimalikku suhet muusikasse. „Stereo" kui intertekstuaalne ja intermuusikaline lavastus pakub vaatajale võimaluse oma identiteediga suhestuda, sest tekitatakse viiteid tema mälestustele ja varasematele kogemustele nende lugudega. Samas ei tooda lavale kindlaid, püsiva identiteediga tegelasi, vaid luuakse siin eelkõige muusikalise kujunduse, aga ka varasematest lavastustest pärit rekvisiitide ja kostüümide kaudu lavastuse performatiivsust, mis võib olla vaatajale korraga äratuntav ja võõritav. Ehk siis – üks või teine kostüüm on vaatajale mõnest varasemast lavastusest tuttav, aga nüüd kasutatakse seda hoopis teises kontekstis. Samamoodi tuntakse ära kuulus muusikapala, aga ka seda ei esitata mitte originaalversioonis, vaid mingis teistsuguses, võib-olla esmakordselt kuuldavas versioonis.

Sarnaselt „Kolme ahviga" toimub ka „Stereos" muutus just elava muusika sissetoomisega lavaruumi. Ühel hetkel hakkavad etendajad ise pille mängima – Andreas Aadel basskitarri, Elise Metsanurk viiulit, Ilo-Ann Saarepera harmooniumi. Kui „Kolmes ahvis" lõhutakse inimhääle kasutusega tegelaste turvaline maailm ning lubatakse välisel ehk kurjusel seni muust maailmast eraldatud ruumi sisse tungida, siis „Stereos" murtakse samuti seni kehtinud nähtamatud piirid tegelaste vahel ja tekib suhtlus. Lisaks sellele, et kõik etendajad asuvad mängima erinevaid muusikainstrumente, hakkavad kaks naissoost etendajat võistlema meesetendaja tähelepanu nimel. Kuna terviklik muusikapala tekib kolme instrumendi (harmoonium, basskitarr ja viiul) kooskõlas, siis muutub loo harmoonia vastavalt sellele, kui üks naistest (kas siis viiul või harmoonium) mängimise katkestab, et juuksepikendusi lisada, millega mehe tähelepanu äratada. Kostüümid (pikad haldjalikud heledad kleidid) ja juuksepikendused on lavastusest „Naised valitsevad maailma ehk Opus Geograficum" (2012), kus mees satub naiste valitsetud paika ning kus samuti naised ühel hetkel selle ainukese mehe tähelepanu nimel võistlema hakkavad. Aga kuna „Stereos" kannab ka Andreas Aadel samast lavastusest pärit pikka kleiti, siis loodud seos vana lavastusega tühistatakse ning pigem luuakse stseeni kaudu uut performatiivset reaalsust.

Roesneri kategooriatest lähtuvalt on siin tegu eelkõige esimese, kolmanda ja ka neljanda kategooriaga. See tähendab, et esmalt moodustavad „Stereo" puhul muusikalise kujunduse lood, mis on tuntud ja tekitavad inimestes assotsiatsioone. Teiseks kuuleb muusikapalasid nii eelsalvestatuna kui elavas esituses. Kolmandaks, ei ole oluline – eriti elavalt esitatud muusika puhul – selle kõrge esitamiskvaliteet, vaid pigem n.-ö. viga. Lavastuse esteetikaga sobivadki ragisevad salvestised ning üle elava muusika kostev harmooniumipedaalide tallamine.

Heli dramaturgia suunab „Stereo" tervikdramaturgiat ning loob lavastuse struktuuri, s.t. muusika saavutab omaette tasandi, mida Roesner

peab oluliseks just mittenarratiivse teatri puhul. Kahe muusikapalaga kaasas käiv iga külastaja individuaalne tähendusväli loob tervikliku vaatajakogemuse, mis suhestub tema varasema Tartu Uue Teatri lavastuste vaatamise või nende muusikapalade kuulamisega.

Näide 3. „Mis saab siis, kui meid enam ei ole?"

Tartu Uue Teatri lavastuses „Mis saab siis, kui meid enam ei ole" (edaspidi „Mis saab siis") on tegelased sarnaselt lavastusega „Kolm ahvi" samuti ühes toas (kunstnik Riin Maide) ja pärast sinna sisenemist sealt peaaegu lavastuse lõpuni välja ei liigu. Erinevalt „Stereost", kus tegelaste n.-ö. oma ruum on tinglik, on etenduses „Mis saab siis" lavale ehitatud väga konkreetne elutuba, kust viib uks kööki ja koridori. Viimaseid küll näha ei ole, aga laval toimuva järgi on nende ruumide funktsioon arusaadav.

Situatsioon tundub olevat järgmine: neli sõpra on tulnud viiendale külla (Grete Jürgenson, Ekke Hekles, Maria Paiste, Johannes Richard Sepping, Kirill Havanski[5]), süüakse koos õhtust, vaadatakse vanu fotosid, tantsitakse, peetakse korteripidu. Samas varjutab kogu õhtut teadmine, et üks tool laua ääres on tühi, ning pidev ootus, et puuduolev sõber uksest sisse astuks. Mõnel hetkel tundubki, et see kohe juhtub, aga ruumis olijate kurvastuseks ei lisandu ruumi enam kedagi. Kui muidu on lavastus tekstita, siis üsna lavastuse lõpus projitseeritakse toa tagaseinale video, milles avaneb vaatajatele justkui samasugune õhtu, mida laval etendatakse. Samal ajal räägib lavastaja Kirill Havanski[6] videos taustaks loo ühest metsaretkest koos sõpradega. Kuigi ka videos ei näe vaataja puuduolevat kuuendat sõpra, võib siiski oletada, et tema on olnud õhtu jäädvustajaks ning jääb kaamera taha. Peaaegu lavastuse lõpus mässivad etendajad ennast ootamatult valgetesse linadesse, millega lavaruum oli lavastuse alguses kaetud. Justkui suurte valgete kuhjadena liiguvad etendajad korterist ja lava eest läbi. Seejärel kerivad nad ennast linadest lahti, istuvad diivanile ning üks neist toob akordioni, mida ta melanhoolselt mängib. Seega esitatakse ka siinses lavastuses nagu „Kolmes ahvis" ja „Stereoski" lavastuse lõpus elavat muusikat.

Kuigi esmapilgul on lool justkui (argine) narratiiv, on oluline, et sellesse narratiivi hakatakse tekitama kordusi „luupimist" kasutades. Termin „luupima" (ingl *loop*) on elektronmuusikas kasutatud võte, kus ühte sämplit, lööki, takti või vabalt valitud muusikalõiku esitatakse tsükliliselt või katkematult (Luup (muusika)). Ka „Mis saab siis" puhul toimub sama tegevuse kordus, kuni (1) sellesse tuleb võrreldes eelmise korraga mingi väike muutus või (2) korratakse sama tegevust, aga etendajad on muutunud. „Luupima" on termin, mida kasutatakse eelkõige muusikapalade kirjeldamiseks, aga kuna ka lavastust „Mis saab siis" võib vaadata kui muusikapala, on selle sõna kasutamine lavastuse analüüsimiseks kohane.

„Mis saab siis" on lavastus, kus muusikalisus on esindatud eri tasanditel. Esiteks mängitakse mitmes stseenis muusikat vinüülplaatidelt ning see muusikaline kujundus on osa esmatasandi narratiivist ehk peoõhtust sõpradega. Kui kõlavad ABBA „If it Wasn't for the Nights" (aastast 1978) ja David Bowie „Tonight" (1984), tantsitakse ennastunustavalt, nagu ühel korteripeol võikski juhtuda. Pea viiskümmend aastat vanade diskolugude valimine rõhutab lavastuse žanrimääratlust, milleks on „performatiivne uurimus igatsusest" (Mis saab siis … (daatumita)). Igatsetakse maailma, mida enam ei ole võimalik taasluua – kadunud sõber ei tule enam tagasi. Teiseks kasutatakse lavastuse muusikalise kujundusena Markus Palo originaalmuusikat. Kui kasutada Browni (2010: 36–37) määratlust, siis kehtestab vinüülilt tulev muusika koha (korteripidu) ning peamiselt elektroonilist originaalmuusikat kasutatakse atmosfääri loomiseks.

Kolmandaks võib lavastust ennast analüüsida kui muusikalist kompositsiooni, Roesneri jaotust kasutades seega kui „metafoori". Muusikalisus ületab kõlalist sfääri, ütleb David Roesner. Muusikaline tähendus antakse sellisel juhul ka mittekõlalistele sündmustele, näiteks vaiksetele tegevustele, žestidele, valgusele, isegi värviskee-

[5] Lavastuse trupis on toimunud muudatused. Algselt kuulus sinna Ilo-Ann Saarepera, keda Havanski hiljem asendama hakkas. Kui Saarepera truppi naasis, asus Havanski asendama Heklest.

[6] Kuna lavastuse trupis on toimunud muudatused, mängis Havanski osades etendustes ise kaasa. Kuna lavastus on tekstita, ei aima külastajad, kes pole Havanski hääle nüanssidega kursis, et video teksti on sisse lugenud laval olev etendaja. Arvatavasti oli see teadlik valik, et teksti ei lugenud sisse ükski laval olev etendaja.

Illustratsioon 3. Stseen lavastusest „Mis saab siis, kui meid enam ei ole?“. Tartu Uue Teatri veebileht. Foto: Henry Griin.



midele. Siinkohal ei ole eesmärk mitte rõhutada muusika erilist rolli teatris, vaid mõista teatrit kui muusikat, s.t. rääkida teatrist, mis „käitub nagu muusika“. (Roesner 2016a: 14) Kirill Havanski, kes aeg-ajalt tegutseb ka ise muusikuna, on seega ka komponeerija rollis. Lavastus ongi üles ehitatud kui muusikapala, milles esitletakse ja luubitakse teatud teemakäike ehk pöördutakse nende juurde ikka ja jälle tagasi. Lavastuse partituuris oleks justkui kordused, dünaamilised paisutused, rütmid (mida luuakse väga tihti ka valgusega), üleminekud ühelt teemalt teisele, ehk isegi refrään ja *bridge* (muusikaline mõiste, mis tähistab üleminekulõiku teose kahe osa vahel). Seega on Havanski loonud väga selgelt rütmistatud lavastuse, millel on kindel peateema (kellegi ootamine, kes kunagi kohale ei jõua), mida taas ja taas erinevates variatsioonides korratakse: näiteks kogunemine söögilaua ümber ja söömine, tulede põlema ja kustu panemine, tantsimine, ukse sulgemine ja avamine.

Malta teatriuurija Mario Frendo (2013) näeb muusikalisust kui vahetut eelratsionaalset stiimulit, mida näiteks Antonin Artaud või Jerzy Grotowski on kasutanud ületamaks kartesiaanlikku keha-vaimu duaalsust. See tähendab, et just heli kaudu saab rõhutada kehalisuse olulisust. Lavastuses, mis on ise kui muusikapala, saavad etendajate kehadest mängitava loo instrumendid.

Lähtudes Roesneri pakutud kategooriatest, on siinses lavastuses esindatud esimene ehk muusikaline kujundus sobitatud lavastuse teemadega. Lisaks kasutatakse lavastuses palju digitaalselt loodud muusikat (Roesneri teine kategooria), millele vastandub lavastuse lõpustseenis lavale toodud akordion, mille lõõtsa kokkusurumine ja lahtitõmbamine tekitab hingamislaadset heli. Peale selle on esindatud kolmas kategooria ehk müra ja sahin.

„Mis saab siis“ on lavastus, milles on teatav narratiivsus ja lugu, aga veelgi olulisem on lavastuse muusikalisus: lavastuse dramaturgia on võrdsustatud heli dramaturgiaga.

Kokkuvõtteks

Käesolevas artiklis analüüsitud lavastusi iseloomustavad stseenid, mida Luule Epneri põhjal võib defineerida kui „performatiivseid tegevusi“ (Epner, L. 2014: 28–29). Sellistes stseenides teeb etendaja tihti argiseid toiminguid, millel ei ole tähendust. Seega ei kehastu etendaja kellekski ümber, ei loo fiktsionaalset tegelast ega esitle oma mingit spetsiifilist näitlejameisterlikkust

nõudvat omadust. Performatiivseteks tegevusteks on näiteks põranda pesemine „Stereos", hammaste pesemine „Kolmes ahvis", söömine lavastustes „Mis saab siis" ja „Kolm ahvi". Samuti on pillide mängimine „Stereos" performatiivne tegevus, sest eesmärk ei ole mitte muusikuid kehastada, vaid teistega kokku mängida ja seeläbi muusikat luua. Lavastuses, kus sõnaline osa on minimaalne, tõusevad sellised stseenid palju selgemini esile ning näiteks lavastuses „Mis saab siis" muutuvad justkui osaks partituurist.

Lavastusi ühendab ka elava muusika tähenduslik kasutamine. Just elav muusika, kas siis inimhääle või pillide mängimise kaudu, toob lavastusse tihti muutuse ning seeläbi uusi tähendusvälju või teistsugust atmosfääri. Kõigis kolmes lavastuses luuakse seega tähendust hoopis muusika ehk heli dramaturgia kaudu.

Analüüsides lavastusi kui kunstidevahelisi, pole muusika ja teatri struktuuride võrdluses niivõrd oluline nende narratiivne või programmiline ühisosa, vaid pigem heli vahetus, materiaalsus ja mööduvus. Just heli dramaturgia – s.t. justkui komponeeriv lähenemine lavastuse loomisele ja lavastusele endale – on see, mis teeb teatrist muusika. (Ovadija 2013: 16) „Kolme ahvi" puhul ei saa rääkida muusikalisest kujundusest kui omaette struktuurist, küll on heli dramaturgia olulisel kohal lavastustes „Stereo" ning „Mis saab siis", mis nõuavad vaatajalt igal juhul teistsuguseid vastuvõtustrateegiaid kui sõnalavastus. „Stereos" on kogu kujunduse keskmes kaks muusikapala, mis sõnade puudumise kaudu tõusevad eriti mõjule ning loovad tähendusi ka väljaspool lavastust. „Mis saab siis" lavastuse puhul on heli ja lavastuse enda dramaturgia tihedalt põimunud ning moodustavad kompositsioonilise terviku. Kahe esimese lavastuse puhul võib rääkida muusikast kui meetodist, eriti selgelt on see esindatud „Stereos", kus vaid kahest muusikapalast, millest teine (Procol Harum) lähtub esimesest (Bach), esitatakse üha uusi ja uusi, aga üksteisest erinevaid versioone nii salvestatuna kui elavas esituses. „Mis saab siis" lähtub muusikast kui metafoorist, kus etendajatest saavad kindlat partituuri järgivad instrumendid.

Käsitletud lavastusi ühendab ka n.-ö. heakõlaline muusikaline kujundus, samuti digitaalse ja elava heli vastandus, samuti viga kui esteetiline võte. Siiski on iga lavastus omaette tervik ning muusikal on erinev roll – kokkuvõtvalt võib öelda, et „Kolmes ahvis" luuakse sellega eelkõige atmosfääri, „Stereo" puhul toetab intermuusikalisus ka lavastuse enda intertekstuaalsust ning etenduses „Mis saab siis" on esindatud kõige enam erinevaid muusikalise kujunduse tasandeid koha markeerimisest metafoorini.

Kirjandus

Brown, Ross 2010. *Sound: A Reader in Theatre Practice*. Readers in Theatre Practices, Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan.

Curtin, Adrian 2014. *Avant-Garde Theatre Sound. Staging Sonic Modernity*. New York: Palgrave Macmillan.

DeNora, Tia 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Einman, Maria 2014. Viirastuse ja illusiooni vahel: Trooja Jean Racine'i traagilises dispositiivis. – *Methis* 14, lk. 30–45, DOI: 10.7592/methis.v11i14.3691.

Epner, Eero 2011. Realistlik ja abstraktne kujund teatris. – *Sirp*, 13.10.

Epner, Luule 2014. What Do Actors Do in Contemporary Theatre. – *Nordic Theatre Studies* 26/1, pp. 20–30, https://doi.org/10.7146/nts.v26i1.109731.

Epner, Luule 2023. Kunstide kohtumisi teatrilaval. – *Teatrielu 2022*. Toim. Valle-Sten Maiste, Alvar Loog, Tallinn: Eesti Teatriliit / Eesti Teatri Agentuur, lk. 41–66.

Fischer-Lichte, Erika 2016. Introduction: From Comparative Arts to Interart Studies. – *Paragrana* 25/2, pp. 12–26.

Frendo, Mario 2013. Embodied Musicality: Nietzsche, Grotowski and Musicalized Processes in Theatre Making. – *Studies in Musical Theatre* 7/2, pp. 207–219, https://doi.org/10.1386/smt.7.2.207_1.

Home-Cook, George 2015. *Theatre and Aural Attention. Stretching Ourselves*. New York: Palgrave Macmillan.

Jakob Juhkam. Eesti Heliloojate Liit. [Veebileht], https://www.helilooja.ee/liikmed/jakobjuhkam/ (vaadatud 1.02.2025).

Juhkam, Karmen 2022. Inimese eest peituda ei saa. – *Sakala*, 11.10.

Karja, Sven 2023. Afaatikute avastusretked. – *Teatrielu 2022*. Toim. Valle-Sten Maiste, Alvar Loog, Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Teatri Agentuur, lk. 67–78.

Kaye, Deena, James LeBrecht 2015. *Sound and Music for the Theatre. The Art & Technique of Design*. 4th ed., London, New York: Routledge, Taylor and Francis Group.

Kendrick, Lynne 2017. *Theatre Aurality*. London: Palgrave MacMillan.

Lehmann, Hans-Thies 2024. *Postdramaatiline teater*. Tõlk. Tiina-Erika Friedenthal, Tallinn: Eesti Teatriliit / Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

Luup (muusika). *Wikipedia*, https://et.wikipedia.org/wiki/Luup_(muusika) (vaadatud 3.02.2025).

Mis saab siis … = „Mis saab siis, kui meid enam ei ole?" [Lavastuse veebileht.] Tartu Uus Teater, https://uusteater.ee/lavastused/mis-saab-siis-kui-meid-enam-ei-ole (vaadatud 7.02.2025).

Ovadija, Mladen 2013. *Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre*. Montréal & Kingston: McGill-Queen's University Press; London: Ithaca.

Pelinski, Ramón 2005. Embodiment and Musical Experience. – *Trans. Revista Transcultural de Música* 9, diciembre, https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200914 (vaadatud 7.02.2025).

Põldma, Priit 2022. „Kolm ahvi". Tekstiraamat. Elektrooniline fail artikli autori valduses.

Põllu, Ivar 2025. Isiklik vestlus. Tekst autori valduses.

Roesner, David 2016a. *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera, London / New York: Routledge.

Roesner, David 2016b. Sound Decisions: The Contemporary Praxis of Theatre Music. – *Theatre and Performance Design* 2/3–4, pp. 202–216, DOI: 10.1080/23322551.2016.1224475.

Talvik, Liivia 2018. *Heli- ja muusikaline kujundus Eesti sõnateatris*. Magistritöö, käsikiri, Tartu Ülikool, https://dspace.ut.ee/server/api/core/bitstreams/65789253-7199-4368-aca9-c5e06e22f1ba/content (1.07.2025).

Tamm, Marek 2005. Michel Foucault – tõe ajaloolane. – Michel Foucault. *Seksuaalsuse ajalugu I. Teadmistahe*. Tallinn: Valgus, lk. 173–182.

Torop, Peeter 2008. Multimeedialisus. – *Keel ja Kirjandus* 8/9, lk. 721–734.

Virro, Keiu 2022. Ugala „Kolm ahvi" põgenevad sõnade ja liigse info eest. – *Eesti Päevaleht*, 25.10.

How to Analyse Musicality in Theatre?

Hedi-Liis Toome

Summary

The article 'How to Analyse Musicality in Theatre?' explores the role of musical design in three different Estonian theatre productions: *Kolm ahvi* (*Three Monkeys*; Ugala Theatre, 2022), *Stereo* (Tartu New Theatre, 2022), and *Mis saab siis, kui meid enam ei ole?* (*What Happens When We Are No Longer Here?*; Tartu New Theatre, 2023). These productions share minimal use of text, emphasizing rhythm and atmosphere over narrative content. The article discusses the concept of musicality in theatre, where sound design transcends mere support for the director's vision, becoming an integral part of the theatrical experience. The analysis highlights the strategic function of musical design, its aesthetic goals, and the interplay between music and other theatrical elements. By examining these productions, the article proposes methods for analysing theatre works that do not fit neatly into conventional categories, emphasizing the importance of musicality as an aesthetic device.

Three Monkeys is set in a nostalgic summer house where four characters engage in various activities almost without speaking. The minimal use of text emphasizes rhythm and atmosphere. The musical design, created by Jakob Juhkam, who won an award for his work, plays a crucial role in creating the mood and supporting the narrative. The music ranges from ambient sounds to classical pieces, enhancing the surreal and mystical elements of the production.

Stereo lacks a clear narrative and is filled with costumes and props from previous productions by the same team. The focus is on the performers' interactions with these objects, creating a collage of memories and associations. The musical design, centred around Johann Sebastian Bach's Orchestral Suite No. 3 and Procol Harum's 'A Whiter Shade of Pale', ties the eclectic scenes together. The use of different arrangements and versions of these pieces creates a rich intermusical experience, evoking personal and collective memories in the audience.

What Happens When We Are No Longer Here? is set in a living room where friends gather, waiting for someone who never arrives. The narrative is built through repeated actions and minimal dialogue, creating a sense of longing and nostalgia. The musical design includes both vinyl records and original compositions, enhancing the atmosphere and emotional depth of the scenes. The performance itself is composed like music, with repeated actions and variations creating a rhythm and structure akin to a musical composition. The use of live music towards the end of the production brings a significant shift in the mood, highlighting the themes of absence and memory. The production's structure, with its loops and repetitions, mirrors the composition of a musical piece, emphasizing the performative and rhythmic elements of the narrative.

The article highlights the fact that musicality in theatre is not just about the music itself but about how it interacts with other elements of the production. It discusses the concept of 'sound dramaturgy', where sound becomes a central component of the theatrical experience. The analysis draws on various theoretical frameworks, including David Roesner's idea of music as a model, method, and metaphor in theatre-making. The article also explores the notion of 'interart productions', where different art forms converge to create a hybrid aesthetic.

The article concludes that analysing musicality in theatre requires a flexible approach, considering the unique characteristics of each production. It emphasizes the importance of understanding the interplay between music and other theatrical elements, and how musical design can shape the overall aesthetic and emotional impact of a performance. The three productions analysed demonstrate different ways in which musicality can be integrated into theatre, offering valuable insights for future research and practice in this field.

Helimaastikud Lauri Lagle lavastustes

Luule Epner

Abstract

This article examines the role of soundscapes in the productions of contemporary Estonian theatre director Lauri Lagle. The concept of soundscape is introduced by drawing on interdisciplinary sound studies and the principles of musicality in post-dramatic theatre. The article examines the composition of the soundscapes in Lagle's productions from 2012 to 2024: how they are created and what functions they perform in the productions as a whole. First, the main features of Lagle's stage work are outlined, highlighting his aesthetic's musicality. His theatrical practice is characterised by ensemble playing, polyphonic structure, and the active role of sound and music in staging. Subsequently, his soundscapes are examined according to their composition, analysing the artistic strategies for using music, non-musical sounds, and the human voice. Particular attention is drawn to *NO35 Päev pärast vaikust* (*After Silence*) and *Ainult jõed voolavad vabalt* (*Only Rivers Run Free*), where the soundscapes are central, not limited to a background function but playing a part in the productions' rhythm, meaning and atmosphere. The article shows that music and sounds can function in Lagle's productions both as creators of dramaturgical continuity and as an alienating element that distinguishes the stage reality from the everyday world.

Siinse artikli teemaasetus lähtub teatriteaduslikust perspektiivist. Kui muusikateater on läbi ajaloo pälvinud elavat tähelepanu, siis helide ja muusika toimimist sõnateatris on põhjalikumalt uurima hakatud võrdlemisi hiljaaegu. Pikka aega on teatriajaloos ja etendusanalüüsis lavastuste helilise külje üle domineerinud visuaalsuse uurimine; laiema haardega analüütilised käsitlused helidest ja muusikast väljaspool muusikateatrit on ilmunud valdavalt käesoleva sajandi esimesest kümnendist alates (Kendrick, Roesner 2011: xiv; Ovadija 2013: 38–39). Niisuguse olukorra üks põhjusi on epistemoloogias kaua aega püsinud arusaam, et maailma tajumises kuulub juhtiv roll nägemismeelele, nn. okulaartsentrism (Kendrick 2017: 2–3). Viimastel aastakümnetel hoogsalt arenenud heliuuringud (*sound studies*) on nihutanud tähelepanu tajuprotsessi kuuldelisele aspektile. Helide, kuulamise ja akustilise keskkonna tähtsustumist 1960. aastatest peale on kirjeldatud koguni akustilise pöördena (Meyer 2008). Kui „pööre" ongi ehk liiga tugev mõiste, siis täheldatakse heliuuringute lõimumist interdistsiplinaarsetesse kultuuriuuringutesse (Braun 2017: 75), mis hõlmab ka helide ja muusikalisuse uurimist kunstides.

Huvi helimaailma vastu väljaspool muusikateatrit ärgitasid teatrikunsti arengud möödunud sajandi lõpukümnendeil. Hans-Thies Lehmann (2024: 161–165) peab tol ajal pinda võitnud postdramaatilise teatri üheks tunnusjooneks muusikaliseks muutmist (*Musikalisierung*), mis väljendub omamoodi auditiivse semiootika tekkimises. Muusikaliseks muutmine ei piirdu helikujundusega, vaid on „rida strateegiaid teatrimeedia organiseerimiseks ja desorganiseerimiseks, teatri kõigi elementide meeleliste, vormiliste, rütmiliste ja meloodiliste omaduste uurimiseks ja kasutamiseks" (Kendrick, Roesner 2011: xxiv).

Idee teatri muusikalisusest avaldub praktikas lavastusi defineeriva esteetilise printsiibina ehk muusika kui metafoorina David Roesneri (2014: 6) tähenduses. Tänapäeva sageli hübriidses, kunstiliikide piire hajutavas teatris on see idee paelunud mitmeid lavastajaid. Näiteks eritleb Roesner (2014) muusikalisust Ameerika lavastaja Robert Wilsoni, Saksa lavastajate Christoph Marthaleri, Heiner Goebbelsi jt. loomingus ning Lehmann viitab oma monograafias leedulase Eimuntas Nekrošiuse „Hamletile". Eesti sõnateatris paistab muusikatundlikkusega silma Priit Pedajas (Lauri Lagle kursusejuhendaja lavakunstikoolis), kes on kirjeldanud oma režiid muusikaliste kategooriate abil, nagu rütmid, harmoonia, tegelased kui „hääled" muusikas (Pedajas 1990: 70), aga ka Peeter Jalakas, kes on oma varaseid lavastusi võrrelnud muusikateostega, kus koosmäng vaheldub soolodega ning vaataja ei pea täpselt mõistma iga fraasi (Garancis 1997). Helimaastike loomine on määrava tähtsusega mitme etenduskunsti raamistikus töötava teatritegija töös (Karl Saks, Hendrik Kaljujärv jt.). Muusikatundlike lavastajate kilda kuulub ka Lauri Lagle.

Selles artiklis otsin ma vastust küsimustele, millest ja kuidas on loodud Lagle lavastuste helimaastikud ning milliseid ülesandeid need täidavad lavastustervikus. Artikli esimeses osas tutvustan Lauri Laglet lavastajana, seejärel avan lähemalt helimaastiku mõiste tähendust ja selle komponente. Järgmisena eritlen Lagle lavastuste helimaastikke nende koostisest lähtudes: muusika, mittemuusikaliste helide, inimhääle kasutamise strateegiad ja funktsioonid. Viimane osa, „Teispool sõnu" on pühendatud kahe radikaalseimalt katsetusliku lavastuse („NO35 Päev pärast vaikust" ja „Ainult jõed voolavad vabalt") kõrvutavale analüüsile. Lõppjäreldused on sõnastatud kokkuvõttes.

Lauri Lagle lavastajana

Lauri Lagle (s. 1981) lõpetas EMTA lavakunstikooli näitleja eriala 2006. aastal Priit Pedajase juhendatud XXII lennus. Enne teatrikooli õppis ta (näitlejale ebatüüpiliselt) ärijuhtimist eraülikoolis Estonian Business School. Matemaatika on talle öeldavasti alati väga meeldinud (Tomberg, D. 2018: 155), muusikakooli pole ta seevastu lõpetanud, kuid on lapsena õppinud akordionimängu (Suveduur … 2022). Kuni 2013. aastani mängis Lagle Eesti Draamateatri trupis ning hakkas peagi lavastama; esimene lavastus, Jim Ashilevi „Portselansuits", esietendus 2007. aastal. Draamateatrile järgnes kuus aastat tööd vabakutselisena, mille jooksul raskuspunkt nihkus üha enam lavastamisele.[1] Alates 2019. aastast juhib Lagle enda asutatud erateatrit Ekspeditsioon, mis esiotsa tegutses sümbioosis Von Krahli teatriga, kuid on nüüdseks autonoomne institutsioon. Siinse artikli ilmumise ajaks on Lagle tööde nimekirjas 15 lavastust (üks neist, „NO52 Muuseas: ma armastan sind", koostöös Ene-Liis Semperiga). Esimeste lavastuste muusikalise kujunduse tegi Lagle ise koostöös Eesti Draamateatri helikujundaja Tauno Makkega, edaspidi on tema partneriteks olnud Hendrik Kaljujärv (Teatris NO99), Artjom Astrov ja Jakob Juhkam.

Ühes intervjuus vastas Lagle küsimusele, mida muud ta teeks (kui mitte teatrit): „Kui oskaksin muusikas end piisavalt selgelt väljendada, siis tegeleksin muusikaga" (Epner, E. 2022). Muusika etendas tema lavastustes päris algusest peale olulist rolli. Paar varasemat lavastust jutustavadki muusikutest ja muusika tegemisest. „Sinul on meretäis hirmu" (2009, Eesti Draamateater) kujutas noori, kes otsustavad teha rokkbändi. Enamik laval kõlanud lugusid oli loo tegelasi kehastanud näitlejaist (Märt Avandi, Kristo Viiding, Juss Haasma, Ivo Uukkivi jt.) moodustatud fiktsionaalse bändi The Sounduniversums omalooming. „NO74 (Untitled)" (2010, Teater NO99) jälgis ühiskonna ja muusikatööstusega kohanematu noore muusiku lühikest eluteekonda. Neis lavastustes täitis muusika (peamiselt lauludena) süžeelist funktsiooni ning aitas avada tegelaste siseilma.

Lagle esimeste lavastuste struktuuri määras narratiivi loogika. Teatris NO99 tehtud lavastustes taandus tekstist tulenev lugu ning määravaks sai nii keelelisest kui mittekeelelisest materjalist komponeeritud stseenide dünaamika, mis põhineb pigem assotsiatiivsetel kui süžeelistel seostel. Lagle lavastajakäekiri muutus sujuvalt, nii et vaieldamatut pöördepunkti on raske välja tuua. Selles artiklis võtan vaatluse alla lavastused alates „NO65 Suurest õgimisest" (2012), mis tõukub küll Marco Ferreri filmist „La Grande Bouffe" (1974), ent ei vahenda selles kulgevat lugu. Järgmised tööd – „NO54 Kolmapäev" (2013), „Paradiis" (2016, Von Krahli Teater) ja „NO35 Päev pärast vaikust"[2] (2017) – on autorilavastused, mis ei toetu eelnevale tekstile, vaid materjali loovad lavastaja ja dramaturg koos trupiga. Samal rajal kulgeb Lagle koos Ekspeditsiooniga: Von Krahli Teatri egiidi all valminud „Paratamatus elada ühel ajal" (2019), „Sa oled täna ilusam kui homme" (2020), „Tähtede all" (2021), „Ainult jõed voolavad vabalt" (2022) ning Ekspeditsiooni omalavastused „Reis metsa lõppu" (2023) ja „Leviaatan" (2024).

Intervjuudest selginevad Lauri Lagle lavastamistöö põhijooned. Tema lavastused algavad ideest: „Meie lavastustes on esmalt alati olnud idee ning see omakorda on tinginud vormi, milleks vahel on sõnad, vahel helid ja vahel muud kombinatsioonid" (Epner, E. 2022). Lähtepunkt ei ole kummatigi ratsionaalselt adutav ja väljendatav sõnum, vaid Lagle kirjeldab seda sageli mingi värvi või heli kaudu, näiteks et loodav lavastus

1 Peale teatrilavastuste tegi Lagle autorifilmi „Portugal" (2018).

2 Edaspidi jätan teatris NO99 tehtud lavastuste pealkirjadest numbri välja.

peaks kõlama kumedalt, kalgilt, helgelt vms. (Epner, E. 2021). Lagle töötab intuitiivselt, eesmärgiks ehitada proovisaalis sündivatest kujunditest uus reaalsus, mis eksisteerib uues, muutunud ajas (Lagle 2016). Muusika on selles ehitustöös keskse tähtsusega, sest muusikal on Lagle arvates võime inimest kütkestada nii, et „saab ajutiselt justkui reaalsust muuta" (Karnau 2022). Sel kombel aitab muusika toime tulla tegelikkusega, lohutab ja lepitab (Suveduur … 2022). Ta on ka öelnud, et teda huvitab teatris kõige rohkem kõigest saalis toimuvast moodustuv muusika, selle rütmid ja rütmide juhtimine (NO54 … 2014). Heli- või muusikalisel kujundajal on tema meeskonnas oluline roll ning talle antakse vabad käed. Jakob Juhkam, Lagle kaastööline, nimetab seda usaldusel rajanevaks „vabaduse kohustuseks" (Juhkam 2025), mis soodustab otsingulisust ka heliloome vallas.

Laglele on oluline võimalus töötada näitlejate püsitrupiga. Ekspeditsiooni loomise eesmärk oligi „kunstiliselt otsingulise sõnateatri arendamine pidevalt koos töötava trupiga",[3] kus loomingulist meeskonda seob mõttekaaslus ning otsingute käigus kujunev ühine keel (Allik 2023). Alates lavastusest „Päev pärast vaikust" on ta proovides rakendanud improviseerimist, kuid siiski alati kombineerinud eri impulsse, kasutades valmistekste, kujundiloomet, näitlejate leide proovisaalis (Epner, E. 2022).

Lagle lavastusi kannab ansamblimäng: „lavastustervikut arvestav ja koosmõjule keskenduv näitlejate mäng, mis saavutatakse tänu trupi ühisele töökeelele, teatri mõistmisele, visioonile, vastutusele ja/või usaldusele".[4] Inimeste kokkusaamist teatrimängus kõrvutab ta muusikaga (Tomberg, D. 2018: 156); kõnekas on ka see, et tema truppi on kriitikas korduvalt võrreldud bändiga. Muusikale osutab samuti lavastuste ülesehituse kirjeldamine polüfoonia mõiste kaudu. Polüfoonia rajaneb üheaegselt kõlavate „häälte" suhtelisel sõltumatusel, millest siiski kujuneb pingestatud tervik (vt. ka Roesner 2014: 217). „Häälena" ei toimi mitte ainult helid ja näitlejate kõne, vaid ka visuaalsed (valgustus) ja füüsilised (näitlejate lavategevus) elemendid oma dünaamikas. Narratiivse arengukaare asemel korrastavad polüfoonilist, mitmetasandilist ja -häälset struktuuri muutuvad rütmid. Verbaalne tekstki võib teenida esmajoones lavastuse rütmistamise eesmärki, näiteks töötavad pikemad monoloogid Lagle lavastustes tihti struktuursete verstapostidena, tarvitsemata kanda olulisi tähendusi (Epner, E. 2025: 167).

Kokkuvõtteks nentigem, et Lagle diskursiivses teatrimõistmises, lavastuste geneesis ja valminud lavastustes ilmneb muusikalisus kui esteetiline dispositiiv David Roesneri (2014: 10–18) tähenduses, hõlmates nii meelelise taju kui ka tunnetuse (kognitsiooni) vorme. Lavastajaloomingule on tunnuslikud ansamblilisus, struktuuri polüfoonilisus, rütmipartituur kompositsiooni alusena, aga ka abstraktne kujundlikkus, mis tõrgub vastu kindlapiiriliste tähenduste omistamisele.

Helimaastik

Uurin Lagle lavastuste muusikalisust helimaastiku mõiste kaudu. Kanada helilooja R. Murray Schafer (1994: 274–275) defineerib helimaastikku (*soundscape*) avaralt, mõistes selle all igasugust akustilist või helilist keskkonda. Niisiis on oluliseks tunnuseks helide ja helikoosluste tajutavus ning käsitletavus keskkonnana, s.t. ruumimõõtmes. Helimaastiku mõistet kasutab läbivalt Briti uurija Ross Brown oma krestomaatilises raamatus „Sound: A Reader in Theatre Practice" (2010), samuti Hans-Thies Lehmann postdramaatilist teatrit kirjeldades. Helimaastiku mõiste hõlmab kõiki kuuldelisi elemente: muusikalised ja mittemuusikalised helid, inimhääl, mürad, aga ka vaikus kui helide puudumine. Teatris pole helimaastik autonoomne kunstivorm, mis võiks eksisteerida ka väljaspool lavastust ja sellest eraldi. Ross Brown (2010: 45–46) väidab, et helipartituuri struktuur on ehitatud nii, et helid suhestuvad ja seostuvad mingi lavalise tähelepanuobjektiga (näitleja, verbaalne tekst vm.). Seda väidet, mis paistab rõhutavat helide alatist sekundaarsust lavastustervikus, on Lagle lavastuste valguses tarvilik pehmendada osutusega, et helidki võivad

[3] Ehkki Lagle paigutab end siin sõnateatri valda, on tema uuemaid lavastusi käsitletud etenduskunsti kontekstis (nt. nominatsioonid etenduskunsti auhinnale). Mina vaatlen tema loomingut postdramaatilise teatri raamistikus, mis hõlmab ka etenduskunsti nähtused.

[4] Eesti Teatri Agentuur, https://teater.ee/teatriinfo/terminoloogia/ (vaadatud 10.01.2025)

kohati tõmmata endale kogu tähelepanu või olla isegi lavastuse temaatiline kese.

Mis laadi helid kõlavad sõnateatris? Erika Fischer-Lichte (2001: 162) teatrisemiootilises klassifikatsioonis jagunevad akustilised märgid kõigepealt kahte klassi: need, mis on seotud ruumi ja näitlejaga, ning need, mis on seotud ainult näitlejaga. Esimesse kuuluvad mürad (*Geräusche*) ja muusika, teise lingvistilised ja paralingvistilised märgid, mida produtseerib kõnelev ja häälitsev näitleja. Minu eesmärkide jaoks on selline jaotus liiga jäikade piiridega ning vajab täpsustamist.

Problemaatiline on kõigepealt mõiste „muusika" tähendusmaht ja piiritlemine. Kuidas ja mil määral eristada muusikat „lihtsalt" helidest? Muusika on „korrastatud helijärgnevus" ; kunstiliigina loob ja edastab muusika helide kaudu tähenduslikke vorme ja kujundeid (Kotta s.a.). Ross Browni (2020: 8–9) järgi on võimalik igasugust heli raamistada muusikana ning vastupidi, ent erinevus ei kao, sest muusikana raamistatud helisid kuulatakse teisiti, samuti võib muusika eksisteerida ilma helita – üleskirjutusena noodikirjas. Mittemuusikalise heli muutmine muusikaks või tajumine muusikana ei toimu iseenesest, vaid eeldab vastavat intentsiooni, väidab Roesner (2014: 14). Teatripraktikas hajutatakse piire mittemuusikaliste helide ja muusika vahel valdavalt kavatsuslikult ning tänu kiiresti arenevale tehnoloogiale, mis lubab helisid ulatuslikult töödelda, on see praktika ka sagedane. Digitaalse helisalvestuse areng, sh. sämplimistehnoloogia, võimalus helisid abstraheerida ja kokku kihistada on muutnud helimaastiku musikaalsuse (mida ennetas juba konkreetne muusika) prooviruumis loomingulise ressursina kättesaadavaks (Brown 2010: 45).

Muusika ja mittemuusikalised helid paiknevad kujutletaval, sujuvate üleminekutega skaalal, mille otsmised punktid on ühelt poolt vaikus ja teiselt poolt müra – milleks nii muusikalised kui ka muud helid võivad muutuda. Pole üllatav, et ka „müra" mõistepiirid on kaunis hägusad. Kui defineerida seda korrastamata, raiskava helimassina (Ovadija 2013: 33) või soovimatute helidena (Schafer 1994: 183), ei pääse mööda taju subjektiivsusest. Teatris liigituvad tavaliselt etenduse seisukohast soovimatuks müraks publiku seast kostvad juhuslikud helid, mida teatritegijad ei kontrolli, nagu telefonihelinad, köhahood, lahkuva vaataja kolistamine tooliga jms. Etendusanalüüsis ignoreeritakse üldjuhul niisuguseid lavastuse struktuuri mittekuuluvaid helisid,[5] olgugi et teatrietenduse käsitamine sündmusena, mitte teosena, nõuaks ideaalis ka vaatajate reaktsioonide eritlemist. Samuti on küsitav rääkida soovimatust mürast juhul, kui lavastus eeldab ja nõuab publiku aktiivset osalemist. Publiku reaktsioonidega ma siinses artiklis siiski ei tegele, kuna määratlen helimaastikku lavastuses teadlikult loodud helide kooslusena. Küll aga pakub huvi müra funktsioon helimaastiku sees, kuivõrd uuemates käsitlustes mõistetakse müra pigem produktiivse nähtusena ning kinnitatakse, et teater suudab küsimustada meie arusaamu mürast ja nihutada piire (Kendrick, Roesner 2011: xvi).

Naaskem helide mitmekesise maailma juurde. Helisid on klassifitseeritud mitmeti. Schafer (1994: 137–146) võtab oma peenelt liigendatud jaotuses aluseks referentsiaalsuse ning eristab looduslikke, inimlikke, mehaanilisi helisid, helisid indikaatorina jne. Päritolu ehk heliallika järgi eristuvad: a) loodushelid (linnulaul, kose kohin jm.), b) tehnoloogilised helid (lennukimürin, metronoomi tiksumine jm.), c) inimese tegevusega kaasnevad helid (sammude hääl, nõude klirin jm.), mille teatri seisukohast märkimist väärt alamklass on kavatsuslikult tekitatud helid (tegevuseks ongi helide tekitamine), nagu gongilöögid, pasunasignaal jm. Eraldi tähelepanu vajab inimese kehalise eksistentsi heliline külg: d) hääl oma helilisuses, väljaspool tähendusloomet (kõne, laul, naer, nutt jm.), e) organismi talitluses tekkivad keha hääled (südamelöögid, hingetõmbed jm.).

Teatris on suurelt jaolt tegemist teadlikult tekitatud või taastekitatud (reprodutseeritud) helidega. Vabaõhuetendusse võib küll juhtumisi sekkuda autentne linnulaul või vihmasabin, aga kui mingis stseenis on linnulaulu tingimata tarvis, siis tuleb see taasluua eelsalvestatud helidena, etendajate mimeetiliste häälitsustena või muul teel. Nüüdisteatris on tänu reprodutseerimisvahendite ja -võimaluste rikkalikkusele

[5] Keerulisem juhtum on lavastuse struktuuris ettenähtud ja oodatud reaktsioonid, mille puhul töötavad retseptsiooni juhtimise mehhanismid, näiteks naer komöödialavastuse naljakohtades.

kättesaadavad kõikvõimalikud helimaterjalid. Kontrollitavuse teljel on oluline eristada varem valminud helimaterjali (eelsalvestatud muusika ja helid) helimaastiku loomisest etenduse ajal (elav muusika laval, näitlejate tegevusest sündivad helid). Viimasel juhul väärib tähelepanu tegevusega loomulikul moel kaasnevate helidega manipuleerimine – nende kunstikavatsuslik vaigistamine või võimendamine. Esteetilistel või semantilistel eesmärkidel saab võimendada isegi kehalisi ja tegevusega kaasnevaid tahtmatuid helisid (sammud, hingamine, südamelöögid jms).

Järgnevas analüüsis võtan aluseks helimaastike peamised komponendid: muusika, mittemuusikalised helid, inimhääl.

Muusika

Valmismuusika (sealhulgas laulud) on tänapäeva teatris helikujunduse populaarne komponent. Lagle helimaastikes ei mängi muusika määravat rolli, kuid on kindlasti tähelepanu väärt. Valik on nüüdisteatrile tüüpiliselt eklektiline, ulatudes klassikalistest paladest (Claude Debussy prelüüd „Fauni pärastlõuna") kaasaegse popmuusika eri žanriteni (Justin Bieber, hiphop-duo Die Antwoord jt.), ei puudu ka lavastuse tarvis loodud originaalmuusika. Nii salvestatud kui ka elavas esituses instrumentaalmuusika üks sage ülesanne teatris on lavategevust tundeliselt varjundada, luua meeleolu või atmosfääri. Lagle lavastustes on atmosfääri loov taustamuusika enamasti pealetükkimatu ja sulandub tõrgeteta lavastustervikusse. Lavastuses „Sa oled täna ilusam kui homme" mängisid näitlejad omi mänge ja lugesid luuletusi suure ekraani ees, millel vaheldusid värvid ja valgused, kuna muusika koos sellesse segatud loodushäältega kord ilmus, kord vaibus ja kadus, allutamata endale visuaalseid ja mängulisi komponente. Lavastuse „Tähtede all" tegevuspaigaks oli kohvik, kus väike raadio laua peal põhjendas realistlikult muusika kõlamist katketena ning ühtepõimitult pea lakkamatu jutuvoo ja valgusemuutustega. (Sellest lavastusest kirjutan lähemalt allpool.) Nende lavastuste (nagu ka „Leviaatani") helikujundaja Jakob Juhkam peabki ideaaliks muusikat, „mis sünniks justkui lavastuse enda seest, oleks orgaaniline" (Juhkam 2025).

Kui helimaastikku kuulub laul, siis liituvad meloodiate ja meeleoludega laulusõnade tähendused. Muusika ja sõnade koosmõjule on rajatud paari Lagle lavastuse lõpp. „Kolmapäeva" (muusikaline kujundus: Mihkel Tomberg, trupp, Lauri Lagle) viimases stseenis istusid neli naist lõkke ümber, koos nendega fiktsionaalne Keanu Reeves – täitunud unistus – ning taustal kõlas Ted Lucase „It's So Easy", mis räägib olemise kergusest, koosolemisest ja armastusest. „Tähtede all" etenduse lõpetasid kokkumiksitud laulud ning helirägastikust pääsesid läbi „koos" ja „together", aktsentueerides koosolemise võtmemotiivi.

Kuna Lagle töötab musikaalsete ja muusikaliselt haritud näitlejatega,[6] pole imeks panna, et tihti kõlab muusika elavas esituses otse laval, kus näeb süntesaatorit („Paradiis"), klaverit („Reis metsa lõppu") ja muid pille. Näitlejate laulmine ja/või pillimäng on mõnigi kord vormistatud suhteliselt iseseisva stseenina, mil pole selget süžeelist ega psühholoogilist põhjendust, vaid mis toimib esmajoones afektiivsel tasandil. Näiteks laulsid näitlejad lavastuses „Tähtede all" tühjade pudelite peal mängitava muusika saatel vene rahvalaulu „Tasa heliseb kelluke väljal"; „Leviaatanis" esitas Eva Koldits mikrofoni ees särtsaka laulu nimikoletisest, justkui popstaar kontserdil – siin olid sisu ja muusikaline vorm kavatsuslikult dissonantsis.

Sagedamini on aga muusika, olgu salvestatud või elavas esituses, lavategevuse orgaaniliseks osaks ning põimub näitlejate kehakeelse väljendusega, näiteks annab tõuke tantsuks või koreograafilisteks etüüdideks. Vaadelgem kaht üpris erinevas stiilis muusikalis-koreograafilist stseeni lavastusest „Paradiis" (helikujundaja Artjom Astrov). Visuaalselt domineeris laval suur dekoratiivne kompositsioon mitmesugustest võõrapärastest puudest ja taimedest. Selle eksootilise taimestiku taustal alustasid end lehtedega ehtinud meesnäitlejad tantsu väga valju monotoonse muusika saatel (ansambli Die Antwoord „I Fink U Freeky"). Tants arenes enesehoolimatuks ekstaatiliseks jõukulutuseks, mis mõjus vaatajale kehaliselt, kutsudes tõenäoliselt esile füsioloogilisi reaktsioone (muusika valjus oli talutavuse piiril), ning tundeliselt, väljaspool tähendusi. Etenduse teises pooles kõlas Debussy „Fauni pärastlõuna"

6 Muusikakooli haridusega on Marika Vaarik, Simeoni Sundja, Sander Roosimägi, Jörgen Liik, Mari Abel jmt.

ning näitlejate täpselt koreografeeritud liikumine selle saatel (käte asendid, aeglased kulgemised profiilis, statuaarsed poosid) lõi esteetiliselt nauditava kompositsiooni, mis stiililt meenutas Wacław Niżyński kuulsat koreograafiat aastast 1912 (vt. ka Epner, L. 2016).

Usutavasti vormivad niisugustel juhtudel vaataja kogemust võrdsel määral visuaalsed ja kuuldelised impulsid. Helid on küll põgusad ja mööduvad, kuid erinevalt nähtavaist objektidest hõivab heli kogu ruumi ning ümbritseb vaatajat, õieti kuulajat (Johnson 2023: 30); intensiivne ruumiline heli võimendab ka visuaalset tajukogemust. Lisaks on oluline rõhutada, et muusika vastuvõtt on väga individuaalne, paljuski seetõttu, et muusikapalad on justkui mälukapslid: nad kannavad muutumatult läbi aja tähendusi ja emotsioone ning aktiveerivad kuulaja tundemälu (Männistö-Funk 2017: 236–237).

Muusikalise kujunduse performatiivsus kasvab näitlejate endi loodud ehk n.-ö. isetehtud muusika puhul Lagle hilisemates lavastustes. Näitlejad musitseerivad laval, esitades omaloodud (kvaasi)muusikalisi palasid, ning kasutavad suurelt jaolt ebaharilikke, lavastuse jaoks väljamõeldud ja valmistatud instrumente või neid asendavaid objekte. Niisugune oli põhistrateegia lavastuses „Ainult jõed voolavad vabalt", millest kirjutan pikemalt artikli viimases osas. „Reisis metsa lõppu" (helikujundaja Artjom Astrov) olid tarvitusel puust karbid, mida kasutati helide võimendamiseks ja tekitamiseks, neid tagudes, kraapides, sisse puhudes, ning kombineeriti tekkivaid helisid häälitsustega. Kujutatav mets (visualiseeritud maketina suurel laual või videopildina ekraanil) helindati vaatajate nähes mimeetiliste helidega (huiked, sahinad, krabinad) ning loodi „meditatiivseid transsi soodustavaid helimaastikke" (Kuningas 2023). „Leviaatani" kogu kõlapilt ning isetehtud pillid, mis seda lõid, kujunesid helilooja Jakob Juhkami sõnul välja muusikale pühendatud loomelaagris ja proovide käigus: ta arendas edasi näitlejate endi katsetatud vahendeid (torukesed, plekijupid, kellukesed jne.) ning viis need „leviaatanlikku mõõtkavasse"; enne valmis muusikaline instrumentaarium ning alles seejärel muusika (Juhkam 2025). Instrumendid olid eeslaval eksponeeritud: suur trumm, metallplaadid, alpisarved, torukellad jne., aga mängu tulid ka flööt ja harmoonium. Pillidega tekitatud kõminad, põrinad, plärinad, jorinad, helinad jm. koos näitlejate häältega moodustasid suurejoonelise helikujunduse põhiosa, lisandusid ka vaalade hääled jm.

Lavastuse „Reis metsa lõppu" üks kulminatsioone oli Jörgen Liigi metsavihkamise soolo: pöörane ja metsik monoloog ähvardustega tappa metsapuud ja -elanikud, millest kasvas välja eri viisidest kokku miksitud laul ja väga füüsiline, kogu jõudu mängu panev võitlus klaveriga, mis laseb muusikat mängida, aga on ka vaenlane. Selles rähkluses tundus muusika muutuvat müraks. Piir korrastatud ja korrastamata helijärgnevuste ehk muusikalise ja mittemuusikalise helikogumi ning müra vahel on isetehtud muusika puhul liikuv, olenedes muu hulgas vaataja dispositsioonist ja subjektiivsest tajukogemusest. Siirdugem nüüd üle selle ebakindla piiri.

Mittemuusikalised helid

Nagu eespool osutatud, saab teatrilaval tekitada mitmesuguseid helisid ning üksiti kunstikavatsuslikult manipuleerida lavategevuses paratamatult tekkivate helidega: neid korrastada, rütmistada, summutada, võimendada jne. Lagle lavastustes kombineeritakse mõlemat strateegiat, et luua iseseisva esteetilise väärtusega helimaastikke.

Helid kaasnevad mitmesuguste esemete kasutamisega, sõltumata sellest, kas neid kasutatakse otstarbekohaselt või mitte. Lavakeskkonnast pärit esemete heliline potentsiaal oleneb materjalist, kujust, suurusest; esemetega manipuleerimise viisist tulenevad nende helilised omadused, mis ilmnevad alles performatiivses situatsioonis (Alalooga 2024: 42). Praktilisele funktsioonile lisandub esteetiline, mis võib hakata vastuvõtja tajukogemuses domineerima.

Võtkem näiteks lavastused „Suur õgimine" (muusikaline kujundaja Hendrik Kaljujärv) ja „Kolmapäev". Esimese tegelaskonna moodustas end surnuks süüa kavatsev seltskond (Marika Vaarik, Margus Prangel, Eva Koldits, Priit Võigemast), kelle põhitegevus oligi söömine ja kõik sellega seonduv: toiduvalmistamine, serveerimine, laua katmine, koristamine jm. Etenduse alguses valmistasid näitlejad omavahel sõnagi vahetamata roogasid. Valitseva vaikuse tsoonis muutusid olmehelid kuuldavaks ja tõmbasid tähelepanu: teritati nuge, seejärel hakkisid kolm näitlejat noaga kapsast ja sibulat, igaüks omas tempos ja rütmis, ning neljas patsutas kurgiviile. Kõigest

kokku sündis põgus poolmuusikaline passaaž. Söömaaega saatis valjenev ja vaibuv tiksumine, mis segunes muude helidega – nugade-kahvlite klõbin, taldrikute põrandale loopimise klirin, söö-jate häälitsused jm. Tiksuv-tukslev heli kehtestas ka mõnes järgnevas stseenis rütme ning rõhutas aja vääramatut kulgemist lõpu poole.

„Kolmapäevas" oli laval neli naist: Kaie Mihkelson, Eva Koldits, Inga Salurand ja Mari Abel. Etenduse alguses kõndisid nad võrdlemisi kiirel sammul ringiratast, mantlid seljas ja kotid üle õla, nagu minnes argipäeval (näiteks kolmapäeval) töölt koju. Ligi kuus minutit – sündmuste algust ootava vaataja jaoks päris pikk aeg – oli ainsaks heliks kontsade klõbin. Tasahaaval selginesid tempomuutused ja rütmimustrid ning helikogumisse ilmus korrapära. Kui naised olid lõpuks jõudnud tinglikesse kodudesse lava neljas nurgas, lõõgastusid nad igaüks omal moel, näiteks juues kohvi, lehitsedes ajakirja, pannes mängima televiisori – tegevused, mis tekitasid palju nn. leidhelisid ehk helisid, millele me argielus teadlikult tähelepanu ei pööra (vt. Reingold-Tali 2014: 69). Leidhelidele (söögiriistade klõbin, lehekeeramise krabin, välgumihkli klõpsimine jne.) lisandusid pikapeale olmeliselt vähepõhjendatud helid: keegi silitas mikrofoni ees sahinal veiniklaasi äärt, teine vedas tõmblukku sirinal lahti ja kinni jm. Helisid kindlas rütmis omavahel kombineerides ja lavale paigutatud mikrofonide abil võimendades lõid näitlejad omamoodi heliinstallatsiooni, milles olmehelid estetiseerusid ja omandasid muusikalise kvaliteedi. Installatsioonilisuse efekti eeldus või tingimus tundub olevat, et heliallikaks olevad tegevused ammendaksid oma esmase tähenduse tänu kestusele ja kordumisele, nii et fookusesse tõusevad helide akustilised omadused, nende materiaalne, kõlaline külg. Vaataja lülitub ümber semantiliselt, tähendusloomele suunatud vastuvõturežiimilt meelelisele tajule. Ka edaspidi rütmistasid etendust monoloogide vahel laiuvad olmehelide maastikud – klaasid kõlisesid, suure valge lina väljaväänamisel vulises vesi jne. –, mõnikord vaikuses, mõnikord vaikse muusika taustal.

Igapäevase intensiivistamine kujundiks, muu hulgas installatiivsete, näitlejate loodud helimaastike jõul, on Lauri Lagle lavastajakäekirja defineerivaid tunnusjooni. Siinjuures mängib rolli ka inimhääle helilise (materiaalse) potentsiaali rakendamine kunstilistel eesmärkidel.

Hääl

Selles alaosas vaatlen häälekasutust väljaspool muusikat (laulu). Häälelisus (*vocality*) toob alati esile kehalisuse ja ruumilisuse: hääl lähtub kehast ja vibreerib läbi ruumi, kus seda kuuldakse (Fischer-Lichte 2008: 125). Lynne Kendricku (2017: 44) sõnul tähendab kuuldelisus keha kohalolu tajumiskogemuses, helide omamoodi kehastamist. Eriti selgelt avalduvad heli tajumise kehalised aspektid inimhääle puhul. Hääle ja keha intiimne seos ilmneb iseäranis tugevalt tundeväljenduslikes mittesõnalistes häälitsustes, mis haaravad kogu keha, nagu oiged, karjed, nutt, naer jne. (Fischer-Lichte 2008: 125.) Eraldi tähelepanu tõmbavad need näiteks siis, kui kestavad ebaharilikult kaua ja/või on lavalise kontekstiga dissonantsis, nii-öelda kohatud, nagu kolme näitleja kauakestev naerukaskaad „Suures õgimises", mis saadab Margus Prangeli tasakaalu kaotanud tegelase kummalisi piruette ja „surnult" mahakukkumist.

Lauri Lagle lavastustes on hääle tehnoloogilise töötlemisega loodud heliefektid üpris harvad. Häälega töötab näitleja, ja üldjuhul on tema töö vaatajatele nähtav. Oma hääletehnilisi võimeid ja oskusi kasutavad näitlejad mitmel moel. Huvitav stseen oli „Paradiisi" alguses: muusika, olmeheli ja hääl kasvasid üksteisest välja ning andsid üheskoos nähtava tegevusega võtme lavastuse mõistmiseks. Näitlejad olid ametis eespool mainitud eksootiliste taimede ja puude lehtede värvimisega. Nende tööd saatis salvestatud laul (Justin Bieberi „Love Yourself"), millega üks näitleja (Reimo Sagor) üritas liituda, kasutades värvipintslit trompetina – muidugi see katse äpardus. Teine näitleja (Mart Kangro) jätkas värvimist, ja kui ta pintslit korrapäraselt värvist puhtaks kopsas, siis kõlas see nii, nagu toksiks rähn puutüve. Sellest innustust saades asusid kõik näitlejad muusika lõppedes imiteerima mitmesuguseid linnu- ja loomahääli, võttes üksteiselt impulsse, s.t. tegutsedes heliansamblina. Väärib tähelepanu, et ehkki nüüdisteatris on tänu tehnoloogiale hõlbus kasutada päris linnulaulu, jäljendasid näitlejad linde hääleliselt, kuid ei püüdnud luua illusiooni – kogu jäljendustöö oli varjamatult nähtaval. Nimetaksin seda kontseptuaalseks mimeetilisuseks: värvides puid, lõid näitlejad oma kätega kunstlikku ja kunstipärast „paradiisi"

Illustratsioon 1. Marika Vaarik lavastuses „Tähtede all". Ekspeditsioon. Foto: Kristiina Praks.



(kujundlikus tähenduses) ning elustasid seda samuti omaenda häälte jõul.

Teistlaadi ja teistsuguse eesmärgiga mimeetilisuse näidet pakkus „Leviaatan". Estraadlikus intermeediumis võistlesid näitlejad Sander Roosimägi, Eva Koldits ja Simeoni Sundja sea kojukutsumises (kas vihje Tammsaare „Tõe ja õiguse" Krõõdale?), jäljendades seejuures mikrofoni ees sea ruigamist ja röhkimist. See stseen oli näitlejate hääletehniliste oskuste efektne ja lõbustav demonstratsioon.

Hääle võimendamine mikrofoni abil täidab Lagle lavastustes rohkem esteetilisi kui semantilisi eesmärke: võimendatud fraasid ja sõnad ei pruugi kanda võtmelisi tähendusi, vaid korrastavad ja rütmistavad helimaastikke. Mikrofonid on mõnikord peidetud (näiteks lavastuses „Tähtede all" lauatelefoni sisse), ent teinekord muutuvad kujundiloome instrumendiks, nagu lavastuse „Sa oled täna ilusam kui homme" stseenis, kus Jörgen Liik retsiteeris Allan Vainola laulu „Kõik on must" värsse ja tagus samal ajal mikrofoniga oma paljastatud keha: keha, hääle ja tehnoloogia ühisjõul saavutas armastuse puudumise motiiv suure afektiivse intensiivsuse.

Kõne semantiline ja esteetiline funktsioon suhestusid huvitavalt lavastuses „Tähtede all", mida vaatlen pisut lähemalt. Tegevuspaik oli lavastaja sõnul kohvik kuskil maailma serval (Lauri Lagle … 2021), kus inimesed kohtuvad, loovad kontakte, arutavad maailma asju, igatsevad ja unistavad. Läbiva loo asemel oli lavastuse selgrooks (verbaalne) suhtlemine: seitse näitlejat küsisid üksteiselt küsimusi ja vastasid neile, pajatasid lugusid, pidasid dialooge ja monolooge, kehastudes ümber aina uuteks põgusateks tegelaskujudeks. Situatsioon oli mänguline ning suhtemustrid pidevas muutumises. Suhte- ja suhtlemismustreid kujundas „vajadus olla koos ja kontaktis"; lavastuse süvakiht oli humoorika mängu all peituv inimlik igatsus läheduse järele (Allik 2021).

Lavastuse „Tähtede all" tekst sündis kollektiivses improvisatsioonis prooviperioodil, olles seega trupi ühislooming, ehkki lõppvalikud tegi lavastaja (Lauri Lagle… 2021). Domineeris ver-

baalne eneseväljendus, kuid kõnevool kaldus alatihti muutuma sõnaliiaseks ja tähendushõredaks lobisemiseks,[7] võimalik, et improvisatsioonilise loomemeetodi tõttu. Roesner (2014: 212) on osutanud sellele, et nüüdisteatris omaks võetud muusikalisuse põhimõte pakub materjali struktureerimiseks ja häälestamiseks narratiivsusele alternatiivset seostatuse võimalust. Ka vestlusvooge ei korrastanud narratiiv ega tegelaste suhtedünaamika (liiati puudusid stabiilsed tegelaskujud), vaid loomult muusikaline dramaturgia – see lavastus oli omamoodi verbaalne sümfoonia. Lühikest aega eksisteerivad, üha vahelduvad tegelaskujud ja jututeemad sarnanesid muusikaliste motiividega, mida töötati läbi eri helistikes ja vormides: soolona, duetina, mitmehäälselt, kogu ansambliga; kord ägenevas tempos ja emotsionaalsete paisutustega, siis vaibuvas joones ja nukker-poeetiliselt, *fortissimo* ja *pianissimo* jne. Inimhäälse kõnega põimiti taustamuusikat popist klassikani ning etendajate laulu ja pillimängu (enamasti katkenditena). Kujunevat partituuri läbistasid aeg-ajalt refräänina mingid teravad helid (ukse lahtilöömine, kellegi karjatus) või psühholoogiliselt motiveerimata vaikimisest tekkinud pausid. Võtmemotiivina tõusis kõnevoost välja korduvalt telefoni lausutud lause „Kõik on veel võimalik".

Vaadeldud lavastusega on poeetika poolest sarnased, ent helimaastikuliselt pea vastandlikud kaks ülimalt napi sõnalise tekstiga lavastust, mida käsitlen artikli viimases osas: „Päev pärast vaikust" (helid: Hendrik Kaljujärv) ja „Ainult jõed voolavad vabalt" (konsultant Artjom Astrov).

Teispool sõnu

„Päeva pärast vaikust" esteetika dominandiks olid mittemuusikalised helid ning lavastusel „Ainult jõed voolavad vabalt" isetehtud muusika, kuid mõlemas leidus mõlemat, samuti mängiti mõlemas inimhääle helilisusega. Nende vastuvõtt oli erisugune: esimene pälvis huvitava katsetusena kriitika tähelepanu, aga vaatajaid kogunes suhteliselt vähe (u. 1600), teine köitis publikut rohkem (vaatajaid u. 5500), kuid kriitikat polariseeris hinnang muusika ja musitseerimise professionaalsele tasemele.

„Päevas pärast vaikust" oli heli terviktähendust defineeriv metafoor ja nappi tegevust käivitav mootor. Vaikusel kui lähtepunktil on Lagle arvates ka esteetilisi kvaliteete: vaikus laseb tajuda rikkalikult helisid ja on kõige harmoonilisem (Weidebaum 2017). Vaikus on heli võimalikkus. Millele viitas „pärast" lavastuse pealkirjas, jäi pigem mõistatuslikuks. Näitlejad (Gert Raudsep, Marika Vaarik, Eva Koldits, Rasmus Kaljujärv) kujutasid teadlasi ekspeditsioonil kuskil polaaralal, muust maailmast isoleerituna. Eraldatuse põhjuseks võis oletada mingit apokalüptilist, elu vaigistavat katastroofi, ent see jäi vaid oletuseks. Tegelaste eesmärk kesk vaikust oli otsida, kaevandada, uurida ja kollektsioneerida helisid – mis toimisid abstraktsete väärtuste (ilu, lootus, elu tähendus vm.) metafoorina.

Suuresti helide jõul loodi laval uus, osati realistlik, osati nihestatud ja kummaline reaalsus. Seda vormisid mõneti kummastatud loodushääled (tuule ja tuisu mühin) ning masinate veidravõitu mulinad, põrinad, raginad, mis helindasid uurimistööd. Helisid tekitasid näitlejad ise neile selleks otstarbeks konstrueeritud asjade abil, mida nad kaasas tassisid; saalist vaadates paistsid need olevat igati usutavad teadustöö atribuudid. Justkui jää alt välja kaevatud helid pakendati purkidesse, neid kuulati tööpäeva lõpus ning väljendati vaimustust või pettumust. Kui teadlaste uurimistööd kujutati tõepäraselt (kuid pantomiimiliselt), siis imelikud helid mõjusid võõritavalt, lastes tegevust ära tunda ning samal ajal võõrana paista. Kognitiivset võõritust tekitavad elemendid (nagu antud juhul helid) koos realistlike kujutamisstrateegiatega defineerivad teadusulme žanri (vt. Tomberg, J. 2023: 43–44). Sellest žanriperspektiivist vaadatuna saab „Päeva pärast vaikust" tõlgendada helidega jõustatud ambivalentse tulevikurepresentatsioonina.

Dissoneerivad, peaaegu et mürana tajutavad helid ühinesid ja ülenesid hetketi harmooniliseks, heakõlaliseks muusikaks, kuid peatselt kehtestus taas mürarežiim. Harmooniat ja ilu tõi helimaastikusse sulandunud Éliane Radigue'i elektroonilise muusika teos „L'Île re-sonante", mis kasutab loodushäälte salvestusi. Etendajate nelik musitseeris ka pikkadel metallkeeltel helisid tekitades. Lavastuse lõpus, kui teadlased olid varjul oma soojakus,

[7] Sarnaselt oli üles ehitatud lavastus „Sa oled täna ilusam kui homme", mida Kaur Riismaa arvustas pealkirja all „Loba kiituseks" (Riismaa 2020). Sama pealkiri sobinuks ka „Tähtede all" arvustusele.

Illustratsioon 2. Helide „kaevandamine" lavastuses „NO35 Päev pärast vaikust". Teater NO99. Foto: Kulla Laas.



liikusid horisondil videoprojektsioonis galaktikad ja tähed ning kõlas „sfääride muusika". See stseen osutas transtsendentaalsusele, mis on inimesele kättesaamatu, ja väljendas afektiivsel tasandil olemise ülevust. Autonoomne, tähendustele lahti heli(maastik) avas oma etendusliku potentsiaali, võttes rolli, mida traditsiooniliselt täidab näitleja (Kendrick 2017: 44).

Lavastust „Ainult jõed voolavad vabalt" defineeris muusika kui mittemetafoorne väljendusviis, kui helikeel, milles etendajad väljendasid oma tundeid ning suhtlesid nii omavahel kui ka instrumentide ja keskkonnaga (vt. Epner, L. 2023: 55–58). Ülekaalukas osa helimaterjalist loodi lavastusprotsessis. Trupi loomelaagris otsiti võimalusi tekitada helisid mitte ainult muusikainstrumentide, vaid kõikvõimalike esemetega. Hiljem hakati helisid kombineerima ning etüüdide ja improvisatsiooni kaudu tervikuks siduma. (Epner, E. 2022) Marika Vaariku sõnul polnud trupi eesmärk esitada virtuoosselt läbikomponeeritud muusikat ega otsida heakõla, vaid pigem sooviti spontaanselt sündinud helide abil ennast väljendada (Annus 2024: 44).

Eespool mainitud vastuolulist retseptsiooni mõjutas usutavasti raamistav žanrinimetus „kontsert inimesest". Siiski ei järginud „Ainult jõed …" kontserdi formaati. Vastuvõtt oli ette nähtud kulgema teatrivaatamise režiimis, samuti hoiduti etendust liigendamast muusikalisteks numbriteks, vaid seati eesmärgiks katkematu liikumine seisundite, tunnete, helimaastike vahel (Suveduur … 2022). Kontrasti põhimõttel teadvustas seda ootamatu üleminek popkontserdi formaadile päris etenduse lõpus,[8] kui Mari Abeli esitatud rütmikas „Päikesetõus pole üldsegi paha" lausa noris publikult kaasaplaksutamist ja välja meelitati ka lisapala.

Kui „Päeva pärast vaikust" lava kujutas muust maailmast äralõigatud ja sedamööda pisut ulmelise värvinguga jäävälju tähtede all (kunstnikud Kamilla Kase, Allan Appelberg ja Lauri Lagle),

[8] Etenduse jooksul ei kommenteerinud näitlejad kordagi oma musitseerimist, kuid lõpus teatas Rasmus Kaljujärv korraga, et järgmise pala nimi on „Päikesetõus", markeerides ümberlülitumist kontserdi režiimi.

Illustratsioon 3. Rasmus Kaljujärv lavastuses „Ainult jõed voolavad vabalt". Ekspeditsioon. Foto: Kristiina Praks.



siis „Ainult jõed …" muusikaline rännak kulges tavalises, pisut nõukogudeaegse hõnguga ja väga realistlikus stiilis korteris (kunstnik Arthur Arula) – mitte kontserdilava, vaid kodu, täis asju: sektsioonkapid, diivanid, põrandalambid, lauatelefon, köögiriistad jm., ning mööbli vahele paigutatud muusikainstrumendid. Niisugune keskkond võimaldas ja õigustas pillimängu ühendamist heliloomega arvukate argiste esemete abil. Näitlejad mängisid omaloodud muusikat elektrikitarril, saksofonil, trummidel, akordionil jne., kuid kõlapilti kujundasid ka helid, mille tekitamiseks kasutati potte-panne, pardlit, pudeleid, kompvekipabereid, teipi jne. Kriitikas märgiti mitut puhku ära Jörgen Liigi trummisoolo roosal WC-potil; teises stseenis manas ta mikrofoni ees tolmuharja liigutades esile tumeda ähvardava mürina. Rasmus Kaljujärv saagis väikese käsisaega panni, kutsudes esile kriipivaid helisid; Simeoni Sundja kasutas kastekannu puhkpillina – näiteid võiks tuua pikalt. Muusika ja mittemuusikaliste helide liitumine helimaastikes päästis valla argielulisse toimetamisse kätketud poeesia (siin on sarnasusi „Kolmapäevaga"). Argisest kinni hoides pürgiti ühtaegu sellest kõrgemale,[9] kuhugi „ära". Vahest kõige tundejõulisemalt väljendus äraigatsus stseenis, kus Sander Roosimägi laulis pühalikult Händeli aariat „Lascia ch'io pianga", taustal hämaruses kõrgumas hõbedane figuur ja taevas saali kohal katuse nihkudes avanemas.

Helimaastike loomise tegevus (visuaalne külg) oli lavastustervikus samavõrd oluline kui helid ja muusika (kuuldeline külg). Muusika nautimine kinnisilmi olnuks äärmiselt vaesestav ja ebasobiv vastuvõtustrateegia. Vaatamist väärt oli kõigepealt viis, kuidas näitlejad panid asjadega manipuleerides neid n.-ö. kõnelema, nii et asjad näisid omandavat agentsuse või lausa subjektsuse. Näi-

9 Lavastuse tutvustuses Von Krahli Teatri kodulehel on öeldud: „Näitlejate vahetu energia, kummastavad ja meeldejäävad atmosfäärid, igatsus tõusta argisest kõrgemale, aga samas argisest kinni hoides – need eesmärgid on kandnud seniseid lavastusi." Ainult jõed …, https://www.vonkrahl.ee/lavastus/ainult-joed-voolavad-vabalt (vaadatud 16.02.2023).

teks puhus Rea Lest õhupalli täis ning laskis sel siis jaokaupa õhust tühjaks visiseda, pannes palli väljendusrikkalt ja pisut kaeblikult „laulma". Sander Roosimägi alustas George Michaeli „Careless Whisperi" kuulsat fraasi ning pidas siis dialoogi ja duelli saksofoniga, sundides tõrksa, kakofoonilisi helisid tekitava instrumendi lõpuks seda fraasi kaunilt kuuldavale tooma. Näitlejate ja esemete (sh. muusikainstrumentide) interaktsioon osutab posthumanistlikule hoiakule, mis rõhutab inimese ja mitteinimlike objektide vastastiksuhet ning üksteisest sõltumist (vt. Braidotti 2013).

„Ainult jõed voolavad vabalt" põhines ansamblimängul, kus etendajate koos- ja kohalolu võttis muusikalisi vorme. Ansamblisse saab siin sisse arvata ka muusikainstrumendid ja olmeesemed, niivõrd kui nad täitsid mängupartneri funktsiooni. Näitlejad musitseerisid kord koos, kord eraldi, ent olid üksteist jälgides ja üksteiselt impulsse saades pidevalt kontaktis. Nad pidasid nii helikeelset kui tumma dialoogi omavahel ning ümbritseva keskkonna ja asjadega seal sees. Ansamblilisus tagas lavategevuse katkematuse ning voolu (*flow*)[10] mulje.

Mõlema siin vaadeldud lavastuse helimaastikku rikastas inimhääl oma materiaalsuses ja muusikalisuses. Bruce Johnsoni (2023: 22) järgi on heli vastuvõtt kõigepealt füsioloogiline ja toimub enne intellekti teadlikku tegevust. See kehtis ka napi sõnalise teksti kohta mainitud lavastustes: tähenduste vahendamine taandus teisejärguliseks ning esile tõusis meeleline ja afektiivne mõju. „Päevas pärast vaikust" kostis tegelaskujust lahutatud, kehatuid ja kohatuid hääli (Lehmann 2024: 262) kõlarite kaudu võimendatuna: magajate hingamine, üksikud kontekstivabad sõnad ja laused. Sõnu ja fraase kasutati helilise toormaterjalina, kui neid aina korrati ja korrati (näiteks Marika Vaariku „ja närisin", „otsin"), nii et nad tähendusest tühjenesid ning mõjule pääses kõlapilt. Lavastuses „Ainult jõed voolavad vabalt" loetles Katariina Tamm häälikuid nautides linnanimesid; ühes stseenis etenduse keskel täiendasid ebameeldivalt kriipivate helide kakofooniat seosetud, justkui mingist loost juhuslikult väljarebitud fraasid.

Kokkuvõtteks

Enamik selles artiklis vaadeldud lavastusi ei jutusta sidusaid lugusid, pigem on nende selgrooks seisund või situatsioon, mida lahti mängitakse: „Suur õgimine" – söömine, „Kolmapäev" – õhtuveetmine pärast päevatööd, „Tähtede all" – koosolu kohvikus jne. Loolisuse tugevnemist märkame viimastes lavastustes („Reis metsa lõppu", „Leviaatan"), mis tõukuvad kirjanduslikest alustekstidest. Teinekord kasvatatakse üpris argistest olukordadest välja uus, kummaline ja kummastav reaalsus. Uue reaalsuse jõustab ennekõike näitlejate kujutlusvõimekas mäng, kuid tähelepanuväärne roll on täita ka helimaastikel. Eelsalvestatud muusikat ja helisid kasutatakse nende loomisel vähe. Helimaastikud valmistatakse ette prooviprotsessis helikujundaja, lavastaja ja näitlejate koostöös, nende koostises on sageli võtmetähtsusega näitlejate poolt vahetult laval loodav muusika ja/või helikombinatsioonid ning inimhääle helilise potentsiaali avamine. Näitlejad on ikka laval musitseerinud, kuid helikujunduse loomist laval on peetud eesti teatris pigem harvaks ja üllatavaks (Talvik 2018: 37). Sellest tuleneb helimaastike kõrge performatiivsus: etendajate kehade, helide tekitamiseks kasutatavate esemete ja lavalise tegevuse tihe vastastikmõju, esemete materiaalsuse ja agentsuse esiletulek, heliloome kehalisus. Vastuvõtu seisukohast väärib märkimist auditiivse ja visuaalse taju põimitus, sest muusika ja helid ei toimi pelgalt taustana või atmosfääri komponendina, vaid on lavategevuse aktiivne ja tähenduslik osa, mis vajab ja väärib ka tähelepanelikku vaatamist.

Helimaastike mitmekesistest ülesannetest Lauri Lagle lavastustes tõstan esile kolm: võõritav, pidevustav ja rütmistav funktsioon. Muusika ja helid – niivõrd kui need pole olustikulis-psühholoogiliselt põhjendatud – aitavad lavareaalsust võõritada argisusest, milles see tavaliselt

[10] *Flow* on Mihaly Csikszentmihalyi mõiste, mille eestikeelseks tõlkevasteks on õieti „kulgemine": see on täielik, enesekaotuseni küündiv kaasaminek mingi tegevusega, mis selles seisundis näib toimuvat iseenesest (Csikszentmihalyi 2007: 16).

juurdub. Seda eesmärki teenivad näiteks niisugused strateegiad nagu heliloome argiste, olmeliste objektidega, hääle helilis-muusikaline (ja tähendusväline) kasutus jm. Seejuures liigutatakse piire muusika, mittemuusikaliste helide ja müra vahel.

Nagu mainitud, ei läbi Lagle lavastusi lineaarselt kulgev lugu. Nad on üles ehitatud eri laadi stseenidest, ent mõjuvad kummatigi ühtse ja terviklikuna: stseenid ahelduvad üksteisega sujuvalt, lähevad üksteiseks üle, nii et lavastuste poeetikat iseloomustab pigem voolavus. Voolavuse mulje saavutamise ja laval toimuva pidevustamise ülesannet täidab muu hulgas helikujundus – juhib ühest stseenist teise, loob afektiivseid või struktuurilisi seoseid, sisustab pause lavategevuses.

Lagle lavastuste etendused ei kulge ometi ühetasase vooluna, vaid neil on selge siserütm: kiirenemised ja vaibumised, seisakud ja tõusud, soolod ja ansamblid, rütmipöörded ja takistused. Üldmuljet voolavusest need enamasti siiski ei häiri, sest pole eriti teravad. Nii nagu üldisemalt postdramaatilises teatris, mis pole allutatud narratiivi loogikale, on rütm ka Lagle lavastustes aja struktureerimise põhiprintsiip. Rütm suhestab kehalisuse, ruumilisuse ja tonaalsuse (*tonality*), reguleerides nende ilmumist ja kadumist etenduses (Fischer-Lichte 2008: 133). Struktuurilisi rütmimustreid kaaskujundavad lavastuste helimaastikud küllaltki suurel määral, mõnel puhul (näiteks „Ainult jõed voolavad vabalt", „Reis metsa lõppu") domineerivalt.

Heliloome performatiivsus ühelt poolt ning dramaturgia ja esteetika muusikalisus teiselt seostavad muusika (laias tähenduses) ja (sõna)teatri Lauri Lagle loomingus nii tihedalt, et pole põhjust üht teisest ülemaks tõsta. Tema lavastused on varieeruval viisil ja määral hübriidsed.

Kirjandus

Ainult jõed … = „Ainult jõed voolavad vabalt". Von Krahli Teatri koduleht, https://www.vonkrahl.ee/lavastus/ainult-joed-voolavad-vabalt (vaadatud 16.02.2023).

Alalooga, Erik 2024. *Meisterdamise süsteemse meetodi väljatöötamine objektiteatrile*. Loovuurimused 7, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia kirjastus.

Allik, Karin 2021. Lauri Lagle uus oaas on nukker, aga soe. – *Postimees*, 27.12.

Allik, Karin 2023. Lauri Lagle: teater ei saa käia ainult mööda laudteed. [Intervjuu Lauri Laglega.] – *Postimees*, 10.06.

Annus, Lisanna 2024. *Muusika kui mudel, meetod ja metafoor Lauri Lagle lavastuse „Ainult jõed voolavad vabalt" näitel*. Magistritöö, Tartu Ülikool, https://dspace.ut.ee/items/d9d5b677-3bdf-4a67-92cc-fd4d7a19ab17 (vaadatud 23.01.2025).

Braidotti, Rosi 2013. *The Posthuman*. Cambridge/Malden: Polity Press.

Braun, Hans-Joachim 2017. An Acoustic Turn? Recent Developments and Future Perspectives of Sound Studies. – *Avant* VIII/1, pp. 75–91, doi: 10.26913/80102017.0101.0005.

Brown, Ross 2010. *Sound: A Reader in Theatre Practice*. Readers in Theatre Practices, Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan.

Brown, Ross 2020. *Sound Effect: The Theatre We Hear*. London et al.: Bloomsbury Methuen Drama.

Csikszentmihalyi, Mihaly 2007. *Kulgemine: optimaalse kogemuse psühholoogia*. Tlk. Triinu Lööve, Tallinn: Pegasus.

Eesti Teatri Agentuur, koduleht, https://teater.ee/teatriinfo/terminoloogia/ (vaadatud 10.01.2025).

Epner, Eero 2021. Lauri Lagle – jahedates toonides pastelne lavastaja. – *Postimees*, 12.02.

Epner, Eero 2022. Ekspeditsioonil kogetud impulsside kokteilid. [Intervjuu Lauri Laglega.] – *Sirp*, 9.09.

Epner, Eero 2025. Eero Epner. [Intervjuu Eero Epneriga.] – *Dramaturgiraamat. 13 intervjuud Eesti dramaturgidega*. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool / Eesti Teatriliit, lk. 157–187.

Epner, Luule 2016. Kaks tundi „Paradiisis". – *Teater. Muusika. Kino* 10, lk. 15–28.

Epner, Luule 2023. Kunstide kohtumisi teatrilaval. – *Teatrielu 2022*. Koost. Valle-Sten Maiste, Alvar Loog, Tallinn: Eesti Teatriliit / Eesti Teatri Agentuur, lk. 41–66.

Fischer-Lichte, Erika 2001. *Ästhetische Erfahrung: das Semiotische und das Performative*. Tübingen/Basel: Francke.

Fischer-Lichte, Erika 2008. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. London / New York: Routledge.

Garancis, Kristiina 1997. Peeter Jalakas otsib Püha Graali. – *Sirp*, 12.09.

Johnson, Bruce 2023. *Earshot. Perspectives on Sound*. New York / London: Routledge.

Juhkam, Jakob 2025. E-mail autorile, 27.02.

Karnau, Andrus 2022. Lauri Lagle: lavastaja vastutab selle eest, et vaatajaga tekiks kontakt. [Intervjuu Lauri Laglega.] – *Postimees*, 24.08.

Kendrick, Lynne, David Roesner (eds.) 2011. *Theatre Noise: The Sound of Performance*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Kendrick, Lynne 2017. *Theatre Aurality*. London: Palgrave Macmillan.

Kotta, Kerri s.a. *Muusikateooria õpik*. https://mt.ema.edu.ee/muusika-elementaarteooria/i-1-muusika-kui-korrastatud-helijargnevus-heli-ja-selle-tahistamine-noot/ (vaadatud 10.01.2025).

Kuningas, Rasmus 2023. Arvustus. „Reis metsa lõppu" kui palavikuunenägu. – ERRi kultuuriportaal, 18.08, https://kultuur.err.ee/1609068542/arvustus-reis-metsa-loppu-kui-palavikuunenagu (vaadatud 20.01.2025).

Lagle, Lauri 2016. Uut reaalsust otsimas. – *Postimees*, 21.09.

Lauri Lagle 2021 = Lauri Lagle. Uus lavastus Tähtede all [!]. Vikerraadio, 14.12, https://vikerraadio.err.ee/1608435011/lauri-lagle-uus-lavastus-tahtede-all (kuulatud 19.01.2025)

Lehmann, Hans-Thies 2024. *Postdramaatiline teater*. Tlk. Tiina-Erika Friedenthal, Tallinn: Eesti Teatriliit / Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool.

Meyer, Petra Maria (Hrsg.) 2008. *Acoustic Turn*. München: Fink.

Männistö-Funk, Tiina 2017. Pieces of Music as Memory Capsules. – *The Routledge Companion to Sounding Art*. Eds. Marcel Cobussen, Vincent Meelberg, Barry Truax, New York / London: Routledge, pp. 235–243.

NO54 … 2014 = NO54 Kolmapäev. Lagle. – *Uus sügis*. NO99 kavavoldik september-oktoober.

Ovadija, Mladen 2013. *Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre*. Montréal et al.: McGill-Queen's University Press.

Pedajas, Priit 1990. „Tõlkijate" lavastusest. – *Teatrielu 1984*. Tallinn: Eesti Raamat, lk. 69–70.

Reingold-Tali, Ines 2014. *Sound art* ja muusika. – *Teater. Muusika. Kino* 5, lk. 66–73.

Riismaa, Kaur 2020. Loba kiituseks. – *Sirp*, 18.09.

Roesner, David 2014. *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera, London / New York: Routledge.

Schafer, R. Murray 1994. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester/Vermont: Destiny Books.

Suveduur …2022 = Suveduur. Intervjuu Lauri Laglega. Vikerraadio, 16.08, https://arhiiv.err.ee/audio/vaata/suveduur-intervjuu-lauri-laglega (kuulatud 11.01.2025).

Talvik, Liivia 2018. *Heli- ja muusikaline kujundus Eesti sõnateatris*. Magistritöö, Tartu Ülikool, https://dspace.ut.ee/items/fbb00d6c-4ee5-4c31-9f1b-f6315e6b200d (vaadatud 20.01.2025).

Tomberg, Donald 2018. Persona grata. Lauri Lagle. – *Teater. Muusika. Kino* 7–8, lk. 153–160.

Tomberg, Jaak 2023. *Kuidas täita soovi. Realism, teadusulme ja utoopiline kujutlusvõime*. Studia litteraria Estonica 24, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Weidebaum, Reet 2017. Madis Kolk: „Päev pärast vaikust**"** on ühtaegu apokalüptiline ja nostalgiline. – ERRi kultuuriportaal, 8.05, https://kultuur.err.ee/594533/madis-kolk-paev-parast-vaikust-on-uhtaegu-apokaluptiline-ja-nostalgiline (vaadatud 1.02.2025).

Soundscapes in Lauri Lagle's Stage Productions

Luule Epner

Summary

While musical theatre has attracted lively attention throughout history, the function of sound and music in spoken theatre has only recently begun to be explored in greater depth. Interest in this topic has been stimulated by developments in contemporary theatre. In post-dramatic theatre, which is often aesthetically hybrid, musicality and sonic elements have become central and increasingly attracted scholarly attention. The present article focuses on the role of sound and music in the work of Estonian contemporary theatre director Lauri Lagle. The study is framed by an interdisciplinary approach grounded in sound studies and draws on theories of post-dramatic theatre, emphasizing the autonomy of sound and its multiple functions within theatrical contexts.

Lagle graduated from the Drama School of the Estonian Academy of Music and Theatre as an actor but soon started to direct. He has made stage productions at the Theatre NO99, the Von Krahl Theatre, and currently runs the private theatre Ekspeditsioon. The present article covers the period from 2012 to 2024. It examines the questions of how Lagle's soundscapes are constructed and what functions they serve in his productions. In Lagle's discursive understanding of theatre, his rehearsal processes, and his final productions, musicality emerges as an aesthetic dispositif in the sense of David Roesner, encompassing both sensory perception and forms of cognition. Musicality is expressed through structural polyphony, elaborately composed rhythmic scores, and the qualities of ensemble acting. The use of a permanent ensemble and close collaboration with sound and music designers (Hendrik Kaljujärv, Artjom Astrov, Jakob Juhkam) results in a highly performative soundscape, often centred on the creative use of actors' bodies, voices, and everyday objects.

For this article, a soundscape is understood as any acoustic environment, including musical and non-musical sounds, the human voice, noise, and even silence as the absence of sound. The article analyses three main components of soundscapes: music, non-musical sounds, and the human voice. In Lagle's productions, music (both pre-recorded and performed live on stage) is not merely background or mood-enhancing; it is an organic part of the performance, intertwined with the actors' physical expression. His works incorporate pre-existing music (both classical and pop), original compositions created specifically for the productions, and music made by the actors, who sometimes use non-traditional instruments. In the latter case especially, the boundaries between musical and non-musical sound and noise become fluid, depending partly on the viewer's subjective experience. The performative dimension of the music is especially prominent in the productions *Ainult jõed voolavad vabalt* (*Only Rivers Run Free*) and *Leviaatan* (*Leviathan*).

In Lagle's productions the actors frequently employ everyday objects to generate sound, and amplify or manipulate naturally occurring stage sounds (such as footsteps, clinking cutlery, etc.). Non-musical sounds attain aesthetic value through strategies like repetition, rhythmic organization, and amplification. Productions such as *NO65 Suur õgimine* (*NO65 The Big Feast*) and *NO54 Kolmapäev* (*NO54 Wednesday*) demonstrate how everyday sounds are aestheticized and create an installation-like sonic environment that shifts the viewer's perceptual focus from semiotic meaning to sensory experience.

The use of the human voice in Lagle's work highlights its corporeality and sonic qualities, which are sometimes detached from semantic meaning. Actors' vocal techniques—such as mimetic sound imitation or the poetic exploration of phonemes—bring forth affective and performative dimensions. The relationship between voice and body and the technological mediation of sound (e.g. through microphones) is aesthetically motivated in Lagle's productions. In *Tähtede all* (*Under the Stars*), the semantic and aesthetic (mainly musical) functions of speech intersect to render the production a kind of verbal symphony.

The article also presents a comparative analysis of two productions that feature minimal verbal text but exhibit almost opposing approaches to soundscapes: *NO35 Päev pärast vaikust* (*NO35 After Silence*) and *Only Rivers Run Free*. Both productions pushed the use of sound in theatre into new directions. Sound acquires metaphorical significance in the former, relating to a science-fictional world where sounds are mined and studied—pointing metaphorically to higher values. In the latter, the sound and music created by the actors themselves become an independent language of communication between them, also serving as the communication between the performers and the objects they use to generate sound, while the objects acquire a form of agency. The fusion of musical and non-musical elements in these soundscapes releases the poetry embedded in mundane life.

In conclusion, the article identifies three key functions of soundscapes in Lauri Lagle's productions: they estrange the stage reality from everyday familiarity, create continuity between scenes, and structure the rhythmic flow of the performance, thus contributing to the characteristic fluidity of Lagle's theatrical poetics. Music and sound are not merely background elements but integral components of the performance, shaping the audience's experience both sensorially and cognitively. The performativity of the sound creation, on the one hand, and the musicality of the dramaturgy, on the other, intertwine so closely that Lagle's productions can be seen as highly hybrid works in the context of post-dramatic theatre.

Muusikalise komponeerimise printsiibid Lauri Lagle lavastustes

Anneli Saro

Abstract

The article draws on David Roesner's book *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. But it extends Roesner's dichotomy into a threefold division, treating musicality in theatre as a particular creative method (chapter 1), then as an aesthetic model (chapter 2), and finally as a metaphor—idea or material (chapter 3). The chapters tackle the following keywords: 1.1. ensemble, 1.2. musical instruments as agents, 2.1. numerical structure, 2.2. operatic emotion, 3.1. sound material and 3.2. abstract imagery.

I have grouped these keywords into chapters according to the theatrical process and the different points of view (director and company versus spectator). Chapter 1 is related to both rehearsal processes and performing, i.e. principles of troupe formation, director's working principles, rehearsal processes and performances should be examined. For the analysis I drew on interviews with the director, multiple viewings and video recordings of the productions. The phenomena discussed in chapter 2 are explored predominantly through performance analysis. Chapter 3 is related to the sensory and cognitive reception of the performance and the philosophical-theoretical preparation of the spectator.

On the basis of this model, I analyse three productions by Estonian theatre director Lauri Lagle.

Aastal 2022 esietendus Eesti teatris ootamatult suur arv draamalavastusi, kus verbaalne tekst puudus või tegelaskõnet oli minimaalselt ning kus paljuski seetõttu tõusid esiplaanile ühelt poolt näitlejate kehakeel ning teiselt poolt helid ja muusika. Eelneva väite kinnituseks olgu siinkohal välja toodud mulle teadaolevad 2022. aastal esietendunud sõnavaesed lavastused: Lauri Lagle „Ainult jõed voolavad vabalt" (Ekspeditsioon), Ringo Ramuli „Kolm ahvi" (Ugala), Ivar Põllu „Stereo" (Tartu Uus Teater). Renate Keerd, kelle teosed valdavalt esindavadki muusikalis-füüsilist teatrit, 2022 ühtki lavastust välja ei toonud. Tähelepanu äratabki see, et eelnimetatud lavastused tõid välja valdavalt sõnateatriga tegelevad lavastajad näitlejatest koosneva trupiga.

Muusika ja muusikalisuse esiletõusu nüüdisteatris on tähele pandud ka rahvusvaheliselt. Näiteks on mõjukas Saksa teatriuurija Hans-Thies Lehmann sedastanud: „Muusikalisus ja kehalisus annavad tooni paljudes nüüdisteatri lavastustes, ja seda just rütmi kaudu." (Lehmann 2016: 13) David Roesner (2008: 45) nendib, et „muusikaline pööre" Saksa teatris leidis aset juba 1990ndate alguses ning see ei väljendunud mitte ainult muusika ja helide aktiivsemas kasutamises, vaid ka uuenenud prooviprotsessis (koosloome), esteetikas ja vastuvõtustrateegias. Läti muusikateatri uurija Lauma Mellēna-Bartkeviča pealkirjastas oma ettekande Põhjamaade Teatriuurimise Assotsiatsiooni 2023. aasta konverentsil koguni nii: „Acting Music – Examples of Composed Theatre Practice in Recent Baltic Theatre Productions". Oma teesides ta mainib, et viimastel aastatel on Balti teatris tehtud mitmeid lavastusi, mis dramaturgiliselt lähtuvad teksti ja narratiivi asemel hoopis muusikalisest mõtlemisest ja kompositsioonitehnikatest ning mida tuleks analüüsida komponeeritud teatri (*composed theatre*) perspektiivist. (Mellēna-Bartkeviča 2023: 51) Ettekandes analüüsis ta peamiselt muusikalise dominandiga lavastuste auditiivset keelt ja metoodikaga ei tegelenud, kuid see viis mu tähelepanu muusika- ja teatrivaldkonna osaliselt kattuvale terminoloogiale, nagu näiteks mõistetele „ansambel" ja „komponeerimine", mille erinevusi ja ühisosa kavatsen artiklis ka põgusalt puudutada. Igal juhul tõstatavad sellised lavastused metodoloogilise probleemi – kuidas peaks selliseid muusikalise dominandiga (draama)lavastusi analüüsima.

Teoreetiline ja metoodiline raamistik

Metoodilis-teoreetilise raamistiku lootsin leida David Roesneri paljulubava pealkirjaga raamatust „Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making", kus autor vaatleb muusikat teatris nii mudeli, meetodi kui ka metafoorina. Esimesed kaks neist puudutavad

muusika reaalset kasutamist teatris, kolmas muusikat kui abstraktset ideed, nn. muusikaesteetikat (Roesner 2014: 6). Ta mainib ka, et kuigi käsitleb teoses sõnateatrit, on tema lähtealuseks ometi ooper kui idee (*ibid*.: 1). Muusikalisust mõistab ta kui avatud kontseptsiooni, mille sees võib teha järgmisi eristusi: muusikalisus kui meeleolu; vastuvõtuviis, mis läheneb fenomenidele, *justkui* need oleksid muusika; või teadlik katse käsitleda teatud materjale – helilisi ja muid – *nagu* muusikat (*ibid*.: 20).

Kuna Roesner sisuliselt ei tee vahet mudelil ja meetodil, siis laiendan tema kaksikjaotuse kolmikjaotuseks, käsitades muusikalisust teatris kui teatud loomemeetodit (ptk. 1), siis kui esteetilist mudelit ehk poeetikat (ptk. 2) ning lõpuks kui metafoori, mis väljendub kas mingis idees või materjalis (ptk. 3). Artiklis analüüsin kolme Lauri Lagle lavastust, sest suuresti just selle materjali pinnalt on minu käsitlus välja kasvanud. Iga peatükk jaguneb kaheks alapeatükiks, mille keskmes on järgmised märksõnad: 1.1. ansambel, 1.2. muusikainstrumendid kui agendid, 2.1. numbriline ülesehitus, 2.2. ooperlik tundepaisutus, 3.1. helimaterjal ja 3.2. abstraktsed kujundid. Olen need märksõnad liigitanud peatükkidesse teatriprotsessi ja erinevaid vaatepunkte (lavastaja ja trupp *versus* vaataja) silmas pidades. Alapeatükid 1.1. ja 1.2. on seotud nii prooviprotsessi kui ka etendamisega, s.t. nende aspektide käsitlemiseks tuleks uurida trupi moodustamise printsiipe, lavastaja tööpõhimõtteid, prooviprotsessi ja etendusi. Selle peatüki kirjutamisel tuginesin intervjuudele lavastajaga, lavastuste mitmekordsele vaatamisele ja lavastuste videosalvestistele. Alapeatükkides 2.1. ja 2.2. käsitletud fenomene saab uurida ka ainult etendusanalüüsi käigus, kuigi neil on loomulikult seos lavastaja kavatsuste ja lavastuse poeetikaga, kuid lavastaja ei pruugi nendest teadlikult lähtuda. Peatükis 3 käsitletud fenomenid on kõige enam seotud etenduse meelelise ja kognitiivse vastuvõtuga ning vaataja filosoofilis-teoreetilise ettevalmistusega. Nende fenomenide uurimisel tuginesin peamiselt isiklikule vaatamiskogemusele.

Oma käsitluse väljatöötamiseks kasutasin lisaks Roesnerile veel teatriteaduse klassikute, Erika Fischer-Lichte ja Hans-Thies Lehmanni teoseid, s.t. lähtun artiklis valdavalt Saksa teatriteaduslikust ja postdramaatilise teatri paradigmast.

Järgnevalt tutvustan lavastaja Lauri Laglet, kelle kolme lavateost artiklis lähemalt analüüsin, sest suuresti just sellest materjalist tõukub ka käesolev teoreetiline käsitlus.

Lavastaja Lauri Lagle

Lauri Lagle (s. 1981) lõpetas Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikooli aastal 2006 näitlejana ja töötas selles ametis Eesti Draamateatris kuni aastani 2013. Kuid kohe hakkas ta ka lavastama, ning seda nii koduteatris kui ka Teatris NO99. Aastail 2013–2019 oli ta vabakutseline. Pärast Teatri NO99 tegevuse lõppu moodustas Lagle suuresti selle teatri näitlejatest uue trupi nimega Ekspeditsioon ning liikus koos kultuuriministeeriumilt saadud toetusega (200 000 eurot aastas) kolmeks aastaks Von Krahli Teatri ruumidesse. Aastast 2023 tegutseb Ekspeditsioon iseseisva püsitrupina.

Nagu trupi nimigi ütleb, on tegemist otsingulise kooslusega, mis põhineb mõttekaaslusel: „Tahe otsida tundmatut koos teiste mõttekaaslaste, loojate, näitlejate, muusikute, kunstnikega. Püüd luua teoseid, mis tänase hetke ja maailmaga resoneeruks." (Ekspeditsioon) Kuigi kodulehel öeldakse, et Ekspeditsioon muutub koos inimestega, on trupi põhituumik olnud üsna püsiv: näitlejate Marika Vaariku, Eva Kolditsa ja Rasmus Kaljujärvega algas Laglel koostöö juba Teatris NO99 aastal 2010. Oma truppi on tal vaja aga selleks, et koos otsida ja areneda lavastusest lavastusse (Kärner jt. 2024).

Lagle lavastustele tagasi mõeldes meenuvad erksad pildid tegutsevatest inimestest, kes ei räägi, vaid lähtuvad mingist situatsioonist tulenevast rütmist ja sisemisest rütmistatusest, mõnikord ka muusikast (näiteks „NO65 Suur õgimine", 2012 või „NO54 Kolmapäev", 2013 või „Ainult jõed voolavad vabalt", 2022). Aastal 2022, pärast Venemaa täiemahulise invasiooni algust Ukrainasse, kui Laglel oli käsil lavastus „Ainult jõed …", on ta öelnud: „Mulle tundub, et sõna on kuidagi jõuetu või temas on vähem jõudu kui võiks." (Lauri Lagle … 2022)

Intervjuus Eero Epnerile (Epner, E. 2022) on Lagle selgitanud mõningaid oma loomeprintsiipe. Esiteks rõhutab ta idee esmasust väljendusvahendite ees – Ekspeditsiooni lavastustes on idee alati tinginud vormi, milleks vahel on sõnad, vahel helid ja vahel muud kombinatsioonid.

„Lavastamise ehk n-ö lavastamise tööriistakasti oluline osa ja ka võimalus on erinevate väljendusvahendite kombineerimine ja omavahel seostamine." (Lagle 2025a)

Lagle kõik lavastusprotsessid on olnud erinevad, nii et tal ei ole üht kindlat lavastamise meetodit (Purje, Lagle 2025). N.-ö. meetodi eesmärgi saavutamiseks leiutab ta vastavalt vajadusele ning paljuski sõltub see konkreetsest ideest ja prooviprotsessi pikkusest (Lagle 2025a, 2025b). Ekspeditsiooni egiidi all välja tulnud lavastuste puhul paistab siiski silma, et enamasti ei tugine need ühele konkreetsele näidendile või muule tekstile, vaid on erinevate tekstide ja audiovisuaalsete materjalide kompositsioonid. Paljuski seetõttu ei lähtu need ka lineaarsest narratiivsest loogikast, vaid kehtestavad oma autonoomse poeetika.

Lagle töömeetodi kirjeldamiseks sobib kõige paremini ingliskeelne sõna *devising*, mille eesti vasteks on pakutud nii rühmatööd, koosloomet, protsessidramaturgiat kui ka kollektiivset „leiutamist" (vt. nt. Epner, L. 2010; Karulin 2010). Lagle leiab, et ükski neist eestikeelsetest vastetest pole tema töömeetodi iseloomustamiseks päris õige, kuid pärast mitmeid arutelusid jõuame kompromissile, et *devising* kui protsessidramaturgia ja „leiutamine" on talle üsna iseloomulik. Igal juhul peab Lagle end oma lavastuste ainuautoriks, kuid soovimata näitlejate või teiste trupiliikmete loomingulist panust alahinnata, võrdleb ta neid interpreetidega, kes etteantud partituuri/teksti/joonist tõlgendavad, sh. mõnikord materjali loomiseks ka improviseerides. (Lagle 2025a, 2025b) Konkreetsetest näidetest, mis illustreerivad ka prooviprotsesside erinevust, on lähemalt juttu allpool.

Kuna Lagle väidab, et tajub ühiskonna meeleolusid ja sagedusi eelkõige füüsiliselt (Purje, Lagle 2025), siis on oluline rõhutada ka muusika kui väljendusvahendi tähtsust või siis usku, et muusika suudab väljendada rohkem kui teater: „Kui oskaksin muusikas end piisavalt selgelt väljendada, siis tegeleksin muusikaga." (Epner, E. 2022) Muusika kui keele-eelne meedium töötab eelkõige sensoorsel ja afektiivsel tasandil ning võimaldab edastada ka semantiliselt raskesti kodeeritavaid fenomene. Näiteks on Lagle nentinud, et lavastused, millel ei ole alguses kindlat stsenaariumi ja teksti ees, sunnivad olema teravdatult tundlikud ühiskonnas või maailmas toimuvatele võngetele. „Me musitseerime enda tunnetest ja see on peegeldus sellest, kuidas meie seda aega tajume." (Lauri Lagle … 2022) Teatrikriitik Madis Kolk (2024) mõtleb samas suunas, kui kirjutab, et Lagle uurib oma lavastustes enamasti inimese sisetunnet tundmatuga kohtudes.

Kui lavastuses pole sõnu, lugu või muud põhjus-tagajärg loogikat, siis võib see keskmisele, ainult sõnateatri kogemusega vaatajale peavalu või tuska valmistada. Kuid mis oleks, kui vaataks lavastusi ooperi, klassikalise või popmuusika kontserdi žanrikonventsioonidest lähtudes? Lavastamise kui muusikalise komponeerimise uurimiseks olen välja valinud Lagle kolm viimast lavastust, mis kõik on välja toodud tema teatritrupiga Ekspeditsioon.

„Ainult jõed voolavad vabalt" (2022, koostöö Von Krahli Teatriga) ehk „kontsert inimesest" või „katkematu muusikaline rännak" (Ainult …) meenutas üksiknumbritest koosnevat kontserti, sest laval oli kaheksa näitlejat – Mari Abel, Rasmus Kaljujärv, Rea Lest, Jörgen Liik, Sander Roosimägi, Simeoni Sundja, Katariina Tamm ja Marika Vaarik –, kes laulsid ning musitseerisid pillide ja tarbeesemetega, liikudes laial muusikaliste žanrite ja ajastute skaalal. Otsesuhtlus publikuga oli seejuures aga minimaalne. Lavastuse helirežissöör oli Jürgen Reismaa ja muusikaline konsultant Artjom Astrov.

„Reis metsa lõppu" (2023) põhines Juhan Jaigi novellil „Ohemäe jahimehed" ning kujutas ühe küla vägikaikavedu müstilise metsaga, sõda, milles inimesed kaotajaks jäävad. Lavastuses põimusid audiovisuaalne ja verbaalne loojutustamine tegelaste kehastamisega. Proovisaali meenutavast „lavakujundusest" informatiivsem ja inspireerivam oli näitlejate (Jörgen Liik, Simeoni Sundja, Katariina Tamm ja Marika Vaarik) loodud helikujundus, milleks kasutati nii klaverit kui ka omaloodud pille. Lavastuse helikujundaja oli Artjom Astrov.

„Leviaatan" (2024) on lavastus inimestest, kes tahavad hoida alles vana maailma, ja neist, kes seda „paremaks" teha soovivad. Progressiusu asemel kuulutas see pigem kestlikku kahanemist. Lavastuse aluseks oli Eero Epneri kompilatsioon kolmest teosest: Anton Tšehhovi näidendist „Kirsiaed", Herman Melville'i romaanist „Moby Dick" ja Vana Testamendi Joona loost. Näitlejad (Eva Koldits, Jörgen Liik, Sander Roosimägi, Simeoni Sundja, Marika Vaarik) mängisid sõnaliste stseenide vahel omaloodud pillidel, luues sellega

meeleolu ja tekitades vaatajates füsioloogilist ärevust. Muusika komponeeris Jakob Juhkam.

1. Muusika kui meetod

1.1. Ansambel

19.–21. sajandil teatrikunstis keskseks kujunenud mõiste „ansambel" pärineb muusikakultuurist ja prantsuse keelest, kus sõnaga „ensemble" viidati nii ühistegevusele – „koos" – kui ka tervikule (Cook 2001). Ansambel tähistab koos mängivaid isikuid, kelle erinevad pillid/hääled/mängulaadid põimuvad ühte, nii et moodustub tervik. Põhimõtteliselt tähendab see ühtsusetaotlust erinevuse kaudu. Nii Von Krahli kui ka Ekspeditsiooni trupi kohta on kasutatud ka mõistet „bänd", mida võib pidada ansambli sünonüümiks.

Palusin Scopus AI tekstirobotil võrrelda ansambli mõistet muusikas ja teatris (viibe „ensemble in theatre and music") ning sain vastuseks järgneva tabeli ning kokkuvõtte. Nii muusika- kui ka teatriansamblid rõhutavad koostööd, loovust ja kohanemisvõimet. Kui muusikaansamblid keskenduvad auditiivsele ja visuaalsele koordineerimisele, siis teatriansamblid seavad esikohale kogukonna loomise ja improvisatsioonilise paindlikkuse. (Scopus AI 2024)

Nagu eelnevast selgus, seatakse teatris ansambli puhul tihti keskmesse koosloome ehk kollektiivne autorsus ja improvisatsioon. Lagle ei seosta oma lavastusi kollektiivse autorsusega ning ka improvisatsiooni on ta enda sõnutsi kasutanud vaid mõnes üksikus lavastuses (Lagle 2025a), kuid ta rakendab protsessidramaturgiat, s.t. et prooviprotsessis ei lähtuta mitte varem valmiskirjutatud tekstist, vaid mõnest teemast, ideest või meeleolust. Eero Epner, kes on paljude Lagle lavastuste juures olnud lavastusdramaturg, kirjeldab tema loomemeetodit kui intuitiivset komponeerimist (minu sõnastus). „Lauri Lagle lavastuste alguses on tavaliselt energia. [---] Vahel on ta kirjeldanud seda värvina. Ta soovib teha „pastelset" lavastust. Või „jahedates toonides" lavastust. Vahel räägib ta tundest, siis jälle sellest, kuidas lavastus võiks kõlada: kumedalt, kalgilt, helgelt." (Epner, E. 2021) Lagle lähtub vormiotsinguil tihti irdsetest kujunditest ja hägusatest piltidest, mille vahel pole mingit loogilist sidet, niisiis ei komponeeri ta niivõrd heliliselt (kõne on ka heli!), kuivõrd pildiliselt. „Tema lavastused koosnevad ühiselt tajutud hetkede massiivist, millele näitlejad loovad usutava faktuuri ning kus lavastaja ülesandeks on ennekõike algne inspiratsioon ja lõplik kompositsioon." (Epner, E. 2021)

Näiteks teksti roll on kolme käsitletava lavastuse prooviprotsessis olnud väga erinev: „Leviaatani" proove alustati Epneri tekstiga, seda siis töö käigus muutes ja tõlgendades; „Reis metsa lõppu" algas Jaigi novellist ja lavastaja kontsept-

Tabel 1. Muusika- ja teatriansambli erinevused (Scopus AI 2024).

Aspekt	**Muusikaansamblid**	**Teatriansamblid**
Õpikäsitus	Koostööpõhine probleemilahendamine, aktiivne õppimine ja loovus	Kogukonna loomine, loovus ja kaasamine
Juhtimisdünaamika	Mõjutavad muusikaline faktuur ja hierarhilised suhted	Lavastaja(d) ja näitlejad ühiselt loovad ja säilitavad ansambli
Koordineerimine	Jagatud auditiivsed kujutluspildid, visuaalne suhtlus ja kohandatud ajastus	Improvisatsioon ja paindlikkus etendustel
Kestlikkus	Kohanemine kõrvalekalletega ja esituse kvaliteedi säilitamine	Toetava keskkonna loomine ansambli säilitamiseks ja koostööks
Loovprotsessid	Jagatud loovus, muusikaline kujutlusvõime ja kommunikatsioon	Spontaansus ja dünaamiline suhtlemine improvisatsioonilises meeskonnas

sioonist, kuid proovide käigus kirjutas Epner lavastaja palvel juurde tekste, mis aitasid Ohemäe jahimeeste traditsioonilist maailmapilti kaasaegsele publikule lähemale tuua; „Ainult jõed …" sai alguse lavastaja ideest, millest lähtudes näitlejad proovides improviseerisid, luues materjali, millest lavastaja komponeeris tervikteose. (Lagle 2025a, 2025b)

Nii lavastuse „Ainult jõed …" kui ka „Leviaatani" prooviprotsessis käidi nn. muusikalaagris, kus valiti, „leiutati" või ehitati pillid koostöös trupi ja muusikalise kujundajaga ning loodi suurem osa muusikalisest materjalist. Lagle paigutas hiljem selle muusika lavastuse struktuuri. (Epner, E. 2022; Nestor 2024; Kärner jt. 2024) „Leviaatani" helikujunduse idee tekkis Laglel *foley*'idest (inimesed, kes teevad filmidele taustahelisid) inspireerudes ning lähtus loogikast, et lisaks teemade sisulisele põimimisele saab helidega siduda erinevad materjalid ühtseks tervikuks. Sellest arenes isetehtud pillide mõte. Alles siis liitus trupiga helilooja Jakob Juhkam, kes ehitas ka lavastuses kasutatavad pillid. Kui „Ainult jõgede …" puhul käidi muusikalaagris üsna prooviprotsessi alguses, siis „Leviaatani" puhul prooviprotsessi keskel (proovidega alustati augustis, muusikalaagris käidi oktoobris), kui tuumne osa lavastuse materjalist, sh. pillid, olid juba valmis ja struktuur paigas. Välja olid juba valitud teatud kohad (nt. romanss või spermatseedi-stseen), millele oli vaja leida muusikaline vaste. Lagle meelest on Juhkamil väga tundliku tajuga teatrikõrv – ta oskab luua või leida igasse stseeni täpse muusika ja heli, aga ka uurib põhjalikult lavastaja kavatsusi ning osaleb suuremas osas proovides. Lagle valis lavastusse teadlikult ka musikaalsed näitlejad. Lavastuse mängimise käigus lisandusid välishelid, nii et ka tuul, äike, vihm ja linnud osalesid helikujunduse loomisel ja näitlejad võtsid ka nemad mängu. (Purje, Lagle 2025)

Nii jõuame ansamblimängu kui mõiste teise kihistuseni, mis hõlmab koosmängu ehk pidevat kohandumist teiste esinejatega ja võibolla ka publikuga. Seda võib nimetada ka kohaloluks või elususeks (*liveness*), mis vastandub soleerimisele/staaritsemisele ja rutiinsele kordamisele. Seega ansamblis mängimine tähendabki vähemalt mikrotasandil improviseerimist, sest kunagi ei ole kõigi ansambliliikmete (ja publiku) sooritus, rütm ning meeleolu sarnane. Lisaks näitlejatele mängib ansamblis mõnikord kaasa ka tehniline meeskond ning seda nii proovides kui ka etendustel. Näiteks lavastuses „Ainult jõed …" oli ansambli liige ka valgustehnik: tagaseinal asetsevad ruuduna paigutatud prožektorid vilkusid laval tehtavale muusikale kaasa, justkui samuti üritades midagi signaliseerida.

1.2. Muusikainstrumendid kui agendid

Lavastuses „Reis metsa lõppu" seisavad laval laud ja must klaver. Klaver toimib siin nii lavakujundusliku elemendina kui tegelasena – nn. püssina seinal, millelt oodatakse pauku, sest teatris on kõik funktsionaalne. Tõepoolest, lavastuse kulminatsioonis läheb Jörgen Liigil klaverit oma afektiivse soolo esitamiseks vaja. Hiljem saavad agentsuse lindude pesakaste meenutavad pillid, mille sees on mikrofon ja mis toimivad tinglikul laval looduse ja metsa märkidena ehk esindajatena.

Lavastuses „Ainult jõed …" on laval hulgaliselt pille: trummid, süntesaator, pasun, kelluke, kitarr, bändžo, saksofon, akordion, paaniflööt jne. Kuid pillideks muutuvad ka olmelised asjad, nagu potid ja pannid, klaasid, vispel, noad, kastekann, õhupall, mikser, joogapallid, vetsupott jne. Lagle on maininud selle lavastusprotsessi kontekstis: „Alguses me ei otsinud kooskõla, vaid vaatasime, mis heli instrumendid teevad. See oli päris väsitav ja pärast esimest nädalat tunnistasid mõned näitlejad, et hakkavad hulluks minema." (Epner, E. 2022) Argisele funktsioonile lisaks omandavad tarbeesemed esteetilise iseloomu: nende kuju ja materiaalsus teeb teatud helid võimalikuks, muusikainstrumentidena kasutades tuleb välja nende varjatud agentsus. Luuletaja Henrik Visnapuu (1993 [1948]: 453) oleks selle lavastuse poeetikat kommenteerinud nii: „Kõik mu ümber lauluks muutub, mida vaatan, mida puutun …"

Tuntud ja leiutatud pille kasutatakse ka „Leviaatanis". Etendusest jäävad meelde eelkõige löökpillid: suured trummid ning raudtorudest ja pleksiklaasist ehitatud instrumendid, sest nende madal *drum and bass* või kumin mõjub füsioloogiliselt kõige tugevamalt. Hiljem videosalvestist vaadates nägin veel ka erinevaid puhkpille (klarnetit ja plasttorudest valmistatud didžeriduusid, Austraalia aborigeenide instrumente) ning harmooniumi. (Lagle nimetas neid ESPAKi instrumentideks, sest suuresti olid need meisterdatud brikolaaži meetodil ehituspoest ostetud materjalidest. (Purje, Lagle 2025)) Nagu lavastuses „Ainult

jõed …", on siingi pille palju ning igaühel neist on oma esituskord, oma number.

Niisiis muusikainstrumentide agentsus seisneb ühelt poolt selles, et helid elustavad selle tekitaja ehk instrumendi, annavad talle hääle. Teiselt poolt sekkuvad helid lavategevusse: mõjutavad näitlejaid ja tegelasi. Ning kolmandaks mõjutavad nad muidugi ka publikut. Erika Fischer-Lichte räägib oma teoses „Etenduse transformatiivne jõud" pealkirja all „Tonaalsus" nii helidest ja muusikast kui ka sõnadest ja laulust. Ta rõhutab, et helid läbistavad keha ning kutsuvad tihti esile psühholoogilisi ja afektiivseid reaktsioone (Fischer-Lichte 2008: 120). Lisaks sellele on helid võimelised looma atmosfääri (*ibid*.: 122). Lagle viimaste aastate lavastused tegelevadki muu hulgas esemete ja pillide agentsuse avastamise ja esiletoomisega.

2. Muusika kui mudel

2.1. Numbriline ülesehitus

Stseenilist või muusikavaldkonna terminites numbrilist ülesehitust, s.t. üsna autonoomsetest, üksteisega põhjus-tagajärg seost mitteomavatest stseenidest koosnevat kompositsiooni võis täheldada ka Lagle varasemates, sõnakesksetes lavastustes, nagu „Sa oled täna ilusam kui homme" (2020) või „Tähtede all" (2021), aga mingil määral ka visuaalteatri lavastustes, nagu „NO65 Suur õgimine" (2012) või „NO54 Kolmapäev" (2013). Samas paradoksaalselt tuleb tõdeda, et kuigi need lavastused koosnesid justkui üksiknumbritest, oli nende numbrite tervikmõju tulemuseks voolav vookogemus.

Antud artiklis käsitletavatest lavastustest oli kõige selgemalt numbriline ülesehitus lavastuses „Ainult jõed …", žanrinimetusega „kontsert inimesest", mis koosneski eraldiseisvatest, heterogeense päritolu ja stilistikaga muusikalistest numbritest, nagu see on tunnuslik kontserdile. Kontserdina markeeris etendust juba algus: kuigi lavakujundus jäljendas pisidetailideni korterit, tulid etendajad kõik koos ansamblina lavale, istusid oma nn. instrumentide taha ning hakkasid musitseerima. Jörgen Liik hõikas Tartu-etendusel: „Tere õhtust, Tartu!" Publikul oli siiski raske otsustada, kas võtta kontserdi/muusikalavastuse vastuvõturežiim ja plaksutada iga loo järel või draamalavastuse režiim ja etendajate keskendumist mitte segada. Igas numbris oli üks solist, kes kas soleeris või siis alustas ja juhtis teemat/meloodiat. Esitatud numbrite vahel polnud mingit temaatilist ega stilistilist seost, kui, siis võib-olla tunne või meeleolu. Etenduse lõppu teavitas Marika Vaarik lausega „Nüüd tuleb meie viimane lugu", mis kuulub tüüpiliselt kontsertide diskursusesse. Kuna Lagle lavastuste struktuur võib vaatajale tunduda üsna vaba, siis on neile tunnuslik ka mitmekordne lõpp ehk kaks-kolm tunnetuslikku kulminatsiooni.

Kui „Ainult jõed …" sarnanes popmuusika kontserdiga, siis „Leviaatanis" oli mõningaid sarnasusi klassikalise muusika kontserdiga. Näitlejad istusid eeslaval noodipultide taga, millel asetses aga ilmselt lavastuse tekst. Vaheldumisi dialoogiliste stseenidega esitati eri pillidel muusikanumbreid, mille ajal dialoog ja tegevus katkesid. Mõni nendest numbritest iseseisvus kui kultuuriline ikoon, näiteks Led Zeppelini trummisoolo „Moby Dick". Kuigi „Leviaatan" põhines kolmel narratiivsel lool – „Kirsiaed", „Moby Dick" ja Joona lugu –, esitati neid kõiki vaheldumisi, kohati kalduti originaalteostest kõrvale ja kohati põimiti vahele muidki tekste, nagu näiteks Gustav Kalmu esseed „Liberalismi vastu" (Vikerkaar, august 2023), Ingmar Pastaka artiklit gentrifikatsioonist (Novaator, 16.06.2021), Alari Alliku esseed „Vähe on palju" (Vikerkaar, jaanuar 2009) jms. (Epner, E. 2024). Alustekstide narratiivsusest tulenevalt polnud stseenid lavastuses küll täiesti autonoomsed, kuid lülitumine ühelt loolt teisele ning dialoogilt muusikanumbrile (mida kindlasti ei tohiks nimetada vahepalaks!), fragmenteeris narratiivi(d) ning muutis teose ülesehituse numbriliseks.

„Reis metsa lõppu" oli kolmest uuritavast lavastusest kõige sidusam ja voolavam, kuid sellest tuleb lähemalt juttu peatükis „2.2. Ooperlik tundepaisutus".

Numbritest koosneva teose puhul tuleb kõige selgemini esile lavastamine kui komponeerimine ehk kompositsiooni tegemine. Näiteks lavastuse „Ainult jõed …" loomist on Lagle kirjeldanud järgmiselt: pärast seda kui „pillid" olid välja valitud, „hakkasime harjutama mõnda kindlat lugu ja helisid kombineerima, rütmistama" (Epner, E. 2022). Siis pandi „muusikalistele atmosfäärietüüdidele" pealkirju ja uuriti vastastikuseid assotsiatsioone. Pärast pikki improvisatsioone, kui materjali oli kogunenud kümneid tunde, jõudis Lagle kõige

Illustratsioon 1. Stseen lavastusest „Leviaatan". Ekspeditsioon. Foto: Herkko Labi.



raskemasse faasi – „tuli hakata tegema valikuid, mida edasi arendada, millistele teemadele tervik ehitada" (*ibid*.) ehk tegeleda muusikanumbrite komponeerimisega.

Hans-Thies Lehmann on oma teoses „Postdramaatiline teater" toonud kunstidevahelise teose näiteks Heiner Goebbelsi „lavalised kontserdid" (Lehmann 2024: 196), mille „keskmes on erinevate kunstnike koostegutsemise võimaluste refleksioon lavastuse raames" ning samas „muusikaliste, ruumiliste ja mänguliste kujutamistasandite rõhutatud iseseisvus" (Lehmann 2024: 197). Erinevalt ansamblimängust säilitatakse sellises interdistsiplinaarses teatris üksikute väljendusvahendite, esinejate ja stseenide autonoomsus. Lavalise kontserdi kontseptsioon haakub otseselt lavastuse numbrilise ülesehitusega ning toob esile selle, et numbrina võib käsitada nii üksteisele ajaliselt järgnevaid osi kui ka sünkroonselt esitatavaid autonoomseid osi. See kontseptsioon ei ole küll otseselt määrav Lagle lavastuste puhul, mis lähtuvad pigem ansamblimängust, kuid aitab laiendada arendatava käsitluse rakendusvõimalusi.

2.2. Ooperlik tundepaisutus

Muusikateadlane ja filosoof Theodor Adorno (1994 [1995]: 38) on väitnud: „Ooperilaul on kire keel: mitte ainult eksistentsi liialdatud stilisatsioon, vaid ka selle väljendus, et loodus valitseb inimeses kõigi konventsioonide ja vahendatuse üle, see on otsese vahetuse esilekutsumine." Adorno niisiis väidab, et ooper kui rõhutatult tinglik ja stiliseeritud kunstivorm on oma kehalisuses ja helilisuses ka väga vahetu, justkui kultuurist ja logosest puutumatu. Sellest mõttest inspireerituna toon antud alapeatükis välja ooperi ja Lagle lavastuste ühisosa: muusika desemantiseerituse ja emotsionaalse tundepaisutuse.

Muusika desemantiseeritus aitab väljendada väljendamatut või kultuuriliselt ebakonventsionaalseid tähendusi. Lagle lavastustes toimub üleminek jutustuselt ja verbaalselt keelelt muusikale siis, kui tekib vajadus väljendada midagi verbaalselt väljendamatut või ebamäärast. Näitaks lavastuses „Reisis metsa lõppu" väljendati Kahlaku naise ja tema potentsiaalse armukese vahelisi tundeid nii, et muusikalised fraasid lõpetasid üks-

Illustratsioon 2. Stseen lavastusest „Reis metsa lõppu". Ekspeditsioon. Foto: Herkko Labi.



teisele järgnevaid lauseid, toimides justkui mittesõnalise refräänina. Pikem vokaalnumber, kus esteetiline funktsioon domineeris semantilise üle, oli Kahlaku naise (Katariina Tamm) ja ema (Marika Vaarik) metsa eksimine ja sellest ajendatud huikumine, hõikumine. Naised huikusid justkui linnu pesakasti asetatud mikrofonidesse, mis koostoimes tekitasid tugeva kajaefekti ning illusiooni, nagu püüaksid naised üksteist metsas üles leida. Kuid mets või metsavaimud kajasid neile vastu, neid pigem eksitades kui aidates. Need naised ei tulnud kunagi metsast tagasi.

Lagle lavastustes toimub üleminek jutustuselt ja verbaalselt keelelt muusikale emotsionaalsetel kõrghetkedel nagu ooperis retsiteerimiselt aariale. Ooperlikult emotsionaalne tundepaisutus on performatiivne strateegia, mida Lagle kasutab peamiselt afekti kujutamiseks ja esile kutsumiseks. Lavastuse „Reis metsa lõppu" kulminatsiooniks kujuneb Kahlaku (Jörgen Liik) kättemaksuaaria klaveri taga ja saatel. See on mana, needmine, milles kopeeritakse vokaalselt ja meloodiliselt Tõnis Mäge ja tema laulu „Koit", aga on sugemeid ka teistest isamaalistest lauludest. See pole lihtsalt laul, see on kõneakt, kus meloodia toimib füüsilise tegevuse kõrval ühe performatiivse elemendina.

Analoogiliselt Jörgen Liigi „aariaga" toimis Sander Roosimäe falsetis lauldud Georg Friedrich Händeli aaria „Lascia ch'io pianga" ooperist „Rinaldo" lavastuse „Ainult jõed …" lõpuosas. Roosimäe kõrge tämber ja justkui laulu performatiivsel jõul avanenud Noblessneri valukoja Nobeli saali laepaneelil, mis tõid nähtavale taeva, tekitasid publikus puhta transtsendentaalse kogemuse. Lisanna Annus (2024: 35) on koguni täheldanud, et lavastuses „Ainult jõed …" järgneb mitmele teiselegi muusikalisele kulminatsioonile ootamatu vaikus.

„Leviaatani" alguses on umbes 19 minutit katkematut muusikat, mida näitlejad ansamblina ette kannavad. Trummi ja pleki üle teiste helide kostev kumin tekitab vaatajates füüsilist ärevust. Seega juba üsna alguses manifesteerib lavastus maailmalõpu meeleolu, mida tihti kasutatakse alles teose kulminatsioonis või lõpus.

3. Muusika kui metafoor

3.1. Helimaterjal

Tavaliselt mõeldakse materjali all füüsilist, taktiilselt tajutavat mateeriat, kuid kunstis võib materjal olla ka auditiivne. Füüsikaliselt pole heli materjal, vaid energia, lainena leviv liikumine, mida iseloomustavad sagedus, spekter, tugevus, kõrgus, tämber ja valjus.[1] Muusikaline komponeerimine seevastu lähtub muusikast ja helidest (sh. kõnest) kui materjalist, aga ka rütmidest, tempost, helistikust (minoor, mažoor), meloodiast, meeleolust, kordustest ja kestusest. Järgnevalt peatun neist lähemalt kolmel aspektil – helimaterjalil, rütmil ja kordustel.

Muusika kui metafoor väljendab Roesneri arvates teatritegijate skeptitsismi representatsiooni suhtes: muusika eneseleviitavus (*self-referentiality*) ja enesepeegeldus (*self-reflexivity*) vabastab teatri semiootilisest tungist. Eelkõige on semiootiline tung seotud verbaalse keelega. Keele muusikalise komponeerimise kahe strateegiana toob ta välja näiteks abstraheerimise ja desemantiseerimise. (Roesner 2014: 208–211) Kui keel on abstraheeritud ja tähendustest vabastatud, viidud puhta materjali tasemele, siis saavad lause, narratiivi või fiktsiooni asemel lavastuses sidusaineks hoopis helid ja muusika. Seejuures tuleb rääkida ka helide sünesteetilisest potentsiaalist, võimest kutsuda esile visuaalseid või muid aistinguid, millega eksperimenteerivad näiteks visuaalmuusika või akusmaatilised teosed (Reingold-Tali 2014: 69–72).

Nii Fischer-Lichte (2008: 133) kui ka Lehmann (2016: 13) toovad esile rütmi kui ühe peamise nüüdisteatri teoseid struktureeriva printsiibi. Fischer-Lichte leiab, et traditsioonilises draamas on süžee ja tegelaste areng juhtivaks struktuuriprintsiibiks ning rütm on neile allutatud stseenide, kõne ja liikumise korrastamiseks. Postdramaatilises teatris on rütm aga saavutanud etenduse aja organiseerimisel ja struktureerimisel erilise tähtsuse – rütm suhestab omavahel kehalisuse, ruumilisuse ja tonaalsuse. (Fischer-Lichte 2008: 133) Seega rütm kui eelkõige ajaline ja auditiivne muusikadiskursuse fenomen organiseerib ka ruumi ja visuaalselt tajutavaid elemente, s.t. rääkida võib ka visuaalsest rütmist. Sel juhul oleks etendajate, valguse või esemete liikumine osa lavastuse muusikalisest kompositsioonist. Ka Eero Epner (2021) on teksti rolli Lagle lavastustes iseloomustanud nii: „Kui midagi räägitakse, siis räägitakse abstraktselt, pigem rütmi mõttes."

Lisanna Annus, kes on analüüsinud oma magistritöös lavastust „Ainult jõed …" minu käsitlusest[2] lähtuvalt, nendib, kuidas minoorne improvisatsioonidest sündinud avamäng oma eripalgeliste osadega annab võtme kogu järgneva lavastuses esitatud repertuaari varieeruvusele. „Selle järsud pöörded ja üllatavad lahendused, mida vaataja oodata ei oska, viitavad ebatavalisusele ning ekstsentrilisele lähenemisele, mis ka etenduse vältel kandma jääb." (Annus 2024: 24)

Seega, muusikaga taotleti lavastuses küll voolavust – etendus kestis kaks tundi ja kümme minutit ilma vaheajata ning muusikapalade vahel olid vaid mõned pausid (neli korda pöörati lava) või repliigid –, kuid see etenduse vool koosnes väga heterogeensest, omavahel kontrasteeruvast materjalist ning rütm oli pigem korrapäratu. Samas põhinesid mitmed laulud sõnade ja meloodia kordamisel, nii et tekkis korrastatud rütm, näiteks Katariina Tamme linnanimede ning teine, peamiselt fraasist „Astud edasi ja tagasi" koosnev laul, Marika Vaarik kordas fraase, nagu „Ich sage nochmal, was ist das", „Das ist Liebe" jmt., Mari Abel laulis ainult fraasi „Päikesetõus pole üldse nii paha, ära maga maha" ning Rea Lest laulis Bob Dylani loost „All the Tired Horses" vaid kahte värsirida „All the tired horses in the sun, How'm I supposed to get any riding done?". (Annus 2024: 37–38) „Nende lugude sõnad ei kanna sügavat sõnumit ja on isegi üle võlli keeratult lihtsakoelised, mängides pigem korduste, sõna rütmide, kõlade ja häälduste." (*Ibid*.: 37)

Lagle isegi on tunnistanud, et voolamise tunde loomine oli nii tehniline küsimus – „kuidas rütmistada, haarata vaatajat paremini kaasa" (Epner, E. 2022) – kui ka eksistentsiaalne metafoor. „Tähtis oli koostada siiski teatud seisunditel liikuv tervikpartituur ehk suurem idee dikteerib, mis sobib ja mis ei sobi. [---] Ja dissonants erutab." (*Ibid*.)

---

1 Heli; *Eesti entsüklopeedia*, http://entsyklopeedia.ee/artikkel/heli1 (vaadatud 14.04.2025).

2 Tutvustasin oma käsitlust ettekandes „Muusikalise komponeerimise printsiibid Lauri Lagle lavastustes" konverentsil „Muusikateater ja muusika teatris" 11. novembril 2023 Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias.

Illustratsioon 3. Mari Abel lavastuses „Ainult jõed voolavad vabalt". Ekspeditsioon. Foto: Kristiina Praks.



3.2. Abstraktsed kujundid

Kõik muusikalised elemendid kokku loovad abstraktseid kujundeid, mis võivad olla auditiivsed, visuaalsed või audiovisuaalsed.

Lavastuse „Reis metsa lõppu" algusest mäletan vaid üksikuid visuaalseid pilte. Lauale tilgutati pruuni värvi, aeti see laiali, lisati seebivahtu, rulliti kõik üle ning tehti sellest kiletõmmis. Kõik see kuvati videokaamera abil ekraanile. Mida see protsess või tõmmis siis kujutas? Võibolla olid need mingid jäljed porisel maal? Järgmine stseen. Taldrikutele tilgutati värvi ja hapet, vedelik kobrutas. Hea tahtmise korral võis seda nimetada sooks või vulkaaniliseks maastikuks. Tegelikult seal mingit selget tähendust või tähenduse äratundmist ei tekkinud, kuid oli huvitav ja teatud seisundilisus fokuseeris vaataja tähelepanu. Võibolla need olid abstraktsed kujundid? Eero Epner (2011) on toonud Eesti teatriteaduslikku diskursusesse abstraktse kujundi mõiste, mis toimib hästi abstraktses kunstis ja muusikas, sest see pole otseselt mimeetiline, kuigi sellele võib anda tähendusi.

Selliseid abstraktseid kujundeid leidub Lagle lavastustes hulganisti. Juba lavastuse „Ainult jõed voolavad vabalt" pealkiri osutab vabale voolavusele, ning Lagle poeetikat tundes võib arvata, et see ei tähenda improvisatsioonilist vabadust etendustel, vaid pigem selle vabaduse kunstilist otsingut ja publikus loodavat vookogemust. Lagle on ka intervjuudes maininud, et teda huvitavad subtiilsemad tunded ja teemad: „… me ei lähtunud ühest konkreetsest teemast, vaid proovisime abstraktsemalt väljendada ja aru saada, mis kohas me praegu oleme, kuidas aega ja maailma tajume." (Epner, E. 2022)

„Leviaatan" on neist kolmest lavastusest kõige konkreetsem ja haakub temaatiliselt „Reisiga metsa lõppu", sest mõlemad on ohudraamad, hoiatavad looduse hävitamisega kaasnevate fataalsete tagajärgede eest. Kui esimeses on looduse personifikatsioonideks Joona vaal, valge kašelott Moby Dick ja kirsiaed, siis teises on selleks mets. Selline sünopsis oleks „Leviaatani" kohta siiski liiga kitsendav, sest lavastuses on kujundeid palju rohkem: kaljunukk kui maailm, kiiking kui elu üle võimete ja võimaluste, Ranevskaja kestlik kahanemine jms. Sama olulised on aga ka helidega loodud pinev-ähvardav atmosfäär ja sellele lisanduv madalast temperatuurist tingitud füüsiline ebamugavus või ohutunne. Võibolla ebamäärases ohutunde tekitamises peitubki „Leviaatani" suur abstraktne kujund.

Kokkuvõtteks

Roesner (2014: 15) käsitleb muusikalisust teatris ka kunstidevahelise (*interart*) nähtusena, kahe erineva kunstiliigi – teatri ja muusika – omavahelist „hõõrumist" täheldas Eesti teatrites esietendunud kontsertlavastustes ka helikujundaja Hendrik Kaljujärv (Kann, Kaljujärv 2023: 26). Samas nendib ta: „Muusikal on see omadus, et kui panna talle suurem rõhk, siis ta hakkab konkureerima režiiga. Aga jah, muusikaline kujundaja teeb lavastajaga kindlasti rohkem koostööd kui lavastuskunstnik. Mitte et keegi tähtsam oleks, lihtsalt muusika saab aidata dramaturgilise poole ja lavastuskunstnik rohkem kontseptuaalse poole pealt." (*Ibid*.: 27) Nagu eelnevalt öeldud, hõlmab muusikalisus lavastuses peale kogu auditiivse tasandi (kõne, helid ja muusika) ka lavastuse visuaalse rütmi: kinesteesia ning inimeste, objektide ja valguse liikumise ruumis. Seetõttu võibki rääkida nii lavastamisest kui ka dramaturgia loomisest kui muusikalisest komponeerimisest.

Muusikalisus pole siiski ainult loomemeetod, vaid seda saab käsitleda ka kui teatud lavastuslikku mudelit – poeetikat või kunstiteose vastuvõttu suunavat metafoori ehk retseptsioonistrateegiat. Nagu Lagle lavastused näitavad, on meetod, mudel ja metafoor omavahel tihti tingimuslikus, põhjus-tagajärg seoses, kuid ei pruugi seda alati olla. „Leviaatanis", mis põhines Epneri kirjutatud näidendil, mängis Juhkami ja trupi loodud muusika küll olulist rolli, kuid muusikaline komponeerimine polnud siin esiplaanil, sest lavastuse loogika lähtus teksti(de)st. „Reis metsa lõppu" põhines samuti tekstil, Jaigi novellil „Ohemäe jahimehed", kuid tähelepanu lavastuses polnud suunatud loo jutustamisele, narratiivi edasiandmisele, vaid selle etendamisele postdramaatilisele teatrile omaste vahenditega, s.t. lavastuse muusikaline komponeerimine domineeris narratiivi üle. „Ainult jõed …" on aga lavastus, mis lähtus algusest peale ja ainult muusikalisest komponeerimisest kui meetodist ning seepärast töötas ka artiklis väljaarendatud käsitlus selle lavastuse analüüsimisel kõige terviklikumalt. Lagle on nentinud, et ta nii maalib kui komponeerib oma lavastusi – visuaali ja lavastuse mõtet ta justkui aegamööda maaliks, aga emotsionaalselt otsib lavastuse muusikalist kaart (Purje, Lagle 2025; Lagle 2025a).

Kokkuvõtteks võib nentida, et muusikaline komponeerimine, mis mitmes mõttes vastandub logotsentristlikule ja narratiivsele kunstipraktikale, pakub võimalusi luua teatris uut tüüpi dramaturgiat ning katsetada uusi vastuvõtu- ja analüüsivõimalusi.

Kirjandus

Adorno, Theodor W. 1994 [1955]. Bourgeois Opera. – *Opera Through Other Eyes*. Ed. David J. Levin, Stanford: Stanford University Press, pp. 25–43.

Ainult … = „Ainult jõed voolavad vabalt". Ekspeditsiooni koduleht, www.ekspeditsioon.com/lavastused/ainult-joed-voolavad-vabalt (vaadatud 12.01.2025).

Annus, Lisanna 2024. *Muusika kui mudel, meetod ja metafoor Lauri Lagle lavastuse „Ainult jõed voolavad vabalt" näitel*. Magistritöö, Tartu Ülikool.

Cook, Elisabeth 2001. Ensemble. – *Grove Music Online*, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=ensemble&searchBtn=Search&isQuickSearch=true (vaadatud 3.04.2025).

Ekspeditsioon. Koduleht, www.ekspeditsioon.com/ekspeditsioonist (vaadatud 25.01.2025).

Epner, Eero 2011. Realistlik ja abstraktne kujund teatris. – *Sirp*, 13.10.

Epner, Eero 2021. Lauri Lagle – jahedates toonides pastelne lavastaja. – *Postimees*, 12.02.

Epner, Eero 2022. Ekspeditsioonil kogetud impulsside kokteilid. [Intervjuu Lauri Laglega.] – *Sirp*, 9.09.

Epner, Eero 2024. „Leviaatan". Käsikiri, Eesti Teatri Agentuur.

Epner, Luule 2010. Autoriteater ja kollektiivne „leiutamine". – *Sirp*, 8.10.

Fischer-Lichte, Erika 2008. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. London / New York: Routledge.

Heli. – *Eesti entsüklopeedia*, http://entsyklopeedia.ee/artikkel/heli1 (vaadatud 14.04.2025).

Kann, Kaja, Hendrik Kaljujärv 2023. Praegu ei ole ühiskondlikku nõudlust kunsti järele, mida tehakse vere ja pisaratega. Vestlus Hendrik Kaljujärvega. – *Teater. Muusika. Kino* 4, lk. 24–33.

Karulin, Ott 2010. Protsessidramaturgia karid. – *Sirp*, 8.10.

Kolk, Madis 2024. Kuidas võita endas Leviaatan? – *Sirp*, 20.12.

Kärner, Kaja, Eva Koldits, Lauri Lagle 2024. Vikerhommik. Vikerraadio, 1.12.

Lagle, Lauri 2025a. E-kirjad artikli autorile, 3.06 ja 6.06.

Lagle, Lauri 2025b. Telefonivestlused artikli autoriga, 6.06 ja 11.06.

Lauri Lagle … 2022 = „Lauri Lagle uuest lavastusest: see on peegeldus sellest, kuidas me praegust aega tajume**"**. ERRi kultuuriportaal, 16.08.2022, kultuur.err.ee/1608686773/lauri-lagle-uuest-lavastusest-see-on-peegeldus-sellest-kuidas-me-praegust-aega-tajume (vaadatud 8.10.2023).

Lehmann, Hans-Thies 2016. *Tragedy and Dramatic Theatre*. London / New York: Routledge.

Lehmann, Hans-Thies 2024. *Postdramaatiline teater*. Tõlk. Tiina-Erika Friedenthal, Tallinn: Eesti Teatriliit / Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

Mellēna-Bartkeviča, Lauma 2023. Acting Music – Examples of Composed Theatre Practice in Recent Baltic Theatre Productions. – *Baltic Drama Forum 31 October – 4 November 2023*. [Teeside vihik.]

Nestor, Siim 2024. Helilooja ja muusik Jakob Juhkam: lavastuse „Leviaatan**"** muusikaga olid mul praktiliselt vabad käed. – *Eesti Ekspress*, 8.12.

Purje, Pille-Riin, Lauri Lagle 2025. Lavastuse „Leviaatan" vestlusring Eesti Teatriuurijate ja -kriitikute Ühenduse liikmetega. Tallinn, 3.05.

Reingold-Tali, Ines 2014. *Sound art* ja muusika. – *Teater. Muusika. Kino* 5, lk. 66–73.

Roesner, David 2008. The Politics of the Polyphony of Performance: Musicalization in Contemporary German Theatre. – *Contemporary Theatre Review* 18/1, pp. 44–55, https://doi.org/10.1080/10486800701749587.

Roesner, David 2014. *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera, Burlington, Vermont / Surrey, England: Ashgate.

Scopus AI 2024, GenAI-powered research companion, https://www.elsevier.com/products/scopus/scopus-ai (vaadatud 9.04.2025).

Visnapuu, Henrik 1993. *Mu ahastus ja armastus*. Tallinn: Eesti Raamat.

The Principles of Musical Composition in Lauri Lagle's Productions

Anneli Saro

Summary

The role of music and musicality in contemporary theatre has increased in recent years, or even recent decades, both in Estonia and internationally. The article investigates musicality as a central principle in composing and receiving theatre productions. Theoretically, it draws predominantly on David Roesner's book *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, but also on the works of other German theatre researchers such as Erika Fischer-Lichte and Hans-Thies Lehmann, i.e. the article is based on the paradigm of theatre studies and postdramatic theatre.

First, the theoretical-methodological framework and working principles of Estonian stage director Lauri Lagle are introduced. Lagle's productions often feature people who do not speak, but are guided by the rhythm of a situation or personal internal rhythm, sometimes also by music. Since my theoretical approach was largely developed from Lagle's poetics, in this article I analyse his three latest productions *Ainult jõed voolavad vabalt* (*Only Rivers Run Free*; 2022), *Reis metsa lõppu* (*Trip to the End of the Forest*; 2023) and *Leviaatan* (*Leviathan*; 2024).

The three main chapters tackle musicality as model, method and metaphor. Method (chapter 1) refers to the method of theatre making and is divided into two subchapters: 1.1. ensemble, and 1.2. musical instruments as agents. An ensemble refers to a group of people playing together whose different instruments/voices/roles blend together to form a polyphonic whole. Basically, it means unity through difference. In the rehearsal process, Lagle uses the methods of devising and intuitive composition. In devising, actors improvise to find material expressions of the director's idea or task. However, the dramaturgy of the productions is precisely fixed by the end of his rehearsal process.

Lagle uses musical instruments and everyday objects as well as instruments constructed by the troupe to make music in his productions. On the one hand, the agency of a musical instrument is foregrounded by the sounds animated by its maker, the instrument, giving it a voice. On the other hand, the sounds intervene in the action of the actors and characters. And thirdly, of course, they affect the audience.

The second chapter 'Music as model' is also divided into two sections: 2.1. numerical structure, and 2.2. operatic emotion. A scenic or, in musical terms, numerical structure, i.e. a composition consisting of autonomous scenes with no cause-and-effect relationship to each other, can be observed in several of Lagle's productions. Some of his productions directly resemble a concert. Yet, paradoxically, the overall effect of the individual numbers often results in a fluid flow experience.

Lagle also uses the desemantification of music and 'emotional swell', as in opera. The desemantification of music helps to express unexpressed or culturally unconventional meanings. In Lagle's productions, there is a shift from narrative and verbal language to music when there is a need to express something verbally inexpressible or vague. The transition from narrative and verbal language to music also occurs at emotional climaxes, such as the transition from recitative to aria in opera.

The third chapter 'Music as Metaphor' consists of two subchapters: 3.1. sound material, and 3.2. abstract imagery. Musical composition is based on music and sounds (including speech) as material, but also on rhythms, tempo, sonority (minor, major), melody, mood, repetition and duration. In the article, I will focus on three aspects—sound material, rhythm and repetition. In post-dramatic theatre, however, rhythm has acquired a special importance in the organisation and structuring of performance time—rhythm interrelates physicality, spatiality and tonality (Fischer-Lichte 2008: 133).

All the musical elements together create abstract imageries or symbols that can be auditory, visual or audiovisual. Abstract imagery is not directly mimetic, although it can be given meanings. There are often powerful elements in Lagle's productions that focus the viewer's attention, but whose meaning is unclear or ambivalent.

In conclusion, musicality in the production includes not only the entire auditory level (speech, sounds and music), but also the visual rhythm of the production: kinaesthesia and the movement of people, objects and light in space. As a result, one can speak of both staging and creating a dramaturgy as musical composition. However, musicality is not only a creative method, but can also be seen as a certain staging model—a poetics, or metaphor, i.e. a reception strategy that guides the reception of a work of art. As Lagle's productions show, method, model and metaphor are often—but not always—in a conditional, cause-and-effect relationship. Musical composition, which in many respects opposes logocentrism and narrative artistic practices, offers new possibilities for dramaturgy, directing, reception and performance analysis.

INTERVJUU

Muusikateater helilooja vaates: Helena Tulve ja Tatjana Kozlova-Johannes. Prelüüd ja intervjuu

Kristel Pappel

Prelüüd

Muusikateatri puhul valitseb intrigeeriv vastuolu. Ühelt poolt peetakse ooperit vanamoodsaks ja konventsionaalseks žanriks. Ent oma olemuselt oli ta juba renessansi ja baroki piiril sündides norme ületav, „ebanormaalne" nähtus – läbinisti lauldud draama instrumentide saatel. Teater, sealhulgas muusikateater, koosneb mitmesugustest komponentidest (heli, sõna, pilt, keha, liikumine jms.), mida on võimalik erinevalt hierarhiseerida, autonomiseerida ja dekonstrueerida. (Meenutagem näiteks vana vaidlust selle üle, kas ooperis on tähtsam tekst või muusika – teema, millele on pühendatud ka oopereid, nagu Antonio Salieri „Prima la musica e poi le parole" („Esiteks muusika ja siis sõnad"; 1786) ja Richard Straussi „Capriccio" (1942).)

Vaadeldes muusikateatri arenguid alates 1990ndatest, võib leida väga erinevaid vorme nii teoste kui ka teostuse osas – olemasolevate piiride ja arusaamade täielikku eitamist või nende loomingulist ja reflekteerivat nihutamist (Hiekel, Roesner 2018: 8). Teatriteadlane Dorothy Holland on märkinud, et teatril on alati piire ületav potentsiaal ja seda mitte ainult avangardteatrites, vaid ka „kõige pühamates kultuuriasutustes" (Holland 2007: 199).

Järgnevas intervjuus on juttu kolmest 2022. aastal loodud muusikalisest lavateosest, mis esindavad erinevaid teid ja võimalusi tänases muusikateatris. Juba sõna „lava" on tinglik, sest ühes neist on lavaks kogu kirikuruum – Veneetsia Püha Markuse kirik – ja lavakujunduseks kiriku interjöör oma mosaiikide, maalide, sammaste ja teiste elementidega. Teises segunevad lavastuse käigus etendajad ja publik, osa vaatajatest suundub lavale, etendajad omakorda vallutavad vaatesaali. Kolmandas on lava ühine nii lauljale ja tantsijale kui ka instrumentalistidele, kellest saavad samuti etendajad.

Alustame viimasest. See on Tatjana Kozlova-Johannese heliteater häälele, flöödile, elektrikitarrile, spinetile, klavikordile ja elektroonikale „söövitab.tuhk", mille aluseks on Maarja Kangro romaan „Klaaslaps" (2016).[1] Siiski, nagu on märkinud lavastaja Liis Kolle, pole lavateose mõistmiseks raamatu tundmine vajalik. Teos on katse valgustada läbi inimese sisemaailma, „kus on toimunud tema jaoks kosmiliste mõõtmetega katastroof", „söövitav, tuhastav protsess" (Kolle 2021). (Siit ka pealkiri „söövitab.tuhk".) Seda tegelast (inimest, naist) kehastavad tervikuna kõik laval olijad ühel või teisel viisil. Ta „pole kontaktis ei iseenda ega välismaailmaga, ent peab eluga kuidagi edasi minema" (*ibid.*), peab ületama sisemise ja välise piirid. Teost mängiti Theatrumis, mille puhul on tegemist küllaltki intiimse ruumiga, mis võimaldas publikul jälgida detaile ja tajuda etendajate füüsilist lähedust. (Teater mahutab kuni 100 vaatajat.)

Kozlova-Johannese heliteatritükis pole tegemist tavapärase libretoga. Laulja partii koosneb häälikutest – täishäälikutest ja konsonantidest, mille on kirja pannud nii lavastaja kui ka helilooja. Üksnes kompositsiooni 3. ja 4. osas ehk stseenis projitseeritakse lava vahe-eesriidele veidi kohandatud lauseid Kangro romaanist. Kompositsiooni alguses toob laulja kuuldavale häälikud „ɒhh-ää-hh hguu hh hh-ää-uu" jne. – sest „sõnad saavad otsa, neid lihtsalt ei ole" (Kolle 2023). Heli on Kozlova-Johannese loomeesteetika keskne mõiste, „söövitab.tuhk" puhul võime rääkida heli autonomiseerimisest. Lisaks tavapärastele instrumentaalsetele ja elektroonilistele helidele kasutab ta heliobjekte, siin näiteks riisi, kruupe ja ube ning siidipaberit – nende puistamisel, sahistami-

[1] Tatjana Kozlova-Johannes, „söövitab.tuhk". Libretist ja lavastaja Liis Kolle, stsenograaf ja kostüümikunstnik Ann Lumiste, koreograaf Kärt Tõnisson, videokunstnik Sander Põldsaar, valguskunstnik Helvin Kaljula, grimmikunstnik Aimi Etverk, helikujundaja Tammo Sumera. Esitajad Iris Oja (hääl), Kärt Tõnisson (liikumine), Tarmo Johannes (elektroonika, flööt), Theodore Parker (elektroonika, elektrikitarr), Ene Nael (spinett, klavikord, heliobjektid). Esietendus 23. aprillil 2022 Tallinnas Theatrumis Eesti Muusika Päevade raames. Teosest ja lavastusest vt. ka Kerri Kotta (2022), Alvar Loog (2022), Talvi Nurgamaa (2022).

sel või krabistamisel tekkivaid helisid võimendatakse elektrooniliselt.

Lava on jaotatud läbipaistva vahe-eesriidega kaheks.[2] Eeslaval on laulja ja tantsija. Laulja tuleb lavale aegluubis, justkui valmistaks ette rituaali, ja veab enda järel pikka rüüd nagu tohutult rasket taaka. Stseeni jooksul ilmub sellest välja üks käsi, siis teine ja lõpuks kägaras keha (tantsija). Tagalaval on neli instrumentalisti: iga muusik ja tema pill muutuvad justkui etendajateks. Heli tekitamine, muusiku žestid, tema liikumine ühe pilli juurest teise juurde mõjub performatiivse aktina. Muusikud „satuvad" ka eeslavale: nii kujutab teine stseen endast flötisti ja laulja muusikalist dialoogi, milles flöödimängija suhestub vokaalpartii *lamento*-motiividega. Teos nõuab kõigilt esitajatelt lavalist kohalolu.

Lavastuse tähtsad visuaalsed komponendid on videoprojektsioon ja valguskujundus. Vaheriidel näeme kobrutavat, pidevalt muutuvat abstraktset tausta – nagu mälestuste lakkamatu pealetung, omaette elu elavad sisemised protsessid. Videotausta ja esitajate vahel tekkiv pinge aitas kaasa emotsionaalsete seisundite mõistmiseks, samalaadne pinge tekkis ka lava ja publiku vahel. Publik oli etenduse autorite käsitluses kui ühiskond oma hirmude ja lootustega (Kolle 2023).

Tugevad seosed ühiskonna ja tänapäevaga on Helena Tulve dokumentaalses loodusooperis (*dokumentarische Naturoper*) „Wölfe" („Hundid") ja müsteeriumis „Visiones" („Nägemused"), mõlemad valminud ja esietendunud 2022. aastal. „Hundid" oli loodud Mecklenburgi Riigiteatri tellimusel.[3] Libreto kirjutas lavastaja Nina Gühlstorff dokumentaalset materjali kasutades, keskpunktis Saksamaal aktuaalne diskussioonide ja poliitiliste arutluste teema – suhtumine huntidesse.[4] Gühlstorff lausub selle kohta kavaleheintervjuus: „Oleme mõjutatud lugudest ja narratiividest, mõtleme otsekohe „kurjale hundile", kes ainult seda ootabki, et me eksiksime teelt ja ta saaks meid nahka pista. Varem nimetati seda muinasjutuks, tänapäeval võiks selle kohta öelda ka vandenõuteooria. Oleme omaenda irratsionaalsuse valanud kujusse „hunt". Sest on olemas reaalne hunt ja müüt, arhetüüp, kes on meie vastuvõtus sageli palju suurem kui reaalne loom." (Gühlstorff 2022). Umbes poolteist tundi kestva vaheajata etenduse esimene pool ongi nagu montaaž eri vaatepunktidest hundile ehk positsioonidest (*Positionen*), mis viib suure loosungite ja plakatitega demonstratsioonini huntide poolt või vastu. Teises pooles keskendutakse suurele plaanile, küsimusele nii inimese kohast looduses kui ka veel laiemalt elust ja surmast. Vaatajaid kutsutakse lavale ehk salapärasesse metsa, samastuma metsiku loodusega. Siinjuures on rõhutatud muutuse ehk transformatsiooni võimalikkust ja olulisust: salaküti tapetud huntide pealuude leidmine käivitab transformatsiooniprotsessi – loodusaktivist samastab end huntide ja nende surmaga. See on nagu rituaal, nagu on teiselt poolt ka lambatalle ohverdamine (keda kehastab karjus).

Lavastust iseloomustades võib tuua paralleele saksa teatritraditsioonidega alates 1920ndatest: siin on jooni Bertolt Brechti ja Erwin Piscatori ühiskonnakriitilisest, illusiooniteatrit purustavast lähenemisest, Piscatori ja Max Reinhardti totaalsest teatrist. Lavastaja kasutab kogu lava ja teatrisaali, kunstmurul istuv publik ja tegelased segunevad juba lavastuse esimeses pooles tänu lava ja saali ühendavale sillale, teises pooles on osa publikust laval. Koorigrupid tungivad ustest ja rõdult vaatesaali, otsekui publikut sisse piirates ja vastuvõttu aktiveerides. Brechtiliku võõritusefektina mõjusid videoprojektsioonid, aga ka Punamütsikeste lastekoor, kes laulab „Ich geh immer geradeaus / Ich komme nie vom Weg ab" („Ma lähen alati otse [mööda teed] / Ma ei kaldu kunagi teelt kõrvale"). Provotseeriv performatiivne võte oli ka see, et kohalik karjus tõi tund aega enne etenduse algust teatriväljaku murule

[2] Kolle sõnul kavandasid nad koos stsenograafiga kujundust, kui helilooja polnud muusika kirjutamist veel alustanud, ning iseloomustab sellist protsessi kui „huvitavat ja vabastavat" (Kolle 2023).

[3] Helena Tulve, „Hundid". Kontseptsiooni autor, libretist ja lavastaja Nina Gühlstorff, muusikajuht Eckehard Stier, kunstnik Marouscha Levy, videokunstnik Stefan Bischoff, dramaturg Philipp Amelungsen. Osades Morgane Heyse (loodusaktivist), Itziar Lesaka (bioloog), Martin Gerke (jahimees), Nicholas Isherwood (*lonely wolf*), Marius Pallesen (poliitik), Cornelia Zink (karjus), Markus Sung-Keun Park (maailmaderändur); Mecklenburgi Riigiteatri ooperikoor ja lastekoor ning Mecklenburgi Riigikapell. Tellimust toetas Ernst von Siemensi Muusikafond. Esietendus 24. juunil 2022 Schwerinis Mecklenburgi Riigiteatris. Kahjuks sai ettenähtud seitsmest etendusest Covid-19 uue laine tõttu 2022. aasta suvel toimuda ainult kolm ning ära jäi ooperi salvestamine. Vt. Kolle (2022) ja Pappel (2022).

[4] Mecklenburg-Vorpommerni liidumaa pindala on 23 213 km^2. 2020. aasta paiku oli seal ligikaudu 15 hundikarja.

30 lammast, keda kaitses piirdeaed plakatiga „Wir sind kein Wolfsfutter" („Me ei ole huntide toit"), ning oli valmis möödujatega vestlema.

Tulve teos on üks terviklikumaid ja ekspressiivsemaid eesti oopereid. Helilooja on leidnud kontrastseid, laia emotsionaalse skaalaga muusikalisi vahendeid tegelaste, situatsioonide ja ideede iseloomustamiseks nii vokaalis kui instrumentaalselt. Looduse hääled ja värvid kajastuvad fantaasiarikka tämbripaleti näol esmajoones orkestripartiis, kus on ette nähtud ka orkestrantide pikk sisse- ja väljahingamine – nagu hingaks metsik loodus[5] – ja huntide ulgumise jäljendamine („auuu"), mõlemaga liitub publik. Helilooja on märkinud, et hunt sümboliseerib ka midagi metsikut meis endis (Tulve 2022).

Hoopis teiselaadne, aga sama suure mõjuga muusikateater on Tulve Veneetsia biennaali tellimusel kirjutatud müsteerium „Visiones" etendamiseks Püha Markuse kirikus.[6] Tekst põhineb Veneetsia Santa Maria della Fava kiriku raamatukogust leitud liturgiliste draamade käsikirjade fragmentidel (ladina keeles) ja Maarja Magdaleena evangeeliumi katkenditel (kopti keeles). Tulvet on oluliselt mõjutanud eri traditsioonide ühehäälne muusika ja see ilmneb ka müsteeriumis. Ladinakeelsete tekstide edasiandmisel on Tulve muusikaline algpunkt gregooriuse laul, millega ta on tegelenud juba alates oma õpiajast Tallinna Muusikakeskkoolis. Võiks öelda, et see on nagu tema muusikaline emakeel. Arhailise kopti teksti puhul on ta lähtunud „kopti keele häälduses ja rütmikast, keele enda musikaalsusest" (Kõrver 2024: 24). Ladinakeelseid tekstilõike saadavad enamasti keelpillid, koptikeelseid aga orel ja metsasarved.

Omaette küsimus on, kuidas lavastada tänapäeval müsteeriumi ja kuidas seda teha etteantud ruumis, s.t. kirikus, kus on kindel pildiprogramm oma rõhuasetustega ja ranged piirangud. Püha Markuse kirik ise on juba teaterlik ruum, mille üheks eripäraks on kaks orelit altari kohal vastakuti asetsevatel rõdudel. Sellest sai alguse Veneetsia hilisrenessansi mitmekoorimuusika, kus orelite juurde paigutati lauljaid ja pillimehi. Lavastaja Marius Peterson arvestas ruumi iseärasusi ja kiriku võimalusi ning lõi harmoonilise terviku, kus delikaatsed žestid, ühelt esitajate grupilt teisele üle kanduvad žestide „lainetused", vähesed liikumised rõhutavad müsteeriumi performatiivset alget. Lähemalt saab sellest ja kogu tööprotsessist lugeda järgnevas intervjuus.

Intervjuu

Kristel Pappel (KP): Kuidas üldse jõuda ooperitellimuseni?

Tatjana Kozlova-Johannes (TKJ): Enamasti hakkab tellimus hargnema kellestki, kes tahab sinuga koostööd teha. Sageli on see lavastaja või rühm inimesi, kes kutsuvad oma projektis osalema. Näiteks MIMprojecti[7] puhul tahtis selle loomerühm, et ma tuleksin nende seltskonda. Tellimuse olid nad juba saanud – luua Rahvusooper Estonia ja Kanuti Gildi SAALi ühistöös ooper. Mina liitusin hiljem, kui libreto oli juba olemas, küll detailselt lahti kirjutamata kujul.

Maarja Kangro romaanist „Klaaslaps" inspireeritud „söövitab.tuhk" puhul pöördusid minu poole lavastaja Liis Kolle ja romaani autor. Seejärel seisis teose idee kolm aastat ilma selguseta, kas see kunagi lavale jõuab. Kõik asjaosalised soovisid väga, et see juhtuks, ning selle aja jooksul tegime ka paraja hulga tööd teose kallal, kuid institutsiooniväliselt töötades on väljundi leidmine väga raske. Muusika tellimiseks on võimalu-

5 Helena Tulve on suur loodusesõber, huntide teema on teda juba ammu köitnud. Ooperi kirjutamise aegu käis ta koos teiste loodusehuvilistega Lõuna-Eesti metsades hundijälgi otsimas. Nad nägid jälgi ja kuulsid hääli, kuid ei kohanud ühtki hunti.

6 Helena Tulve, „Visiones". Vox Clamantis (dirigent Jaan-Eik Tulve), Püha Markuse kiriku koor Cappella Marciana (dirigent Marco Gemmani), Benedetto Marcello nimelise Veneetsia konservatooriumi barokkansambel, Anna-Liisa Eller (kannel), Marco Ambrosini ja Angela Ambrosini (*nyckelharpa*), Alvise Zanella (teorb), Michele Fattori (dultsian), Alvise Mason (orel), lavastaja Marius Peterson. Esietendus 21. septembril 2022 Veneetsias Püha Markuse kirikus Veneetsia biennaali 66. rahvusvahelise nüüdismuusika festivali „Out of Stage" raames. Tellimust toetas Ernst von Siemensi Muusikafond. Ettekandest on olemas salvestis, mida on kahel korral avalikult näidatud. Vt. Kõrver (2024).

7 MIMproject on vabalt kogunev ja vahel jälle laiali minev etenduskunstnike ühendus, kes tegeleb fiktiivse Manfred MIMi loomingulise pärandi uurimise ja taastamisega. Manfred MIMi ooper „Eesti ajalugu. Ehmatusest sündinud rahvas" oli Rahvusooper Estonia ja Kanuti gildi SAALi koostöö Eesti Vabariik 100 teatrisarja „Sajandi lugu" raames. Esietendus toimus 19. jaanuaril 2018 Rahvusooper Estonias.

sed isegi olemas, kuid kogu produktsiooni kulud on nii suured, et ilma tugeva partnerita on terve projekti rahastamine keeruline. Kokkuvõttes on eelarve kaasaegsete lühiooperite puhul teatrilavastuse kohta sageli väga väike, kuid samas liiga suur, et seda niisama lihtsalt kokku saada. Mul on võrdlus Rahvusooperiga – Manfred MIMi ooperi eelarve oli ka suhteliselt piiratud, kuid ressursse leidus siiski palju rohkem, juba toetuspersonali olemasolu (lavameistrid, dekoraatorid jt.) aitas väga palju. Alternatiivsel laval piirdub aga sellise lühilavastuse puhul nagu „söövitab.tuhk" kogu meeskond sageli nende kuue kuni kümne inimesega, kelle nime näeme kavalehel. Kõik teevad kõike. Sealhulgas koristavad enda järel lava, pesevad põrandat, tegelevad iga proovi eel ja järel rekvisiitidega jne.

Helena Tulve (HT): Ooperi tellimise protsess või kuidas asjad juhtuvad, on erinev – sõltub sellest, kas olla siin Eestis või kusagil mujal. Nii suuremates kui ka väiksemates ooperimajades, põhiliselt Saksamaal, aga ka näiteks Prantsusmaal – Itaalias see ei tule kõne allagi – käib see kirjastuste ja agentuuride kaudu, sul peab olema esindaja, kes sind välja pakub võimaliku kandidaadina. Siin on tegemist väga paljude osapoolte taustatööga: on sul tuttav dirigent, lavastaja või intendant või aktiivne agent … See on paljus müügitöö, ma arvan. Paljud ooperitellimused on kahe-kolme teatri ühistellimused, üks ooperimaja ei suuda ooperi kirjutamist enamasti finantseerida. Või siis tahetakse rakendada mõnda väga kuulsat heliloojat, kes tõesti on juba ooperitega edu saavutanud, nagu Kaija Saariaho, George Benjamin, Unsuk Chin. Minu isiklik kogemus on olnud teistsugune. Esimese teose muusikateatrile „It Is Getting So Dark" (2004) Sei Shōnagoni „Padjaraamatu" järgi tellis minult Eesti Filharmoonia Kammerkoori tollane peadirigent Paul Hillier. Olin koori juures resideeriv helilooja. Hillieril oli soov minuga koostööd teha ja nii see teos sündis. Ooperi „Hundid" puhul oli samamoodi: Schwerinis Mecklenburgi Riigiteatris valmistusid oma tööd alustama uus intendant Hans-Georg Wegner ja tema lavastajast abikaasa Nina Gühlstorff. Wegneril oli soov tuua oma esimesel hooajal lavale ka uudisteos, kaasaegne muusika, ja nad tahtsid seda tellida naisheliloojalt, aga nende esialgne kandidaat loobus tellimusest. Ja siis juhtus selline veider asi, et ühes Saksa raadiokanalis korrati väga vana raadiosaadet minust, mille oli teinud Lutz Lesle, seal oli intervjuu minuga ja mängiti minu muusikat. Wegner ja Gühlstorff kuulsid seda saadet juhuslikult ja mõtlesid: „Ahah, Eesti ja inimene, kelle muusika saab inspiratsiooni loodusest ja sobib loodusteemaga." Nad kirjutasid mulle kohe, neil oli teema olemas ja ma nõustusin. Ülejäänud protsess oli väga-väga kiire, mul olid muud asjad käsil ja see tellimus tuli ju kuidagi kõrvalt … Üldiselt on see üsna tavatu, et päris ooperiteater, mitte alternatiivlava, tellib ooperi neile samahästi kui tundmatult heliloojalt. Tavaliselt käib ju tellimine eelnevate sidemete kaudu, keegi tunneb kedagi, agent või sinu esindaja või kirjastaja aitavad sellele kaasa. Kindlasti on veel asjaolusid, mis määravad, miks tehakse just selliseid valikuid. Näiteks USAs – kui pole väga head agenti, ei võeta sind üldse tõsiselt. Igal juhul on tellimuse saamine paras ettevõtmine. Seda peab väga tahtma või peab olema õnne – aga õnne peab niikuinii olema.

TKJ: Tellimuse eest võitlemiseks ei ole meil aega.

HT: Jah, meil ei ole aega võitlusega tegeleda. Võtame vastu, mida pakutakse.

KP: Lavateoste „Hundid" ja „söövitab.tuhk" teemad on väga kaasaegsed ja puudutavad kõiki. Samas on ju inimesi, kelle arvates ooper peab alati olema ilus ja jääma väljapoole argipäeva. Kuidas näete teie ooperi/muusikateatri funktsiooni – on see kanal, mille kaudu on võimalik edasi anda tänast päeva, pakkuda küsimustele lahendust või vähemalt probleemidele osutada? Kuulub see ooperi ülesannete hulka?

TKJ: Minu jaoks ei erine muusikateater teistest, näiteks instrumentaalmuusika žanritest. Kui ma suhtuksin muusikateatri loomisesse teisiti ja püüaksin luua midagi n.-ö. kergesti ligipääsetavat, siis ei oleks ma enam enda vastu aus. Minu jaoks võimaldab looming tegeleda teatud probleemidega, millegi mõistmisega, peidetud tähenduste leidmisega. Sageli vastab teos mõnele küsimusele, mida ma ei osanud võib-olla isegi esitada. Ja ooper ei ole siin kindlasti mingi erand – muusikateater pakub väga rikkalike võimalusi selliseks lähenemiseks. Mulle tundub, et arvamus, mille kohaselt nüüdismuusika on keeruline ja jääb publikule võõraks, on levinud pigem just akadeemilist haridust saanud muusikute seas. Olen märganud, et publik, kes ei ole saanud põhjalikku muusikalist haridust, võtab nüüdismuusikat vastu palju avatuma meelega ning sageli mõistab seda isegi paremini kui varasemate ajastute teo-

seid. Muusikateatri loomisel on mul kogemusi ka lastelavastustega ja need näitavad, et lapsed mõistavad kaasaegset ja mõne inimese meelest „mitte nii ilusat" kunsti väga hästi, see on nende jaoks loomulik. Oleks hea, kui muusika esitamise ja õpetamisega tegelevad asutused näeksid nüüdismuusikat samuti võimalusena ja mitte millegi sellisena, mis peletab publikut eemale. Verdi kajastas oma ooperites ka tõsiseid probleeme ja ma ei näe siin mingit erinevust peale ajastute ja helikeele. Ma ei arva, et ooper peaks olema meelelahutus.

HT: Olen Tanjaga nõus. Teater tegeleb ju palju kaasaegsete küsimustega. Ka vana teksti juures on igal juhul oluline, kuidas ta kõnetab tänapäeva inimesi. Kuid on ka selge, et ooper ei saa tegeleda igapäevaelu banaalsustega – see oleks liiga veider –, aga ta peab tegelema meie aja oluliste küsimustega, elu ja surma küsimustega, kui rääkida suures plaanis. Kui on tegemist näiteks lasteooperiga, saab seda teha ka väga lõbusas vormis.

TKJ: Huumor ei välista tõsiseid probleeme.

HT: Aga ma arvan, et inimesed, kes tahavad minna näiteks kontserdisaali või ooperiteatrisse lihtsalt ilusat muusikat kuulama – repertuaari, mida nad juba teavad –, otsivad selles turvatunnet ja juba kogetud emotsioone.

TKJ: Salvatore Sciarrino ütleb, et me kuulame klassikalist muusikat nagu päheõpitud luuletust.

HT: Tahetakse kuulata veel kord seda, mida juba tuntakse, selle asemel et kuulata seda, mida veel ei teata. Selleks kunst ongi, et esitada küsimusi tundmatusega vastastikku seistes ja võib-olla leida vastuseid ja teed millegi suunas. Minu meelest on see vältimatu. Institutsioon, mis ei tegele kaasajaga, meie aja oluliste küsimustega, on stagneerunud.

KP: Helena, sinu dokumentaalne loodusooper „Hundid" on jõuline ja dramaatiline, Veneetsia biennaalile kirjutatud müsteerium „Visiones" („Nägemused") Püha Markuse kirikus esitamiseks on meditatiivsem, läheneb liturgilisele draamale.

HT: Need lavateosed olid igas mõttes väga erinevad: nii oma laadilt, ülesehituselt ja lavalisuse vormilt kui ka esituskoosseisu, vokaalikäsitluse ja toimumiskoha poolest. „Hundid" on täiesti klassikaline ooper. Kuna ma ei olnud sellist varem kirjutanud, siis ma nagu kehastusin ümber ooperiheliloojaks ja mõtlesin, mida ooperi idioomis, selles konkreetses kontekstis teha, kuidas lahendada mingeid küsimusi. See oli minu jaoks toredam ja põnevam, kui ma algul arvasin. Ma ikka pelgasin natuke, et kas see õnnestub. Aga igal juhul nautisin mõtet, et teost mängib see konkreetne Mecklenburgi Riigiooperi orkester ja et laulavad need ooperilauljad, et sa pead nendega oma vokaalikäsitluses arvestama – ei ole mõtet kirjutada midagi, mis nendele lauljatele üldse ei sobi. Samal ajal peaks partii olema neile ka parajal määral väljakutseks.

Veneetsia müsteeriumi „Visiones" puhul tulin ma tagasi oma tavapärasema vaatenurga või loomelaadi juurde. Samas oli ka see tellimus minu jaoks midagi ainulaadset. Ma ei olnud ühtki liturgilist teost kirjutanud – tegemist ei ole küll liturgilise teosega, aga ikkagi vastava kontekstiga, põhinedes arhailisel tekstil. See teos kasvas väga loomulikult, kuna ma olen vanamuusikaga või keskaja muusikaga palju kontaktis olnud ja tegelenud. Baas läbi gregooriuse laulu on mul olemas. Tundsin, et seda teost oli väga lihtne kirjutada, see oli midagi niisugust, mida olin kogu elu oodanud. See ei nõudnud minult midagi muud kui iseendaks olemist ja tööd tekstiga, aga see muusikaline mõtlemine oli mulle hästi loomulik. Tookordse Veneetsia biennaali teema oli „Out of Stage" ehk siis väljaspool lava, biennaal tegeles selles ooperi ajaloo tähtsas linnas teatriga väljaspool selle tavapärast konteksti.

Müsteeriumis „Visiones" on ruumi liikumiseks ja välisteks tegevusteks, ka žestideks. Nägin seda hästi selgelt tundeteatrina või sisemise teekonna teatrina, millel on oma selge sisemine dramaturgia, mis järjest koondub ühte väga selgesse punkti läbi itkemise ja erinevate etappide. Teos algab lamentatsiooniga, suure pika nutulauluga mitmes osas, põhilised tegelased on seal Maarjad – Maarja Magdaleena ennekõike, aga ka teised Maarjad, Johannes, keskses stseenis ilmub ka Jeesus. Kirikuruum iseenesest, eriti Püha Markuse oma, on väga dramaatiline. See on nagu sündmuste kaart või maastik, kõik need sündmused kajastuvad mosaiikidel väga elavalt, kaunilt ja muljet avaldavalt. Niisiis ei olnud lavastusprotsessis vaja väga palju teha, et viiteid anda, seoseid luua ja ruumi elustada. Lõppude lõpuks on kõik seotud aegruumi loomise ja hoidmise või juhtimisega nii ühel kui teisel puhul, s.t. nii Püha Markuse kirikus kui ka sellises aktiivses dramaatilises lavastuses nagu „Hundid". Tähtis on, kuidas fookust hoida ning etenduse kogejat toetada ja juhtida läbi loo narratiivi.

Illustratsioon 1. Helena Tulve, „Hundid". Transformatsiooniprotsess: loodusaktivist (Morgane Heyse) hundipeaga. Tagaplaanil mets, kuhu oli kutsutud ka vaatajaid. Foto: Silke Winkler. Mecklenburgi Riigiteater.



KP: Tanja, sinu lavateoses „söövitab.tuhk" on heli väga tähtsal kohal, heli on nagu etendaja. Oled teost nimetanud heliteatritükiks.

TKJ: Selles ooperis ei kasutata peaaegu üldse sõna. Kaks sõna on peidetud esimese osa kahekümne minuti sisse, kuid neid ei ole võimalik eristada, hiljem ilmub ekraanile vaid mõni üksik lause. Seetõttu otsustasimegi žanriliselt nimetada seda mitte ooperiks, vaid heliteatritükiks.

Üks põhjus oli see, et me ei tahtnud anda muusikakriitikutele ajendit arutleda, kas see on „päris ooper" või mitte. Teine ja olulisem põhjus oli, et sõna „heliteater" määratleb teost täpsemalt. Kaasategevad muusikud ei istu orkestriaugus, vaid on laval koos laulja ja tantsijaga, olles osa tegevusest ja justkui tegelased ise. Tantsija on üks põhilisi tegelasi laulja kõrval – ka tema tekitab helisid, kuigi ta pole muusik. Flötist Tarmo Johannes on ühes stseenis laval nagu solist, laulja ja tantsija kõrval võrdväärses rollis, muul ajal on ta aga osa ansamblist. Selline lähenemine pole iseenesest uus – näiteks Bruno Maderna ooperis „Hyperion" (1964) on flöödimängija samuti üks peategelasi ning tekst ei mängi seal enam klassikalises mõttes keskset rolli.

„söövitab.tuhas" kehastavad kõik lavalolijad, olgu nad aktiivses solisti rollis või mitte, ühe psüühe (Kangro raamatu minategelase) erinevaid tahke. Kui solistid esindavad seda, mis parasjagu on peategelase teadvuses esiplaanil ja millega ta aktiivselt tegeleb, siis taustamuusikuid võib näha kui meele „praktilist" osa, mis täidab igapäevaelu toiminguid ka siis, kui üldine meeleseisund on äärmuslik. Seetõttu määratlesimegi teose žanri heliteatrina – lugu ei anna edasi mitte sõna, vaid heli, kõik lavalolijad moodustavad ühe terviku, „peategelase psüühe", just helide kaudu.

KP: Tänapäeva muusikateater esitab suuri nõudmisi ka libretistile ja lavastajale. Helena, kuidas kulges koostöö „Huntides"?

HT: „Huntide" libretist ja lavastaja oli sama isik, Nina Gühlstorff. Tema spetsialiteet on dokumentaalteater. Aga ta on ka oopereid lavastanud – Monteverdit ja teisi autoreid. „Hundid" oli niisiis dokumentaalne loodusooper. Gühlstorff tegi huntide teemal intervjuusid paljude inimestega,

Illustratsioon 2. Tatjana Kozlova-Johannes, „söövitab.tuhk". Tarmo Johannes (flööt), Iris Oja (hääl), Kärt Tõnisson (liikumine). Foto: Eesti Muusika Päevad.



kogus materjali ajakirjandusest, arvamusi, erinevaid seisukohti. See on Mecklenburgis päris tuline teema: hundid ilmuvad tagasi keskkonda, kust nad on olnud täielikult välja löödud, hävitatud. Nad tulevad tasapisi tagasi, aga nende jaoks ei ole selles ökosüsteemis enam kohta, kus elada. Nad muutuvad üleliigseks, jäävad ette ja tekitavad inimestes igasugu tundeid ja hirme, kuna enam ei ole nende jaoks sobivat keskkonda. Ökosüsteemi hoiavad inimesed kontrolli all, jahimehed hävitavad vajadusel metskitsi ja hirvi. Selles mõttes on inimesed ja hundid olnud konkurendid läbi ajaloo. See on läbi aegade olnud suur vastasseis. Lavastaja noppis välja kõige markantsemad ütlused ja pani nendest kokku libreto. Tema lavastusstiil oli hästi tihe, väga detailne. Ta „komponeeris" kõik väga tihedalt läbi, ei olnud nii, et seisa ühe koha peal ja siis laula. Kõik oli liikumises, keerlemises. Mulle väga meeldis tema lähenemine. Kõik osalised olid peaaegu kogu aeg laval ja moodustasid erinevaid arvamuste karju ehk gruppe inimeste või lammaste või koerte või huntide näol. Selline arutelu või pinge tajumine üksiku ja grupi energia vahel oli kogu aeg olemas. Ooper räägib ka manipulatsioonist, millega peame võitlema ja millest peame teadlikud olema – manipulatsioonist, mis on meie ümber, mida meiega tehakse. Et me oskaks seda üldse näha.

Veneetsia „Visionese" puhul oli asi keerulisem. Lavastajal Marius Petersonil oli palju mõtteid, häid ideid, aga kahjuks sattusime Püha Markuse kiriku ja biennaali vahelisse pingevälja. Tundus, et meid väga ei usaldatud – oli raske saavutada lubasid kiriku poolt, et mingeid liikumisi teha või toole tõsta, rääkimata küünaldest või valgusrežiist. Aga kirjutamise ajal toitsid need mõtted minu kujutelma väga palju, võimalused, et selles ruumis liigutakse. Mõningaid liikumisi sai siiski kirikus ka teha, lauljaid ja mängijaid paigutada, ruumi elustada, mingeid žeste teha. See oli, mida ma ka ette kujutasin. Näiteks ühes kohas lisandus oluline žest, mis tekitas ka heli, ja sellest sai teose

orgaaniline osa.[8] Sellise ruumi loojana oli Mariusel väga oluline roll ruumi energia ja visuaalse terviku suunajana, sest kunstnikku ei olnud võimalik kasutada, lavakujundus oli kiriku interjööri näol olemas ja ei olnud vaja midagi lisada. Mariuse ideed olid põhiliselt seotud valgusega, mida aga ei olnud palju võimalik realiseerida, sest selle jaoks ei olnud vahendeid. Veel mõned asjad muutusid võimatuks veel viimasel hetkel, nii et see oli üsna keeruline protsess. Mariusele oli see eriti pingeline, aga mulle ka. Lõpuks siiski jäi Veneetsia pool ka rahule ja tundus, et kõik funktsioneerib. Kirjutamine oli olnud lihtne, aga kogu protsess selle ümber oli üsna raske.

KP: Tanja, kuidas oli sinu heliteatriteose puhul libreto ja lavastamisega?

TKJ: Esimestel koosolekutel oli Maarja Kangro alati juures ning valmis kirjutama libretot, kuigi minu jaoks oli kohe selge, et lauldud teksti ma selles ooperis kasutada ei suudaks. Maarja raamat „Klaaslaps" meeldis mulle väga oma brutaalse aususe poolest ja mulle tundus, et kui me võtame Maarja sõnad ja paneme need kõlama laval kas räägituna või laulduna – eriti just laulduna –, siis ei oleks see enam autentne, see poleks enam Maarja hääl. Kaalusime mõnda aega seda, et Maarja võiks lugeda oma raamatu teksti laval ise, sest ta oleks seal ise oma häälega ja „ausus" säiliks. Ma olen kuulnud, kuidas Maarja oma loomingut loeb, ja see on väga isikupärane. See oli minu meelest tugev idee, kuid lõpuks otsustasime üldse tekstist loobuda.

Mind seobki Maarjaga soov olla kohati brutaalselt aus. Mulle tundub, et meil on ühiskonnas väga palju norme ja eelkõige puudutavad need meie emotsionaalset elu. Väga paljudes meie elu valdkondades peetakse tunnete väljendamist kohatuks. Näiteks tööl või õppeasutuses peetakse liigset emotsionaalsust ebaprofessionaalseks ja häirivaks. Tean inimesi, kes peavad ka Maarja raamatut kohatuks ning selle teemat millekski „liiga isiklikuks", millest ei peaks avalikult rääkima. Heliloojana on muidugi lihtsam tegeleda äärmuslike seisundite edasiandmisega, sest siin on võimalus end helide taha peita, muusikas ühiskondlikud normid nii palju ei piira. Et ma saaksin ennast väljendada helides nii ausalt, nagu Maarja teeb seda raamatus, oli mul vaja selles teoses teksti vältida. Kui ma seletasin seda teistele, tulid kõik kohe selle ideega kaasa.

Kuna meil ei olnud tükk aega produtsenti, konkreetset tellimust ega tähtaega, siis me kohtusime mõned korrad aastas ja arutasime. Võib-olla unistasime rohkem, kui päriselt tööd tegime ... Esimestest kohtumistest peale olime kohe koos: Liis Kolle (lavastaja), Kärt Tõnisson (koreograaf), kellega ma olin selleks ajaks palju koostööd teinud lasteprojektides, Ann Lumiste (kunstnik), mina ja hiljem ka Iris Oja (laulja), Tarmo Johannes ja Sander Põldsaar (videokunstnik). Kokkuvõttes oli see koosveedetud aeg nii pikk, et jõudsime üksteisega ära harjuda ning hakkasime ka tulevast teost endale sarnaselt ette kujutama. Kui asi jõudis lõpuks muusika kirjutamiseni, oli meil kokkulepe, mis osadest teos koosneb ning millise seisundi või olukorra väljendamisele iga osa keskendub. Pärast seda kulges lavastamisprotsess üsna ladusalt. Meil ei olnud väga suuri eriarvamusi või olukordi, kus tekiks erilisi raskusi. Mulle tundub, et kõik said võrdselt panustada, ideid pakkuda ja kokkuvõttes oli see minu jaoks väga huvitav ja rikastav kogemus.

KP: Helena, kuidas kulges „Huntides" ja Veneetsia müsteeriumis koostöö lauljatega?

HT: Koostöö lauljatega oli mõlemal juhul parim osa sellest. Solistid, kes olid Mecklenburgi Riigiteatris minu ooperi rollides, olid suurepärased. Kirjutamisprotsess oli väga kokkusurutud ja keeruline. Teatris oli kõigepealt vaja vokaalpartiisid ja siis kõike muud. Kui ma jõudsin Schwerini kohale, oli tegelikult lauljatel juba kõik selge, partiid peas, lavastust oli ka juba palju harjutatud klaviiri järgi, kõik oli läbi töötatud. Minu suureks rõõmuks tuli väga vähe muuta, ainult paaris kohas ühe laulja partiis registriliselt. Lauljate endi tagasiside oli hästi positiivne. Neile muusika väga meeldis, see oli nende häältele sobilik, vastas tehniliselt ja muusikaliselt sellist tüüpi ooperilauljate ettekujutusele või nende oskustele, tugevustele.

---

8 Kristina Kõrver on kirjeldanud seda žesti järgnevalt: „Üks žestidest – parema käega südamele koputamine – toimib mitmekordse sümbolina: katoliku liturgiasse kuuluva patutunnistuse „mea culpa" märgina, „Visionese" kontekstis osutusena südamele („tõelisele hingealale"), rütmiliselt on tegemist südamelööke meenutava motiiviga (lühike-pikk) ning viimaks on tegu ka helilise sündmusega, s.t. käega rinnale patsutamine tekitab kuuldava ja ruumis dünaamiliselt liikuva heli." (Kõrver 2024: 26)

Illustratsioon 3. Helena Tulve, „Visiones" Veneetsia Püha Markuse kirikus. Foto: Veneetsia Biennaal.



Veneetsia teoses oli kolm eri gruppi lauljaid, üks oli Püha Markuse koor Capella Marciana, üks vanemaid kirikukoore Itaalias. Peale selle meie Vox Clamantis, keda ma tean hästi, ja siis vanamuusika lauljad Veneetsia konservatooriumist. Seal oli kolm dirigenti, kes materjalid ette valmistasid igale koorile ja ka dirigeerisid etenduse ajal, oli ka neljas dirigent, kes oli peegeldirigent. „Visiones" oli kirjutatud selliste muusikalise materjali platoodena, mis nagu hõljusid ruumis, s.t. et nad ei pidanud olema täpselt ajastatult koos. Ma ise nimetasin neid platoodeks, kuna muusikas ei olnud defineeritud väga täpselt vertikaali, sest kirikuruum on hiiglaslik. Orientiiriks olid pigem „enne ja pärast" suhted.

Töö lauljatega kulges suurepäraselt. Vox Clamantise hulgast olid ka solistid ning ka teised olid hingega asja juures ja õppisid väga kiiresti teose ära. Teose tellimuse juures oli minu tingimuseks, et osa esinejatest oleksid muusikud, keda ma hästi tunnen, kes haaravad initsiatiivi ja kelle peale saab loota. Niisiis Vox Clamantis eesotsas Jaan-Eik Tulvega, Anna-Liisa Eller kandlel, Marco ja Angela Ambrosini *nyckelharpa*'ga. Need on muusikud, kes pakuvad alati välja ideid ja suudavad asja koos hoida. Aega oli vähe, kuid kohapeal saime täitsa palju proove teha, kõigepealt vanas kasarmuruumis, kuhu sai esinejaid paigutada mingil määral nii nagu hiljem kirikusse.

KP: Mis sinu meelest nendes vanades tekstides kõnetab just tänast inimest?

HT: Teose aluseks oli esiteks kolm keskaegset teksti – liturgiliste draamade ladinakeelsed fragmendid –, mis oli leitud 1990ndate alguses Santa Maria della Fava kiriku raamatukogust koos muusikaga, mida ma otseselt ei kasutanud. Muusika oli küllaltki tüüpiline gregoriaanilik retsitatsioon mitmete elementidega, mis on praegugi kasutusel näiteks sekventside muusikas. Nendes tekstides on keskne osa naistel – Maarjatel ja Maarja Magdaleenal iseäranis. Nendele fragmentidele liitsin kolm lõiku koptikeelsest Maarja evangeeliumist, mis on Veneetsiast leitud tekstidest tuhat aastat varasem.

Kolmas keskaegne Veneetsiast leitud fragment oli hauakülastuse stseen, kus Maarja Magdaleena on see, kes kohtab ülestõusnud Jeesust. Algul ei tunne ta teda ära, siis tunneb, ja see on

(kitsas mõttes) esoteerilise traditsiooni lähtepunkt kristlikus maailmas – õpetajalt õpilasele südametarkuse või südame energia edasiandmise hetk. Samamoodi mittekanoonilise koptikeelse Maarja evangeeliumi sisuks on dialoogid Jeesuse ja Maarja Magdaleena vahel. See on midagi muud kui see, mis on jõudnud kanoonilistesse evangeeliumidesse. Teised jüngrid küsivad seal, et kas on võimalik, et Jeesus ütles naisele midagi sellist, mida ta neile ei öelnud – kas see saab olla tõde. Ka see on minu jaoks oluline teema. Müstiline traditsioon, mis esineb kõikides religioonides, on midagi, millest minu meelest on suur puudus. Elu kihistus, mida me peaaegu et eitame. Sellepärast paningi need tekstid kokku ja moodustus teekond välimisest ilmast sisemisse. Nagu öeldud, on kõik tekstid fragmendid, aga nende pinnalt moodustusid siiski teatud stseenid, teekond Jeesuse surmast, sellest leinast ülestõusmiseni ning hinge teekonnani sisemises ilmas. Koptikeelne viimane lõik ongi just selline, kus hing tõuseb üles ja kohtab teel igasugu erinevaid energiaid ja on dialoogis nendega, peategelast seal ei ole, kõik toimub hinge sisemises ruumis, väline ruum on kadunud.

KP: Tanja, sinul on kogemusi teistsuguse valdkonnaga – lastelavastustega.

TKJ: Jah. Lastelavastusteks võiks neid nimetada seetõttu, et etendajateks on seal lapsed, kuid sisu ei ole kindlasti mõeldud ainult lastele (ma ütleksin isegi, et sisu pigem ei ole mõeldud lastele). Üks täiemahuline muusika- ja liikumislavastus tuli välja 2020. aasta sügisel, vahetult enne seda, kui kõik üritused pandeemia tõttu ära jäeti. Selle pealkiri on „Juures", mis viitab ühelt poolt juurtele, ja teiselt poolt millegi või kellegi juures olemisele. Etenduses osalesid Püha Johannese Kooli kaasaegse tantsu õpilased ning koreograafiks ja lavastajaks oli Kärt Tõnisson. Rahvusvahelise Nüüdismuusika Ühingu (ISCM) Tallinnas toimunud festivali avaüritusel oli ka üks suurvorm, „Lagunemise ilu" (2019), kus lapsed mängisid küll veidi väiksemat rolli, kuid olid sellegipoolest laval väga olulised. Viimane laste osalusega lavastus on „Uneuksed" (2022), mille lavastas samuti Kärt Tõnisson. Selle teose muusika ja sisu loomises osalesid Eesti Heliloojate Ansambel, kus mängisid lisaks minule Helena [Tulve], Maria Kõrvits ja Ülo Krigul, koreograaf-lavastaja Kärt Tõnisson ja lapsed ise. Lapsi oli kokku kaksteist ning nad tulid Püha Johannese Koolist, Vanalinna Hariduskolleegiumist ja mujalt.

HT: Lapsed mängisid ja tantsisid, tegid nii helisid kui ka liikumist. See oli laste muusikateater.

TKJ: Lastega töötades hämmastas mind, et nad suutsid võtta asja väga tõsiselt ja luua vägagi tõsiseltvõetavat tulemust. See ei erinenud eriti koostööst kogenud muusikutega.

HT: Nad ei anna hinnanguid, kui nad on huvitatud, siis nii see on. Niisuguseid kategooriaid, et kas on ilus või kole, ei ole absoluutselt.

TKJ: Sellised etendused ongi see võimalus, kus ei saa kasvatada mitte ainult tulevasi muusikuid ja tantsijaid, vaid ka tulevast nüüdismuusika ja -teatri publikut. Lapsed, kes osalesid meie lavastustes, ei suhtu tänapäeva muusikasse ja kunsti eelarvamusega. Kahjuks meil puudub lapsi kaasav muusikateatri traditsioon ja riiklikul tasandil ei ole sellele tegelikult mingit toetust. Laste osalusega lavastusele on rahastust saada kõige raskem, sest sellist teatrit ei peeta n.-ö. professionaalseks. Teistes riikides on see tänapäeval hoopis teisiti – laste osalusega projekte peetakse oluliseks, sest neil on muuhulgas ka hariduslikud eesmärgid.

KP: Millised võiksid olla muusikateatri perspektiivid, edasiarengud?

TKJ: Mulle tundub, et meil jääb puudu omavahelisest suhtlusest. Mõtlen nüüdisteatrit sellisena, nagu seda tehakse näiteks Kanuti Gildi Saalis ja SAAL Biennaali festivalil. Mind hämmastas, kui paljud SAAL Biennaali lavastused olid tegelikkuses žanrilt muusikateater. Ütleksin, et minu elu suurimad nüüdisteatri- ja sealhulgas muusikateatri elamused tulevad just sealt. Nii mõnigi kord olid laval etendajate hulgas professionaalsed muusikud, kes olid täiesti hämmastavad, kuid samas polnud saalis mingit muusikapublikut.

Mingil põhjusel muusikud ei satu eriti sageli sellistele etendustele ja ei tunne etenduskunstide vastu erilist huvi. Ma arvan, et see mõjutab ka seda, kuidas muusikateatri lavastajad, muusikakriitikud ja tegelikult ka heliloojad ise suudavad üldse teatrist mõelda ja kujutada ette selle erinevaid võimalusi. Vaadates Eestis valminud muusikateatri lavastusi, tunduvad need mulle sageli olevat ajast maha jäänud. Seepärast arvangi, et omavahelise suhtlusega annaks siin palju ära teha. „Eesti 100" kultuuriprogramm pani korraks tegema koostööd Rahvusooperi ja MIMprojecti, kuid sellest jääb väheks.

Ma ei taha kindlasti öelda, et koostöö puudub ainult muusikute poole pealt. Kui käin vaatamas

teatrilavastusi, tekitab muusikaline kujundus väga sageli palju küsimusi. Jääb mulje, et professionaalseid helikujundajaid või heliloojaid ei kaasata alati selle loomisesse. On etendusi, kus näitlejad peavad laval looma lavastaja soovil ka heli, kuid ei tulda selle peale, et konsulteerida mõne muusikaprofessionaaliga. Tulemus oleks aga siis heliliselt palju kvaliteetsem ...

HT: Kui nüüd vaadata Eesti pilti: meil on kaks ooperiteatrit, kes rohkem või vähem ooperit esitavad, kuigi mitmesugustes žanrilistes konstellatsioonides. Need on suured institutsioonid, millest üks peaaegu üldse ei telli uut ooperimuusikat, ja see on minu arvates suur probleem, stagnatsioon. Aga ma saan ka aru sellest, et suure institutsiooni käigushoidmine on meie tingimustes keerukas ja see seab ka piiranguid. Suur ooperi masinavärk on keeruline ja üsna konservatiivne. Isegi Saksamaa suurtes ooperiteatrites – hiljuti käisin vaatamas Unsuk Chini ooperit „Die dunkle Seite des Mondes" („Kuu tume pool") Hamburgis – ka seal peavad nii helilooja kui ka lavastusmeeskond arvestama selle ruumi, nende lauljate ja kõigi selliste asjadega. Meil on mõned väiksemad ooperiinitsiatiivid, nagu Nargen Opera või Narva ooperifestival. Aga mulle tundub, et meil oleks vaja jõud ühendada, et rajada platvorm, kus saaks kammerooperiga eksperimenteerida, kus oleksid teatri lavastuslikel ja ruumilistel lahendustel teistsugused võimalused kui suures ooperiteatris, milles on ikkagi tugev standard, kuidas midagi tehakse. Võib ju paigutada laulja korraks rõdule, aga see ei muuda asja. Suures saalis on oma konventsioon.

TKJ: Kui sa näiteks tahad elektroonikat kasutada ruumiliselt kuidagi teisiti …

HT: … see on võimalik, aga ikkagi on seal juba oma sissekäidud rajad. Oleks väga vajalik, et sellesse uude konteksti sünniksid uued ooperid, et saaks eksperimenteerida, nii nagu ansambel U: töötas koos Liisa Hõbepappeliga terve aasta kammerooperi „Põrmuline" (2025) kallal. Meil oleks hädasti vaja sellist platvormi, millel oleks mingilgi moel baasrahastus, millele võib alati lisa taotleda. Seni ei muutu midagi, kuni kõik on sendini arvestatud, kui palju peab raha olema, mis peab müüma, mis ei müü, mis on ilus, mis on „kole", mida publik tahab, mida publik ei taha. Platvorm võimaldaks olla paindlikum. Ei pea tegema kümmet lavastust aastas – kui oleks mõnigi. Sinna võiks oma ideedega kandideerida. See oleks ka katsetamise ala. Noorel heliloojal oma teosega otse suure ooperiteatri lavale hüpata on väga raske. Seal sa juba katsetama ei hakka. Suured tellimused ei kutsu riskima, aga meil on ikka vaja seda ka, et inimesed saaksid riskida või katsetada, proovida läbi – see oleks muusikateatri laboratoorium. Kui mõelda, kas leidub olemasolev institutsioon, kes seda võiks vedada, siis minu arvates see võiks olla Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, kes peaks olema uuenemise tekitaja, looja, impulsi andja kogu meie muusikakultuuris ja avarapilguliselt panustama laiemasse kultuuripilti. Sellel platvormil või laboratooriumis ei oleks ainult üliõpilased, vaid ka kogemustega professionaalid. Kui ainult tudengid on laval, siis on tulemus riskantne, aga kui koos on noored ja vanemad professionaalid ja tudengid ehk tulevased professionaalid, on õppimise kasutegur meeletult võimsam. Ruum selleks on ju olemas – EMTA *black box*. Sellele võiks toetuda. Ma ei välista, et selline platvorm võib tekkida ka näiteks Tartusse Vanemuise teatri juurde. Kui Estonia teater ise ei soovi initsiatiivi enda kätte võtta, sest omalgi on palju muresid, siis keegi võiks ju mõelda tulevikule ka ja vaadata laiemalt.

KP: Igatahes ma arvan, et ooperiteater ei sure välja ega ammenda ennast.

HT: Meie kontekstis on uut ooperit nii vähe kirjutatud, et kõik tahaksid seda teha. Paljud tahaksid katsetada ja me ei tea, mis sellest sünniks. Keegi ei taha aga võimalust anda, rahastust ei ole. Seis on tegelikult üsna masendav, on uskumatu, millisesse olukorda me oleme oma kultuuriga jõudnud.

KP: Kas teil on mõni idee, mida kindlasti tahaksite muusikateatris teostada?

TKJ: Olen mõelnud muinasjutul põhineva lavastuse loomisest. Olen viimastel aastatel palju uurinud muinasjuttude ja unenägude psühhoanalüütilist tõlgendamist. Üks minu unistus oleks kõigepealt paluda lavastuse osalejatel/loojatel panna kirja teatud aja jooksul oma unenäod ning seejärel otsida nendes unenägudes esinenud motiividega sobivat muinasjuttu. Või vastupidi, valida muinasjutt ja seejärel noppida välja unenägudest motiivid, mis sellega kokku sobivad. Lavastuses tahaksin kasutada unenägudes esinenud seisundeid, võimaluse korral ka mingeid visuaalseid elemente, liikumist jne.

Teine unistus on luua lavastus pimedatele. See oleks pigem kuuldemängu moodi – publik oleks

ümbritsetud erinevatest helidest ja valgusefektidest, kuid laval ei toimuks midagi. Paljud vaegnägijad tajuvad valguse muutumist ja osa neist eristab ka valguse värvi. Usun, et selline lavastus oleks huvitav ka nägijatele ja võimaldaks nii neile kui ka vaegnägijatele jagada sarnast kogemust, tuues neid selle kaudu kokku.

HT: Ma ei käiks midagi konkreetset välja, aga loen küll tekste ja raamatuid vahel selle mõttega ja mõnikord tundub, ka mõne eesti kirjaniku puhul, et selle loo arengus on mingi ooperlik element. On kirjanikke, kelle romaanid või näidendid mind kõnetavad, ma tajun, et seal on musikaalsust. Mulle meeldib tekst ja ilma tekstita kindlasti ei oskaks ma teost kirjutada. Tekst inspireerib mind väga. Vahel olen lugenud ajakirjandusest mõnda lugu, mis jääb mõlkuma meelde. Eks näeb.

Allikad

Kolle, Liis 2021. Muusikateatriteos „Söövitab...tuhk". Sünopsis. Käsikiri.

Kolle, Liis 2023. Intervjuu Kristel Pappelile 4.04. Käsikiri. Eraarhiiv.

Kirjandus

Gühlstorff, Nina 2022. Wer hat Angst vorm bösen Wolf? – *Wölfe*. [Programmheft-Plakat.] Mecklenburgisches Staatstheater. Musiktheater.

Hiekel, Jörn Peter, David Roesner 2018. Vorwort. – *Gegenwart und Zukunft des Musiktheaters. Theorien, Analysen, Positionen.* Hrsg. Jörn Peter Hiekel, David Roesner, Musik und Klangkultur 25, Bielefeld: transcript, S. 7–10.

Holland, Dorothy 2007. Bodies at Play: A General Economy of Performance. – *Reading Bataille Now*. Ed. Shannon Winnubst, Bloomington, Indianapolis: Indiana Univ. Press, pp. 197–219.

Kolle, Liis 2022. „Lambad on siin ja …". – *Muusika* 8–9, lk. 45–47.

Kotta, Kerri 2022. Eesti uuest muusikast spirituaalse ja kvaasimarksistliku perspektiivi kaudu. – *Muusika* 6, lk. 28–30.

Kõrver, Kristina 2024. Helena Tulve „Visiones" – kompass tõelise hingeala suunas. Loojutustus sõnas, helis, ajas ja ruumis. – *Muusika* 5, lk. 23–26.

Loog, Alvar 2022. Tume sähvatus teel olematusest olematusse. – *Postimees*, 29.04.

Nurgamaa, Talvi 2022. Kontrastid, vastuolud ja ühtsus. – *Sirp*, 6.05.

Pappel, Kristel 2022. Metsä kuldane kuningas. – *Sirp*, 8.07.

Tulve, Helena 2022. Wer hat Angst vorm bösen Wolf? – *Wölfe*. [Programmheft-Plakat.] Mecklenburgisches Staatstheater. Musiktheater.

Music Theatre from the Composer's Perspective: Helena Tulve and Tatjana Kozlova-Johannes. Prelude and Interview

This article consists of two parts: an introduction, or prelude, and an interview with two prominent Estonian composers, Helena Tulve and Tatjana Kozlova-Johannes.

The prelude begins with a description of Kozlova-Johannes's sound theatre work for voice, flute, electric guitar, spinet, clavichord and electronics *söövitab.tuhk* (*etching.ash*) (2022), based on Maarja Kangro's novel *Klaaslaps* (*The Glass Child*; 2016). This is not a conventional libretto. The singer's part consists of sounds—vowels and consonants—selected and written down jointly by the director Liis Kolle and the composer. Sound is a central concept in Kozlova-Johannes' creative aesthetics. In addition to conventional instrumental and electronic sounds, she uses sound objects, in this case e.g. rice, groats, beans and silk paper.

Helena Tulve's works include the documentary nature opera (*dokumentarische Naturoper*) *Wölfe* (*Wolves*) and the mystery *Visiones* (*Visions*), both from 2022. *Wolves* was commissioned by the Mecklenburg State Theatre, Schwerin (librettist and director Nina Gühlstorff), and deals with a topical issue in Germany—attitudes towards wolves and, more broadly, the relationship between humans and nature. Tulve has found contrasting musical means with a wide emotional range with which to depict the characters, situations and ideas, both vocally and instrumentally. A completely different work is Tulve's mystery play *Visiones*, commissioned by the Venice Biennale for performance in St Mark's Basilica (directed by Marius Peterson). The text is based on fragments of liturgical dramas (in Latin) found in the library of the Church of Santa Maria della Fava and excerpts from the Gospel of Mary Magdalene (in Coptic). The influence on Tulve of the monophonic music of various traditions is clearly evident in the mystery play. In rendering the Latin texts, Tulve's musical starting point is Gregorian chant, while in the case of archaic Coptic texts she has based her music on the peculiarities of the Coptic language.

The purpose of the interview that follows the prelude is to show how musical stage works are created, what difficulties and questions arise for composers during their creation and the production process, and how composers see the future of music theatre.

ARTIKLID / ARTICLES

Tragöödia artikuleerimine sonaadi kaudu: kahe arhetüüpse narratiivi kohtumine Semperi-Ojasoo-Eltsi „Macbethis“

Kerri Kotta

Abstract

The production of *Macbeth* by Ene-Liis Semper, Tiit Ojasoo and Olari Elts transcends the conventional boundaries of both drama and music theatre. This article examines the interplay and convergence of the two archetypal narratives in *Macbeth*, the tragedy and the archetypal sonata, with a particular emphasis on the role of music within the production. It begins by outlining the traditional form-semantic structures of the two archetypal narratives. The analysis identifies distinct form-semantic phases or stages, with tragedy encompassing five phases and the sonata comprising four. Subsequently, the interactions between these phases (20, 4x5) and the distribution of musical elements within the framework of the tragedy are explored.

The findings underscore the profound relationship between music and tragedy in the *Macbeth* production. This relationship is evident not only at the macro-level of form—such as the diminishing of music's commentary role juxtaposed with an expansion of the reactive role in the narrative progression—but also at the micro-level. For instance, the musical articulation of characters and events is analysed in depth. Furthermore, the study highlights several emotional, temporal, intertextual, and moral dimensions of the music within the production.

Sissejuhatus

Ene-Liis Semperi, Tiit Ojasoo ja Olari Eltsi žanriliselt hübriidne „Macbeth“ (vt. Macbeth 2023; Macbeth 2025) laiendab sõna- ja muusikateatri piire. Kristel Pappel (2023) on kirjutanud, et „„Macbethi“ lavastuse autorid (lavastajad, lava- ja videokujundajad Ene-Liis Semper ja Tiit Ojasoo; dirigent ja muusikajuht Olari Elts; produtsendid Eesti Kontsert, Eesti Draamateater ja Eesti Riiklik Sümfooniaorkester) mõtestavad muusika ja teatri koosluse uuesti ümber. Jääb mulje, nagu oleks Shakespeare'i „Macbeth“ kirjutatud Lepo Sumera muusikale: Sumera [---] valitud katkendid käivitavad sündmustiku, juhivad tragöödiat, kommenteerivad seda, annavad allteksti.“ Lavastuses avaldub muusika ja teatri wagnerlik süntees, mis võimaldab „„Macbethis“ [---] rääkida muusika rollist pigem filmilikus kui vana hea näidendimuusika kontekstis“ (Ehala 2023). Lavastuses võib näha ka teiste ajalooliste praktikate peegeldust, millest Pappel mainib kõneldud stseene palistavaid kompositsiooniliselt terviklikke muusikanumbreid ning valgustusajastul sündinud melodraamat – teksti deklameerimist nii muusikalõikude vahel kui ka nende ajal.

Kuigi lavastus lähtub Shakespeare'i samanimelise tragöödia teksti eestikeelsetest tõlgetest,[1] on Pappeli (2023) sõnul lavastusse valitud dramaturgiliselt kõige olulisemad stseenid, mistõttu tärkab võrdlus hästi komponeeritud ooperilibretoga. Lisaks ehitab lavastus sõna ja muusika vahele silla Hasso Krulli loodud nõiatekstide[2] kaudu, mille esitus Priit Võigemasti poolt hakkab semantilise plaani kõrval esile tooma ka teksti onomatopoeetilisi, foneetilisi ja puhtmuusikalisi omadusi, ning seda määrani, kus kõla omandab teksti kõige olulisema esteetilise kihistuse – sõnast saab muusika.

Käesoleva kirjutise eesmärgiks pole siiski avada teatri ja muusika mitmekihilist suhet Semperi-Ojasoo-Eltsi „Macbethis“ kogu terviklikkuses, vaid keskenduda mainitud suhtes kahe arhe-

1 Lavastuses kasutatakse Jaan Krossi ja Kulno Süvalepa tõlkeid, vt. Macbeth. Kavaleht, https://www.draamateater.ee/wp-content/uploads/2025/01/Macbeth_kavaleht-1.pdf (vaadatud 1.07.2025).

2 *Ibid.*

tüüpse[3] vorminarratiivi[4] – tragöödia ja sonaadi[5] – kohtumisele ja põimumisele. Tragöödia arhetüüpse vorminarratiivina mõistan ma eelkõige selle arhetüüpset faabulat ehk arhetüüpset sündmustikku ajalis-põhjuslikus järgnevuses (Võõrsõnade leksikon 2012b), sonaadi arhetüüpse narratiivina aga selle arhetüüpset vormilis-semantilist teekonda (Aranovski 1979).[6] See tähendab, et mõlema narratiivi puhul keskendun ma peamiselt iseloomulikele faasidele, mida need oma ajalises lahtirullumises läbivad.

Tragöödia arhetüüpne narratiiv osaleb selles lavastuses Shakespeare'i „Macbethi" (eestikeelne väljaanne 1968) ning sonaadi arhetüüpne narratiiv Lepo Sumera kuue sümfoonia (väljaanded 1996, 1998, 200?, 2001, 2002, 2003) muusika kaudu.[7] Nii Shakespeare'i teksti kui ka Lepo Sumera muusikat on lavastuses olulisel määral töödeldud, mistõttu need on osaliselt minetanud algtekstide vormilise funktsionaalsuse või on see oluliselt teisenenud. Samas on viited algtekstidele lavastuses selgelt äratuntavad, mistõttu nende töötlused säilitavad originaaltekstide ning nende kaudu avalduvate arhetüüpsete vorminarratiividega otsese seose. Lavastuses moodustub vähemalt kolmekihiline,[8] materjali mitmekordse kodeeringuga mängiv esteetiline tervik.

Järgnevalt keskendungi esmalt tragöödia ja sonaadi arhetüüpsetele vorminarratiividele ning nende avaldusvormidele Shakespeare'i ja Sumera teostes ning seejärel kahe vorminarratiivi põimumisele Semperi-Ojasoo-Eltsi „Macbethis". Kahe vorminarratiivi põimumine on üks selle lavastuse keskseid kompositsioonivõtteid, mille kaudu muusika tragöödiat artikuleerib.

Tragöödia ja Shakespeare'i „Macbeth"

Tragöödia terviku tagas kindel vormiline ülesehitus. Antiiktragöödia algas sissejuhatusega monoloogi või dialoogi vormis, milles tutvustati järgnevalt toimuva tausta. Sellele järgnes koori sisseastumine ning sellele omakorda tegeliku draama (tegevuse) algus. Tegevus jagunes tavaliselt kolmeks kuni viieks episoodiks, mida eraldasid koori *stasima*'d, tegevust liigendavad muusikalised kommentaarid. Enne tragöödia lõppu koor tavaliselt lahkus lavalt, luues vormilise silla koori sisenemisega tragöödia alguses. (Greaves 2001)[9]

Kuigi tragöödia algne vormiline ülesehitus on žanri ajaloolises arengus märkimisväärselt teisenenud, on tragöödia vormi määratlev arhetüüpne faabula jäänud põhiosas samaks. Kujukalt on mainitud arhetüüpse struktuuri võtnud kokku Christopher Booker (2004), kes kirjeldab viit staadiumi, mida tragöödiana identifitseeritav faabula peab sisaldama. Tragöödia algab *ettevalmistusega* (*anticipation stage*), milles protagonist teadvustab puuduolekut millestki või iseenda ebapiisavust ning ühtlasi viisi, kuidas sellest tingitud ebara-

---

3 Arhetüübi mõiste puhul lähtun jungilikust arusaamast sellest kui põlvest põlve edasi kanduvate mõtete või kujundite seostamisviisist, mis lähtub kollektiivsest alateadvusest (Võõrsõnade leksikon 2012a).

4 Narratiivina mõistan ma mingit tüüpi loo jutustamisega seotud normide (*norms of story-telling*) kogumit, mis võib olla ka teadvustamatu, kuid tagab sellegipoolest loo usutavuse ja veenvuse ehk reaalsusele vastavuse (Maus 2001). Vorminarratiiv on seega loo jutustamisega seotud vormiliste normide kogum, arhetüüpne vorminarratiiv aga põlvest põlve edasi kanduv vormiliste normide iseloomulik rakendamise viis.

5 Sonaadil kui arhetüüpsel narratiivil ning sümfoonia kui žanri seotusel sellega peatutakse allpool Sumera sümfooniaid käsitlevas alapeatükis.

6 Lavastuse muusika analüüsimiseks on valitud Aranovski teooria, kuna selles seotakse sonaaditsükli vormianalüüs metafoorselt inimeksistentsi ja inimarengu faasidega. Sellisena on Aranovski teooria tragöödia konteksti oluliselt kergemini üle kantav võrrelduna vormianalüüsi teiste lähenemisviisidega (näiteks funktsionaalse vormiteooriaga).

7 Lavastuse ja muusikalise osa kujunemise kohta loe lähemalt: Madli Pesti (2024).

8 Mainitud kihtideks on esmalt Shakespeare'i ja Sumera tekstide vormiloogikat genereeriv arhetüüpne narratiiv (mudel), teiseks selle mudeli konkreetsed avaldusvormid ehk Shakespeare'i „Macbeth" ja Sumera sümfooniad ning kolmandaks Shakespeare'i ja Sumera originaaltekstide kasutamine Eesti Draamateatri lavastuses. Täpsuse huvides tuleb siiski rõhutada, et Shakespeare'i „Macbethi" teksti vormisemantilised faasid lavastuses põhiosas ei muutu: nad esinevad suurel määral oma algsel kohal ja järjestuses. Sumera sümfooniate vormisemantilised faasid on aga oma algsest kontekstist välja tõstetud ning neist moodustub lavastuses täiesti uus tervik.

9 Mainitud vormilisele struktuurile viitab ka Eesti Draamateatri „Macbethi" lavastus. Sissejuhatav manalaadne monoloog Priit Võigemasti esituses vastab antiiktragöödia sissejuhatavale monoloogile, sellele järgnev orkestri avamäng aga koori saabumisele. Orkestri liikmete demonstratiivne lahkumine lavalt lavastuse lõpufaasis loob omakorda seose koori lahkumisega lavalt enne etenduse lõppu antiiktragöödias.

huldatavat olukorda lahendada. Eelkõige eeldab lahendus modernses tragöödias moraalsete või eetiliste normide teadlikku rikkumist, mistõttu protagonist kõhkleb enne saatusliku teo sooritamist (Antiik-Kreeka tragöödias võib peategelane norme rikkuda sellest ka esialgu teadlik olemata, vt. näiteks Oidipuse lugu).

Ettevalmistavale järgneb soovide täitumise staadium (*dream stage*), millele viitamiseks kasutan määratlust *tegu ja edu*. Protagonist sooritab keelatud teo ning naudib selle vilju: kõik näib minevat vastavalt kangelase soovidele. Kuid peaaegu kohe kerkivad üles raskused ehk tragöödia siseneb *tagasilöögi* faasi (*frustration stage*). Peategelane tunneb, et tema saavutatud ihaldusväärne positsioon on ohus, ning on sageli sunnitud sooritama uusi tumedaid tegusid, et seda kaitsta. Selles staadiumis võib kangelase tulevane saatus mingil kujul kehastuda, näiteks teda saatva viirastusena, tekitades peategelases rahutust ja ärevust.

Hetkel, mil peategelane näib kaotavat kontrolli sündmuste üle, algab tragöödia luupainajalik faas (*nightmare stage*) ehk *kontrolli kaotamine*. Protagonisti peamisteks emotsioonideks on nüüd valdavalt hirm ja meeleheide ning ka välises, olustikulises plaanis on kõik peategelase vastu. Tragöödia lõpeb peategelase füüsilise või vaimse kokkukukkumisega ehk *hävinguga* (*destruction stage*). (Booker 2004: 156) Booker toob välja ka viis tragöödiana identifitseeritavat võtmeteost, mille sünni kultuuriline ja ajalooline kontekst on erinev, kuid süžeed läbivad eespool kirjeldatud viit staadiumi: Antiik-Kreeka Ikarose müüt, saksa legend Faustist, Shakespeare'i draama „Macbeth", Stevensoni õuduslugu „Dr Jekyll ja Mr Hyde" ning Nabokovi romaan „Lolita" (Booker 2004: 154–155).

Bookeri sõnul vastavad Shakespeare'i „Macbethi" viis vaatust võrdlemisi täpselt eespool kirjeldatud viiele tragöödia staadiumile. Esimeses vaatuses (ettevalmistus) naasevad Macbeth ja Banquo võiduga, mille nad kuningas Duncani vaenlaste üle on saavutanud. Teekonnal tagasi kohtavad nad nõidu, kes ennustavad, et Macbethist saab tulevikus kuningas, kuid järgnevad kuningad põlvnevad hoopis Banquo soost. Macbeth kirjutab sellest oma naisele ning neil tekib kavatsus Duncan mõrvata.

Teises vaatuses (tegu ja edu) tehakse mõrvaplaan teoks, Duncani pojad põgenevad Inglismaale, jättes mulje, justkui oleksid nemad mõrva taga, ning Macbeth valitakse kuningaks. Kolmandas vaatuses (tagasilöök) süveneb umbusaldus Macbethi ja Banquo vahel, sest kumbki neist pole unustanud ennustuse teist poolt, mille kohaselt Banquo järglastest saavad Šotimaa kuningad. Macbeth laseb Banquo mõrvata, kuid selle poeg Fleance põgeneb. Neljandat vaatust (kontrolli kaotamine) artikuleerib vägivald, mida nüüd juba pidevas hirmus elav Macbeth teostab kõigi (oletatavalt) ebalojaalsete alluvate üle, näiteks Macduffi naise ja laste mõrvamine, ning eksiilis viibiva oppositsiooni ettevalmistused Macbethi ründamiseks ja kukutamiseks. Viienda vaatuse (häving) sisuks on leedi Macbethi süvenevad süümepiinad ja surm ning lõpuks ka Macbethi hukkumine. (Booker 2004: 156–157)

Sonaat ja Sumera sümfooniad

Sonaat kui arhetüüpne vorminarratiiv ei viita ainult sonaadi kui ajaloolise muusikažanri vormile, vaid sonaadiliku vormikäsitusega kaasnevale semantilisele teekonnale, mida teos ajalisel lahtirullumisel läbib. Nõnda mõistetuna on sonaadi vormiline arhetüüp üldkategooria (*generic category*), mis artikuleerib lisaks sonaadile ka teiste klassikaliste ja postklassikaliste instrumentaalžanride (mitmeosaline ansambliteos, instrumentaalkontsert, sümfoonia) vormilist ülesehitust ja vormiretoorikat ning on sellisena rakendatav isegi teostele, mille vormilise ülesehituse puhul konventsionaalsest sonaadivormist või sonaaditsüklist enam rääkida pole võimalik, näiteks 20. sajandi teise poole ja 21. sajandi instrumentaalsetele suurvormidele (Kotta 2025: 172–173). Nõnda mõistavad sonaati ka James Hepokoski ja Warren Darcy (2006), kes pealkirjastasid oma käsitluse sonaadivormist hilise 18. sajandi sonaadi normide, tüüpide ja deformatsioonide (*Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*) uurimusena, milles termin „sonaat" ei viita üksikžanrile, vaid lõppeva 18. sajandi instrumentaalsetele suurvormidele üleüldiselt.

Kui Hepokoski ja Darcy käsitlus keskendub peamiselt sonaadivormi kui üksikosa vormilise narratiivi retoorilisele teekonnale ning põgusad sissevaated sonaaditsüklisse, s.o. sonaadi mitmeosalisse vormilisse struktuuri, tehakse alles ulatusliku monograafia lõpuosas, siis Mark Aranovski (1979) lähtekohaks on vastupidiselt sonaadi kui vormilis-semantilise teekonna ter-

vik. Aranovski lähtub sonaadi[10] mudeli loomisel kõrgklassikalisest neljaosalisest sonaaditsüklist kiire–aeglane–tantsuline–kiire, mis muutub normatiivseks ja hakkab valitsema arendatud mitmeosaliste instrumentaalteoste vormistruktuure alates 19. sajandist (18. sajandi hiliskümnenditel olid normid mitmeosalise teose kujundamisel oluliselt vabamad ja variatiivsemad).

Aranovski seob mainitud neljaosalise tsükli valgustussajandi arusaamadega inimindiviidi progressiivsest arengust, millel olid hoolimata mõistusekultusest ka selged religioossed juured. Aranovski viitab tsükli esimesele osale kui tegutsevale inimesele (*homo agens*). Tegutsemist ehk agentsust tuleks siin mõista kui individuaalse teadvuse vormimise vahendit: tegutsedes ja ümbritseva reaalsusega interaktsioone luues, sellega kokku põrgates, kujuneb inimese minapilt, arusaam oma piiridest ja võimalustest. See on indiviidi teadvuse sündimise koht. Esimene osa on karakterilt ühtlasi ka kogu sonaaditsükli kõige konfliktsem ja dramaatilisem faas.

Dramaatilisele algusosale järgneb lüüriline ja meditatiivne teine osa ehk mõtlev inimene (*homo sapiens*): pärast ümbritseva reaalsusega põrkumist (*homo agens*) toimub sukeldumine siseilma, katse indiviidist väljapoole jäävat reaalsust mõistuse või teiste tunnetusviisidega haarata. Refleksioonile järgneb omandatud arusaamade testimine ja empiiriline kinnitamine, mängimise faas (*homo ludens*), mis väljendub tsükli kolmanda ehk tantsulise osana. Kiirel tempol ning rühikal ja aktiivsel liikumisel põhinevas neljandas osas teostab inimene eelneva arengu eesmärgi, mis väljendub ühiskonna ehk inimkonna teenimises, mõistuse poolt valgustatud ühiskondlikus toimimises (*homo communis*). Piirid üksikindiviidi ja ühiskonna vahel hajuvad ning indiviidi ja ühiskonna huvid ja eesmärgid langevad ideaalis viimselt kokku, vt. tabel 1.

Kuigi Aranovski loob oma mudeli klassikalise sümfoonia põhjal, rakendab ta seda valdavalt modernismist tugevalt mõjutatud hilisnõukogude sümfoonilise muusika analüüsimiseks. Kuna postklassikalise sonaadi struktuuris leiavad aset märkimisväärsed vormilised muutused võrreldes klassikalise sonaadiga ja seda nii üksikosa vormi kui ka terviktsükli tasandil, siis peab Aranovski määratlema need aspektid, mis on sümfoonia arhetüübi säilimiseks vajalikud. Sellega seonduvalt toob Aranovski välja kaks peamist momenti. Esiteks võib sonaadivorm kui iseloomulike vormilõikude järjestamist ette kirjutav skeem küll modernistlikust sümfooniast kaduda, kuid säilima peab sümfoonia esimese või keskse osa[11] semantiline funktsioon (*homo agens*) (Aranovski 1979: 168). Teiseks võib modernne sümfoonia minetada *homo ludens*'i ja *homo communis*'e, kuid *homo agens* ja *homo sapiens* peavad säilima (1979: 117).

Veel üks modernse sümfoonia iseloomulik tunnus on Aranovski sõnul klassikalise sonaaditsükli osi artikuleerivate semantiliste funktsioonide kokkusulamine. Näiteks *homo agens*'i ja *homo sapiens*'i sulandumine avaldub sonaaditsükli esimese osa aeglustumisena (*homo sapiens*'i mõju) ilma viimase sisemist kontrastsust ja konfliktsust (*homo agens*'i mõju) kaotamata. Sonaaditsükli esimese osa aeglustumine algab juba hilisklassitsismis (Ludwig van Beethoveni 9. sümfoonia) ning kulmineerub 20. sajandi esimese poole kesksete sümfoonikute Gustav Mahleri ja Dmitri Šostakovitši loomingus. Eesti kontekstis (Arvo Pärdi 3. sümfoonia) mainib Aranovski aga ka näiteks *homo agens*'i ja *homo ludens*'i kokkusulamist – mõte (*homo sapiens*) muutub tegevuseks ehk mänguks (*homo ludens*) ja tegevus mõtteks (1979: 131).

Aranovski kirjeldatud modernistlike operatsioonide rakendamisel klassikalisele vormilis-semantilisele mudelile moodustub omakorda nähtus, mida saab kirjeldada sonaadi neoromantilise fragmendina, SNF (Kotta 2025: 208–210). SNFi vormiretooriliseks aluseks on klassikalise kõrvalpartii ehk sonaadivormi ekspositsiooni kõrvalhelistikuala konventsionaalne semantiline teekond. Aranovski mõisteid kasutades algab mainitud teekond *homo sapiens*'i ehk lüürilise

[10] Kuna Aranovski monograafia keskendub sümfonismiks nimetatud nähtusele (nõukogude muusikateaduses loodud mõiste, mille tähendus kattub olulisel määral sonaadi arhetüüpse narratiivi mõistega), siis kasutab ta oma raamatus läbivalt mõistet „sümfoonia".

[11] Mõnikord võib tsükli esimene osa funktsioneerida sissejuhatusena ning tegelik instrumentaalne draama algab alles teises osas, mis semantiliselt funktsioneerib teose tegeliku *homo agens*'i ehk arhetüüpse esimese osana. Iseloomulikud näited sissejuhatava osaga algavast tsüklist on Dmitri Šostakovitši 11. sümfoonia ja 8. keelpillikvartett.

Tabel 1. Klassikalise sümfoonia arhetüüpi kirjeldav tabel Aranovski (1979: 27) monograafias, vt. ka Fanning (2010: 13).

	Esimene osa	**Teine osa**	**Kolmas osa**	**Neljas osa**
	Homo agens	*Homo sapiens*	*Homo ludens*	*Homo communis*
1	Kiire tempo	Aeglane tempo	Kiire tempo	Kiire tempo
2	Sonaadivorm	Vana kaheosaline vorm või vana sonaadivorm; ilma töötluseta sonaadivorm, variatsioonivorm, harvem rondo	Kolmeosaline vorm	Rondo, rondo-sonaat
3	Arenduslikkus ja vormistruktuuri sisemine kontrastsus esiplaanil	Eksponeerimine ja vormistruktuuri terviklikkus esiplaanil	Eksponeerimine ja vormistruktuuri terviklikkus esiplaanil	Eksponeerimine ja vormistruktuuri terviklikkus esiplaanil
4	Tonaalne ja harmooniline areng ning temaatiliste üksuste eraldatus esiplaanil	Meloodia väljendusvahendina esiplaanil	Rütm väljendusvahendina esiplaanil	Erinevate väljendusvahendite suhteline tasakaal

kõrvalteemaga, millele järgneb *homo ludens* ehk lüürilise kõrvalteema arendus. Arendusega kaasneb dünaamiline tõus ning rütmiliste väljendusvahendite (mängulisuse) esiletõus. *Homo ludens* viib välja *homo communis*'eni ehk kõrvalpartii lõpukadentsile järgneva täiendini või lõpupartiini, milles kõrvalteema algne lüüriline karakter on muutunud heroiliseks. Kuna kõrvalpartii kui vormisemantilise teekonna alguses puudub *homo agens*, siis on kõrvalpartii semantiline teekond ainult osa Aranovski kirjeldatud terviklikust teekonnast ehk fragment.

Samas hakkab kõrvalpartii konventsionaalne semantiline teekond 19. sajandi muusikas deformeeruma, mis peamiselt avaldub *homo ludens*'i (kõrvalpartii vormiline arendusosa) võimetuses juhtida muusika areng *homo communis*'eni (lõpupartii või kõrvalpartiid lõpetavale kadentsile järgnev vormiline täiend). Teisisõnu ei transformeeru lüüriline karakter enam heroiliseks, vaid takerdub *homo agens*'likku konflikti: kõrvalpartii areng põrkub takistusega, millest see enam üle ei saa ning mille tulemusena kukub see retooriliselt tagasi alguspunkti (*homo sapiens*). Moodustub retooriliselt lahenemata, vaikusesse lõppev ekspositsioon (*failed exposition*[12]). Kuna stiili mõttes on tegemist kõrvalpartii romantilise deformatsiooniga, siis sisaldab ka SNF määratlust romantiline. Eesliide „neo-" viitab aga lihtsalt sellele, et konventsionaalse semantilise teekonna fragment on nüüd võetud tervikteose semantilise teekonna aluseks, mida klassikalises (18. ja 19. sajandi tonaalses) muusikas üldreeglina ei juhtu, kui just pole tegu fantaasiatega.[13]

Et paremini mõista SNFile omast vormidramaturgiat, tuleb lisada, et konventsionaalse semantilise teekonna puhul peab semantilisi faase läbima Aranovski kirjeldatud järjekorras ehk et *homo*

[12] Retooriliselt mittelaheneva ekspositsiooni (*failed exposition*) idee avaldub juba Hepokoski ja Darcy (2006) sonaaditeoorias ning seonduvalt peamiselt 19. sajandi muusikaga on seda hiljem edasi arendanud mitmed autorid (vt. näiteks Moortele 2013, Davis 2014 ja Taylor 2016).

[13] Krestomaatiline näide sellisel semantilisel teekonnal põhinevast tsüklist on Beethoveni klaverisonaat cis-moll *op.* 27 nr. 2 („Kuupaistesonaat"), mis algab aeglase osaga, millele järgnevad tantsuline osa ja kiiretempoline finaal. Rõhutamaks sonaadi aluseks olevat ebatavalist vormilis-semantilist teekonda, on ka Beethoven sonaati tituleerinud kui *Quasi una fantasia*'t.

sapiens ei tohi avalduda täielikult enne *homo agens*'i läbimist, *homo ludens* enne *homo sapiens*'i läbimist jne. Kui aga teos põhineb mudelil, mis ei alga *homo agens*'i ühemõttelise artikuleerimisega, käivituvad kompenseerivad mehhanismid, mille ülesandeks on taastada teose vormi side arhetüüpse normatiivse sümfooniaga.[14] Sageli hõlmab aga tingimuste loomine normatiivse mudeli artikuleerimiseks (kompenseeriv protsess) suurema osa teosele ette nähtud vormiruumist, mistõttu konventsionaalse teekonna tegeliku või täieliku artikuleerimiseni modernistlikus teoses üldreeglina ei jõutagi.

SNF esindab üht ülalkirjeldatud modernistlikku luhtunud katset sonaadi terviklikku vormilist teekonda taastada. Sellest kui vorminarratiivist saab hakata rääkima hetkel, kui Aranovski kirjeldatud sümfoonia algusosa aeglustumise protsessis lakkab *homo agens* semantilise funktsioonina toimimast: sonaadi esimene osa pole enam *homo agens*'i ja *homo sapiens*'i sulam (mis avaldus juba 19. sajandi heliloojate teostes ning kulmineerus Šostakovitši sümfooniates), vaid sisemiselt mittekontrastne *homo sapiens*. Just sellisel juhul asendub tervik fragmendiga, sest Aranovski järgi peab sümfoonia kui semantiline teekond läbima oma algusosas möödapääsmatult dialektilise *homo agens*'i. Kui seda ei juhtu, algab žanriliselt sümfooniana (arhetüüpse sonaadina) määratletud teos justkui keskpaigast, *in medias res*.

Kokkuvõtlikult võib seega öelda, et SNFi puhul tehakse esmalt konventsionaalne katse liikuda pärast *homo sapiens*'i läbimist *homo ludens*'i faasi. Kuna aga *homo agens* on jäänud artikuleerimata, toimub *homo ludens*'i kollaps ehk selle eespool mainitud (tagasi)kukkumine *homo agens*'isse.[15] Pärast tsüklit korrigeeriva ja dramaatilise *homo agens*'i läbimist liigutakse taas *homo sapiens*'i faasi, mis avaldub nüüd aga erinevalt teose algusest nostalgilise ja tagasivaatavana: teose areng oleks selleks hetkeks justkui oma jõuvarud ammendanud. *Homo sapiens*'i avaldumine vormilise koodana muudab võimatuks *homo ludens*'i ja *homo communis*'e tuleku ning nimetatud sonaaditsükli faasid enam iseseisvate vormiosadena ei realiseerugi.

Lisaks eelöeldule peatub Aranovski ka nähtusel, kus kogu sonaaditsükkel on mingi iseloomuliku semantilise funktsiooni mõju all. See nähtus avaldub juba klassikalistes sümfooniates, kuid võimendub veelgi 20. sajandil. Näiteks Beethoveni tantsulise karakteriga 7. sümfoonia on tervikuna mõjutatud *homo ludens*'ist, mis muudab sümfoonia teise, aeglase osa rütmiliselt aktiivsemaks ja reljeefsemaks, rääkimata tantsulisest karakterist mainitud sümfoonia ülejäänud osades. Samuti saab *homo ludens*'i mõjust kogu sonaadi semantilisele teekonnale rääkida eesti muusikas, näiteks Jaan Räätsa neoklassitsistlike ja postmodernistlike sümfooniate või tema teiste sonaadi arhetüübil põhinevate arendatud instrumentaalvormide (instrumentaalkontsertide) valguses. Mingi konkreetse semantilise funktsiooni mõju all võivad olla ka sonaaditsükli modernistlikud deformatsioonid, sh. SNF.

Lepo Sumera on eesti muusikas üks esimesi heliloojaid, kes ühendas kordusstruktuuridel põhineva minimalistiku arenduse klassikalise sümfoonilise mõtlemisega (Eesti Muusika Infokeskus 2025). Tema kuus sümfooniat on mainitud ühenduse kujukaks näiteks. Sumera sümfooniate vormilist evolutsiooni saab väljendada kolme staadiumina, mis on kõik esindatud kahe teosega. Esimesed kaks hilisnõukogude ajal loodud sümfooniat pärinevad aastatest 1981 ja 1984 ning nendes avalduv vormidramaturgiline mõtlemine illustreerib kas SNFi võrdlemisi otseselt (1. sümfoonia) või siis selle modifikatsiooni, mis tekib narratiivse tsesuuri asetamisest *homo ludens*'i ja *homo communis*'e vahele (2. sümfoonia; üksikasjalikumad selgitused lisanduvad allpool).

Järgmise kahe, arvutiga genereeritud muusikalistest arendusstruktuuridest inspireeritud sümfoonia valmimine aastatel 1988 ja 1992 lan-

[14] See seostub omakorda eespool mainitud *homo ludens*'i võimetusega juhtida muusika areng *homo communis*'esse kõrvalpartii romantilises deformatioonis. *Homo communis*'e asendamine *homo agens*'liku konfliktiga on *homo agens*'i üks viise panna end maksma kõrvalpartii romantilises deformatsioonis, kui see artikuleerib semantilise teekonnana mõnda modernistlikku tervikteost.

[15] *Homo ludens*'i kollaps *homo agens*'isse avaldub mõnikord nähtusena, mida tuntakse „kurja skertsona", sonaaditsükli tantsulise osana, milles tarbe- või populaarmuusika hakkab semantiliselt kehastama agressiivse, labase ja primitiivse sissetungi. Nimetatud nähtus on omane 20. sajandi sümfoonilisele muusikale laiemalt, iseäranis mitmele Mahleri ja Šostakovitši sümfooniale.

geb ülemineku- ehk Nõukogude Liidu kokkuvarisemise ning Eesti Vabariigi taaskehtestamise aega. Neis sümfooniates on SNF (3. sümfoonia) või seda ajalooliselt ettevalmistav vormisemantiline narratiiv (4. sümfoonia) allutatud *homo communis*'e ehk konventsionaalse vormilise teekonna viimase faasi semantilise funktsiooni tugevale mõjule. Sumera kaks viimast, aastatel 1995 ja 2000 valminud sümfooniat, on aga vormisemantiliselt kirjeldatavad neoromantiliste nostalgiatena, sest neis ja eriti selgelt kõige viimases hülgab helilooja SNFi klassikalisemate vormidramaturgiliste mudelite kasuks (mainitud liikumine sedalaadi mudeli suunas algab juba Sumera 4. sümfooniaga): toimub kas *homo agens*'i ja *homo sapiens*'i sulandumine, mille tulemusena avaldub sonaaditsükkel üheosalise teosena, või avaldub Aranovski kirjeldatud kaheosaline tsükkel *homo agens – homo sapiens*,[16] mille esimene faas võib olla omakorda *homo agens*'i ja *homo sapiens*'i sulam.

Sumera 1. sümfoonia on kaheosaline. Esimene osa esindab *homo sapiens*'i koos seda sisaldava latentse *homo agens*'iga ning teine osa *homo ludens*'i kollapsit *homo agens*'isse ning sellele järgnevat nostalgilist *homo sapiens*'i. Kolmeosaline 2. sümfoonia esmapilgul justkui realiseeriks konventsionaalse kõrvalpartii vormilis-semantilise teekonna, liikudes (*homo agens*'ist mõjutatud) *homo sapiens*'ilt (esimene osa) *homo ludens*'isse (teine osa) ning selle kaudu *homo communis*'esse (kolmas osa), kuid nimetatud liikumine on näiline. *Homo communis* ei realiseeru selles sümfoonias kui eelneva arengu loomulik tulemus, vaid kui kättesaamatu ideaal, mis on eelnevast arengust (esimene osa) narratiivse tsesuuriga (teine osa) vormiliselt eraldatud. Rütmilise aspekti naasmine teise osa, ootuspärase *homo ludens*'i, alguses ei too endaga kaasa vormilist arengut konventsionaalse *homo communis*'e ehk vormilise *telos*'e suunas, vaid paneb muusika kummalises eksistentsiaalses ja sisemiselt konfliktses ootusseisundis tarduma, milles kõik siiamaani avaldunud semantilised funktsioonid (*homo agens*, *homo sapiens*, *homo ludens*) justkui üksteisesse kinni jäävad – moodustub tüüpiline eksistentsiaalne hingekella kujund eesti hilisnõukogude muusikas (Kotta 2025: 210).

3. ja 4. sümfoonia on esmapilgul vormisemantilised mõistatused. Mõlema sümfoonia esimese osa vormisemantika viitab *chaconne*'ile või üldisemalt *ostinato*'le, millele sellisena varasemas sümfoonilises repertuaaris pole pretsedenti. Tavaliselt esindab *ostinato* vääramatust ja saatuslikkust, kuid ka teatavat distantseeritust ja objektiivsust. Sellisena osaleb *ostinato* näiteks sümfoonia finaalis, traditsioonilise vormilise arengu lõppresultaati artikuleerivas *homo communis*'es, mis avaldub näiteks Johannes Brahmsi 4. sümfoonia finaalis, või siis konventsionaalset *homo communis*'t asendavas refleksioonis selle puudumise üle, mis avaldub näiteks n.-ö. järelemõtlemise faasis peale *homo ludens*'i kollapsit Dmitri Šostakovitši 8. sümfoonia eelviimases osas. Mõlemad eespool kirjeldatud funktsioonid võivad sulamina anda ka sümbioosi, mis ilmneb näiteks Eduard Tubina 6. sümfoonia finaalis. Üks võimalus seda ajalooliselt pretsedenditut olukorda lahendada on käsitada mõlemat Sumera sümfooniat *homo communis*'est tugevalt mõjutatud sonaadi neoromantiliste fragmentidena, omalaadsete saatusesümfooniate või sümfooniliste tragöödiatena, milles vääramatu lõpplahendus või liikumine selle suunas artikuleeritakse selgelt juba esimeses osas.

Üheosaline 5. sümfoonia kombineerib 1. ja 2. sümfoonia vormidramaturgilisi lähenemisviise, avaldudes mudelina *homo agens / homo sapiens – homo ludens – homo communis*'e kollaps – nostalgiline *homo sapiens*. Ühelt poolt konventsionaalne mudel peaaegu realiseerub, kuid lõpplahendusena oodatav apoteoos asendub ootamatult resignatsiooniga, tagasitõmbumisega. 6. sümfoonias taaselustatakse aga peaaegu üheselt arhetüüpne mudel *homo agens / homo sapiens – homo sapiens* (vastavalt Aranovskile miinimum, mis on sonaadi kui arhetüübi funktsioneerimiseks hädavajalik). 6. sümfoonia on ühtlasi puhtakujulisim neoromantiline nostalgia Sumera muusikas, kusjuures 5. sümfoonias avaldub see varjatumalt, liikumisena konventsionaalselt tervikliku sonaaditsükli poole, mis päriselt siiski ei realiseeru.

[16] Viimase mudeli etalonteoseks on Franz Schuberti sümfoonia h-moll („Lõpetamata").

Tragöödia artikuleerimine sonaadi kaudu ja kahe narratiivi kohtumine

Kirjeldamaks kahe arhetüüpse narratiivi, tragöödia ja sonaadi kohtumist „Macbethi" lavastuses, olen ma lavastusest välja toonud 24 olulisemat episoodi, milles Shakespeare'i ja Sumera algtekstid mõtteliselt või konkreetselt kohtuvad (vt. tabel 2). Olen need episoodid tähistanud vastavalt A, B, C jne. (vt. tabeli 2 esimene veerg). Nii Shakespeare'i kui ka Sumera puhul käsitlesin ainult seda materjali, mida suutsin mõlema autori algtekstide ning nende kaudu neid esindavate arhetüüpsete vorminarratiividega seostada. Teisisõnu ei analüüsinud ma Shakespeare'ile lisatud tekste, s.o. Hasso Krulli nõiatekste ja Filippo Tommaso Marinetti tsitaate ning Sumera „Pikseloitsu" (1983) ning Jay Schwartzi keelpilliorkestrile loodud teost „Music for Orchestra I" (2005), mis on lavastuse kui terviku mõistmisel samuti olulised.

Lavastuse süžee järgib küll põhiosas Shakespeare'i „Macbethi", kuid mitte kõik selle stseenid, millest on lavastuses juba niikuinii tehtud valik (vt. Pappel 2023), pole järjestatud Shakespeare'ile analoogiliselt. Kuna lähtun arhetüüpse vorminarratiivi faaside määratlemisel Bookeri toodud „Macbethi" kui tragöödia struktuuri kirjeldusest, selle viiest vaatusest (Booker 2004: 156–157), siis avaldub mõni varasema faasina määratletud episood lavastuses alles pärast sellele järgneva faasi algust ehk piirid faaside vahel on kohati hajusad, vt. näiteks üleminekut ettevalmistuselt teo ja edu faasi (tabeli 2 episoodid D–H) või tagasilöögilt hävingu faasi (tabeli 2 episoodid T–Z). Samuti olen ma ettevalmistava faasina määratlenud kõiki kuningas Duncani mõrvamise planeerimise ning teo ja edu faasina teo tegeliku kordasaatmisega seotud stseene (vastavalt episoodid F ja H ning E, G, I, J ja K). Sumera vormisemantiliste faaside määramisel lähtusin Aranovski (1979) kirjeldatud vormisemantiliste faaside muusikalistest ja vormilistest karakteristikutest (tabel 1) ning episoodis kasutatud sümfoonia alaosa asetusest vastava sümfoonia kui tervikteose vormis.

Bookeri ja Aranovski kirjeldatud viie tragöödia ja nelja sonaadi arhetüüpse vormisemantilise faasi seostamisel moodustub 20 (4x5) võimalikku konfiguratsiooni, mille võtab kokku tabel 3. Mainitud tabeli ruudustikku olen asetanud tabelis 2 tähistatud episoodid. Nagu eespool öeldud, võivad vormisemantilised faasid Sumera sümfooniates avalduda ka hübriidsena, s.t. kahe faasi kombinatsioonina või üleminekuna ühelt faasilt teise. Hübriidse semantilise vormifunktsiooniga materjali sisaldavale episoodile olen tabelis 3 viidanud kahel horisontaalreal. Näiteks episoodi A muusikalise materjalina kasutatakse Sumera 4. sümfoonia esimest osa, milles *homo agens* on tugeva *homo communis*'e mõju all (vt. tabeli 2 episoodi A viimase veeru lahtrit). Seetõttu on episoodile A viitav täht kirjutatud tabelis 3 nii *homo agens*'i kui ka *homo communis*'e horisontaalreale. Analoogiliselt toimisin ka teiste sedalaadi episoodide puhul.

Mõnevõrra eraldi kategooria moodustavad muusikaliselt enam-vähem iseseisvad, lavastust raamistavad muusikalised numbrid (A, N, O, V ja Y). Olen need märkinud sinna, kus need Bookeri (2004) struktuuri järgi lavastuses ilmnevad, kuigi nende vormisemantiline tähendus ei ole seotud ainult tragöödia lokaalse arenguhetke või ka laiemalt arengufaasi markeerimisega. Näiteks „Macbethi" lavastuse esimest vaatust lõpetav „dervišite" pöörlemine (N) ei markeeri ainult tragöödia kui vormilise narratiivi tagasilöögi faasi, vaid võtab kokku kogu eelneva arengu.

Tabelite 2 ja 3 põhjal on võimalik teha rida järeldusi „Macbethi" lavastuse muusika ja selle rolli kohta „Macbethi" lavastuses. Esmalt vaatlen episoodide dispersiooni üldiselt (tabel 3). On kohe näha, et episoodide tähistuste jaotus tabeli veergudes (tragöödia arhetüüpsed faasid) on mõnevõrra ebaühtlane ning tendentsiks on episoode esindavate tähistuste arvu vähenemine tragöödia lõpplahenduse poole liikumisel: enim täidetud on ettevalmistuse ning teo ja edu veerud ning vähim tabeli viimane hävingu veerg. Üldises plaanis viitab see muusika kommenteeriva rolli vähenemisele tragöödia lõpplahenduse poole liikumisel. Eriti ilmekalt avaldub kommenteeriva rolli vähenemine tragöödia faaside ja *homo communis*'e seose puhul: muusika viitab tragöödia lõpplahendusele kogu lavastuse jooksul, kuid mitte hetkel, kui see tegelikult aset leiab. Mainitud nähtus on omakorda seotud lavastust kommenteeriva muusika ajalise distantsi vähenemisena sellest, mida muusika kommenteerib: alates episoodist S kuni lavastuse lõpuni avaldub lavastust kommenteerivate muusikakatkendite vormilis-semantiline funktsioon ainult ühe funkt-

Tabel 2. Semperi-Ojasoo-Eltsi „Macbethi" episoodid ja nende vormiarhetüüpne sisu lähtuvalt Shakespeare'i ja Sumera algtekstidest.

Legend:
Tähis – episoodi tähis
Aeg – episoodi või seda artikuleeriva muusika algusaeg „Macbethi" videos (2023)
„Macbeth" (*vormisemantiline faas*) – episoodi sisu lühikirjeldus ja selle seos tragöödia arhetüüpse faabulaga Bookeri (2004) põhjal
Sumera (*vormisemantiline faas*) – viide episoodis kasutatud Sumera sümfoonia alaosale ja selle seos sonaadi arhetüüpse vorminarratiiviga

Tähis	Aeg	**„Macbeth" (*vormisemantiline faas*)**	**Sumera (*vormisemantiline faas*)**
A	04:11	Tragöödia muusikaline avamäng (*ettevalmistus*)	4. sümfoonia I osa (*homo agens*'i ja *homo communis*'e sulam)
B	14:06	Macbethiga seotud nõidade ennustus (*ettevalmistus*)	6. sümfoonia I osa algus (*homo sapiens*, mis hakkab transformeeruma *homo agens*'isse viimasesse selles episoodis siiski jõudmata)
C	15:49	Banquo'ga seotud nõidade ennustus (*ettevalmistus*)	2. sümfoonia I osa algus (*homo agens*'i ja *homo sapiens*'i sulam)
D	17:56	Macbethile teatatakse kuninga otsusest, ennustuse esimese osa täitumine (*ettevalmistus*)	5. sümfoonia peamotiiv, peateema (*homo agens*)
E	21:59	Kuningas Duncan võtab Macbethi vastu (*tegu ja edu*)	5. sümfoonia lõpuosa (*homo communis*'e transformatsioon *homo agens*'isse)
F	22:37	Leedi Macbeth veenab oma meest mõrva sooritama (*ettevalmistus*)	1. sümfoonia teine teema (pala aastast 1981, *homo sapiens*)
G	32:20	Kuningas Duncani pidu (*tegu ja edu*)	1. sümfoonia kooda (*homo sapiens homo communis*'ena teose transtsendentaalses lõpu-*Klang*'is[17])
H	36:15	Macbethi viimased kõhklused enne mõrva sooritamist (*ettevalmistus*)	1. sümfoonia kooda (*homo sapiens homo communis*'ena teose transtsendentaalses lõpu-*Klang*'is)
I	38:46	Kuningas Duncani mõrvamine (*tegu ja edu*)	3. sümfoonia I osa (*homo agens*'i ja *homo communis*'e sulam)
J	49:14	Kuningas Duncani mõrva ilmsikstulek (*tegu ja edu*)	2. sümfoonia II osa (*homo agens*'i, *homo sapiens*'i ja *homo ludens*'i sulam tardumus- või ootusseisundina)
K	52:45	Macbeth kuulutatakse kuningaks (*tegu ja edu*)	4. sümfoonia finaal (*homo sapiens homo communis*'ena teose transtsendentaalses lõpuosas)

[17] *Klang* on pikalt välja peetud teose lõpuharmoonia, üks keskseid vormilise protsessi lõppu artikuleerivatest retoorilistest elementidest.

L	58:24	Macbethi tants kuradiga, narratiivne tsesuur (*tegu ja edu*)	1. sümfoonia II osa (*homo ludens*'i transformatsioon *homo agens*'isse)
M	1:03:46	Banquo mõrva planeerimine (*tagasilöök*)	2. sümfoonia I osa kuristikumotiiv (*homo agens*)
N	1:07:15	Lavastuse esimese vaatuse lõpp, narratiivne tsesuur (*ettevalmistuse*, *teo ja edu* ning *tagasilöögi* kokkuvõte)	2. sümfoonia finaal (*homo communis*)
O	1:17:01	Lavastuse teise vaatuse muusikaline antrakt (*tagasilöök*)	1. sümfoonia algus (*homo agens*'i ja *homo sapiens*'i sulam)
P	1:20:12	Macbethile teatatakse Banquo mõrvamisest ja Fleance'i põgenemisest (*tagasilöök*)	5. sümfoonia lõpuosa (*homo communis*'e transformatsioon *homo agens*'isse)
R	1:28:35	Macbeth uuesti ennustajate juures (*kontrolli kaotamine*)	4. sümfoonia II osa I osa kajana (*homo sapiens*'i ja *homo communis*'e sulam)
S	1:33:21	Macbeth käsib tappa Macduffi ja tema pere (*kontrolli kaotamine*)	2. sümfoonia I osa kuristikumotiiv (*homo agens*)
T	1:36:41	Macduffi naise hoiatamine Macbethi kavatsusest (*kontrolli kaotamine*)	1. sümfoonia I osa kooda (*homo sapiens*)
U	1:37:31	leedi Macbethi hingepiinad ja hullumine (*häving*)	1. sümfoonia II osa algustaktid („kurja" *homo ludens*'i esimene heiastus)
V	1:44:17	Antrakt kui narratiivne tsesuur pärast leedi Macbethi hullumist, Macbethi siseilma avaldus (*häving*)	6. sümfoonia I osa (*homo agens*, ristimotiiv)
X	1:47:41	Opositsiooni kohtumine (*kontrolli kaotamine*)	5. sümfoonia peamotiivile vastanduv aleatooriline väli tagaplaanil (*homo sapiens*)
Y	1:58:58	Macduffi naise ja laste tapmine (tagasivaade *kontrolli kaotamise* faasile)	1. sümfoonia I osa variatsioonid (*homo sapiens*)
Z	2:12:12	Macbethi hukk (*häving*)	5. sümfooniat sissejuhatavad kellad (*homo sapiens*)

Tabel 3. Episoodide jaotus tragöödia ja sonaadi vormiarhetüüpide seostamisel moodustuvas 20 konfiguratsioonis.

Sümfoonia/tragöödia	Ettevalmistus	Tegu ja edu	Tagasilöök	Kontrolli kaotamine	Häving
Homo agens	A, C, D, H	E, I, J, L	M, O, P	S	V
Homo sapiens	B, C, F	G, J, K	O	R, T, X, Y	Z
Homo ludens		J, L			U
Homo communis	A, H	E, G, I, K	N, P	R	

Tabel 4. Kahte funktsiooni siduvate hübriidsete funktsioonide arv „Macbethi" stseenides.

Selgitus: tabeli vastavas lahtris on toodud esmalt rasvases kirjas vastavat hübriidset funktsiooni esindavate episoodide arv ning selle järel sulgudes konkreetsetele episoodidele viitavad tähised.

	Homo sapiens	*Homo ludens*	*Homo communis*
Homo agens	**2** (C, O)	**1** (L)	**4** (A, E, I, P)
	Homo sapiens	**0**	**3** (G, K, R)
		Homo ludens	**0**

siooni näol (vt. ka tabeli 2 viimast veergu alates episoodist S).

Ka episoodide dispersioon tabeli ridades (muusika vormilis-semantilised funktsioonid) pole ühtlane: võrdlemisi täidetud on *homo agens*'i, *homo sapiens*'i ja *homo communis*'e ning peaaegu tühjad *homo ludens*'i read. See on omakorda põhjendatav tragöödia žanriga, milles mängulisus pole ootuspärane. Tegelikult ongi kõik tähed *homo ludens*'i real seotud kas hübriidsete funktsioonide avaldumisega (J, L) või nn. kurja mängulisusega (U). Teisisõnu ei sisalda see lavastus muusikalist viitamist mängule puhtal kujul.

Oluline osa „Macbethi" lavastust moodustavatest stseenidest on artikuleeritud hübriidset semantilis-vormilist funktsiooni esindava muusikalise materjali näol, mis sellisena ilmneb juba Sumera sümfooniates. Valdav osa muusika hübriidseid semantilis-vormilisi funktsioone kuni episoodini S (vt. tabel 2) avaldub kahe funktsiooni ühendusena; ainsaks erandiks on episood J, mida artikuleerib Sumera 2. sümfoonia II osa eksistentsiaalne ootusseisund, mille vormilist rolli analüüsisin eespool kolmest funktsioonist koosneva hübriidse funktsioonina (vt. Sumera 2. sümfoonia kirjeldust).

Hübriidsed funktsioonid võivad teoreetiliselt ilmneda mistahes kahe funktsiooni ühendusena, kuid antud lavastuses on need ülekaalukalt esindatud *homo agens*'i ja *homo communis*'e või *homo sapiens*'i ja *homo communis*'e seosena (vt. tabel 4). See rõhutab täiendavalt lavastuse iseloomulikku joont, millest oli juttu juba episoodide jaotuses veergude kaupa tabelis 3: lavastuse muusikas on teose vormiline *telos*, tragöödia kohutav lõpplahendus, peaaegu püsivalt ning sageli ähvardavalt kohal. Teisalt viitab *homo ludens*'i ja *homo communis*'e ühenduse puudumine lahenduse ebaloomulikkusele või ebainimlikkusele. Selles avaldub lavastuse muusika peenelt moraliseeriv aspekt: *homo communis* kui lahendus pole loomuliku, antud kontekstis ka positiivse arengu tulemus, mida *homo ludens*'i üleminek *homo communis*'eks kujukalt demonstreeriks, vaid on vormistatud kompromissina, luhtumise või läbikukkumisena, võimetusena läbida konventsionaalset arengut või teekonda.

Kahe muusikalise funktsiooni ühendus avaldub kas üleminekuna (horisontaalselt) või samaaegselt (vertikaalselt). *Homo agens*'i horisontaalne seostamine *homo communis*'ega on lavastuses edasi antud Sumera üheosalise 5. sümfoonia lõpulõiguga, mille alguses kehtestatakse küll konventsionaalne *homo communis* (muusika rühikas takistusteta ja rütmiliselt aktiivne kulg), kuid mis seejärel takerdub sümfoonia dramaatilisse avamotiivi (*homo agens*). Esimene sedalaadi episood (E) on seotud Macbethi ja kuningas Duncani esimese kohtumisega pärast Macbethi võidukat lahingut ning teine (P) teatega Fleance'i põgenemisest. Mõlemal puhul artikuleerib takerdumine *homo agens*'isse Macbethi siseilmas toimuvat, halba eelaimust.

Homo agens'i ühendamine *homo communis*'ega vertikaalselt, s.o. justkui ajaväliselt, seob omavahel kahte sõnatut muusikalist episoodi, millest esimene on tragöödia regivärsilisele avamonoloogile järgnev muusikaline avamäng (A) ning teine kuningas Duncani mõrvastseen (I), mis aga toimub vaatajale nähtamatult ja kuuldamatult, kulisside taga. Mõlemat episoodi artikuleerivad Sumera „saatusesümfooniad", täpsemalt 3. ja 4. sümfoonia esimesed osad, mida valitsev

harmooniline *ostinato* (*chaconne*) loob mulje vääramatu lahenduse saabumisest.

Homo sapiens'i seostamine *homo communis*'ega avaldub ainult vertikaalselt. Sedalaadi semantilise vormifunktsiooniga muusika artikuleerib lavastuses n.-ö. näilisi lahendusi, illusoorseid rahuhetki, mille taga heiastub aga peatselt saabuv kohutav tulevik. Episoodis G näeme kuningas Duncani pidu, milles külalised ütlevad vastastikku armastusväärsusi, kuid mida eraldavad kuninga mõrvamisest ainult loetud tunnid. Episoodis K kroonitakse Macbeth kuningaks, mis avab tee Macbethi edasiseks moraalseks allakäiguks ning lõpuks hukuks, ning episoodis R on Macbeth teist korda ennustajate juures. Neilt saadav teave annab Macbethile hetkelise võltslootuse oma puutumatusest, mis aga järgnevates stseenides kohe puruneb.

Homo agens'i ühendus *homo sapiens*'iga artikuleerib ärevust, ebamäärast rahutust tuleviku osas, kuid erinevalt eelnevalt kirjeldatud episoodidele muusika siin tulevikule selle konkretiseerunud vormides veel ei viita. Ka mainitud ühendus avaldub ainult vertikaalselt. Episood C on seotud ennustuse Banquo osaga: sellel hetkel Banquo veel ei tea, et Macbeth laseb ta hiljem mõrvata, kuid ometi toob ennustus temast kui tuleviku kuningasoo algusest tema südamesse ebamäärase rahutuse. Episood O on aga lavastuse teise vaatuse muusikaline sissejuhatus, mille ülesandeks on luua üldine dramaatiline atmosfäär, milles järgnevad stseenid hakkavad lahti rulluma.

Kuigi tabel 4 toob välja vaid ühe *homo agens*'i ja *homo ludens*'i ühenduse (L), on see lavastuse seisukohalt üks kesksemaid – Macbethi tants kuradiga. Selle stseeni kaudu loovad lavastuse autorid otsese seose Fausti legendiga (hinge müümine kuradile) ning selle kaudu tragöödia kui arhetüüpse narratiiviga üleüldse (vt. ka Booker 2004: 154–155). See on ka ainus selgelt horisontaalne *homo ludens*'i transformatsioon *homo agens*'isse, läbikukkumise pühitsemine muusikalises reaalajas vastandina selle sümboolsusele ja ajatusele lavastusliku tervikstruktuuri plaanis. Selle kaudu ilmneb veel üks sellele lavastusele omane muusika ja teatri ühendus: muusika selgelt lineaarne arengulisus tühistab selle aspekti lavategevuses ja muudab laval toimuva sümboolseks ning vastupidi.

Nagu juba eespool öeldud, on kõik episoodid alates episoodist S kuni draama lõpuni artikuleeritud vaid ühte kindlat semantilis-vormilist funktsiooni esindavate muusikakatkendite näol (vt. tabeli 2 viimast veergu alates episoodist S). See on seotud tulevikule viitavate aspektide eemaldamisega muusikast ning üldreeglina selle kinnistumisega lavastuse (etenduse) olevikus. Samas võib singulaarset semantilis-vormilist funktsiooni esindav muusikakatke viidata ka minevikule, mida muusika enne lavastuse lõpustseene peaaegu kunagi ei tee, erandiks on ehk esimest vaatust lõpetav „dervišite pöörlemine". Näiteks Macduffi naise ja laste tapmisstseeni artikuleerib Sumera 1. sümfoonia esimese osa variatsioonide rida (*homo sapiens*). Samas on tapmine selleks ajaks, kui seda laval kujutatakse, juba toimunud.

Teisalt on stseene artikuleeriva muusika selge vormilis-semantiline funktsionaalsus seotud nn. juhtmotiivitehnikaga, mis seob lavastuse muusika käsitluse wagnerliku muusikadraamaga (Pappel 2023). Juhtmotiive kasutatakse lavastuslike episoodide sidumiseks ning selle kaudu toimuva arengu edasiandmiseks. Üheks lavastuse keksekseks juhtmotiiviks on Sumera 5. sümfoonia vaskpillide mängitud algusteema fragment, mis ilmub esmalt episoodis D. Seda võib nimetada saatusemotiiviks, sest see artikuleerib eraldiseisvalt või seostatuna mõne muu materjaliga alati nõidade ennustuse erinevate faaside täitumist. Teine motiiv avaldub muusika kujundliku kukkumisena kuristikku Sumera 2. sümfoonia esimeses osas. Mainitud motiiv viitab surmale nii üldmuusikalises kui ka lavastuse kontekstis, nii laskuva astmelise liikumise kui ka Macbethi mõrvamiskäskude ja -kavatsuste kaudu (episoodid M ja S).

Kokkuvõte

Semperi-Ojasoo-Eltsi „Macbeth" on meie sõnateatris muusika kasutamise ulatuselt ja mitmeplaanilisuselt pretsedenditu nähtus, mistõttu ehk olekski õigem seda määratleda muusikateatrina. Kuna lavastuse teatri ja muusika ammendav käsitlus ületaks käesoleva artikli piirid, siis lähtusin lavastuse muusikat ja selle rolli käsitledes kahest lavastust artikuleerivast arhetüüpsest vorminarratiivist – tragöödiast ja sonaadist. Pärast tragöödia arhetüüpse faabula ja selle avaldumise käsitlust Bookeri (2004) põhjal analüüsisin Sumera sümfooniate vormisemantilist struktuuri Aranovski (1979) sümfoonia arhetüübi mõistest lähtuvalt.

Lavastust käsitledes eraldasin „Macbethist" 24 episoodi, mille sisu kirjeldasin ja määratlesin Bookeri tragöödia arhetüüpse faabula ning Sumera sümfooniate vormisemantiliste faaside valgusel (tabel 2). Analüüsisin episoodide jaotust kogu lavastuse struktuuris nii tragöödiast kui ka sonaadist lähtuvalt (tabeli 3 veerud ja read). Seejärel keskendusin hübriidseid vormilis-semantilisi ning singulaarseid funktsioone esindavatele muusikakatkenditele.

Analüüs tõi rea järeldusi. „Macbethi" lavastuse muusika tõlgendav, kommenteeriv ja kontekstualiseeriv roll väheneb ning sündmustele vahetult reageeriv roll suureneb tragöödia lahtirullumise protsessis. Sellega on seotud ka osaleva muusika ajalise distantsi vähenemine sellest, mida see kommenteerib. Lavastuse alguses viitab muusika pigem vastava episoodiga seonduvatele tulevikuaspektidele, lõpus aga peamiselt laval toimuvale ehk olevikule. Sealjuures on tähelepanuväärne, et tragöödia muusikalises osas peaaegu puudub *homo ludens*'i semantilis-vormilisele funktsioonile viitav materjal. Erandiks on nn. kuri skertso, Macbethi tants kuradiga.

Arvestatav osa lavastuses kasutatavast muusikast esindab mõnda hübriidset vormilis-semantilist funktsiooni. Hübriidse funktsiooni olemasolu võimaldab muusikas artikuleerida tragöödia lõpplahenduse pidev kohalolu tragöödia kõigis arengufaasides ning viidata lõpplahenduse ebainimlikkusele, s.t. mitte sellele ainult emotsionaalselt reageerida, vaid seda mõtestada või isegi selle üle moraliseerida. Ühtlasi võimaldab hübriidsete funktsioonide avaldumine horisontaalselt või vertikaalselt muusikas edasi anda või rõhutada tegelaste siseilma, sh. neid vallanud rahutust ja ärevust, saabuva lõpplahenduse paratamatust, illusoorseid rahuhetki ja lavastuse intertekstuaalseid aspekte (seos Faustiga). Singulaarsete funktsioonide kaudu artikuleeritakse lavastuses aga minevikku ning seotakse mõned tragöödia kesksed ja korduvad aspektid muusikaliste juhtmotiividega.

Eespool käsitletud horisontaalse ja vertikaalse aspekti kaudu saab rääkida „Macbethi" lavastuses ka teatri ja muusika komplementaarsest suhtest: horisontaalse vormilis-semantilise funktsiooni avaldumine muusikas seotakse stseeniga, milles vormivõttena domineerib pigem ajatus ehk mis väljendub sümboltasandil (n.-ö. vertikaalne stseen) ning vertikaalse vormilis-semantilise funktsiooni avaldumine tegevuslikkusena (n.-ö. horisontaalselt arenev stseen). Kirjeldatud nähtusel on korrelatsioon eespool mainitud muusika kommenteeriva rolli vähenemise ning reageeriva rolli suurenemisega lavastuse ajalisel kulgemisel. See annab tunnistust nii mitmekihilisest kui ka väga selge eesmärgiga muusikakasutusest „Macbethi" lavastuses.

Allikad

Macbeth 2023. [Lavastuse video.] Vimeo: https://vimeo.com/854627195?&login=true#_=_ (vaadatud 18.07.2025).

Macbeth 2025. [Lavastuse veebileht.] Eesti Draamateater: https://www.draamateater.ee/lavastus/macbeth (vaadatud 1.07.2025).

Shakespeare, William 1968. Macbeth. – *Tragöödiad 2*. Kogutud teosed 6, Tallinn: Eesti Raamat, lk. 135–213.

Sumera, Lepo 1996. *Sinfonie Nr. 4 „Serena Borealis"*. [Partituur], [Bühl]: Antes Edition / edition 49.

Sumera, Lepo 1998. *Symphonie Nr. 5*. [Partituur], Bühl: Antes Edition / edition 49.

Sumera, Lepo 200?. *Symphonie Nr. 6*. [Partituur], [Bühl]: Antes Edition / edition 49.

Sumera, Lepo 2001. *Symphonie Nr. 1*. [Partituur], Karlsruhe: edition 49.

Sumera, Lepo 2002. *Sinfonie Nr. 3*. [Partituur], Karlsruhe: edition 49.

Sumera, Lepo 2003. *Symphonie Nr. 2*. [Partituur], Karlsruhe: edition 49.

Kirjandus

Aranovski, Mark 1979 = Арановский, Марк 1979. *Симфонические искания: проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг.: исследовательские очерки*. Ленинград: Советский композитор. [Aranovskij, Mark 1979. *Simfoničeskie iskanija: problemy žanra simfonii v sovetskoj muzyke 1960–1975 gg.: issledovatel'skie očerki*. Leningrad: Sovetskij kompozitor.]

Booker, Christopher 2004. *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*. London et al.: Bloomsbury Continuum.

Davis, Andrew 2014. Chopin and the Romantic Sonata: The First Movement of Op. 58. – *Music Theory Spectrum* 36/2, pp. 270–294, https://doi.org/10.1093/mts/mtu013.

Eesti Muusika Infokeskus 2025. Lepo Sumera, https://www.emic.ee/?sisu=heliloojad&mid=32&id=90&lang=est&action=view&method=biograafia (vaadatud 17.07.2025).

Ehala, Martin 2023. Olari Elts: „Macbeth on ehitatud Sumera tellistest." [Intervjuu Olari Eltsiga.] – *Postimees* 3.10.

Fanning, David 2010. Carl Nielsen and Theories of Symphonism. – *Carl Nielsen Studies 4*, pp. 9–25, https://doi.org/10.7146/cns.v4i0.27749.

Greaves, Denise Davidson 2001. Tragōidia. – *Grove Music Online*, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040642 (vaadatud 1.07.2025).

Hepokoski, James, Warren Darcy 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*. Oxford et al.: Oxford University Press.

Kotta, Kerri 2025. Traditsioon ja murdumised modernismi. Eesti helikunsti lugu. – Äli-Ann Klooren, Kristina Kõrver, Kerri Kotta. *Elav Helisev Loov. Eesti Heliloojate Liit 100*. Tallinn: SA Eesti Muusikafond, lk. 166–231.

Macbeth. Kavaleht, Eesti Draamateater, https://www.draamateater.ee/wp-content/uploads/2025/01/Macbeth_kavaleht-1.pdf (vaadatud 1.07.2025).

Maus, Fred Everett 2001. Narratology, narrativity. – *Grove Music Online*, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040607 (vaadatud 3.07.2025).

Moortele, Steven vande 2013. Form, Narrative and Intertextuality in Wagner's Overture to „Der fliegende Holländer". – *Music Analysis* 32/1, pp. 46–79, https://doi.org/10.1111/musa.12007.

Pappel, Kristel 2023. Muusikateatri essents „Macbethis". – *Muusika* 3, lk. 28–29.

Pesti, Madli 2024. Orgaaniliselt ja valusalt sündinud „Macbeth" (vestlusringis Olari Elts, Ene-Liis Semper, Tiit Ojasoo, Harry Liivrand ja Kerri Kotta). – *Teatrielu 2023*. Toim. Madli Pesti ja Tambet Kaugema, Tallinn: Eesti Teatriliit, lk. 31–44.

Taylor, Benedict 2016. Mutual Deformity: Ignaz Moscheles's Seventh and William Sterndale Bennett's Fourth Piano Concertos. – *Music Analysis* 35/1, pp. 75–109, https://doi.org/10.1111/musa.12062.

Võõrsõnade leksikon 2012a = Arhetüüp. – Eduard Vääri jt., *Võõrsõnade leksikon*. 8. tr., Valgus, 2012, https://arhiiv.eki.ee/dict/vsl/index.cgi?Q=arhet%C3%BC%C3%BCp&F=M&C06=et (vaadatud 17.07.2025).

Võõrsõnade leksikon 2012b = Faabula. – Eduard Vääri jt., *Võõrsõnade leksikon*. 8. tr., Valgus, 2012, https://arhiiv.eki.ee/dict/vsl/index.cgi?Q=faabula&F=M&C06=et (vaadatud 17.07.2025).

Articulating Tragedy Through Sonata: The Convergence of Two Archetypal Narratives in Semper-Ojasoo-Elts's Production of *Macbeth*

Kerri Kotta

Summary

The production of *Macbeth* (2023) represents an unprecedented development in Estonian drama theatre, particularly due to the extensive scope and multifaceted composition of the music, which incorporates materials from all the symphonies of Lepo Sumera, among other works, and is performed live by the Estonian National Symphony Orchestra. Consequently, it is more accurate to characterise this staging as a form of music theatre. In examining the music within the production and its function, this analysis employs two archetypal narrative structures: tragedy and sonata.

Christopher Booker (2004) has summarised the archetypal structure of tragedy by outlining five essential stages that a narrative categorised as a tragedy must contain. The initial phase is the preparation or *anticipation stage*, wherein the protagonist recognises a deficiency or inadequacy, and contemplates a resolution to address the resultant unsatisfactory circumstance. The first stage is followed by the *dream stage*, during which the protagonist engages in a forbidden act and ostensibly enjoys its benefits. Nevertheless, difficulties arise almost immediately, marking the entry into the *frustration stage*, wherein the protagonist perceives the precariousness of their attained position and is often compelled to engage in further nefarious actions to safeguard it. As the protagonist begins to lose control over the unfolding events, the tragedy transitions into the *nightmare stage*, culminating in the physical or mental collapse of the protagonist, or the *destruction stage* (Booker 2004: 156).

In contrast, Mark Aranovsky (Aranovski) (1979) characterises the sonata (or symphony) as an archetypal model exemplified by the classical four-movement sonata cycle: fast–slow–dance-like–fast. This model has become normative and has influenced the formal structures of extended multi-movement instrumental works since the 19th century. Aranovsky relates this model to the Enlightenment's perception of the progressive development of the individual. He identifies the first movement (the initial formal semantic function and phase) as representative of the acting individual (*homo agens*). Here, action or agency is understood as a means of shaping individual consciousness. Through action and interaction with reality, a person forms their self-identity, along with their understanding of limitations and possibilities. The first movement also serves as the most dynamic phase of the entire cycle.

Following this, the lyrical and contemplative second movement (*homo sapiens*) emerges after the dramatic opening. Upon encountering the surrounding reality (*homo agens*), there is a transition into introspection, as the individual endeavours to comprehend the external reality through reason or alternative means of understanding. This reflective process is succeeded by testing and empirical validation of the acquired knowledge, encapsulated in the playful phase (*homo ludens*), represented by the third or dance movement. The final movement, characterised by a brisk tempo, reflects the individual's realisation of the developmental objectives established earlier, articulated in the context of contributing to society or humanity, underscored by a rationale (*homo communis*) (see Table 1).

While Aranovsky formulates his model on the basis of the classical symphony framework, he predominantly applies it to the analysis of late Soviet symphonic music, which was heavily influenced by modernism. He discusses the decline of *homo ludens* and *homo communis*, the fusion of *homo agens* and *homo sapiens*, and the impact of specific semantic functions on the overall sonata cycle. Consequently, this leads to the emergence of various modernist formal-semantic narratives, including the neo-romantic fragment of the sonata. The letter is recognised as a formal-semantic journey commencing from the non-dramatic *homo sapiens*, followed by the assertion of *homo agens* (serving as a compensation for its initial deficiencies). Following the phase of *homo agens*, *homo sapiens* re-emerges; however, it does so with a nostalgic and retrospective quality, lacking the capacity for

further progression towards *homo ludens* and *homo communis*, which results in their non-manifestation as independent formal-semantic phases. The neo-romantic fragment of the sonata serves to articulate the form-dramaturgical conception prevalent throughout many of Sumera's symphonies.

In examining this production, I identified 24 episodes from *Macbeth*, providing descriptions and definitions of their content in relation to the archetypal tragedy framework as outlined by Booker, as well as to the formal-semantic phases of Sumera's symphonies (see Table 2). I assessed the distribution of these episodes across the entire structure of the production, considering both the tragedy and sonata perspectives (see the columns and rows of Table 3). Subsequently, I focused on musical excerpts that exemplified both hybrid and single formal-semantic functions.

The analysis yielded several conclusions. The interpretative, commentary-driven, and contextual role of music within the *Macbeth* production diminishes as the tragedy progresses, whereas its function as a direct response to unfolding events becomes increasingly pronounced. This development correlates with a reduction in the temporal distance between the participating music and the events upon which it is intended to comment.

Muusikalisuse printsiibid ja muusika Eesti Draamateatri lavastuses „Vend Antigone, ema Oidipus“

Madli Pesti, Kristel Pappel

Abstract

This article analyses the musical principles and their performative function in *Vend Antigone, ema Oidipus* (*Brother Antigone, Mother Oedipus*, Estonian Drama Theatre, 2023, directed by Tiit Ojasoo). The production, based on Mati Unt's play, emphasizes the significance of musicality as both phenomenological and performative, integrating live music, choral singing and a diverse array of borrowed musical elements, including folk songs, classical fragments and intertextual references. Utilizing a dual perspective inspired by Bert O. States's phenomenology and semiotics and supported by David Roesner's approach to musicality, the analysis explores how music functions as a structural model, a means of creating atmosphere, and an agent of emotional and symbolic expression. The production employs a polyphonic and ritualistic approach, where physicality, vocality, rhythm and spatiality intertwine to evoke visceral and collective experiences. The study highlights how the musical design fosters a multisensory engagement, blurring the boundaries between traditional theatre and musical performance, and demonstrates the integral role of music in shaping the theatrical space, emotional impact and cultural intertextuality within contemporary theatre.

2023/2024. teatrihooaja olulisemaid lavastusi oli „Vend Antigone, ema Oidipus“. Tiit Ojasoo lavastus Eesti Draamateatri suures saalis põhineb Mati Undi näidendil, mille Unt lavastas 2003. aastal Vanemuise teatris. Unt kirjutas nn. Teeba tsüklist kokku omaenda kolmevaatuselise terviku, kasutades alusmaterjalina peamiselt Euripidese „Bakhante“ ja „Foiniiklannasid“ ning Sophoklese „Kuningas Oidipust“ ja „Antigonet“, kuid ka lõike muudest vanakreeka tragöödiatest. Postmodernistlikule Undile omaselt lisas ta ka teisi tekstikihte: eesti rahvalaule ja kunstluulet.[1] Undi näidend sai 2003. aastal Eesti Kultuurkapitali kirjanduse sihtkapitali näitekirjanduse aastaauhinna.[2]

Tiit Ojasoo 2023. aasta uuslavastuses on esile tõstetud juba Undi poolt sisse kirjutatud rahvalaulukihistust ning rõhutatud lavastuse üldist muusikalisust. Undi näidendisse on küll rahvalaulud ja luuletused sisse põimitud, kuid Vanemuise teatri lavastuses neid ei lauldud, vaid üksnes retsiteeriti. Ojasoo tõlgenduses seevastu on näitlejate laulmine oluline väljendusvahend, nagu ka harfimängija esituses kõlav instrumentaalmuusika. See on lavastuse tervikmõju seisukohalt kontseptuaalne: „Arvutist ei tule ühtegi heli, kõik on etendajate kopsude ja sõrmede töö. Tragöödia on kehaline kogemus,“ sõnab lavastaja Ojasoo (2023).

Teatriauhindade jagamisel pälvis lavastuse muusikaline kujundaja Anne Türnpu oma töö eest Eesti Autorite Ühingu väljaantava muusikalise kujunduse aastaauhinna.[3] Muusikalise kujunduse aspektist on lavastus tänapäeva Eesti teatri kontekstis eriline ja seda järgnev artikkel avabki. Meid huvitab, mis funktsioonis kasutatakse muusikat lavastuses „Vend Antigone, ema Oidipus“, aga samavõrd analüüsime ka, millistest elementidest moodustub lavastuse üldine muusikalisus ning püüame tuvastada selle fenomenoloogilist ja performatiivset mõju.

Metodoloogiliselt kasutame järgnevas artiklis binokulaarse nägemise (States 1985), *resp.* kuulamise ideed. Leiame, et just muusikaline kujundus on suurepärane näide binokulaarsest tajumisviisist: muusikakasutust teatrilavastuses saab analüüsida semiootiliselt, kuid muusikal on kuulajale ka fenomenoloogiline mõju. USA teatriuurija Bert

[1] Näidend anti välja ka raamatuna, vt. Unt 2006.

[2] https://www.kulka.ee/sihtkapitalid/kirjandus/aastapreemiad/2001 (2.09.2025).

[3] https://www.teatriliit.ee/auhinnad/nominendid/eesti-teatri-auhindade-nominendid-2024 (2.09.2025). Muusikalises kujundamises osalesid ka Tiit Ojasoo ja Lisanne Rull.

O. States oli esimene, kes rakendas fenomenoloogilist lähenemist teatriteaduses.[4] Ta kasutas binokulaarse (kahe silmaga) nägemise metafoori: üks silm võimaldab meil vaadata maailma fenomenoloogiliselt, teine silm aga semiotiseerivalt. Märk või kujutis (aga siinse artikli kontekstis ka muusikapala) on teatris kahenäoline: see tahab midagi millegi kohta öelda, olla märk, ja tahab ka olla miski, asi iseeneses, olla „ilu asupaik" (States 1985: 9). Teatriteaduses on tänaseni aktsepteeritud Statesi seisukoht, et semiootika ja fenomenoloogia on teineteist täiendavad vaateviisid teatrile.

Fenomenoloogilise lähenemisviisi otstarbekust (muusika)teatri uurimisel on rõhutanud saksa teadlane Clemens Risi. Ta on analüüsinud hääle ja laulmise meelelist ja kehalist mõju vastuvõtjale ning asetab vaataja taju semiotiseeriva „lugemise" ja performatiivse elemendi kogemise vahele (Risi 2011 ja 2014). Rakendame Risi fenomenoloogilist lähenemisviisi ja Statesi binokulaarse tajumise metafoori käesoleva artikli kontekstis muusikalist kujundust uurides ning võime sedastada, et semiotiseeriv ja fenomenoloogiline vaade täiendavad teineteist. Need tajumisviisid toimivad järgnevas analüüsis komplementeerivalt.

Lavastuse „Vend Antigone, ema Oidipus" muusikaline kujundus on mitmeski mõttes eripärane. Kui üldiselt eristatakse teatrilavastustes laenatud muusikat, originaalmuusikat ja helikujundust (vt. ka Talvik 2018), siis analüüsitavas lavastuses kuuleme peaaegu ainult laenatud muusikat (helikujundust on minimaalselt: näiteks tormi tähistamiseks väristatakse metallplaati nagu sajanditetaguses teatripraktikas). Ka laenatud muusikat kasutatakse eripäraselt, ebatavaliselt: enamiku laulude muusika ja sõnad ei kuulu originaalis kokku, vaid muusikaline kujundaja Anne Türnpu on koostöös lavastuse loomingulise meeskonnaga mitmel juhul kokku sobitanud eesti kunstluulet, Aleksandr Puškini värsse ning eesti, setu, vepsa ja jaapani rahvamuusikat. Muusikalises kujunduses kasutatakse väga mitmekülgset laenatud muusikat (pärimusmuusikast poplauludeni) ja tehakse seda kõike elavas esituses. Elav esitus toob esile nii esitajate kui vaatajakogemuse kehalisuse, rõhutab teatri siinja-praegu-kvaliteeti ja publiku kogukonnatunnet. Lavastuses põimub muusika elav esitus professionaalse muusiku (harfimängija Lisanne Rull) ja kogu näitetrupi ettekandes.

Muusikalisuse fenomenoloogiline ja performatiivne mõju

Enne kui küsida, mis funktsioonis kasutatakse muusikat lavastuses „Vend Antigone, ema Oidipus", huvitab meid lavastuse muusikalisus tervikuna. Järgnevalt uurime, millistest elementidest muusikalisus koosneb. Kui toetuda musikoloogide Marie Thompsoni ja Ian Biddle'i tähelepanekule, et muusikauuringud ei küsi tänapäeval mitte niivõrd „mida muusika tähendab?", vaid pigem „mida muusika teeb?" (Thompson, Biddle 2013: 19) või „kuidas muusika toimib" (Ross, Maimets 2004), siis ongi ehk õigem esmajoones vaadelda, millisest koest koosneb muusika lavastuses „Vend Antigone, ema Oidipus" ja mida see muusika vaatajaga teeb.

„Vend Antigone, ema Oidipus" mõjub oma tervikkogemuses kui rituaalne polüfoonia. Mõiste „polüfoonia" tähendab erinevate häälte kõlamist samaaegselt. „Vend Antigone" lavastuses võib „häälte" all mõista erinevaid kunstilisi väljendusvahendeid visuaalsetest, prokseemilistest, lingvistilistest märkidest muusika ja mitmesuguste kõlasündmusteni. Näitlejate füüsiline tegevus, valguskujundus, muusikaline kujundus jm. moodustavad erinevate „häälte" dünaamika, mis loovad lavastuse polüfoonilise faktuuri. Muusikateatris saaks niisugusel juhul rääkida eri tasandite integreerimisest (Hiekel 2018: 19). Eksperimentaalse muusikateatri juhtkuju 1960.–1970. aastatel, helilooja Mauricio Kagel kirjutas 1966. aasta alguses oma kunstiliste taotluste kohta: „Sõna, valgust ja liikumist artikuleeritakse samamoodi kui helisid, kõlavärve ja tempot; kõigi lavaliste protsesside mõte ja mõttetus ei saavuta ilma muusikalisuseta mingit mõjuvat esitust, sest *homme de théâtre*'i kujundusvahendid saavad inspiratsiooni pigem ehtsatest muusikalistest kompositsioonimeetoditest kui kõigest muust […]." (Kagel 1966)

[4] 1985. aastal ilmus Bert O. Statesi mõjukas teos „Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater" („Suured rehkendused väikestes ruumides. Teatrifenomenoloogiast").

Mõtet, et tänapäeva sõnateater rõhub muusikalisusele, heli terviklikule kogemisele teatris, kohtab mitme muusika- ja teatriteadlase uurimustes (vt. Ovadija 2013; Kramer 2014; Roesner 2014 ja 2015; Kendrick 2017). Nende käsitluste kohaselt puudutab muusikalisus ka ruumilist taju, aja struktureerimist ja kehalist kohalolu. Muusikalisus seostub lavastuse esteetilise küljega ning sellele tähelepanu pöörates on võimalik lavastuse eri aspekte struktureerida ja tajuda. Niisiis saab võtta uurimistööriistana välja eespool mainitud binokulaarse tajumisviisi: struktureerida ja tähendustada elemente semiotiseerivalt ning tajuda lavalisi hetki või tervikut fenomenoloogiliselt. Sellisel viisil muusikalisusele lähenemine rõhutab lavastuse performatiivset aspekti ja samal ajal võimaldab rakendada muusikalisi printsiipe, nagu dünaamika, harmoonia, rütm ja vorm. (Vt. ka Roesner 2014.) Lavastuse „Vend Antigone, ema Oidipus" analüüsimisel on selline moodus viljakas: lavastuses on mõjuvad ja põhjendatud küll ka konkreetsed muusikapalad, aga lavastuse fenomenoloogilisel ja performatiivsel terviktajumisel on määrav just eespool kirjeldatud muusikalisus ehk laiem lähenemisviis.

David Roesner (2014) jagab oma mõjukas käsitluses muusikalisuse mudeliks, meetodiks ja metafooriks. Vaatleme alljärgnevalt, kuidas need kolm lähenemist ilmnevad lavastuses „Vend Antigone, ema Oidipus".

Muusikalisuse kui mudeli all peab Roesner silmas seda, et muusika on lavastuse loomisel struktuuri ja vormi eeskujuks ning teatrilavastus on kujundatud muusikalise kompositsiooni põhimõtete järgi. Selline lähenemine iseloomustab eelkõige mittenarratiivseid lavastusi. Muusikalisus kui mudel ilmneb Draamateatri lavastuses vähesel määral. Lavastus mõjub oma korduvate motiivide, keeleliste ja žestiliste mängudega polüfooniliselt, kuid selles on ikkagi säilitatud antiiktragöödiate narratiiv ja loogika, tegemist pole postdramaatilise teatriga. (Vt. lisaks Roesner 2014: 11–12.)

Siiski võib täheldada, kuidas muusikaline vorm on mõjutanud mõne stseeni vormi. Eriti on see seotud minimalistlikule muusikale (näiteks Philip Glassi teostele) omase korduse printsiibiga, kus iga kordus võib kaasa tuua väikese muudatuse, näiteks fraaside järkjärgulise pikenemise ning meetrumi- ja rütminihked. Nende printsiipide rakendamine tõuseb selgelt esile Ojasoo lavastuse stseenis, kus Dionysos (Tiit Sukk) jutustab sündmustest Kithaironi mäel. (Pentheus (Gert Raudsep) ja teised suundusid sinna joovastunud naiste-bakhantide orgiat salaja pealt vaatama.) Oma jutustust alustab Dionysos sõnadega „Kui jõudsime", seejärel lisandub sõna „Kithaironile": „Kui jõudsime Kithaironile". Pärast seda kordab ta nende sõnadega algavaid fraase veel üheksa korda, järk-järgult tekstiga edasi nihkudes, et lõpuks jõuda tervikliku lauseni: „Kui jõudsime Kithaironile,/ nii Pentheus, ta teenijad kui võõras,/ too Dionysos, nii ta ise enda kohta ütles,/ kes juhtis meid,/ siis Pentheus ei näinud/ sealt peidupaigast mitte midagi./" Kordused kasvatavad pinget ja kujundavad nii stseeni sisemise struktuuri kui ka üldisemas plaanis stseeni vormi. Dionysose jutustust saadab Glassi meditatiivse karakteriga harfimuusika.

Muusikalisus võib toimida ka meetodina. Sel juhul ei tegutse etendaja üksnes psühholoogiliste motiivide põhjal, vaid reageerib ka füüsilistele, akustilistele ja rütmilistele impulssidele. See protsess võimaldab mitteverbaalset kommunikatsiooni ja loob tingimused muusikaliselt tajutava lavalise sünergia tekkimiseks. (Roesner 2014: 12–13) Sellist lähenemist märkame ka „Vend Antigone, ema Oidipuse" puhul ning sellest tuleb põhjalikumalt juttu allpool.

Vahest kõige mõjukam on olnud Roesneri kontseptsioon muusikalisusest kui metafoorist. See pakub esteetilise mõtlemise viisi, mille kaudu saab teatrinähtusi mõista muusikaliste mõistete ja tunnetuse kaudu. Siin ei viita muusikalisus pelgalt struktuurile või meetodile, vaid pigem mõtlemisviisile, kus muusika toimib kujundina kirjeldamaks teisi meediume (Roesner 2014: 13–14). Näiteks võib lavalise tegevuse paralleelsus olla polüfooniline, see tähendab, et mitmed tegevusliinid või tähenduskihid eksisteerivad samal ajal, nagu osutatud eespool lavastuse „Vend Antigone, ema Oidipus" puhul. Lavastust saab siinjuures näha kui partituuri, kus igal elemendil (näiteks laulmine, liikumine, valgus, dialoog, vaikus) on oma ajalis-esteetiline väärtus. Seega ei piirdu metafoori kasutamine ainult visuaalsete elementidega, vaid kujundab ka ajataju ja vaatamiskogemust ning võib olla väga tugevalt seotud muusikalise kujundusega. Selline lähenemine võimaldab vaatajal lavastusega suhestuda mitte ainult intellektuaalselt, vaid ka aistinguliselt, luues seose taju, helide ja liikumise vahel. Seega,

inspireerudes nii Roesnerist kui Statesist, võib taas tuua mängu binokulaarsuse metafoori.

Muusikalisusest rääkides on lavastuse „Vend Antigone, ema Oidipus" kontekstis kohane metafoor veel ka helimaastik: nagu loodusmaastikku kogeme siin helisidki nii kehaliselt kui visuaalselt; maastik on oma reljeefilt mitmekesine, varieerudes kõrguste ja madalpunktide vahel – maastik on dünaamiline. Helimaastikku defineeritakse järgmiselt: „Lavastuse helimaastik on dramaturgilise struktuuriga ja kujundatud fookuses oleva objektiga suhestuvana (mis iganes see ka poleks – näitlejad, tekst, lavakujundus). Tavapäraselt on see pigem keskkond kui objekt." (Brown, R. 2010: 45–46) Seega, helimaastik on kui helide kogum, mis korrastab ruumi ja loob teatud atmosfääri või keskkonna. See mõiste hõlmab erinevaid heliallikaid, nagu loodushelid, muusika, inimhääled ja muud akustilised elemendid, mis koos loovad unikaalse helilise keskkonna. (Vt. ka Schafer 1994.) Helimaastik on tihedalt seotud teiste elementidega lavastuses, seda ei saa vaadelda autonoomselt (Brown, R. 2010: 45–46).

Helimaastiku metafoor on lavastuse „Vend Antigone, ema Oidipus" analüüsis põhjendatud, sest lavastuse kogu kude on kui muusika; muusika ja tants on ligi nelja ja poole tunni pikkuses etenduses pea katkematu. Siinse helimaastiku dominandiks on vokaalsus (*vocality*) – suure osa muusikalisest kujundusest moodustavad laulud näitetrupi esituses. Inimhääle mänglevad võimalused loovad siin performatiivse ruumi. Eriti meeldejääv on naisnäitlejatest moodustatud koori sissehingav kõnelemine, mis mõjub humoorikalt, aga väga ihuliselt ja toob sõnumi vaatajale hästi lähedale, ihu ligi. Näiteks lavastuse teises vaatuses, mis räägib kuningas Oidipuse lugu, reageerib koor Oidipuse (Priit Võigemast) kui peategelase veetud loole pidevalt rütmilismuusikaliselt. Naiste sissehingav kõnelemine on oluline osa helimaastikust, see on meeldejääv võte ja kordub etenduse jooksul.

Vokaalsusest lähtuv järgmine muusikalisuse printsiip lavastuses on näitlejate kehaline kohalolu ja nende musitseerimine laval. Hääl ja keha on omavahel mõistagi lahutamatult seotud: Erika Fischer-Lichte (2008) rõhutab vokaalsuse, kehalisuse ja ka ruumilisuse vastastikuseid seoseid. „Hääl „hüppab" kehast välja ja vibreerib läbi ruumi, nii et seda kuulevad nii kõneleja/laulja kui ka teised," täpsustab Fischer-Lichte (2008: 125). Ta selgitab, et kuna hääl on materiaalne, siis see loob tervikuna etenduse materiaalsuse. Hääl kõlab ruumis ja rõhutab seeläbi kehalisust, kuna hääl väljub kehast hingamise kaudu. Ruumilisust toob hääl esile seeläbi, et heli voolab läbi ruumi ja tungib teatripubliku kõrvadesse. (Fischer-Lichte 2008: 129) Mainitud aspektid rõhutavad vokaalsuse fenomenoloogilist taju, millel lavastuses „Vend Antigone, ema Oidipus" on tugev afektiivne, meeleline, materiaalne mõju. See vaatajakogemus kinnitab ka Bruce Johnsoni (2023: 22) mõtet, et heli vastuvõtt toimub enne intellekti sekkumist, eelkõige füsioloogiliselt.

Viis, kuidas kogu „Vend Antigone, ema Oidipuse" trupp loob lavastuse muusikalises koes kaasa, ei ole Eesti teatris tavaline. Nagu eespool osutatud, laulavad ja liiguvad näitlejad rütmiliselt pea kogu etenduse jooksul. Sellega loovad nad tugeva helilise ja performatiivse ruumi, rõhutades muusika kehalisust. Muusika ei ole selles lavastuses taustamängija, vaid aktiivne agent nii tähenduse kui afektiivse mõju seisukohast. Ka Erika Fischer-Lichte rõhutab, et helidel on tugev afektiivne potentsiaal, sest nad tungivad kehasse ja kutsuvad esile füsioloogilisi ja afektiivseid reaktsioone (kuulajal võib suisa tekkida kananahk, tema pulss kiireneb, ta võib hingata kiiremini ja raskemini, kuulaja võib muutuda melanhoolseks või eufooriliseks) (Fischer-Lichte 2008: 120). Lavastuse „Vend Antigone, ema Oidipus" kontekstis mõjub täpselt Fischer-Lichte sedastus, et läbi „oma laulmise, eriti kõrgete nootide puhul, kiirgavad lauljad seda, mida ma olen nimetanud kohaloluks. Nad kiirgavad tohutut energiat, mida hääl levitab läbi ruumi ja mis füüsiliselt haarab kuulajaid. Eraldunud keelelisest väljendusest, ilmneb hääl kui *logos*'e vastand." (Fischer-Lichte 2008: 127)

Ent mitte ainult lauldud helid ei mõjuta vaatajat, vaid ka instrumentidel mängitud helid. Üks olulisi performatiivseid komponente lavastuses on väikesele poodiumile paigutatud harf ja harfimängija, poodiumi liigutatakse vastavalt vajadusele vasakule lavaküljele või lavalt ära. Etenduse alguses näeme eeslaval valgussõõris pilli ja pinki, mis tekitab vaatajas ootuse mängija ilmumiseks ja häälestab muusika vastuvõtule. Esimesed helid, mis lavastuses üldse kõlavad, on harfilt – Johann Sebastian Bachi tuntud orelitokaata ja -fuuga d-moll. Isegi kui vaataja ei seosta muusikapala kohe Bachi ja oreliga, mõjub see

võimsalt ja – tahtmata Bachi teost küll romantiseerida – saatuslikult. Harf esindab selles lavastuses Vana-Kreekas levinud ja kõrgelt hinnatud keelpille lüürat ja kitarat, mis kuulusid luule esitamise ja arvatavasti ka teatrietenduste juurde (Brown, H. M. 2001: 333).[5] Vaataja jaoks on harfimängu kui performatiivse akti vahetu kogemine meeli ergastav elamus. Peale harfi on esmajoones bakhantide stseenides kasutatud eesti rahvapilli jauramit meenutavat vibukujulist instrumenti, mis aitab rõhutada teatud sõnu või fraase.

Muusikalisuse järgmine oluline komponent on rütm. See võib tunduda endastmõistetav, kuid küsimus on selles, kuidas rütmi kui struktureerivat printsiipi kasutada. Rütmi toodab korduse ja kõrvalekaldumise vaheldumine, sest kordus üksi ei tekita rütmi. Seega võib rütmi kirjeldada kui korraldavat printsiipi, mis eeldab pidevat muutust ja toob sellist muutust esile (Risi 2004). Rütm seab kehalisuse, ruumilisuse ja helilisuse omavahelisse suhtesse ning reguleerib nende ilmumist ja kadumist ruumis (Fischer-Lichte 2008: 133).

Rütm tõuseb lavastuses „Vend Antigones, ema Oidipus" väga tugevalt esile: „näitlejate kõne [on] tihti laulev või retsitatiivne, täpselt intoneeritud, nõnda et sisu kõrval pääseb mõjule esteetiline vorm" (Epner 2024: 87). Lavastuses on küll tähtis edastada teksti ja sisu (antiiktragöödiate narratiiv pole loojate jaoks olnud teisejärguline), kuid kuna häälele ja keha liikumise rütmile on pööratud niivõrd suurt tähelepanu, siis võib Fischer-Lichtele toetudes väita, et rütm lagundab keele sümboolset korda (Fischer-Lichte 2008: 134). Keele tähenduslikkus mõraneb, kõne- ja muusikarütm ning liikumine loovad lavastusele uusi performatiivseid kihte.

Lavastuses „Vend Antigone, ema Oidipus" on vokaalsus, kehalisus ja rütm eriti tugevalt seotud, kuna rütm on „inimkehal põhinev printsiip" (Fischer-Lichte 2008: 136). Südame löögisagedus, vereringe ja hingamine järgivad igaüks oma rütmi, nagu ka liigutused, mida teeme kõndides, tantsides jne. Sama kehtib ka helide kohta, kui räägime, laulame, naerame ja nutame. Inimkeha on rütmiliselt häälestatud. (*Ibid*.)

Ülaltoodust nähtub, kuidas sõnateatri ja nüüdisaegse muusikateatri piirid ähmastuvad. Sellesse piiride nihutamise protsessi saame lisada tantsu ja tantsuteatri. Tants on ka Ojasoo lavastuses olulisel kohal nii ekstaatilisel kui ka hillitsetud ja rituaalsel kujul. Siit edasi aga juhib mõte meid kaugele minevikku, Vana-Kreekasse teatri sünni juurde. Nagu teame, ei olnud teatri aluseks tekstipõhine draama, vaid kõne, muusika ja tantsu ühtsus (vt. näiteks Roesner 2014: 4; Göttert 1998: 44). Kuigi seda ühtsust on mõistetud eri aegadel erinevalt – vastavalt just oma ajastu pürgimustele, mõelgem kasvõi Richard Wagneri *Gesamtkunstwerk*'ile või hoopis hilisematele *performance*'itele –, näib praegu olevat järgmine ring kunstide ühisala loomisel ja selleks sobilike tööriistade leidmisel. Tundub, et Ojasoo on oma otsingutes, mis puudutavad näitleja psühhofüüsilist väljenduslikkust, žeste, nende sidumist sõnaga, muusikaga ja heliga, jõudnud teatri sügavate juurteni. Muusikalisusel, lavastuse „musikaliseerimisel" on selles oluline osa. Ehk Friedrich Nietzschet (2009) parafraseerides, teater sünnib muusika vaimust.[6]

Muusikalise kujunduse funktsioonid

Erinevates uurimustes on süstematiseeritud muusikalise kujunduse funktsioone (nt. Roose 2000; Brown, R. 2010; Talvik 2018). Järgnevalt toome mainitud allikate põhjal sünteesituna esile lavastuse „Vend Antigone, ema Oidipus" seisukohast olulisemad funktsioonid: keskkonna loomine, atmosfääri loomine, afektiivne funktsioon, raamistamine ja seoste loomine. Mõistagi võib nende funktsioonide piiridel leida üleminekualasid.

Keskkonna loomine. Selle funktsiooni all mõistetakse enamasti koha, aja ja ilma kehtestamist konkreetsemalt ning keskkonna kindlaks määramist laiemalt. Lavastuses „Vend Antigone, ema Oidipus" ei loo helid ja muusika niivõrd konkreetset füüsilist keskkonda, kuivõrd performatiivse, etendusliku ruumi. Selle loomise vahenditele on osutatud ka eespool: performatiivne

[5] Tähtsaimaks instrumendiks vanakreeka teatris oli puhkpill aulos.

[6] Nietzsche kuulsa „Tragöödia sünni" esmatrüki (1872) pealkiri oli „Tragöödia sünd muusika vaimust" („Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik").

ruum kehtestub näitlejate kaudu, kes pidevalt kordavad teksti(katkeid) rütmistatult, laulavad eri ajastute laule ning tarduvad aeg-ajalt žestilistesse poosidesse. Loodud keskkonnas pole palju realistlikke elemente. See polegi Ojasoo lavastuse eesmärk. Muusikaline kujundus loob siin laias tähenduses performatiivse keskkonna.

See algab juba eespool kirjeldatud Bachi orelitokaataga harfilt, millele järgneb rõdult kostev eksootiline, kromaatilise meloodiaga laul. Saame teada, et too Teeba linna tulnud võõras, „ksenos", on Dionysos (Tiit Sukk). Meloodia ise on üks vähestest säilinud ja hüpoteetiliselt dešifreeritud vanakreeka tragöödiamuusika fragmentidest Euripidese „Orestesest". Järjest lavale ilmuvad bakhandid ülistavad veini- ja teatrijumalat hüüatusega „ioo bakkios arhoi" („ioo bakhantide kuningas"). Lavastuse kolmandal minutil hakkab kõlama veerand tunni pikkune regilaul „Mehetapja Maie" kõigi viie naisnäitleja esituses: eeslauljaks Hilje Murel, koori moodustavad Mirtel Pohla, Teele Pärn, Inga Salurand ja Helena Lotman (hiljem Hanna Jaanovits). Need komponendid loovad lavastuse keskkonna laiemas tähenduses, ühendades arhailised kihid – oma päritolult aastatuhandeid vana pill harf, vanakreeka tragöödia, eesti rahvalaul. Eriti jõulise avataktina mõjub „Mehetapja Maie", isegi „feministliku protestilauluna keset kujutatud meestekeskset antiikühiskonda" (Valme 2023). Rahvalaulu kasutamine lavastuses oli väga loogiline, leiab lavastaja Tiit Ojasoo – me peamegi omi laule laulma: „Meie vägi ja jõud sellest tulebki ning see ei olegi nii väga kaugel originaaltekstist." (Saro 2024: 74)

„Mehetapja Maie" on Hasso Krulli hinnangul üks Eesti tuntumaid kättemaksulaule ja ka üks hämaramaid, kuna kättemaksu motiiv pole selge. Laulu pealkiri võib olla mõneti eksitav, sest jätab mulje, et Maie tapab oma mehe, kuid laulu eri versioone arvestades see enamasti nii pole, väidab Krull (2023). Laulu sisu seisneb selles, et Maie tantsib kummalist tantsu mäe peal, pühas kohas – tegemist võib olla salajase naiste rituaaliga. Mäele tuleb valel ajal Jüri, ta katkestab rituaali, see on pühaduseteotus. Maie läheb Jüriga kaasa, „juba teades, et ta peab selle mehe tapma, sest mees on teinud midagi, näinud midagi, mida ta poleks tohtinud teha ega näha". (*Ibid*.) „Mehetapja Maie" laulu seostamine lavastuse esimese vaatuse tragöödiaga „Bakhandid" on Mati Undi originaalne leid, kuid ta kasutab laulust vaid lühikest lõiku tekstina näidendi 4. pildis (Unt 2006: 11–12). Eesti Draamateatri lavastusmeeskond on laulu asetanud fookusesse.

Muusikalise kujundaja Anne Türnpu lauludevalik lavastuses tervikuna on väga täpne ka sellest aspektist, et kõikide laulude sisu on otseses seoses mängitava antiiktragöödia tegevusega. „Mehetapja Maie" laul seostub sisuliselt järgneva tragöödiaga „Bakhandid", lavastuse esimese vaatusega. Ka „Bakhantides" kirjeldatakse naiste salajast rituaali, mida mehed piiluma lähevad. Tulemus: ema Agaue (Hilje Murel) tapab meeltesegaduses oma poja Pentheuse (Gert Raudsep). „Mehetapja Maie" laul naaseb vaatuse lõpupoole: regilaulu lüüriline osa tuleb kordamisele tapetud Pentheuse leinamisel.

Siinse artikli metodoloogilisest aspektist on taas õigustatud sisse tuua binokulaarse nägemise metafoor. Muusikalise kujunduse keskkonda loova funktsiooni kontekstis saab „Mehetapja Maie" laulu vastu võtta semiotiseerivalt ehk tähendustada laulu sisuline seos tragöödiaga „Bakhandid", nagu eespool osutatud – ka laiemalt ühendab neid surma motiiv. Binokulaarse vastuvõtu fenomenoloogilisest aspektist tuleb juttu allpool.

Atmosfääri loomine. Atmosfäär on etenduse või ühe stseeni tervikmulje, mida vaataja intuitiivselt kogeb ja mis teda häälestab edasiseks vastuvõtuks. Atmosfäär on midagi, mis ruumis inimeste ja asjade või ka inimeste ja inimeste vahele „valgub". See on teatriruumis tavaliselt esimene, mis vaatajaid haarab ja ergastab. Atmosfäär häälestab vaatajat teatud moel edasiseks, viies ta mingisse kindlasse meeleollu, millel on mõju tajule ja tähendusloome protsessidele. (Fischer-Lichte 2011: 92) Atmosfäär eksisteerib lavastuselementide koostoimes (Fischer-Lichte 2008: 115), üht olulisemat rolli atmosfääriloomes mängivad helid, müra ja muusika ning nende kaudu on võimalik atmosfääri ka kõige kiiremini muuta (*ibid*.: 118–119).

„Mehetapja Maie" intensiivne esitus kehtestab lavastuse „Vend Antigone, ema Oidipus" atmosfääri. Lavakujundus koosneb hiigelsuurest, kogu lavaportaali katvast kuldsest seinast, mis etenduse jooksul saab eri tähendusi ja funktsioone (kujunduse autor Tiit Ojasoo). Regilaulu ajal on kuldne sein lükatud eeslavale, kohe lauljate selja

Illustratsioon 1. Agaue (Hilje Murel) laulmas regilaulu „Mehetapja Maie". Taustal trupp. Eesti Draamateater. Foto: Gabriela Järvet.



taha – ahendatud ruum lubab publikul keskenduda vaid laulule. Laulu mõju tugevdatakse minimalistliku kujundusega.

Sama tähtis on instrumentaalmuusika harfilt. Glassi minimalistlikke teoseid „Metamorphosis I–V" ja „Glassworks – No. 1. Opening" iseloomustab peale juba nimetatud meditatiivsuse teatud eemalolev objektiivsus, distantsi loomine. On tähelepanuväärne, et just selline muusika saadab jutustusi veristest või saatuslikest sündmustest nagu kõrgem jõud: Pentheuse tapmine, Oidipuse (Priit Võigemast) ja Iokaste (Mirtel Pohla) jutud Laiosest ning oraakli ennustusest Oidipuse kohta, Iokaste poegade sõdimine teineteisega Teeba pärast, surmaminejate või surnute lahkumised lavalt saali kaudu jms. Harfihelisid võib pidada vastandemotsiooni tekitajaks, kuid siin võiks näha ka lavastaja soovi luua justkui neutraalset, ent seda mõjuvamat kõiketeadvat tausta, omamoodi võõritusefekti.

Afektiivne funktsioon. Afektiivse funktsiooni eesmärk muusikalises kujunduses on tekitada ja rõhutada emotsioone. Afekt on rõhutatud tundeseisund ja selle ülekandumine kuulajale või vaatajale. Oluline on tekitada füüsiline kogemus, sest nagu eespool osutatud, häälelisus ja kehalisus on omavahel lahutamatult seotud. Järgnevalt mõned näited afektiivsest, emotsioone võimendavast muusikakasutusest lavastuses „Vend Antigone, ema Oidipus".

„Mehetapja Maie" afektiivne mõju tuleb tugevalt esile läbi kehalisuse: helid ümbritsevad publikut ja tungivad üdini. Fischer-Lichtele toetudes võib väita, et see ongi helide afektiivne mõju: tajutud helid kõlavad läbi keha ja teatud helid võivad isegi tekitada lokaalset füüsilist valu; helid tungivad kehasse ja lõhuvad selle piire (Fischer-Lichte 2008: 119). Regilaulu vastuvõtus hakkavad tööle peegelneuronid. Peegelneuron on visuomotoorne neuroni liik, mis peegeldab teise inimese käitumist, justkui oleksime ise seda tegevust sooritanud. Peegelneuronite olemasolu kaudu seletatakse näiteks imiteerimise ja empaatia mehhanisme. Seega, kui me vaatleme teisi inimesi, siis asuvad peegelneuronid ajus tegevusse: nad kopeerivad või püüavad väliste tunnuste alusel kopeerida neid signaale, mis vaadeldavate inimeste ajust saadetakse nende lihastesse liigutuste tegemiseks. Neid signaale ei saadeta otse vaatleja lihastesse, vaid kopeerimisest saadav info

töödeldakse ajus n.-ö. empaatiliseks materjaliks: me kogeme, justkui tunneksime ja tegutseksime ise. (Vt. Pesti 2022.) Kuna „Mehetapja Maie" eeslaulja Hilje Murel laulis laulu niivõrd intensiivselt ja kehaliselt (kehahoiak ettepoole kaldu, jalad tugevalt maas, õõtsudes kergelt rütmiliselt edasitagasi) ning laulu mõju pikendati esituse kestusega, siis pani laul publiku lauljale kaasa elama: kas Mureli hääl peab pika laulu lõpuni vastu? Seega, tööle hakkas binokulaarse vastuvõtu teine kanal – fenomenoloogiline vastuvõtt.

Muusikalise kujunduse afektiivse funktsiooni teise näitena toome traagika võimendamise. Lavastuse teise vaatusena esitatakse tragöödia „Kuningas Oidipus". Oidipus, olles saanud teada oma saatusest, et on tapnud isa ja saanud lapsi oma emaga, laulab eesti rahvalaulu lihtsal kiigutaval viisil vaikselt, murdunult Heiti Talviku ridu luuletusest „Milleks mulle tiivad …" (1926), luuletus on ka Mati Undil oma näidendisse sisse põimitud (Unt 2006: 55). Priit Võigemast laulab aeglaselt, luuletusele omamoodi vasturütmiga, nii et sõnadest on raske aru saada, aga laul kannab siin emotsiooni võimendamise funktsiooni – Oidipuse traagika tungib läbi vaikse laulu üdini. Talviku luuletuse sisu kannab Oidipuse karakteri sisu: „Milleks mulle tiivad, kui mul puudub siht,/ kui mu tähe matnud pilvi pime kiht?/ Milleks mulle kuub, mis lausa kullast näib,/ kui ju katkulehk mu kurgukoopast käib? [---] Milleks kuulsuski, mis hullutas mu meelt?/ Kord ta naeratas, kuid hiljem näitas keelt." Luuletuse viimane rida on: „Haud vaid andke mulle surnuaia sõrval,/ et võiks rahu leida …" Draamateatri sametine eesriie libiseb vaikselt ette, Oidipusel jääb viimast korda laulmata: „… kustunute kõrval".

Kolmanda näitena muusika afektiivsest funktsioonist toome esile lavastuse kolmanda vaatuse lõpu, kus kõik tegelased saavad ennustaja Teiresiase (Guido Kangur) juures kokku. Ismene (Helena Lotman, hiljem Hanna Jaanovits) laulab kaks Kersti Merilaasi luuletusel „Nartsiss" põhinevat väga erineva meeleoluga laulu. Ka Mati Unt kasutab oma näidendis neid Merilaasi sama luuletuse stroofe.[7]

Kui Ismene on saanud teada oma vendade hukkumisest ja „kõik traagika on kuhjumas" (Unt 2006: 79), laulab ta „Nartsissist" järgnevaid ridu: „Kui enam tantsule ei tõuse tald,/ siis tulgu tõsidus,/ siis tulgu nukrus./ [---] Kõik meeled vahule nüüd kihutada,/ niipea, kui seisatad – on pisar silmas./ Kõik lootus tulevikku nihutada/ liig raskeid mõtteid liigub ilmas". Viis pärineb USA helilooja Katherine Kennicott Davise „The Little Drummer Boy'st", mis on 1941. aastal loodud populaarne jõululugu väikesest vaesest trummilööjast, keda kolm kuningat kutsuvad Jeesuslapse sünnipäevale ning kellel pole muud kingitust kui oma trummimäng. Esmapilgul vastandlikest komponentidest kokkupandud laul loob uue terviku: Lotman/Jaanovits laulab seda hästi intensiivselt, hingega, jalad naelutatud lavapinda, kuuldavalt hingates, nii et vaatajani kandub ihuline ligiolek. Laul kõlab ilma saateta, aga nendel, kes laulu tunnevad, hakkab kujutluses kaasa kumisema korduv saaterütm, mis mõjub pidulikuna, aga ka trotslikult ja võitlevalt.

Lavastuse finaalis kõlab taas Merilaasi „Nartsiss". Ismenest on saanud Ariadne: „On tegelikult ikka toimuv see:/ kui hingelt langeb raudne kest,/ [---] On tuhmund viimne kui kuliss// ja viimne veering pillat kukrust,/ ja sinust järgi jäänd, Nartsiss,/ paar närbund õit ja veidi nukrust. // Uus päev, näe, liult tõstab pead,/ ah, jälle peab ta ... tea-mis-algust./ Kuid meie vaene mäng, sa tead, / see kestab ainult rambivalgust." Luuletuse sõnad seovad toimuva ka performatiivse reaalsusega, viidates sõnadega „kuliss" ja „rambivalgus" teatri metafoorile. Lotman/Jaanovits laulab seda osa „Nartsissist" eesti rahvaviisil ja hästi õrnalt, kontrastselt äsja „The Little Drummer Boy" viisile kõlanud „Nartsissile". Laul loob atmosfääri, kannab afektiivset funktsiooni ning oma sõnadega loob ka tähenduslikkust, ehk binokulaarne vastuvõtuviis on siin taas kohane: semiootiline ja fenomenoloogiline põimuvad. Ariadne habras laul lõpeb ja jumalik, õrn pill harf jääb lõpus helisema …

Raamistamine ehk stseenide omavaheline sidumine. See on muusikalise kujunduse praktiline funktsioon, aga lavastuses „Vend Antigone,

[7] Väärib märkimist, et nartsissi (Narkissose) müüt on muu hulgas seotud allilma ehk surnute riigiga. Üks müüdi variante räägib, et allilma isand Hades soovis endale naiseks Persephonet, ja kui too noppis uut tundmatut lille (nartsissi), avanes ta ees maapind ja ta rööviti allilma. Teine variant jutustab, kuidas kaunis noormees Narkissos armus oma peegelpilti nii, et üksnes surm suutis neid lahutada. Samas aga seostub nartsiss ka igakevadise uuestisünniga. Mati Unt on neid müüte käsitlenud oma „Argimütoloogias" (1996).

Illustratsioon 2. Ismene (Helena Lotman). Eesti Draamateater. Foto: Gabriela Järvet.



ema Oidipus" on see läbi viidud süsteemselt ja kujundlikult. Stseenide sidumine annab panuse lavastuse üldisesse muusikalisusse, luues rütmi. Nii läbib lavastust refräänina bakhantide Dionysost ülistav hüüd „ioo bakkios", mis kõlab nii unisoonis kui ka mitmehäälselt, kasvatades pinget järjest keerulisema harmooniaga.

Seoste loomine. See funktsioon tekitab muusikalise kujunduse kaudu kuulajates assotsiatsioone: tegemist võib olla isiklike mälestustega, teatud inimgrupi ühiste mälestustega või siis viidetega, mis on arusaadavad ühiskonnas laiemalt. Helid võivad tekitada nii sise- kui ka välisseoseid. Siseseosed on erinevad suhted etenduse enda elementide vahel. Nendest tekib etendusesisene võrgustik, suhestades nii mõjuvaid elemente kui ka üksteisele järgnevaid elemente. Nii kujuneb seostevõrk, mille üks element viitab teisele, juhatab teise juurde ja on seeläbi tähenduse tekke aluseks. (Epner 2002: 114) Siseseoste näiteks lavastuses „Vend Antigone, isa Oidipus" saab tuua bakhantide hüüatused, Glassi muusikal põhinevad harfihelid nagu ka esimese ja kolmanda vaatuse alguses kõlava Bachi orelitokaata, mis kolmandas vaatuses saadab teebalaste joogaharrastusi, kuni temale ladestub järgmine muusikaline materjal – Kubani kasakate rahvalaul „Когда мы были на войне" („Kui me sõjaväljal olime", David Samoilovi seades).

Välisseos tekib sel juhul, kui muusika märgib mingit kindlat ajastut või meenutab inimesele isiklikku mälestust, see tähendab, et elemendid saavad tähenduse etendusvälistes suhetes, millesse nad asetuvad. Välisseosed tekivad erinevate kultuurikoodide alusel ja sõltuvad vaataja kultuuripagasist. Need piiritlevad lavastuse intertekstuaalse ruumi ning „nende koodidega võib etendus suhestuda mitmeti: poleemiliselt, irooniliselt, paroodiliselt, väärtustavalt, lammutavalt jne. Siin avaldub teatri nagu üldse kunsti võime kultuurilisi tähendusi nihutada." (Epner 2002: 114–115).

Välisseoste loomine on muidugi eriti aktiivne sellise postmodernistliku näidendi lavastuse puhul nagu „Vend Antigone, ema Oidipus". Isiklikud, kultuurikoodidega seotud välisseosed tekivad „Mehetapja Maie" regilauluga, mis seostub kuulamiskogemuses Von Krahli Teatri lavastusega

„Eesti ballaadid" (2004).[8] Väga hea idee oli vanakreeka väheste säilinud muusikafragmentide sissetoomine esmajoones Dionysose kuju puhul – Dionysos kõneleb esimeses vaatuses pikka aega ainult lauldes, osutades oma erinevusele teistest (esiteks on ta Teebas võõras ja teiseks on ta jumal). Siin tungib esile vanakreeka teatri ja nüüdisteatri sünteesiv loomus, mida tänapäeva kontekstis on nimetatud ka sünteesiva paradigma naasmiseks (vt. Roesner 2014: 3).[9] Mõned bakhantide muusikalised repliigid kõlavad nagu ooperiretsitatiivid ja nii tekib seos antiiktragöödia ja ooperi sünni vahel, mis ju vastab ka ajaloolistele tõsiasjadele – varajane ooper ehk *dramma in musica* (draama muusikas) kasvas välja katsetustest taastada vana muusikat, s.t. antiiktragöödiat.[10] Näidendi jutustused ja monoloogid on lavastuses enamasti lahendatud melodraamana, s.t. neid kõneldakse instrumendi (harfi) saatel.[11] Kui meenutada lavastuse afektidest laetud stseene, rohket vokaalsust ja instrumentaalmuusika rolli, on lavastuse ooperlik plaan ilmne. Siinjuures ei saa unustada, et muusika nagu kõigi kunstide vastuvõtt on individuaalne, sõltudes vaataja vanusest, elu- ja kultuurikogemusest.

Ühiskondlikult kõneka välisseose võib tuua lavastuse kolmanda vaatuse algusest, kus Polyneikese (Ursel Tilk) ja Eteoklese (Lauri Kaldoja) vennatapusõja taustal kõlab Kubani kasakate rahvalaul „Когда мы были на войне". Meeste sõjalaul on kontrastis õrna harfimuusika ja eeslaval joogapoose võtvate naistega. Lavastuse siseselt viitab laul Polyneikese ja Eteoklese vennatapusõjale, kuid publikus võib tekkida välisseos lavastuse etendumise ajal käimas olnud Vene-Ukraina sõjaga. Seost tugevdab ka visuaalne märk: vennad Polyneikes ja Eteokles maadlevad punases ja sinises maadlustrikoos – selge viide Vene-Ukraina vastasleeridele.

Huvitav intertekstuaalne või intermuusikaline võrk (Roesner 2015: 19) on punutud kolmandas vaatuses Nõukogude estraadi ja 1950. aastate Hollywoodi muusikafilme meenutavas stseenis. See muusikapala jääb Teebas võimule tõusnud Kreoni „linnapeakõne" ja oma venda Polyneikest matta püüdnud Antigone ülekuulamisstseeni vahele. Naisansambel alustab Gennadi Podelski laulu „Mõtisklus" (1959) teist salmi: „Igas hetkes peitub head ja halba, / seal kus lõpeb, seal ka algab tee" ja läheb peagi üle Heiti Talviku luuletusele „Loojak" (1939): „Varsti, varsti enam keegi õrna roosipuud ei hari". Muusikasõbrad on harjunud Podelski laulu kuulma Georg Otsa esituses naisansambli saatel,[12] nüüd on vastupidi – Kreon juhib küll ansamblit, aga esitab ise meloodilist kontrapunkti „aa-aa-aa"-na. Hetkeks tekib mulje, nagu oleks tegemist revüü või estraadikontserdi prooviga, sest Kreon katkestab laulmise ridade „Tüki leiva pärast valmis / vend on müüma lihast venda" juures, et näiliselt teksti paremini muusikasse sobitada, kuid sisuliselt juhtimaks publiku tähelepanu nendele ridadele. Naisansambel liigub graatsiliselt „esilaulja" Kreoni järel, nagu oleme seda näinud Hollywoodi muusikafilmide revüüstseenides. Kontrast populaarse lüürilise meloodia ja karmi teksti vahel iseloomustab situatsiooni, kuhu tragöödias on jõutud: Kreoni eelnenud pealtnäha sõbralik pöördumine Teeba

8 Veljo Tormise kantaat-balleti „Eesti ballaadid" esietendus oli 1980. aastal Riiklikus Akadeemilises Ooperi- ja Balletiteatris Estonia (dirigent Tõnu Kaljuste, lavastaja ja koreograaf Mai Murdmaa). 2004. aastal esitati teost Von Krahli Teatri ja Nargen Opera koostöös Tormise kodukohas Kuusalus (dirigent Tõnu Kaljuste, lavastaja ja koreograaf Peeter Jalakas, koreograaf ja tantsuõpetaja Aki Suzuki).

9 Lavastuses kuuldunud vanakreeka muusika fragmentide tajukogemust – neid fragmente tuntakse esmajoones Gregorio Paniagua versioonis (CD harmonia mundi 1901015 aastast 1979) – on toredasti kirjeldanud MUBA õpilane Lola-Mariin Kuus. Ta kirjutab: „Hea leid oli ka Dionysose karakteriga läbi kõigi kolme vaatuse kaasas käinud ning tema koomilisust illustreerinud antiikmeloodia. Kohati ühines sellega ka eesti rahvapill jauram, mis oli harfi kõrval teine kasutatud pill. Tabasin endas kohe äratundmisrõõmu. Kui alustasime koolis sel õppeaastal antiikmuusika käsitlust, palus õpetaja meil lähemalt tutvuda Antiik-Kreeka muusikast aimu andva albumiga „Musique de la Grèce Antique" ansamblilt Atrium Musicae de Madrid." (Kuus 2024: 33)

10 Määratluse *dramma in musica* kõrval kasutati ka tähistusi *dramma per musica* (draama muusika jaoks või muusika kaudu), *favola in musica* (lugu muusikas) jms. Termin *opera* (otsetõlkes teod, tegevused või teosed) kerkis esile 17. sajandi keskpaigas, s.t. alles pool sajandit pärast ooperi sündi.

11 18. sajandi teisel poolel suure populaarsuse saavutanud melodraama žanrit iseloomustab teksti deklameerimine muusika saatel või muusikaosade vahel. Esmajoones kirjutati melodraamasid kuulsatele näitlejatele. Melodraama teine õitsenguaeg oli 19. ja 20. sajandi vahetusel (näiteks Richard Straussi, aga ka Rudolf Tobiase loomingus).

12 Podelski asutas populaarse naisansambli Laine.

Illustratsioon 3. Muusa (Lisanne Rull) harfiga, Dionysos (Tiit Sukk) ümbritsetud bakhantidest. Eesti Draamateater. Foto: Gabriela Järvet.



Illustratsioon 4. Kreon (Taavi Teplenkov) koos naisansambliga (Inga Salurand, Helena Lotman, Hilje Murel, Teele Pärn). Eesti Draamateater. Foto: Gabriela Järvet.



rahva poole ja tema võimuihast kantud julmus, mis viib uute surmadeni. Podelski meloodia aga ei ole ainult lihtsalt ilus, vaid esindab illusiooni, mida Talviku tekst lõhub. Vaatajale võib kangastuda ka Talviku enda saatus Nõukogude võimu ohvrina.

Kokkuvõtteks

Tiit Ojasoo lavastuse „Vend Antigone, ema Oidipus" muusikalisus ja muusika funktsioonide määrav roll tõuseb esile ka eesti teatri üldiselt väga muusikalembeses kontekstis. Näitlejate laulmine ja harfilt kõlav instrumentaalmuusika (Bach ja Glass) on Ojasoo tõlgenduse olulised väljendusvahendid, mis loovad lavastuse terviku. Väga eripalgelise muusikalise kujunduse (pärimusmuusikast poplauludeni) iseärasus enamiku laulude puhul on see, et ei kasutata laulu originaalsõnu, vaid eesti kunstluulet, Puškini värsse jt. tekste. Sellise lavastuse analüüsimiseks sobis Bert O. Statesi idee binokulaarsest nägemisest, mille kohaselt saab ühendada fenomenoloogilise ja semiotiseeriva vaateviisi.

Muusikalisuse uurimisel toetusime esmajoones David Roesneri käsitlustele. Lavastuse „Vend Antigone, ema Oidipus" olulised muusikalisuse komponendid on helimaastik, vokaalsus ja sellest lähtuv näitlejate ning harfimängija kehaline kohalolu ja musitseerimine laval, samuti rütm. Siia võib lisada ka muusikalise vormi rakendamise: näiteks minimalistlikule muusikale iseloomulikud kordused võivad kujundada stseeni struktuuri. Kõik komponendid on omavahel tihedalt seotud ja toimivad koos. See annab alust rääkida lavastusest kui muusikalisest kompositsioonist.

Vaataja vastuvõtu jaoks on suur tähtsus funktsioonidel, mida muusika lavastuses täidab. Lavastuses „Vend Antigone, ema Oidipus" kerkivad esile järgmised funktsioonid: keskkonna tekitamine ja atmosfääri loomine, emotsioonide võimendamine ehk afektiivsus, stseenide raamistamine ning lavastuse sise- ja välisseoste loomine.

Muusika ja helid on aktiivsed performatiivsed komponendid, mis mõjutavad vaataja kehalist ja emotsionaalset kogemust. Muusika koondab vaataja tähelepanu laval toimuva kvintessentsile, aktiveerib publiku kaasamõtlemist ning aitab luua lavastuse mitmekihilise tähendusruumi, kus semiootilised ja fenomenoloogilised vaatenurgad ristuvad. Ühtlasi toetab muusikaline kujundus lavastuse sünteesivat kunstilist lähenemist, kus muusika, liikumine ja tekst moodustavad ühtse ja tervikliku kunstilise kogemuse. Elav esitus – kohapeal lauldud laulud ja mängitud muusika – tekitab publikus „siin ja praegu" tunde ning liidab publiku üheks kogukonnaks.

Kirjandus

Brown, Howard Mayer 2001. Greece, I Ancient. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed., Vol. 18, ed. Stanley Sadie, London: Macmillan, pp. 327–348.

Brown, Ross 2010. *Sound: A Reader in Theatre Practice*. Readers in Theatre Practices, Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan.

Eesti Kultuurkapital [veebileht], aastapreemiad 2001–2020, https://www.kulka.ee/sihtkapitalid/kirjandus/aastapreemiad/2001 (2.09.2025).

Eesti Teatriliit [veebileht], Eesti teatri auhindade nominendid 2024 (2.09.2025).

Epner, Luule 2002. Etenduse analüüs: lähtekohti ja küsimuseasetusi. – *Teatri ja teaduse vahel.* Koost. Luule Epner, Studia litteraria Estonica 5, Tartu: Tartu Ülikool, lk. 109–125.

Epner, Luule 2024. Tragöödia renessanss nüüdisteatris. – *Teatrielu 2023*. Koost ja toim. Madli Pesti, Tambet Kaugema, Tallinn: Eesti Teatriliit / Eesti Teatri Agentuur, lk. 84–101.

Fischer-Lichte, Erika 2008. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. London / New York: Routledge.

Fischer-Lichte, Erika 2011. Etenduse analüüsi probleeme. – *Valitud artikleid teatriuurimisest*. Koost. Luule Epner, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk. 71–100.

Göttert, Karl-Heinz 1998. *Geschichte der Stimme*. München: Wilhelm Fink.

Hiekel, Jörn Peter 2018. Grenzüberschreitungen und neue Arbeitsweisen. Zu einigen künstlerischen Suchbewegungen im Musiktheater der Gegenwart. – *Gegenwart und Zukunft des Musiktheaters. Theorien, Analysen, Positionen*. Hrsg. Jörn Peter Hiekel, David Roesner, Musik und Klangkultur 25, Bielefeld: transcript, S. 13–46.

Johnson, Bruce 2023. *Earshot. Perspectives on Sound*. New York / London: Routledge.

Kagel, Mauricio 1966. Notizen zu „Pas de cinq". – *Programmheft des Münchner Werkraumtheaters 1965/1966*, Nr. 11.

Kendrick, Lynne 2017. *Theatre Aurality*. London: Palgrave MacMillan.

Kramer, Ursula (Hrsg.) 2014. *Theater mit Musik. 400 Jahre Schauspielmusik im europäischen Theater. Bedingungen – Strategien – Wahrnehmungen*. Mainzer Historische Kulturwissenschaften 16, Bielefeld: transcript.

Krull, Hasso 2023. Mehetapja Maie. – *„Vend Antigone, ema Oidipus" kavaleht*. Eesti Draamateater, lk. 14–17.

Kuus, Lola-Mariin 2024. Vend lüüra, ema kannel. – *Muusika* 3, lk. 32–34.

Nietzsche, Friedrich 2009. *Tragöödia sünd*. Saksa keelest tõlkinud ja kommenteerinud Anne Lill, Tallinn: Tänapäev.

Ojasoo, Tiit 2023. Et süda oleks vapper ja pea selge. Intervjuu Kairi Kruusile. – *Draamateatri ajaleht*, 26.10.

Ovadija, Mladen 2013. *Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre*. Montréal & Kingston: McGill-Queen's University Press; London: Ithaca.

Pesti, Madli 2022. Teatrifenomenoloogia. – *Etenduskunstide uurimismeetodid. Kõrgkooliõpik*. Toim. Anneli Saro jt., Tartu Ülikool, https://sisu.ut.ee/etenduskunstid/5-teatrifenomenoloogia/ (13.07.2025).

Risi, Clemens 2004. Rhythmen der Aufführung: Rhythmus-Kollisionen bei Steve Reich und Heiner Goebbels. – *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*. Hrsg. Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi, Jens Roselt, Berlin: Theater der Zeit, S. 165–177.

Risi, Clemens 2011. Opera in Performance – In Search of New Analytical Approaches. – *The Opera Quaterly* 27/2–3, pp. 283–295, https://doi.org/10.1093/oq/kbr025.

Risi 2015 = Beyer, Barbara et al. 2015. Der Begriff des „Performativen". Ein Gespräch mit Clemens Risi. – *Die Zukunft der Oper. Zwischen Hermeneutik und Performativität*. Hrsg. Barbara Beyer, Susanne Kogler, Roman Lemberg, Theater der Zeit. Recherchen 13, Berlin: Theater der Zeit, S. 205–218.

Roesner, David 2014. *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera, Farnham: Ashgate.

Roesner, David 2015. No more „unheard melodies" – Zwölf Thesen zur Schauspielmusik im zeitgenössischen Theater. – *ETUM. eJournal for Theatre and Media* 2/2, S. 11–30, doi: 10.13150/05131.80.

Roose, Riina 2000. *Helikujundus sõnalavastuses*. Töö teatrimagistri kraadi taotlemiseks, käsikiri, Eesti Muusikaakadeemia Kõrgem Lavakunstikool.

Ross, Jaan, Kaire Maimets (toim.) 2004. *Mõeldes muusikast. Sissevaateid muusikateadusesse*. Tallinn: Varrak.

Saro, Anneli 2024. Ühistest treeningutest ja otsingutest sündinud „Vend Antigone, ema Oidipus" (vestlusringis Tiit Ojasoo, Anne Türnpu, Guido Kangur, Teele Pärn, Taavi Teplenkov ning teatriuurijate ja -kriitikute ühenduse liikmed). – *Teatrielu 2023*. Koost. ja toim. Madli Pesti ja Tambet Kaugema, Tallinn: Eesti Teatriliit / Eesti Teatri Agentuur, lk. 62–83.

Schafer, Murray R. 1994. *Our Sonic Environment and The Soundscape: The Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books.

States, Bert O. 1985. *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*. Quantum Books, Berkeley et al.: University of California Press.

Talvik, Liivia 2018. *Heli- ja muusikaline kujundus Eesti sõnateatris*. Magistritöö, käsikiri, Tartu Ülikool, https://dspace.ut.ee/server/api/core/bitstreams/65789253-7199-4368-aca9-c5e06e22f1ba/content (13.07.2025).

Thompson, Marie, Ian Biddle 2013. *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*. London et al.: Bloomsbury.

Unt, Mati 1996. Argimütoloogia: Nartsiss. – *Eesti Päevaleht*, 1.06.

Unt, Mati 2006. *Vend Antigone, ema Oidipus*. Loomingu Raamatukogu 1/2, Tallinn: Kultuurileht.

Valme, Valner 2023. Feministliku regilauluraketiga antiikkosmosesse. – *Eesti Päevaleht*, 7.11.

Principles of Musicality and Music in the Estonian Drama Theatre Production of *Brother Antigone, Mother Oedipus*

Madli Pesti, Kristel Pappel

Summary

The production of *Vend Antigone, ema Oidipus* (*Brother Antigone, Mother Oedipus*) at the Estonian Drama Theatre, directed by Tiit Ojasoo, stands out as one of the most significant theatrical events of the 2023–2024 season. Based on Mati Unt's play, originally staged in 2003 at the Vanemuine Theatre, Ojasoo's production emphasizes the musical aspects embedded within the original text. Unt's play is a complex reworking of the Theban trilogy, drawing primarily from Euripides' *The Bacchae* and *The Phoenician Women*, Sophocles' *Oedipus Rex* and *Antigone*, along with excerpts from other ancient Greek tragedies, and layered with additional elements such as Estonian folk songs and poems. In the 2023 production, director Tiit Ojasoo highlights the folk song layers already present in Unt's script and emphasizes the overall musicality of the play. Unlike the original, where folk songs and poetry were recited, the new production features singing by actors and live instrumental music performed by a harpsichordist, transforming music into a vital expressive tool.

The production's musical design by Anne Türnpu won the Annual Award for Musical Design by the Estonian Composers' Union, highlighting its uniqueness within Estonian theatre. This article aims to analyse the functions of music within *Brother Antigone, Mother Oedipus*, exploring how musical elements contribute to its overall theatricality, and what phenomenological and performative effects they produce. Methodologically, the analysis employs Bert O. States's concept of binocular perception (1985), which distinguishes between semiotic and phenomenological modes of experiencing theatre. States's metaphor of binocular vision—one eye perceiving the world phenomenologically, the other semiotically—serves as a useful framework for understanding how music functions both as a sign system and as an embodied, bodily experience. The article also references Clemens Risi's work on the phenomenology of voice and singing, emphasizing the importance of both semiotic 'reading' and performative bodily engagement in musical theatre.

The musical design of the production is characterized by its extensive use of borrowed music, with minimal original composition or sound design. Most of the musical material is pre-existing, including folk songs, classical pieces and world music, which are adapted and performed live by the actors. For example, the opening features a harpsichord fragment by Johann Sebastian Bach, evoking ancient Greek music, and is followed by a chorus of female actors singing the traditional Estonian ballad *Mehetapja Maie*, which functions as a powerful archaic and possibly feminist protest song within the context of a male-dominated ancient society. The song's connection to the tragedy *Bacchae* and its thematic link to ritual and revenge exemplify how music intertwines with the narrative. The director's choice to incorporate folk music and poetry emphasizes the cultural layers embedded in the play, creating a performative space that merges archaic and contemporary elements.

The phenomenological and performative effects of music are central to understanding the production's impact. Music in this context acts as a polyphony of voices—visual, linguistic, musical and bodily—that creates a layered, multisensory experience. The concept of polyphony refers to the simultaneous presence of multiple 'voices' or sound sources—actors' physical actions, lighting, musical fragments and silence—that together form a complex sonic fabric. This approach aligns with Mauricio Kagel's experimental ideas from 1966, where words, light, movement and sounds are articulated equally, emphasizing the musicality of all theatrical processes. Contemporary research in music theatre suggests that musicality influences spatial perception, timing and bodily presence, making the experience more visceral and immediate. The production's emphasis on rhythm, dynamics, harmony and form—key musical principles—serves to structure the performance and heighten its emotional and aesthetic effects.

The use of vocality and bodily presence is particularly significant. Actors' voices are materialized through their physical bodies, with breathing, movement, and speech tightly interconnected. Erika Fischer-Lichte's work on vocality highlights how voice 'jumps out' of the body and vibrates through space, creating a material and spatial presence that enhances the theatrical experience. In *Brother Antigone, Mother Oedipus*, actors sing and move rhythmically throughout the performance, transforming their bodies into musical instruments and creating a performative space where sound and physicality reinforce each other. This approach emphasizes the bodily and affective dimensions of music, where sound penetrates the body and evokes visceral reactions—goosebumps, increased heart rate, emotional shifts—thus engaging the audience on a sensory level before cognitive understanding.

Instrumental sounds also play a crucial role. The harpsichord, positioned on a movable platform, produces the first sounds of the performance—Bach's Toccata and Fugue in D minor—which immediately establish a powerful, almost fateful atmosphere. The instrument's historical association with sacred and aristocratic contexts lends a sense of gravitas and rituality. The live performance of folk and classical music in the production emphasizes immediacy and physicality, making music an active agent rather than mere background. Rhythmic patterns, especially repetition and variation, are used to structure scenes, such as Dionysus' recounting of the Bacchae myth, where repeated phrases build tension and internal coherence through gradual variation, echoing minimalist musical principles.

Music also functions as a method of interaction. Actors respond to acoustic and rhythmic impulses physically and vocally, creating a non-verbal, multisensory dialogue that enhances the collective performative energy. This embodied musicality blurs the boundaries between speech, song, movement and silence, fostering a holistic theatrical experience rooted in bodily engagement. Roesner's metaphor of music as a 'meta-figurative' tool is particularly relevant here, as it allows for understanding theatre as a 'score'—a complex arrangement of simultaneous and sequential elements—where each component (dialogue, movement, sound, silence) has its own aesthetic and temporal value. This approach invites spectators to perceive the performance not only intellectually but also through their bodily senses, establishing a multisensory, immersive experience.

The soundscape of the production is conceived as a dramaturgical structure that shapes atmosphere and emotional tone. It is not merely background but an active component that fluidly interacts with the visual and textual elements.

Heli jälg mälumaastikul. Muusika ja heli eesti mäluteatris[1]

Piret Kruuspere

Abstract

This article examines sound design in Estonian memory theatre, based on the works of playwrights Rein Saluri and Madis Kõiv and stage director Merle Karusoo from the 1970s up to the present. Drama and theatre are vehicles of collective memory and interpreters of national history, while memory is inherently connected with theatre. By definition, memory theatre can both imitate and depict common, often contradictory and repressed or erased memories of a shared past, but can also initiate processes of remembrance.

I am seeking to answer the question of whether music and sounds can be defined as a meaningful characteristic of Estonian memory theatre. On the basis of close-reading, the article explores whether and to what extent music and sounds are written into dramaturgical texts. Based on my own memories as a theatregoer, contemporary reviews and recordings, it also examines whether and how so-called textual music and sound have been realized on stage and which functions and meanings they have carried. The theoretical framework is based on theatre and memory studies as well as on specific studies of sound design in drama theatre.

„Sink sale proo" – nii laulsid tüdrukud Voldemar Panso Tammsaare-lavastuses „Inimene ja inimene" kesklaval, otse saali suunas kiikudes (1972, helikujundaja Viive Ernesaks). Franz Xavier Kappuse ja Oskar Schima 1943. aastast pärit laul „Mamatchi, mul kingi hobu …" kõlas Velda Otsuse kehastatud Melusiine esituses Panso viimaseks jäänud lavastuse, Enn Vetemaa näidendi „Roosiaed" tõlgenduse lõpus (1976, muusikaline kujundaja Peeter Volkonski[2]). Samal aastal lavakunstikateedri VIII lennu Kaarin Raidi käe all sündinud lavastuses „Me otsime Vargamäed" kõlanud Urmas Alenderi loodud laulud püsivad tänaseni meeles. Samamoodi „kummitab" inglise, arvatavalt 17. sajandist (või isegi varasemast ajast) pärit rahvalaul „The Unquiet Grave", mida ümises Aarne Ükskula kehastatud Adam ja mis kõlas instrumentaalseades Arnold Weskeri näidendi „Neli aastaaega" lavastuse aegruumis korduva motiivina (1980, lavastaja Lembit Peterson); selle laulu on kirjanik teksti sisse kirjutanud (Wesker 1966: 5–6, 60).

Need on vaid mõned näited mu isiklikust teatrimälust. Teatriloolasena on muusikaline kujundus aidanud mul kaugema mineviku sõnalavastuste omailma paremini hoomata ja teataval määral rekonstrueerida, näiteks nii 1945. aasta Estonia „Hamleti" (lavastaja Andres Särev) kui ka 1969. aasta Noorsooteatri „Romeo ja Julia" puhul (lavastaja Mikk Mikiver). Neist esimese muusika lõi helilooja Eugen Kapp, lavastuse kuuldemänguversioonis (1946) on sellest võimalik osa saada ringhäälingu sümfooniaorkestri esituses Tiiu Targama juhatusel.[3] Verona armastajate loo tõlgenduses kõlas ava- ja lõpustseenis, kui publiku ette ilmusid poiss ja tüdruk kaasajast, toonane saksa lööklaul „Romeo und Julia" (autorid Henry Mayer ja Hans Bradtke).[4] Teatriloos haakuvad teemaga „muusika sõnateatris" muu hulgas ka 1970. aastatel lavad vallutanud näitlejatest bardid (Andres Ots, Tõnu Tepandi, Lauri Nebel, Priit Pedajas jt.)[5] ning 1980ndate keskel taasavastatud laulikud laval – eredaimaks näiteks Juhan Saare sulest pärit, Raimond Valgre elulugu kujutav „Valge tee kutse"

[1] Artikkel põhineb Eesti Teatriuurijate ja -kriitikute Ühenduse aastakonverentsil 10.11.2023 peetud ettekandel.

[2] Vetemaal on küll näidendi lõppu kirjutatud katkend laulust „Lili Marleen", lavastuses kasutati seda aga salvestatud helitaustana ühe pildi lõpus. Muusikalises kujunduses kõlas muidki toonaseid laule; kaks rida „Lili Marleenist" põimis Velda Otsus ka „Mamachi …"-laulu. Saksa-aegsed laulud tõigi proovidesse näitlejanna.

[3] Kuuldemänguversiooni leiab Eesti Rahvusringhäälingu arhiivist: https://arhiiv.err.ee/audio/vaata/kuuldemang-hamlet-145278.

[4] Eesti keelde tõlgituna (sõnad Vello Marken) kuulus laul, mis algab: „Ei, oh ei me ole Romeo ja Julia, vaid tänapäeva noored armunud …", toona ka ansambel Laine repertuaari.

Sulev Luigega peaosas (1986, lavastaja Kaarel Kilvet, muusikaline kujundaja Olav Ehala). 1960.–1970. aastatel hakkasid Eesti draamalavadele üha sagedamini jõudma ka muusikalid.

Siinse artikli eesmärk on käsitleda heli- ja muusikalist kujundust ning vastavaid kujundeid Eesti sõnateatris, täpsemalt mäluteatris. Näitekirjanduse ja teatrikunsti seotust mälu ja mäletamisega ning olulisust rahvusliku ajaloo tõlgendajana on käsitlenud paljud teatriuurijad (Malkin 1999; Rokem 2000; Carlson 2001; Gluhović 2013, 2020 jt.). Jeanette R. Malkini arvates on mälu „ruum" koos sellele iseloomulike ringluste ja kajadega loomuldasa seotud teatrikunstiga. Mäluteatrina määratleb ta sellist teatrit, mis imiteerib või kujutab ühiseid, sageli vastuolulisi, sealhulgas allasurutud või mahasalatud minevikumälestusi, aga ka n.-ö. käivitab mäletamisprotsessi. Mõlemal juhul rõhutab ta mäluteatri olulise tahuna vahetu dialoogi tekkimist teatrivaatajate isiklike mälestustega (Malkin 1999: ix, 8, 10).

Teatrit kui kollektiivset kunsti on peetud eriti sobivaks kunstivormiks ajaloo kujutamisel ja minevikukujundite vahendamisel ka meie kultuuriruumis (Epner 2007: 181). Publikuretseptsioon on samuti kollektiivne ja vahetu. Teatri kui „mälumasina" metafoori rakendades väidab Marvin Carlson, et teatris toimib mäluaspekt, sealhulgas publiku vastuvõtu tasandil, spetsiifilisemana kui teistes kunstides, olles üks lavakunsti peamisi karakteristikuid (Carlson 2001: 6–7). Freddie Rokemi sõnul püüab ajalugu *resp*. ajaloosündmusi kujutav teater ületada lõhet mineviku ja oleviku vahel, et kujundada sellist kogukonda, milles minevikusündmused omandavad taas tähenduslikkuse. Holokausti lavalisi kujutusviise käsitledes puudutab temagi küsimust, kuidas mäluprotsessi ja minevikutraumat avalikkusele vahendada (Rokem 2000: xii, 46–47).

Eesti kutselise sõnateatri ajaloost leiab samuti näiteid rahvusliku ajaloo ja mälu (sh. kultuurimälu) temaatika kohta. Siinse mäluteatri uurimisel olen ajapiirideks seadnud 1970. aastad ja 21. sajandi alguse,[6] meie aja- ning teatriloo kontekstis kasutan mäluteatri mõistet eeskätt seoses lähimineviku sündmuste ja kogetud ajalooliste traumade kujutamisega kirjanduses ja teatrilaval. Ajaloo- ja mälutemaatika tõlgendamisviise ning kujutusvõtteid vaadeldes saab rakendada võrdlevat vaatenurka, teatrikunsti käsitlemisel kollektiivse mälu hoidjana ning vahendajana aga uurida teatri ja draama mälukultuurilist ja/või mälupoliitilist mõju sootsiumis. Pikemas perspektiivis loodan jõuda järelduseni, kas ja missuguste spetsiifiliste tunnuste alusel saab määratleda ja mõtestada eesti mäluteatrit kui fenomeni – ühelt poolt selle eripalgelisuses, teisalt erinevate juhtumiuuringute kaudu ilmnevates ühisjoontes.

Mu huvikeskmes on kirjanikud Rein Saluri ja Madis Kõiv ning lavastaja Merle Karusoo, kes kõik mängivad kõnekat rolli eesti kirjandus- ja teatriloos. Saluri, Kõiv ja Karusoo, keda vaatlen eesti mäluteatri oluliste esindajatena, on oma loomingus kujutanud ajaloo, mälu ja mäletamisega seonduvaid nähtusi ja ilminguid – vaagides (lähi-) ajaloo traumaatilisi kogemusi, vahendades mäluprotsessi fragmentaarsust, suhtelisust ja valulikkust ning pakkudes samas puhastumisvõimalust. Seeläbi on nad mõjutanud ja elavdanud ka avaramat sotsiaal-kultuurilist välja. Lisaks on nende loomingu toel võimalik uurida teatrikunsti ja kollektiivse mälu seoseid erinevatel ühiskondlikel ajajärkudel: alates Nõukogude perioodist (antud juhul 1970. aastatest), läbi laulva revolutsiooni ja taasiseseisvumise aastate kuni nüüdisajani.[7]

Siinses artiklis püüan Saluri, Kõivu ja Karusoo erinevatesse kümnenditesse paigutuvate loomenäidete varal leida vastust küsimusele, milline on olnud muusika ja heli osakaal ning tähendus eesti mäluteatris. Kas seda saab määratleda ka ühe eesti mäluteatrile omase tähendusliku karakteristikuna? Uurin lähilugemise toel, kas ja kuivõrd muusika ja helid – olgu tegemist kas rahvalike laulude, esinduslaulude või hoopis loodus- ja argielu helide-häältega – on sisse kirjutatud draamaturgilistesse tekstidesse. Teisalt vaatlen nii isik-

5 Vt. näitlejate laulukavade kohta lähemalt Ruth Mirovi artiklist (Mirov 1979).

6 Ka ajapiiride ulatuse puhul pakub tuge Freddie Rokemi „Performing History", kus analüüsitakse tosinkonda näidendit ja lavastust, mis kuuluvad viide erinevasse kümnendisse (Rokem 2000).

7 Olen teatri, ajaloo ja (kultuuri)mäluga seonduvat eritlenud ühes varasemas artiklis (Kruuspere 2017). Nii mõnigi probleem vajab aga veel süvendatumat analüüsi: kas või küsimus sellest, kuidas ajalugu kujutav teater ja mäluteater Eesti kultuurikontekstis omavahel suhestuvad.

likule vaatajamälule, kaasaegsetele arvustustele kui ka salvestustele toetudes, kas ja kuidas on n.-ö. tekstiline muusika või heli laval teostunud ning milliseid funktsioone ja tähendusvarjundeid kandnud.

Mõistekasutus ja senised teemakäsitlused

Heli ja muusika kõnekusele teatriajaloos viitasin põgusalt juba sissejuhatuses. Semiootilisest vaatenurgast moodustavad teatrimärkidena toimivad heli ja muusika koos ruumiliste märkidega tihedatoimse põimingu. Teatris kasutatavad helid liigitab Erika Fischer-Lichte kolmeks: loodushääled, tehislikud ja tegevuslikud helid. Teatriruumis viitab heli kas mingile protsessile, objektile või tegevusele, aga kuna erinevatel kultuurikoodidel põhinevad protsessid, objektid või tegevused võivad omandada kindla sümboolse tähenduse, võib sellisele sümboltähendusele viidata ka heli kui teatrimärk. Samuti mängivad helid oluliselt kaasa (ruumilise) atmosfääri loomises (Fischer-Lichte 1992: 116–119).

Teatris kasutatav muusika teenib enamasti seda eesmärki, mis seostub muude teatrimärkide loodud kontekstiga; muusika nn. praktiline funktsioon tavaelus teiseneb sümboolseks rolliks, mida tuleb just sõnateatris alati käsitleda tähenduslikuna. Nii näiteks omandab laulev näitleja sel puhul märgilise tähenduse – seda kas tegelaskuju tunnetest ja vahetust hingeseisundist lähtuvalt (s.t. subjektiivsel tasandil) või mingi konkreetse (sotsiaalse) olukorra raames.[8] Üldistatult võib muusika sõnateatris osutada ainestikule, ruumile ja ajastule, olukorrale ja/või tegevusele, ent võib samavõrd väljendada kogu lavastuse atmosfääri ja/või kanda isegi mõnda abstraktsemat ideed. (Fischer-Lichte 1992: 123–126, 293) Muusika, millel on tihe seos kultuurimäluga, võib teatrivaatajaid ergastada, kutsuda neis esile mälestusi ja assotsiatsioone (Carlson 2001: 114–119; Talvik 2018: 25).

Muusika- ja helikujundus eesti sõnateatris pole teatrivaatlejate-uurijate tähelepanu kuigivõrd pälvinud. Seda tõdeb oma magistritöös „Helikujundus sõnalavastuses" ka Tallinna Linnateatri muusikajuht ja lavakunstikooli laulupedagoog Riina Roose (Roose 2000). Ainsa eesti sõnateatri helikujundust analüüsiva näitena toob Roose toona esile artikli, mis käsitleb muusikat Ugala lavastustes 1980. aastate alguses, eeskätt Jaan Toominga peanäitejuhi-ajal võimendunud rahvalaululist suundumust (Tomson 1984).

Mõnevõrra hilisemast ajast leiab artikli, mis vaatleb heliloojate originaalmuusika kasutamist eesti sõnateatris, põhinedes suurel määral Eino Tambergi, Olav Ehala ja Ardo Ran Varrese, staažika heli- ja muusikalise kujundaja Viive Ernesaksa ning lavastaja Mati Undiga tehtud intervjuudel (Amor 2006).[9] Eesti kultuuriruumis kohtabki nimetatud teemaga seoses ennekõike praktikute enesereflesiooni (vt. ka Vestlusring … 2014). Rõõmustaval moel on nüüdseks lisandunud süvenenum uurimus: Liivia Talvik analüüsib teatriteaduse magistritöös „Heli- ja muusikaline kujundus Eesti sõnateatris" 28 kaasaegset lavastust, lähtudes nii teoreetilistest allikatest kui ka teatripraktikute, eeskätt heli- ja muusikaliste kujundajatega tehtud intervjuudest; lisandub veel autori isiklik vaatajakogemus (Talvik 2018).[10]

Tõsiasjast, et heli- ja muusikalise kujunduse määratlemine on mitmeti probleemne, pole pääsenud ilmselt ükski selle valdkonna käsitleja. Riina Roose eelistab mõistele „muusikaline kujundus/kujundaja" terminit „helikujundus/-kujundaja" (Roose 2000: 3). Alates 2017. aastast Eesti Teatri Agentuuri juures tegutsev teatriterminoloogia töörühm aktsepteerib mõlemaid. Helikujundust on töörühm määratlenud kui lavastuse kuuldelist kujundust, mis koosneb erinevatest, sh. olmelistest helidest; helikujundaja kujundab lavastustele helimaastikke ja/või nende elemente. Muusikalise kujundusena defineeritakse lavastuses kõlavat originaal- ja laenatud muusikat; muusikaline kujundaja loob muusikalise kujunduse, kasutades selleks juba olemasolevaid muusikateoseid. Välja on pakutud veel mõisted „helikunstnik" kui isik, kes loob või interpreteerib muusikateoseid ning kujundab helimaastikke, ning „audiokujundus",

8 Võrreldes muusikateatri, sealhulgas ooperiga, ilmneb just sõnateatris tunduvalt mõjukamalt muusika võime osutada kindlatele ühiskondlikele olukordadele (Fischer-Lichte 1992: 293).

9 Mari Amori artikkel lähtub tema magistritööst „Helilooja sõnateatris" (2005).

10 Uurimus laiendab-täpsustab tänuväärselt ka ülevaadet valdkonna senistest käsitlustest (Talvik 2018: 5–6).

Illustratsioon 1. Stseen lavastusest „Pilvede värvid". Eesti Draamateatri arhiiv. Foto: Gunnar Vaidla.



tähistamaks lavastusliku sündmuse kogu kuuldelist kujundust.[11]

Teatriajaloos ja -praktikas – eriti praegusel ajal, mil üha enam mängib kaasa etenduskunstide valdkond – võivad eelmainitud määratlused ja rollid aga mitmeti kombineeruda-varieeruda. Sellele on osutatud näiteks Viive Ernesaksa töö puhul lavastuse „Pilvede värvid" juures (Roose 2000: 13–14). Õigustatult on tähelepanu juhitud igapäevapraktikas valitsevale terminoloogilisele ebaselgusele, samuti mõiste „helikunstnik" ambivalentsele kasutusele – kultuurilooliselt ning õigekeelsus- ja seletavas sõnaraamatus tähistab see kutselist muusikut (Varres 2023; vt. ka Talvik 2018: 10–11). Siinses artiklis kasutan määratlusi üldjuhul nõnda, nagu need on kirjas teatriloos, s.t. konkreetsete lavastuste andmestikus.

„Helikunstniku" mõiste kasutuselevõtt võiks küll olla üks lahendus valdkonna eri rollide mitmepidisele piiritlemisele, ent samas leitakse, et heli- ja muusikalist kujundust peaks siiski eraldi käsitlema: kuigi nad loovad ühtse helimaastiku, on nende algallikas erinev (Talvik 2018: 17, 19). „Helimaastiku" mõiste hõlmab kõiki lavastuses kuuldavaid ja kujundatud helisid: nii salvestatult kõlavaid helisid, muusikat kui ka laval loodud helisid. Teatriteadlase Ross Browni sõnul on helimaastik dramaturgilise struktuuriga ning suhestub sellega, mille konkreetne lavastus on fookusesse võtnud (Talvik 2018: 3, 12–13). Siinkirjutajale näibki „helimaastik" mõistena tunduvalt selgem ja põhjendatum kui helikunstniku rolli avamine ja mõtestamine.

Toetudes ositi intervjuule Merle Karusooga, nimetab Riina Roose oma magistritöös helikujunduse viit funktsiooni: 1) raamimine kui lavastuse vormi toetaja; 2) rõhutamine, võimendamine, atmosfääri loomine; 3) vastandumine, s.t. mingi kontrastse (ootamatu) heli kasutamine; 4) helikujundus kui peategelane[12] või juhtum, kui heli ja/või muusika juhib kogu lavastuse (sõnatut, napisõnalist) tegevust; 5) heli kui lavastuse üks peamisi osiseid, mispuhul nii muusika kui ka helid sünnivad laval elavas esituses (Roose 2000: 5–6).

Liivia Talvik on mõnevõrra muutnud ja avardanud nii Browni (kelle loetelu jääb tema sõnul veidi napiks) kui ka Karusoo heli- ja muusikalise kujunduse rollide jaotust. Tema käsituses on vastavad ülesanded järgmised: 1) keskkonna loomine; 2) atmosfääri loomine (mis on üks olulisemaid funktsioone); 3) raamimine (laen Karusoolt; eri stseenide sidumine); 4) rõhutamine (k.a. vastan-

[11] Vt. Eesti Teatri Agentuuri kodulehelt rubriiki „Terminoloogia": https://teater.ee/teatriinfo/terminoloogia/ (28.04.2025).

[12] Isiklikust praktikast toob Roose näitena Anton Tšehhovi – Aleksandr Adabašjani ja Nikita Mihhalkovi teose „Pianoola ehk mehaaniline klaver" lavastuse Elmo Nüganenilt (1995, Tallinna Linnateatris).

dumine, mida ei loeta omaette rolliks, vaid pigem vahendiks millegi rõhutamisel); 5) tähenduse edastamine (allteksti, nn. teise plaani loomine); 6) seoste tekitamine (mida vaadeldakse kahest aspektist: siseseosed on erinevad suhted lavastuslike elementide vahel, välisseosed märgivad aga vaatajais tekkivaid võimalikke äratundmisi ja assotsiatsioone). Peab siiski möönma eelnimetatud funktsioonide jaotus(t)e tinglikkust, kuna helide ja muusika rollid võivad olla omavahel põimunud (Talvik 2018: 40–56).

Rahvaliku laulu ambivalentne roll

Eesti mäluteatri pidevam arengujoon algab 1970. aastatel, mil ka maailmadramaturgias võis näha huvi tõusu mäluteema vastu. Rein Saluri intellektuaalne mudeldraama „Külalised" (trükis ja laval 1974) oli esimene eesti algupärand, mispuhul võeti tõsisemalt kõneks mäluga seotud küsimused. Teatrikriitik Valdeko Tobro tõi esile „mälestuste organiseerimise piinarikka protsessi" kujutamise (Tobro 1982: 114). „Külaliste" peategelane, I vaatuses tegelasnimega Peremees, II vaatuses Külaline, üritab jõuda jälile minevikusündmustele, mida ta ise ei mäleta. Nn. kadunud poja tagasipöördumine maale isakoju võrdsustub eksistentsiaalse enesemääratluskatsega, kandes ka rahvusajaloolisi kaastähendusi.

„Külaliste" I vaatuses mängib Peremehe nime kandev tegelane maalt, tema isakodu kandist pärit Juhani-nimelisele Külalisele ette makilindile salvestatud automaadivalanguid ja mõnevõrra hiljem ka Külalise sõnu äsjasest omavahelisest ägedapoolsest vestlusest, kusjuures selles kahekõnes on just Peremees olnud ründavam pool. Näidendi lõpuremark kõlab aga nii: „Ootamatult terav automaadivalang, pikk paus, mille kestel Külaline [sama tegelane, kes I vaatuses oli Peremees – P.K.] aeglaselt põrandale vajub. Lindilt Juhani naer ja hääl: „Sa oled endale pillid appi võtnud …" Tühijooks." (Saluri 1989: 118) Magnetofon ning salvestatu ettemängimine vihjavad mõneti Samuel Becketti näidendile „Krappi viimane lint". Kuid „Külaliste" finaal loob allusiooni ka William Shakespeare'i „Hamletile". Briti kirjandusteadlase Catherine Bates'i väitel on Shakespeare paigutanud oma tuntud näidendi sellisesse kummastavasse maailma, kus teatraalsus ja mäng sattuvad küsimärgi alla, ning Hamleti katse ohjata tegelikkust, kasutades selleks ette kantavat näitemängu, eeskätt „hiirelõksu"-stseeni, osutub hoopis enesehävituslikuks (Bates 1999: 196–199). Midagi samalaadset näeme ka Saluri näidendis, kuid etendamise asemel panustab peategelane minevikutõe väljaselgitamiseks kuuldelistele vahenditele. Lõpp on ikkagi vaikus või Saluri sõnul „tühijooks". Lavastaja Kaarin Raidi 1974. aasta tõlgendus Eesti Draamateatri väikese saali laval pakkus autoritekstiga võrreldes sootuks leebemat lõpplahendust: kokkuvarisemise asemel haukas peategelane (Martin Veinmann) hoopis mahlakat õuna.[13]

Kui I vaatuses oma linnakorteris Külalist ootav Peremees kontrollib magnetofoni töövõimet, kostab korraks autoril anonüümseks jäetud „lööklaulukatkend". Laulmiseni „siin ja praegu" jõutakse alles siis, kui Peremees on ette mänginud salvestuse nende äsjasest vestlusest, mille käigus paljastus üht-teist mineviku kohta, mis võiks Külalisele/Juhanile halba varju heita. Juhanis tekkinud ärrituse maandamiseks lubab Peremees kõneldu kustutada, lindistades selle peale „vana hea naabrimehe enda lauldud" ilusa eesti laulu. Seda võiks tõlgendada katsena leevendada mõrkjaid mälestusi. Esiti tõrges Külaline hakkab viimaks „käheda häälega, vastu tahtmist" laulma „Sääl, kus rukkiväli lagendikul heljub …" – muutudes laulu kestel, „ilmselt läbielatu sunnil, mõnevõrra tundeliseks". Lavastuses oli vahetult enne laulmist Peremehe tegelaskuju repliikide järjestust veidi muudetud ja ta Külalisele suunatud fraas „Noh!" kõlas üsna ründavalt-käskivalt – eriti võrreldes kirjaniku remargiga „peaaegu lõbusalt". (Saluri 1989: 89–90)[14]

„Külalistes" kõlab laul „Sääl, kus rukkiväli lagendikul heljub" algses tekstiversioonis, mille on loonud eesti ajakirjanik ja kirjanik Georg

[13] Piibliga seotud kujund polnud meelevaldne, kuna Salurile on omane intertekstuaalne mäng sõnaga ning tema teostest leiab nii folkloorielemente kui ka viiteid Piiblile.

[14] Mainitud stseeni lavastusest on võimalik vaadata ERRi arhiivi salvestuskatkest (vt. lõiku 7:50–9:50) https://arhiiv.err.ee/video/vaata/teatrimarkmik-kulalised-ja-mangi-pillimees-draamateatris. Kuigi näitleja Einari Koppel laulab seal vaid laulu neli esimest rida, vahendab salvestuslõik üsna adekvaatselt laval toimunut.

Eduard Luiga. Ka kõrvaltegelasest Perenaine küsib Juhanilt: „Sul olid nagu teised sõnad. Praegu lauldakse seda natuke teistmoodi?", mispeale Juhan vastab: „Ma tean ainult neid sõnu." (Saluri 1989: 91)[15] Eestikeelsete sõnade tekkelugu on meenutanud tenor, lavastaja ja näitleja Aarne Viisimaa, kelle sõnul olevat Rootsis pealkirja all „Barndomshemmet" tuntuks saanud laul Luigat ühel Rootsi reisil, mis oletatavasti leidis aset 1920ndate teises pooles, sügavalt liigutanud. Nii sündiski toona juba küllaltki eaka kirjamehe tekstitõlge(ndus), mis sisu poolest järgib üsna täpselt rootsikeelseid laulusõnu. Luiga tekstiga laulu plaadistas Viisimaa 1929. aasta suvel Helsingis (Sepp 1987: 68–69).

Kui võrrelda omavahel Aarne Viisimaa äsjanimetatud salvestust, bariton Harald Lutteruse tunduvalt hilisemat helisalvestust paguluses (plaadilt „Rahvahulgad, tulge kokku", Rootsi 1969) ning ka Saluri näidendis ilmunud lauluteksti (Saluri 1989: 90), siis näeme tekstides päris suurt kattuvust, erinevused on vaid mõnes sõnastusnüansis.[16] Nõukogude perioodist pärit, eeskätt Artur Rinne laulduna tuntuks saanud versiooni sõnastus erineb neist omajagu, eriti alates kolmandast salmist. Laul kõlas tunduvalt mažoorsemas tonaalsuses ja tekstis kohtab rohkeid viiteid kodupaiga loodusele, mainimata jäävad aga nii vanemate kui ka armastatu surm; just see motiiv on aga Ameerika originaalis ning rootsi- ja eestikeelsetes lauludes kõnekas kokkulangevus. Luiga 1920. aastatest pärit, loomult nostalgilisem, isegi leinalisem tekstiversioon oli siinmail kaua vähem tuntud või varju jäänud. Ühe võimaliku põhjusena osutagem kolmanda salmi algusridadele: „Nüüd ma vanaks saand ja mälestusis elan. Noorepõlve unistusteriigis veel." See võis mõjuda Nõukogude ideoloogiliste ametivõimude silmis kaudse viitena Eesti Vabariigile, mida ilmselgelt peljati.[17]

Kuuldavasti puudutas ja liigutas rahvalik laul just oma algsel kujul 1970. aastatel paljusid teatrivaatajaid. Lilian Vellerand on aastakümneid hiljem tõdenud, et „Külaliste" I vaatuses Külalist kehastanud Einari Koppel „laulis „Rukkivälja" suure hardusega ja see ootamatult kõlav (tollal veel ebasoovitav või kahtlane) laul võeti publiku poolt vastu samamoodi. Pole võimatu, et osa publikust ainult sellesama laulu pärast „Külalisi" vaatamas käiski." (Vellerand 1992: 73) Sagedamini kohtab eesti sõnalaval rahvalikke laule kui rahvusliku mälu ja identiteedi kandjaid 1980. aastatel: Jaan Kruusvalli „Pilvede värvides" (1983), mis ühe rannapere loo kaudu kajastab eestlaste 1944. aasta suurpõgenemist Läände,[18] ja Rein Saluri „Minekus" (1988, mõlema lavastaja Mikk Mikiver Eesti Draamateatris; samal aastal esietendus „Minek" Priit Pedajase lavastusena ka Pärnu teatris), samuti Merle Karusoo Pirgu-mälukillu aegses lavastuses „Aruanne" (1988) ning juba 1990ndate lõppu jäänud lavastuses „Küüdipoisid" (1999, Eesti Draamateatris).

Rein Saluri nn. minekute-tulekute triloogia moodustavad „Külaliste" kõrval kaasajas kodunt jalga lasknud Poisi ning aastakümneid tagasi Siberist koju sõitva Poisi lugusid ühte liitev „Poiste sõidud" (1978, lavastaja Mikk Mikiver Eesti Draamateatris) ja 1940. aastate ajalooliste vapustuste draamatõlgendustesse esimest korda tragikoomikat põimiv küüditamis-näidend „Minek". „Mineku" tekst algab omalaadse tardunud tummstseeniga: küüditamisele määratud pere-

[15] Ameerika laulukirjutaja Paul Dresseri ülipopulaarse, 1897. aastal avaldatud ja 1913. aastal ka Indiana osariigi hümniks saanud laulu „On the Banks of the Wabash, Far Away" teksti tõlkis mugandatult 1914. aastal rootsi keelde Karl-Ewert Christenson. Rootsis šlaagrina läbi aastakümnete ülimenukaks osutunud versiooni ajaloolise taustana võib aimata rootslaste massilist väljarännet üle ookeani Ameerikasse 19. ja 20. sajandi vahetusel.

[16] Viisimaa ja Lutteruse esituste salvestused leiab Youtube'ist. Saluri on näidendis välja jätnud laulu neljanda ja viienda salmi, milles meenutatakse nii siit ilmast lahkunud vanemaid kui ka surnud noorpõlve-armastatut.

[17] Näidendis algab kolmas salm sõnadega „Olen vanaks jäänd …" (Saluri 1989: 90), ent populaarsete rahvalike laulude puhul on tekstiteisendid loomulikud. Tekstoloogiline küsimus, millal ja kuidas Luiga algversioon sõjajärgses Eestis mugandus, jääb siinkohal kõrvale. Küll aga osutagem laulusõnadele kui lingvistilistele märkidele, millega muusikalised teatrimärgid objektiivsel tasandil seonduvad (Fischer-Lichte 1992: 124).

[18] Oma magistritöös analüüsib Riina Roose põhjalikult just Viive Ernesaksa helikujundust „Pilvede värvidele". Kruusvalli tekstis esinevast kümnest laulust oli Ernesaks etteantud kohtades kasutanud nelja, asendanud kolm flöödiviisiga ja kolmest laulust üldse loobunud, kuid lisanud ühe omalt poolt. Lauludel oli lavastuses tähenduslikke stseene võimendav funktsioon, paari laulu asendanud flöödiviis rõhutas igatsuslikkust. Lindilt kõlanud kiretu diktoritekst, mis teatas tegevusaja täpse kuupäeva (Kruusvallil on need kirjas iga pildi alguses), ja flöödiviis lõid üheskoos mitmetähendusliku helikujundi, nn. valufooni. Seda kasutati ka autoril ette nähtud sõjamürina asemel ja see kätkes endas kogu sõja valu (Roose 2000: 13–14, 17–18).

Illustratsioon 2. Einari Koppel ja Martin Veinmann lavastuses „Külalised". Piret Kruuspere erakogu. Foto: Gunnar Vaidla.



kond on koduõuel otsekui hangunud. Pikk avaremark lõpeb lausetega: „Laudas ammub lehm paar korda ja jääb vait. Ka inimesed on pikka aega vait." Üks järgmisi remarke sedastab: „Lammas määgib pikalt ja hädiselt. Kõik justkui kuulatavad seda määgimist. Piinavalt pikk tummus." (Saluri 1989: 7) Rahvalikke laule („Jumalaga, kohav laani", „Vaikne kena kohakene") lauldakse küll ka „Minekus", aga siin on need topelttähenduses leinalised. Enne sunniviisilist kodunt minekut on küüditataval perel vaja viimsele teele saata hiljuti surnud vanaperemees Friedebert.

Saluri draamaloomingu ühe läbiva joonena võib määratleda mälestust vägivallast; siit kasvavad välja ka kirjaniku tuummotiivid „kadunud isa" ja „kadunud kodu". Lauluepisood „Külalistes" osutab aga veel ühele intrigeerivale motiivile. I vaatuses palub Perenaine Juhanil taas laulda, see aga keeldub. Perenaine küsib: „Kuidas tema [Peremees – P. K.] sind laulma sai? Vägisi või?" ja Külaline vastab: „Vägisi." (Saluri 1989: 92). Peidetumalt kohtab vägisi-motiivi „Poiste sõitudes". Näidendi üks võtmeepisoode leiab aset sõjajärgses rongis, kus helitaustaks on „sõnatu, ärev, omamoodi, meloodiline karjumine" ja „summutatud balalaikamäng" (Saluri 1989: 55, 61, 66); kirjanik on remarki, milles sisaldub oksüümoron „sõnatu karjumine", topeldanud minevikulise rongistseeni raamina.[19] Lapseohtu poisse ja tüdrukut terroriseeriv platnoi, tegelasnimega Tüüp, soovitab koju sõitval poisil oodatava haarangu käigus etendada üheskoos perekonda: „… me oleme üks pere, mina olen sinu isa. Nii on parem, sinule ka." (Saluri 1989: 65) Vägisi-isaks motiiv loob kontrasti „kadunud isaga", omandades meie rahvusliku ajaloo kontekstis ka üldisema sümboolse tähenduse.

„Poiste sõitude" lavastuses lõi muusikalise ja helikujunduse ilmselt lavastaja Mikiver (kavalehel selle kohta märget pole). Lavastuses oli kaks juhtmotiivi: rongirataste monotoonne rütm ja

[19] Sageli raamistavadki Saluri näidendeid kuuldelised remargid.

Ameerika traditsionaal „Kaugel, kaugel, kus on minu kodu".[20] Vaguniratаste ragin raamis laval nii osade kui vahel ka piltide üleminekuid. Lavastuse alguses mängis Poiss, kes põgenes kodust (Paul Poom), ise kaasa vilistades, kitarril laulu „Kaugel, kaugel …", taustaks rongimüra. I osas imiteeris Mees (Tõnu Mikiver) jutustatud naljaloo käigus balalaikamängu, ümisedes põgusalt sedasama viisi. Samuti kostis see korraks laulujupina rongi reproduktorist. II osas, kui tegevus oli kandunud ajas tagasi, kõlas kusagilt kaugemalt toosama viisikatke (balalaikal?) vilistamise saatel – pärast seda kui Poiss, kes sõidab koju (Arvo Kukumägi), oli jutustanud Tüdrukule (Maret Tuurmaa (Mursa Tormis)) ja Kotipoisile (Tõnu Oja) oma kodust. Muusikataust saatis viimase minevikupildi lõppu, sumbudes pikkamööda, kui Mees alustas oma pikka monoloogi (proosakogumikust „Mälu" pärit jutustust „Kolm kartulit"), misjärel tegevus taas kaasaega kandus.

Pöördudes tagasi vastu tahtmist ehk n.-ö. sundlaulmise juurde Saluri „Külalistes", tekib kaudne seos Merle Karusoo lavatekstide/lavastuste struktuuris silma torkavate ajastu n.-ö. ametlike, esinduslike, ideoloogilist sõnumit kandvate lauludega. Sedalaadi kõrvutuses mõjub „Külaliste" episood vastu tahtmist, sunnitult laulmisest – olgugi et tegu on rahvaliku lauluga, või ehk just seetõttu – paradoksaalse ja absurdsena, see pole aga Salurile loomuldasa võõras.

Helide küllus mälumaastikul

1993. aastal tuli Eesti Draamateatris Priit Pedajase režiis lavale Madis Kõivu näidend „Tagasitulek isa juurde". Saluri ja Kõivu teoseid võiks mõlemaid nimetada ka kadunud poja kojutuleku lugudeks: mõlemas püüab peategelane (Kõivul Tagasitulija) taastada üksikfragmentidest mälupilti. Ka „Tagasitulekus isa juurde" näeb „kadunud kodu" ja „kadunud isa" motiive. Saluri näidendit ja tema loomingut laiemaltki iseloomustab mälu ja mängu omalaadne põimumine, Kõivul seevastu võimenduvad rohkem mäletamise paine ja vaev, siin kohtab mäluruumi või -maastiku mitmetähenduslikkust, unenäolisust. Kuigi muusikat annaks Kõivu dramaturgias käsitleda mitmest vaatenurgast,[21] pöörakem alljärgnevalt tähelepanu pigem ta helide ja häälte dramaturgilisele maailmale, mainides seejuures siiski ka paari muusikaga seotud motiivi.

„Tagasituleku isa juurde" auditiivses partituuris domineerivad looduse ja argielu helid. Kõiv pakub neid talle loomuomaselt ikka liiaga, luues ülipikki remarke, milles kostab „tänavahääli, vankriloginat, [---] koer jookseb krabinal üle kruusa, kana sabistab tolmus tiibu, üksik tuvi krigiseb siinsamas räästa all. Vedurivile." (Kõiv 1997: 147) Teisalt loeme: „magamise häälte vahele sisenevad uued – hommikused: kukk hakkab kirema, hommikust piredad inimhääled, keegi pumpab vett, kusagil tehakse uks lahti, keegi viskab hoovivärava tagakätt plärtsudes kinni [---] luuaga tõmmatakse üle hoovi või tänava. Hääled kogunevad ja kumuleeruvad, langevad üksteisele otsa, matavad ja matavad üksteist, segavad ja segunevad …" (Kõiv 1997: 155).

Nagu näeme, kohtab Kõivule omaselt ka kuuldelistes remarkides omajagu määratlematust või peitelisust: hääled ja helid võivad olla „segasevõitu", „nad ei kuulu kuhugi, ega millelegi". Leidub kõivulikku paradoksaalsust: „keegi laps huikab, jälle kaugelt, nagu oleks hääl päralejõudmisega juba vananenud, möödunud ja olematuks kulunud" (Kõiv 1997: 147) – siin on remarki kirjutatud ka ajamõõde. Määratlematust märkab lauludegi puhul: „Kutsutakse kedagi Endlat. Endla huikab kõrgelt ja kilavalt vastu. [---] Ta laulab sekka mõne salmi vanast ja hästituntud laulust, mis nüüdseks on ometigi unustatud." (Kõiv 1997: 156) Seega – kui inimesed laulavadki, siis kusagil väljaspool lavaruumi, laulud on aga nimeta ja unustusse määratud. Erandlikult nimetab Kõiv „Tagasituleku isa juurde" remarkides küll korraks rahvalikke laule ka pealkirju pidi: „raadio räägib päevauudiseid aastast teise, laulab sekka

[20] Originaalis kannab see 19. sajandi lõpust pärit, arvatavalt isegi veel vanemat, kanada algupära laul pealkirja „Red River Valley".

[21] Kõivu näidendeis käib mäng „mitmel eluilma „korrusel"," on täheldanud Luule Epner. Varieeruvatele ja omavahel põimuvatele argisele, poliitilisele ja filosoofilisele „korrusele" lisandub ühe tasandina teater, mäng või muusika. Muusika avaldub mitmeti: näidend „Hammerklaviersonate" tõukub Beethoveni klaverimuusikast ning helilooja esineb seal ka ühe tegelasena, näidendis „Stseene saja-aastasest sõjast" esitavad muusikud Béla Bartóki 6. kvartetti, „Turba philosophorum" on autori määratluse järgi sõnalis-muusikaline draama, üheks põhitegelaseks vähetuntud saksa helilooja Johannes Brahms, keda ei saa aga samastada muusikaloost tuntud Brahmsiga (Epner 2006: 499, 502).

„Vana jahilugu", „Kes on rikas, kes on vaene", „Postipoiss", „Mulgimaa", „Mets mühiseb" jne., jne." (Kõiv 1997: 183), ent needki on sätitud pigem võimalikku, kumuleeruvasse ritta.

Remarkides leidub vaimustavat poeetilisust: „Koos pimedusega hääled. Esialgu ei ole selge kelle, või mille, või kust, või kui kaugelt; ajuti jääb mulje, nagu jätkaksid tammed oma sahistamist ja sekka potsatavad tõrud alla, vastu puukuuri tõrvapappkatust, veerevad sealt larinal alla … [---] Siis aga näib [---], et keegi hingab ainult, pikalt ja üksluiselt, nagu magaja." (Kõiv 1997: 151–152) Suure tamme sahin kordub „Tagasituleku …" remarkides ligi paarkümmend korda, igisahisev tamm toimib otsekui omalaadne juhtmotiiv.[22]

„Tagasitulekus isa juurde" mõjub pimeduses kostuv (magaja) hingamine kontrastina hommikuhelide elavusele. See võib omandada õõvastava mõõtme, kui loodetaval Läände põgenemise teekonnal raskelt haigestunud noorema venna katkendlik hingamine-hingeldamine varieerub pimeduses kahinast lõõtsutamiseni ning lisaks vahelduvad ragisevad hingetõmbed väljast kostvate püssipaukudega (Kõiv 1997: 174–176). Ka kuuldelisel tasandil leiab Kõivu tekstimustrist ta dramaturgiale üldisemalt loomuomaseid motiive: hirm, sõda, haigus, agressiivsus; neist viimane seostub „Tagasitulekus isa juurde" eriti Isa kujuga, kes tavatseb end tihti kuuldavaks teha ja maksma panna karjudes või käratsedes. Isa ja tema võimaliku truudusetusega resoneerivad remarkides ka „frivoolsed hääled" või kinnise ukse avanedes sealt voogav „… kollakas-punane valgus võõra muusikaga – midagi oksenduseni ameerikalikku …" (Kõiv 1997: 172). Tagasitulija tegelaskuju võib aga ajuti, kas mingi paine, hirmu või õuduse mõjul kas kisendada või isegi ulguda.

Samamoodi võimendab Kõiv kuni äreva ohutundeni ka loodushääli. Näidendis „Põud ja vihm Põlva kihelkonnan nelätõistkümnendämä aasta suvõl" märkab remarkides gradatsiooni: „Ritsikad kriiksutavad põõsastes [---] ritsikasirin", „Ritsikad kisendavad." (Kõiv, Lõhmus 1987: 39, 53) Näidendis „Tali" ikka ja jälle kostuv halvaendeline varese- ja hakikisa seevastu „moduleerub orelimuusikaks. Bach." (Kõiv 2007: 251) Näidendi „Filosoofipäev" I vaatuse hommikustseenis segab Professori (Immanuel Kanti) mõttetööd häirivalt kõvasti kirev kukk kusagil naabruses: „Kukk kireb ja lõikab [tegelase – P.K.] kähedaksräägitud hääle pooleks." (Kõiv 1997: 252) Lavaruumi kusagilt väljastpoolt tungiv terav katkestus on samuti kõivulik võte ja seda võib seostada tema enda elu otsekui kujundliku poolitumisega 1944. aasta põgenemise luhtumise tõttu. Osutagem veel ühele, sedapuhku muusika ja instrumendiga seotud äkilisele katkestusele „Põua ja vihma …" finaalis: „Pillimäng jääb järsku nagu lõigatult vait. [---] On kuulda, kuidas viiul ragisedes puruneb." (Kõiv, Lõhmus 1987: 142) Siin mõjub see hävingut ja traagikat ettekuulutava metafoorina. Viiulihääli, mis võivad olla ettevaatlikud, südantkraapivalt kaeblikud või kauged ja summutatud, leiab mitmest näidendist.[23]

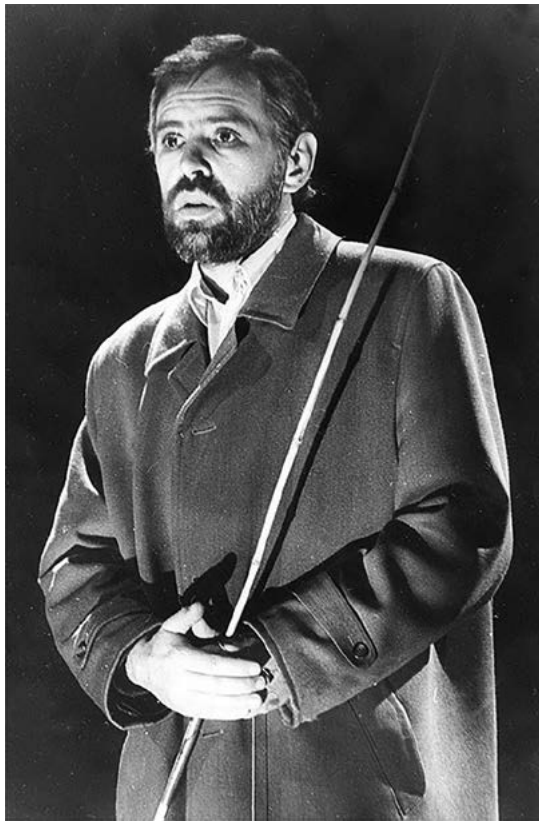
Kõivu remarkide eripärale on osutanud Luule Epner: „tavaliselt pikad või ülipikad, need kirjeldavad näidendimaailma äärmise detailsusega, äratavad intensiivseid aistilisi kujutlusi ja mõjuvad meeleliselt autentsena" (Epner 2018: 115). Lavastaja Priit Pedajas möönab, et Kõivu tekstid liigituvad dramaturgiaks, mis ei arvestagi üldse teatriga, luues pigem kujutelma (Kokkusaamised … 1991: 19), tema näidendid algavad alati mingisugusest remarkides antud kujutluspildist (Vestlus … 2020: 196). Kõivu remargid on Pedajase sõnul olemuslikud ja lavastajana on ta neid võtnud eeskätt kujundina (Kapstas 1994; Vestlus … 2020: 198). Teatril tuleb kirjaniku draamateoseid käsitleda kui võimalust mänguks ja teha valikuid (Pedajas 2004: 116). Kuigi võiks eeldada, et Kõivu kuuldelisi remarke on laval ehk mõnevõrra hõlpsam teoks teha kui visuaalseid või tegevuslikke, kehtib ilmselt nendegi kohta sedastus, et Kõivu remargid pakuvad vihjeid toonile või stiilile, mida on võimalik mängida: „sammud trepil, tuul suurte puude latvades – kõige selle kohalolek on võimalik tajutavaks mängida." (Pedajas 2003: 192–193)

---

22 Vaid paar näidet: „… kusagil eemal peab olema suur tamm. Tamme hääl tuules."; „… siis jälle tamm, pikemalt nüüd kui varem, raskelt."; „Tamm sahiseb, nagu polekski veebruar ja väljas 35 kraadi külma."; „Tamm hakkab ärevalt sahisema." (Kõiv 1997: 147, 151, 161, 227). „Tamm sahiseb", nii kõlab ka näidendi lõpuremark (Kõiv 1997: 228).

23 Perekondliku taustaga näidendis „Põud ja vihm Põlva kihelkonnan nelätõistkümnendämä aasta suvõl" võtab üks perepoegadest ühtäkki viiulimängija poosi ja mängib kujuteldaval instrumendil Beethoveni „Kreutzeri" sonaadi *Presto*'t (Kõiv, Lõhmus 1987: 69).

Illustratsioon 3. Jüri Krjukov lavastuses „Tagasitulek isa juurde". Kalju Orro erakogu. Foto: Gunnar Vaidla.



Jüri Krjukovi sõnul andsid kummalised teostamatud remargid näitlejale mingi emotsiooni ja olid seeläbi rolliloomele toeks (Kapstas 1994).

1993. aasta „Tagasituleku isa juurde" lavastuse helimaailma ja muusika lõi lavastaja Pedajas ise. Tamme sahina asemel raamistas lavastust juhtmotiivina täpselt teadmata kust kuulduv laul meeshääle esituses ning ajuti kõlas see katkendlikult ka ühe või teise stseeni saateks. Lea Tormis on esietenduse järel tõdenud: „Aeg-ajalt kummitab mind ikka see laul. Mis laul see küll on, kohe alguses kusagilt kaugusest, nagu läbi vana heliplaadi kahinate kostmas, lavastuse õhustikku sisse juhatamas; hiljem aeg-ajalt taastekkimas, ka etenduse lõpul argiaskelduste kentsakat melu võõritamas … Ma ju tean seda viisi, seda häält, kohe-kohe tuleks nagu meelde … See ääre peal, see äratundmise piiril olek, see pisut-veel-ja-kohe-saab-kõik-selgeks tunne võibki teatrikunsti asendamatuks teha." (Tormis 2006: 491)[24] Kontrastina igatsuslikule lauluviisile oli lavastuses teiseks läbivaks motiiviks madal tume ja rõhuv heli, mis ühelt poolt resoneeris näidendi viienda pooltunni alguses pimeduses põrandasse tekkinud kummastava auguga, mille häälitsuste-registrite diapasoon varieerub näidendis kriginast ja sisinast inisemiseni, viiulihäältest vana grammofoni krõksumiseni (Kõiv 1997: 211) – pangem Pedajase muusikalise kujunduse kontekstis tähele just grammofoni mainimist. Teisalt võib lavastusse aeg-ajalt lõikuvat tumedakõlalist motiivi tõlgendada kauge ja summutatud sõjamürinana, ent eeskätt vahendab see siiski Tagasitulijat (Jüri Krjukov) painavat teadmatust, hirmu- ja õudustunnet.[25] Lavastuses leidus valitud noppeid ka näidendi remarkide lopsakast helideilmast: uks kääksus ja pimeduses hõigatigi kedagi Endlat; näidendi neljandas pooltunnis alumiselt korruselt kostvaid sünnipäevaliste hääli oli küll mõneti kärbitud-tihendatud. Kaasaegse arvustuse sõnul märgistas muusikaline kujundus õnnestunult „väiksemaidki meeleolumuutusi, mineviku- ja olevikupiltide vaheldumisi" (Kulli 1993). 1993. aasta „Tagasituleku isa juurde" muusikaline ja helirežii mängis Pedajase kongeniaalses Kõivu-tõlgenduses kui tervikus tähelepanuväärset rolli ja lõi lavastaja käekirjale omase atmosfääri erilise sugestiivsusega.

Laulud aja- ja eluloos

Merle Karusoo tekstid ja lavastused on omavahel sidusamad ning neid pole põhjust liiga rangelt lahus käsitleda. Tema mäluteatri arengujoon joonistub välja alates 1980. aastate lõpust, mil sündisid dokumentaalsed, kirjadele ja/või päevikule

[24] Artikli valmimise ajaks pole paraku õnnestunud välja selgitada mainitud eestikeelse laulu täpsemat päritolu, pealkirja ega esitajat, eesti meeslauljat. Aga leppigem sellega ja korrakem üht eespool juba esinenud tsitaati näidendi „Tagasitulek isa juurde" remargitekstist: keegi „laulab sekka mõne salmi vanast ja hästituntud laulust, mis nüüdseks on ometigi unustatud" (Kõiv 1997: 156). Kummati mõjub ka lavastuse helikujunduslikku seika looritav „hämarus" Kõivu puhul kongeniaalsena.

[25] Siin saab kinnitust väide, et muusika võib anda tähenduse tegelaskuju mõtetele ja mälestustele, unistustele ja unenägudele ning vallandada-väljendada tema tundeid, sealhulgas rõõmu ja armastust, aga ka viha, kurbust, igatsusi ja hirme (Fischer-Lichte 1992: 126).

toetuvad naiste elulood: „Aruanne“ (1987, Pirgu Arenduskeskuse mälusektoris) ja „Haigete laste vanemad“ (1988, Eesti Draamateatris). 1990. aastate lõpp tõi fookusesse rahvuslikud saatuseaastad, muu hulgas poolelijäänud põgenemislood kammerlikus tudengilavastuses „Sügis 1944“ (1997, Viljandi Kultuurikolledžis) ja küüditamisele kaasa aidanud eestlaste lood lavastuses „Küüdipoisid“ (1999, Eesti Draamateatris). Nii „Haigete laste vanemates“ kui ka „Küüdipoistes“ vaadeldakse ühiskondliku konformismi ja põlvkondliku süü teemat.

Karusoo mäluteatri lavakeeles on staatika ja minimalism aeg-ajalt vaheldunud lahvatustega avaramasse, panoraamsemasse mõõtmesse. Sobivaimaks näiteks on koos 300 harrastusnäitlejaga loodud vabaõhutükk „Circulus“ (23. juunil 1993 Otepääl, kaaslavastaja Toomas Lõhmuste, muusikajuht Viive Ernesaks), mida esitati vaid korra, Eesti Vabariigi 75. aastapäevaks. Pisut enam kui tunni jooksul mängiti suurel vaaterattal ja selle ümber läbi 60 aastat Eesti ajalugu (alates 1934. aastast kaasajani), kusjuures näitemängu tekstiks või libreto lähtepunktiks oli helilint (fonogramm) valikuga kõigist riigijuhtide kõnedest, mis olid arhiivis säilinud. Lisandusid tantsuviisid, laulud ja kaks luuletust (Heiti Talviku „Eleegia“ vaikiva ajastu raames ja Marie Underi „Jõulutervitus 1941“).

Lavastust kujundas suurel määral 30 eeskätt rahvalikku ja esinduslikku (sealhulgas ka võõrast ideoloogilist sõnumit kandvat) ajastulaulu. Mõni neist kõlas rohkemgi kui korra (näiteks „Oh laula ja hõiska …“ eri aegade kontekstis), vaatemängu alustas ja lõpetas „Kungla rahvas“. Libreto alaosades on määratletud rahva vahelduvaid seisundeid, sealhulgas lähtuvalt sellest, kas rahvas laulab (seda juhtub vaid aastatel 1938/39 ja 1988) või vaikib. Vaikimisaegu tuleb sagedamini ette: näiteks aastal 1934 ja 1970. aastate alguses. 1940. aastate teises pooles rahvas alguses laulab, siis aga vaikib; 1950. aastate alguses rahvas „ei näe ega kuule“ (Karusoo 2008: 292–298). „Circuluse“ näol oli tegu juhtumiga, mispuhul helisalvestised ja lindistatud muusika juhtisidki kogu lavastuse

Illustratsioon 4. Stseen vaaterattal lavastusest „Circulus“. Rahvusarhiiv, EFA.332.0.158907. Foto: Tõnu Tormis.

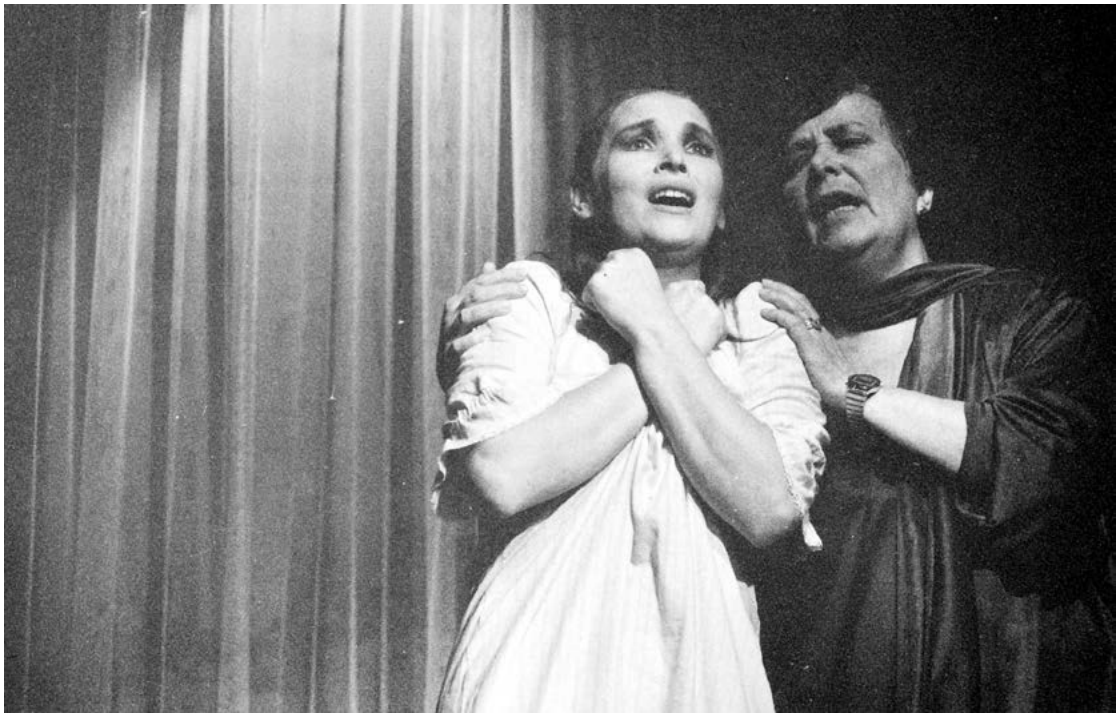


kulgu ning mänguplatsil puudus vahetu sõnaline tegevus (Roose 2000: 6). Muusikat toetasid kostüüm ja grimm (kunstnik Aime Unt), samuti tantsud – padespannist tibutantsuni. Etenduse vastukajades tõdeti, et „Circuluses“ sündis kunstiline tervik „liikumisjooniste range korrapära ja ajastuomaste meloodiate [---] ning ajaloolis-poliitiliste vahetekstide toel“ (Herkül 1993: 45).[26]

Mõned aastad varem Pirgus mängitud kammerlik-minimalistlik „Aruanne“ oli samuti lauluderohke: kokku oli neid lavastuses ligi veerandsada. Tegelasi esitletakse juba tekstis Häältena: Naishääl (lavastuses Katrin Saukas), Tenor (Mart Johanson) ja Bariton (Jaak Johanson) – mõlemad

[26] Karusoo eri lavastustes kõlanud „Internatsionaali“, „Ülemaailmse demokraatliku noorsoo hümni“ jt. sedalaadi laulude puhul võib küsida, kas ja kuivõrd oldi sunnitud neid laulma. Karusoo rõhutab, et näiteks lavastuse „Meie elulood“ loojate hoiakut peegeldavate episoodide hulka kuulunud, sealhulgas võõrideoloogilist sõnumit kandvat laulu ei esitatud „pilamiseks, vaid järele mõtlemiseks, [---] millest õieti räägib nimetatud laul“ (Karusoo 2008: 27). „Circulusega“ seoses on ta tõdenud: „Meist jääb vaid tegu. Ja, noh, me laulsime neid laule Stalinile …“ (*Ibid*., lk. 286)

Illustratsioon 5. Katrin Saukas ja Silvia Laidla, „Haigete laste vanemad". Eesti Draamateatri arhiiv. Foto: Peeter Laurits.



kitarriga – ning Bass (Marko Matvere) lõõtspilliga. Seega sündis „Aruandes" elav muusika „siin ja praegu". Alguses resoneerivad lihtsa talunaise Ella Kaljase lauliku laulud tema päevikus kajastamist leidnud elusündmustega, mõne aja pärast aga juba rahvusliku ajaloo kataklüsmidega. Nii lausub Ella laulu „Eestimaa, mu isamaa … (Kuis mul armas oled sa)" kohta: „Jah, seda laulu võis Eesti rahvas laulda üle kahekümne aasta, aga siis tuli lõpp" (Karusoo 2008: 134)

Koduse lauluvara sekka trügib ühel hetkel võõrvõimu esinduslauluna ka „Internatsionaal". Rein Ruutsoo on selle lavastuses aset leidnud metamorfoosi tabavalt kokku võtnud: „Üksteise järel lauldi vaimulikke ja isamaalisi laule, „Kawe keldrit", ülistuslaule Stalinile ja muid. Üksteise otsa kuhjusid ühendamatud müüdid, mis pidid lõpuks purustama ka päevaraamatut pidanud noore naise elumüüdi. [---] Laulikust aimuv laulumaailma (isikliku olemise ühe tähtsama identsuskeskme) Stalini-aegse äraspidistumise täpne lavastamine teeb ajastu kuritegeliku perverssuse füüsiliselt adutavaks." (Ruutsoo 1988: 38)

„Aruande" teksti/lavastuse teise kolmandiku järel, kui Ella on Siberisse küüditatud, muutub päevik ülinapiks: lohutute tsitaatide saateks kõlab vaid monotoonne, vastu kitarrikasti kinnastatud käega koputatud rütm. Kujundi mitmetähenduslikkusele osutab seik, et lavastuse vastuvõtus tõlgendati seda kord pulsi, kord rongirataste raiuva heli, kord saatuse koputusena (Ruutsoo 1988: 40; Üprus 1988a). Inimhääl või inimlik heli otsekui hääbub või vakatab, päevikupidaja tummub. Monotoonsus ei kao ka kodumaale tagasi jõudnult, kui päevikupidaja vaid registreerib tuimalt rasket kolhoositööd. Hingeliigutuste kirjeldamine asendub „bioloogilise eksistentsi jälgimisega" (Ruutsoo 1988: 40). Laulust „Kawe keldris" aimub sügavat meeleheidet. „Täna öösel naudin elu" peegeldab küll enesesisenduslikult uljast katset painetest välja murda, ent laul katkeb poolelt viimaselt realt: „Täna öösel naudin elu / Wallatledes sinuga. / Täna imetlen su ilu, / Homme …". Lausumata jäävad sõnad „võitlen surmaga". (Karusoo 2008: 151) Sedalaadi järske, otsekui noaga lõigatud katkestusi või stoppkaadreid poolelt realt kohtab mujalgi, hiljem näiteks „Küüdipoiste" ringmängulauludes „Sonny-boy", „Hirv ojal joob", „Hoia kinni, muidu võid sa uppi lennata" jt. (muusikaline kujundaja Riina Roose).

Illustratsioon 6. Laurits Muru Jaak Johansonina lavastuses „Agnes, kroonikud ja psühhokroonikud". VAT teater. Foto: Siim Vahur.



„Aruande" lavastuses sündis Häälte vahel ka omalaadne muusikaline dialoog: Katrin Saukase Naishääle kurblüüriline-igatsuslikkus *versus* Tenori, Baritoni ja Bassi vapravõitu, optimismist tuge otsiv huumor. Kaasaegne arvustus kiitis „Aruande" rahvuslikku koloriiti ja kontseptsiooni kargust; samuti imetleti noore trupi laulmist, nimetades seda „inimlikkuse vaimseks mälestusmärgiks" (Üprus 1988a). Ilmselt esimesi kordi võrdsustatigi „Aruande" ja „Haigete laste vanemate" arvustuslikus retseptsioonis üksikinimese põdemine metafoorina kogu rahva saatusega (Üprus 1988a; Mikkel 1988).

Lavastuses „Haigete laste vanemad" aktualiseerus haige, koolieeliku vaimsele arengutasemele jäänud tütre Ema (Silvia Laidla) pihtimusliku ja kahetseva monoloogi kaudu küsimus põlvkondlikust süüst ja vastutusest, samuti keris end lahti kodu kibeda kaotuse lugu. Lohutus tonaalsuses pakkus ühe vähese helgema hetke Ema ja ta tütar Margiti (Katrin Saukas) ühine laulmine. Vanaemalt päritud laul „Kord elasid kaks lindu / vaid teineteisele / ja pesa ehitada / siis võtsid nemad nõuks …" räägib mõistukõneliselt kurjast kaarnast, kes lindude pesa lõhub, nii et linnud „surid muresse" (Karusoo 2008: 178). Arvustaja sõnul mõjus ema ja tütre laulustseen ängistavalt pühalikuna, kuna selles polnud jälgegi Margiti sidistavast, üldjuhul mõistetamatust kiirkõnest, mis läks hooti üle täielikuks ehholaaliaks ehk kajakõneks.[27] Lauldes mõjus Margit täiesti tervena (Üprus 1988b).

Lähiminevikulise teatriloo vaatepunktist sõlmub just siitkaudu side Merle Karusoo ja Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikooli 31. lennu lavastusega „Agnes, kroonikud ja psühhokroonikud" (2023, VAT teatris), mis heidab tagasipilgu Pirgu mälusektori aega. Loo keskpunktis on siiski eakas Agnes Riimaa (Katrin Saukas), kes sanitarina Kernu invaliidide kodus töötades hakkas omaalgatuse korras hoolealustele laulmist õpetama – lauldes nad rahunesid, otsekui „vabastasid end oma haigusest, oma lootusetusest" (Karusoo 2008: 126). Lavastuses oli lauludel seega ühelt

[27] Tahtmatu kuuldud sõnade ja fraaside järelekordamine.

poolt samuti tervendav roll nagu „Haigete laste vanemates". Teisalt teadvustati omal ajal Pirgus kogutud-lauldud viiside kaudu ka rahvusliku ühismälu jätkuva hoidmise vajadust. Nüüdseks ehk enam mitte nii pakiliselt mälu *resp*. elulugudelaulude inimestele tagasiandmise mõttes, vaid pigem nende edasiandmise missiooni rõhutades.

Kokkuvõtteks

Oma mäluteatrikäsitluses määratleb Jeanette R. Malkin nn. mälustruktuuridena kordusi (sh. korduvaid stseene), kokkusulatamisi, tagasipöördumisi, ettekavatsematuid hääli, mitmesuguseid kajasid, kattumisi ja simultaansust. Sedalaadi mälustruktuurid võivad kujundlikult avalduda näiteks pikkades, kordustest tulvil monoloogides, mispuhul kõneleja võib jääda anonüümseks, või liikumatuses-staatikas, mida ümbritsevad (helisalvestatud) hääled, või kajana korduvates, isikustamata „minevikuhäältes", mis hajuvad ja jagunevad eri rääkijate vahel. Seeläbi, väidab Malkin, võib lava muutuda vaimu- või mälumaastikuks, kuhu tulvab mälu ühishääli. Mäluteater, mis sageli seostub minevikutraumadega, võib olla laetud vastandlikest diskursustest, seletamatutest asjadest, ettearvamatutest kujunditest, omavahel kattuvatest häältest ning ootamatutest stiilipöörakutest (Malkin 1999: 1, 8, 10).

On märkimisväärne, kui sageli mainib Malkin auditiivse komponendi osakaalu mäluteatris. Nagu nägime, haakub eelkirjeldatu paljuski näiteks Madis Kõivu „Tagasituleku isa juurde" mäluruumiga, mis väljendub näidendi puhul ohtras remargitekstis, 1993. aasta lavastuses aga Priit Pedajase Kõivuga samavaimulises režiis ja helimaailmas. Monoloogidki on Kõivu dramaturgiale ülimalt omased. Monoloogidest ei pääse mööda ka Merle Karusoo mäluteatrist kõneldes. Kõiv loob häälte ja helide polüfoonia remarkides, Karusool sünnib erinevate isikulugude *resp*. monoloogide *resp*. häälte komponeerimise kaudu üldistusjõuline mosaiikpilt. „Küüdipoiste" ülesehitus on seejuures tavapärasest killustatum. Siin vaadeldud eesti mäluteatri näidete puhul kohtabki muusika ja helide vallas sageli fragmentaarsust ning järske katkestusi – seda nii Kõivul kui ka Karusool. Sellele ilmingule võivad lavastustes sekundeerida lavakujundus ja liikumisrütm („Tagasituleku isa juurde" kunstnik oli Mats Õun; „Küüdipoiste" lavakujunduse lõi Pille Jänes ning ringmängutantsud seadis Riina Roose). Eriti mastaapselt avaldus eelöeldu aga „Circuluses".

Kõigi artiklis käsitletute puhul on veel üks ühine joon: mäluteatrile olemuslikuna mainitud dialoog publikuga. Rein Saluri kirjutas „Külalistesse" laulu „Sääl, kus rukkiväli lagendikul heljub", mille sõnad koosmõjus näitleja esituslaadiga puudutasid ja virgutasid midagi olulist toonaste teatrivaatajate kultuuri- ja rahvuslikus ühismälus.

Merle Karusoo „Aruanne" mõjus tema isikupärase mäluteatri avataktina, mispuhul missiooniks oli inimestele, eriti vanemale põlvkonnale nende vahepeal keelatud ja tõrjutud elulugude ja laulude tagasiandmine. Nagu öeldud, tegi sel teel eelsammu juba Saluri. Nii „Külalised" kui ka „Aruanne" on ehedad näited heli- ja muusikalise kujunduse kaudu seoste loomise kohta: eeskätt muusika võib näiteks taastada vaatajate isiklikele kogemustele toetuvaid mälupilte või vallandada nostalgilisi, aga ka valulikke tundmusi. Rõhutatud on elava muusika erilisust sõnateatris, mis loob muu hulgas lava ja saali vahel ühtse energiavälja (Talvik 2018: 32). Seda tõendavad mitmedki siin artiklis käsitletud mäluteatri näited. Karusoo lavastuste arvustustes mainitakse tavapärasest sagedamini publiku reageeringuid – mis kinnitab samuti dialoogi sündi. Laulud võivad pakkuda hingepidet ja lohtu, mõjuda isegi tervendavalt („Haigete laste vanemad", „Agnes, kroonikud ja psühhokroonikud"), samas võivad nad enamvähem võrdsustuda inimelu kuluga („Aruanne") ning luua või määratleda ajastu tausta („Circulus", „Küüdipoisid"). Ajastu taustale viitab raadiost kõlavate laulude kaudu remarkides ka Kõiv, „Tagasituleku isa juurde" lavastuses mängis lavalise aegruumi ja lummava atmosfääri loomises tooniandvalt kaasa Pedajase muusikaline ja helikujundus.

Lauludesse võib olla kätketud igatsus, valu ja lein (Saluri „Poiste sõidud", „Minek"), neis võib aga samas väljenduda vastupanu ja peegelduda uljast bravuuri („Aruanne"). Kuid paradoksaalsel moel liituvad muusika ja helidega eesti mäluteatris tihti mitte ainult järsud katkestused, vaid ka vakatamine ja piinav tummus, luues laulude ja muusika helgema poolega kibeda kontrasti. Osutagem siinkohal heli- ja muusikakujunduse rõhutavale funktsioonile – seda ka kontrasti, antud juhul vaikuse kaudu (Talvik 2018: 50–51). Saluri näidendi peategelane üritab minevikutõe väljaselgitamiseks kasutada kuuldelisi võtteid ja

vahendeid. „Külalistes" vastanduvad elav laul ja sõjale viitava automaadivalangu lindistus. Samas võib paradoksaalsel moel laulgi, mis oleks otsekui mõeldud leevenduseks või lepituseks, hoopis vastupidiselt sunniks muutuda. Omaette küsimus sundlauludest ja -laulmisest kerkib aeg-ajalt esile Karusoo lavastustes.

Kui hakati koguma eestlaste elulugusid, ilmnes, et umbes 90% oma eluloo kirjapanijatest mainis laulu ja laulmist, kaasa arvatud juhul, kui ise laulda ei osatudki (Rüütel 2003: 329). Meie identsuskese ja ühismälu on paljude (rahvalike) lauludega vääramatult seotud. See pole iseenesest üllatav, aga nagu Saluri, Kõivu ja Karusoo näitel kogesime, on laulud ka eesti mäluteatri faktuuri tihedalt, sügavuti ja intrigeerivalt mitmetähenduslikena sisse kodeeritud.

Allikad

Eesti Rahvusringhäälingu arhiiv

„Kuuldemäng. Hamlet". [Raadiosalvestis.] Autor William Shakespeare, režissöör Kaarel Toom, lavastaja Andres Särev, helilooja Eugen Kapp. Esmaeeter 28.11.1946, https://arhiiv.err.ee/audio/vaata/kuuldemang-hamlet-145278 (27.08.2025).

„Poiste sõidud: 1", „Poiste sõidud: 2". [Rein Saluri draama „Poiste sõidud" lavastuse salvestis.] Lavastaja Mikk Mikiver, kujundaja Aime Unt. Esmaeeter 23.05.1980, https://arhiiv.err.ee/video/vaata/poiste-soidud-1, https://arhiiv.err.ee/video/vaata/poiste-soidud-2 (8.02.2025).

„Roosiaed: 1", „Roosiaed: 2". [Enn Vetemaa, „Roosiaed", lavastuse salvestis.] Lavastaja Voldemar Panso, kunstnik Mari-Liis Küla, näitejuht Merle Karusoo, muusikaline kujundus Peeter Volkonski. Esmaeeter 6.12.1980, https://arhiiv.err.ee/video/vaata/roosiaed (7.02.2025).

„Teatrimärkmik. Külalised ja Mängi, pillimees Draamateatris". [Stseenid lavastustest „Külalised" ja „Mängi, pillimees!".] Sarjast „Saadete algmaterjalid filmilt 16mm", osa 1. Esmaeeter 28.04.1974, https://arhiiv.err.ee/video/vaata/teatrimarkmik-kulalised-ja-mangi-pillimees-draamateatris (30.04.2025).

„Teatrietendus. Aruanne." [Merle Karusoo lavastuse „Aruanne" salvestis.] Videosalvestatud 9.–11.01.1990, https://jupiter.err.ee/1608120301/teatrietendus-aruanne (9.02.2025).

Eesti Teatri Agentuuri koduleht

Lavabaas, https://lavabaas.teater.ee/ (27.08.2025).

Terminoloogia, https://teater.ee/teatriinfo/terminoloogia/ (28.04.2025).

Eesti Draamateatri arhiiv

„Küüdipoisid". Autor-lavastaja Merle Karusoo, muusikaline kujundaja Riina Roose, kunstnik Pille Jänes. [Videosalvestis.] Salvestatud avalikul etendusel 8.10.1999. ETV 1999.

Madis Kõiv, „Tagasitulek isa juurde". Lavastaja Priit Pedajas, kunstnik Mats Õun, muusika Priit Pedajas. [Videosalvestis.] Salvestatud avalikul etendusel 5.11.1994. EVTV 1994.

Kirjandus

Amor, Mari 2006. Heliloojad sõnateatris. – *Teatrielu 2004*. Koost. Liina Jääts, Ivar Põllu, Tallinn: Eesti Teatriliit, lk. 128–137.

Bates, Catherine 1999. *Play in a Godless World: The Theory and Practice of Play in Shakespeare, Nietzsche and Freud*. London: Open Gate Press.

Carlson, Marvin 2001. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Theater: Theory/Text/Performance, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Epner, Luule 2006. Saateks. – Madis Kõiv, *Näidendid. I*. Tartu: Akkon, lk. 495–503.

Epner, Luule 2007. Rupture and Continuity: How History and Memory Are Represented on the Stage. – *We Have Something in Common. The Baltic Memory*. Eds. Anneli Mihkelev, Benedikts Kalnačs, Collegium litterarum 21, Tallinn: The Under and Tuglas Literature Centre of the Estonian Academy of Sciences / Institute of Literature, Folklore and Art of the University of Latvia, pp. 177–196.

Epner, Luule 2018. *Mängitud maailmad*. Heuremata 8, Tallinn/Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Fischer-Lichte, Erika 1992. *The Semiotics of Theater*. Advances in Semiotics, Bloomington et al.: Indiana University Press.

Gluhović, Milija 2013. *Performing European Memories: Trauma, Ethics, Politics*. Studies in International Performance, New York et al.: Palmgrave Macmillan.

Gluhović, Milija 2020. *Theory for Theatre Studies: Memory*. London: Bloomsbury Publishing.

Herkül, Kadi 1993. Vastandused. Teatrifestival „Dionysia" Tartus ja vabaõhuprojekt „Circulus" Otepääl. – *Teater. Muusika. Kino* 10, lk. 44–45.

Kapstas, Meelis 1994. Tagasi tulekud. – *Pühapäevaleht*, 5.11.

Karusoo, Merle 2008. *Kui ruumid on täis. Eesti rahva elulood teatritekstides 1982–2005*. Tallinn: Varrak.

Kokkusaamised … 1991 = Kokkusaamised. Kokku said kriitik Lilian Vellerand ja lavastaja Priit Pedajas. – *Teater. Muusika. Kino* 10, lk. 16–24.

Kruuspere, Piret 2017. Eesti näitekirjandus ja teater kultuurimälu meediumidena. – *Philologia Estonica Tallinnensis* 2, *Kirjanduse intermeedialisus. Intermediality of Literature*, lk. 35–58, https://doi.org/10.22601/PET.2017.02.03.

Kulli, Jaanus 1993. Imet tabav tagasitulek. Madis Kõivu „Tagasitulek isa juurde" Eesti Draamateatris. – *Hommikuleht*, 8.02.

Kõiv, Madis, Aivo Lõhmus 1987. *Põud ja vihm Põlva kihelkonnan nelätõistkümnendämä aasta suvõl*. Tallinn: Eesti Raamat.

Kõiv, Madis 1997. *Kolm näitemängu. Kokkusaamine. Tagasitulek isa juurde. Filosoofipäev*. Tallinn: Eesti Draamateater.

Kõiv, Madis 2007. *Näidendid. II*. Tartu: Akkon.

Malkin, Jeanette R. 1999. *Memory-Theater and Postmodern Drama*. Theater: Theory/Text/Performance, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Mikkel, Reet 1988. Mitu puud on metsas? „Haigete laste vanemad" Draamateatris. – *Õhtuleht*, 22.10.

Mirov, Ruth 1979. „Otsinud olen inimese häält". – *Teatrimärkmik 1976/77*. Koost. Helvi Einas, Inna Rips, Tallinn: Eesti NSV Teatriühing / Eesti Raamat, lk. 206–214.

Pedajas, Priit 2003. Kõivu näidenditest praktiku mätta pealt. – *Madis Kõivu mõttelistes maailmades. Tartus 4. XII 1999 Madis Kõivu 70. sünnipäeva tähistanud konverentsi ettekannete põhjal koostatud artiklikogumik*. Toim. Maris Balbat, Piret Kruuspere, Tallinn: Eesti Teatriuurijate Ühendus, lk. 187–194.

Pedajas, Priit 2004. Kolm olukorda, mille pärast võtsime teha *Finis nihili*. – *Püsimatu metaphysicus. Madis Kõiv 75*. Koost. Jaan Kangilaski, Bruno Mölder, Veiko Palge, Tartu: EYS Veljesto kirjastus, lk. 112–117.

Rokem, Freddie 2000. *Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. Studies in Theatre History and Culture, Iowa City: University of Iowa Press.

Roose, Riina 2000. *Helikujundus sõnalavastuses*. Töö teatrimagistri kraadi taotlemiseks, käsikiri, Eesti Muusikaakadeemia Kõrgem Lavakunstikool.

Ruutsoo, Rein 1988. Teateid ühest elust. Etendusest „Aruanne". – *Kultuur ja Elu* 6, lk. 37–40.

Rüütel, Ingrid 2003. Laulud eesti elulugudes. – *Võim & kultuur*. Koost. Arvo Krikmann, Sirje Olesk, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk. 247–338.

Saluri, Rein 1989. *Sõiduraamat: Minek. Poiste sõidud. Külalised*. Tallinn: Eesti Raamat.

Sepp, Reino 1987. „Tuul ulub ja vihma sajab …" Ühe ballaadi lugu. – *Mana* 57, lk. 68–74.

Talvik, Liivia 2018. *Heli- ja muusikaline kujundus eesti sõnateatris*. Magistritöö, käsikiri, Tartu Ülikool, https://dspace.ut.ee/server/api/core/bitstreams/65789253-7199-4368-aca9-c5e06e22f1ba/content (2.05.2025).

Tobro, Valdeko 1982. Kirjad „Külaliste" kohta. – *Teater ja film. Artiklivalimik 1962–1975*. Koost. Ivika Sillar, Tallinn: Eesti Raamat, lk. 113–119.

Tomson, Maret 1984. Muusika „Ugalas". – *Sirp ja Vasar*, 17.08.

Tormis, Lea 2006. Väljendada väljendamatut. Madis Kõivu „Tagasitulek isa juurde" Draamateatris. – *Teatrimälu*. Koost. Piret Kruuspere, Hando Runnel, Eesti mõttelugu 67, Tartu: Ilmamaa, lk. 491–495.

Varres, Ardo Ran 2023. Heli-*art* ja *sound*'i-kunst? – *Sirp*, 12.05.

Vellerand, Lilian 1992. Põrgupõhja uued Vanapaganad ehk Külalised II. – *Teater. Muusika. Kino* 8, lk. 72–76.

Vestlus … 2020 = Vestlus Priit Pedajase ja Ain Lutsepaga 2. veebruaril 2012 Tallinna Linnateatris. – *Jalutuskäigud ja kohvijoomised. Kõnelusi Madis Kõivust*. Koost. Aare Pilv, Collegium litterarum 26, Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk. 188–210.

Vestlusring … 2014 = Vestlusring muusikalisest kujundusest. (Vestluse viis läbi Hedi-Liis Toome.) – *Teatrielu 2013*. Koost. Hedi-Liis Toome, Liina Unt, Tallinn: Eesti Teatriliit, lk. 116–133.

Wesker, Arnold 1966. *The Four Seasons. A Play in Two Parts*. London: Jonathan Cape.

Üprus, Avo 1988a. Oma ususes püha … – *Sirp ja Vasar*, 20.05.

Üprus, Avo 1988b. „Haigete laste vanemad". Dokumentaaldraama TRA Draamateatris. – *Sirp ja Vasar*, 9.12.

The Imprint of Sound in Memoryscape. Music and Sound in Estonian Memory Theatre

Piret Kruuspere

Summary

This article examines sound design in Estonian spoken theatre, particularly in Estonian memory theatre, based on the works of playwrights Rein Saluri and Madis Kõiv and stage director Merle Karusoo from the 1970s up to the present. Several scholars have emphasized memory's inherent connection with the art of theatre (Malkin 1999; Carlson 2001; Gluhović 2013 et al.). A twofold definition of memory theatre sees it both as a theatre that imitates or depicts common, often contradictory and repressed or erased memories of a shared past, but also as a theatre that initiates processes of remembrance (Malkin 1999). In the context of Estonian history and theatre history, I rely upon the concept of memory theatre primarily from the aspect of depiction of the events and traumas of contemporary history in literature and theatre. The representatives of Estonian memory theatre I have chosen have treated topics and questions related to history, memory and trauma by mediating the fragmentary, relative and painful essence of the process of recollection, and have simultaneously offered possibilities for healing. On the basis of Saluri's, Kõiv's and Karusoo's works, the relationship between theatre and collective memory during different social periods (years of Soviet occupation, singing revolution and regaining independence, present time) can be explored.

I am seeking to answer the question of whether music and sounds could be defined as a meaningful characteristic of Estonian memory theatre. On the basis of close-reading, this article explores whether and to what extent music and sounds—be it folk songs, so-called representational songs or sounds of nature and everyday life—are written into dramaturgical texts. On the basis of my own memories as a theatregoer, contemporary reviews and recordings, it is examined whether and how so-called textual music and sound have been realized on stage and what functions and meanings they have carried. The theoretical framework is based on theatre and memory studies as well as on specific studies of sound design in theatre (Fischer-Lichte 1992; Talvik 2018).

Repetitions, fusions, reversions, involuntary voices and various echoes, overlaps and simultaneity have been characterized as memory structures which can turn the stage into a metaphorical mindscape / memory landscape. Memory theatre, when associated with past traumas, can be loaded with contradictory discourses, inexplicable things, unpredictable images, and unexpected stylistic turns (Malkin 1999). The above statement is related to the memory space of Madis Kõiv's play *Tagasitulek isa juurde* (*Return to the Father*), which is to a great extent expressed in abundant stage directions. The 1993 production, staged by Priit Pedajas, carries the same spirit as Kõiv's mesmeric dramatic world, including music as well as often echoing and overlapping sounds and voices. Kõiv creates a polyphony of voices and sounds in his stage directions; Karusoo, in her productions, generates generalized and powerful mosaics through the medium of life-stories, monologues or voices. The works of both Kõiv and Karusoo often exhibit fragmentation and abrupt interruptions, also in music and sound.

Constant dialogue with the audience's memories has been considered essential to memory theatre. In Saluri's play *Külalised* (*The Guests*), the folk song *Sääl, kus rukkiväli lagendikul heljub* (*Where the Cornfields Bend to the Wind*) is sung; its original lyrics, which had been forbidden for decades, combined with the actor's devoted style of performance, evoked recognition and emotions in the collective memory of the audience in the 1970s. Karusoo's stage production of *Aruanne* (*The Report*) at the end of the 1980s was an expressive example of her unique memory theatre with her mission to give back to Estonians the life-stories and songs that had been forbidden and rejected for decades. In her productions, songs can provide support and comfort, express resistance, and have a healing effect. Songs can be equated with the course of human life, and create or define the background of an era. In Estonian memory theatre, music and sounds are often accompanied not only by abrupt interruptions, but also by falling silent, which create a bitter contrast with the brighter side of the music. In Saluri's *The Guests*, the live

performance of a 'forgotten' song stands in sharp contrast to the recorded burst of automatic gunfire. The issue of forced songs/singing in the years of Soviet occupation arises in Karusoo's productions.

When biographies of Estonians began to be systematically collected at the turn of the 1980s and 1990s, it occurred that about 90% of the people who sent their stories mentioned songs and singing, even if they themselves could not sing. The core of Estonian national identity and collective memory is inextricably linked to many (folk) songs. This fact is not surprising in itself, but as we experienced, songs are also tightly and deeply encoded in the texture of Estonian memory theatre, where their role is intriguingly ambiguous.

Vokaalpartii teksti selge kostmise saavutamine ooperiteatri kontekstis

Veeda Kala, Marju Raju

Abstract

The sung text in opera is difficult for listeners to understand, even when sung in a language they know. Various explanations have been found for this, for example in the case of very high notes. However, opera texts remain incomprehensible in other cases as well. The goal of this research was to collect first-hand insights from singers regarding textual clarity, an aspect often overlooked in previous systematic studies. The study conducted 30 semi-structured interviews with professional opera singers from Europe and North America, conducted in Estonian (n = 11) and English (n = 19). As the problem concerns all voice types, all the singers who agreed to participate in the study and gave interviews were included in the work. Among the singers were three basses, three baritones, six tenors, one countertenor, six mezzo-sopranos, and eleven sopranos. This article focuses specifically on their reflections regarding the role of other professionals in supporting textual clarity. Although no direct questions were asked about these roles, the topic emerged spontaneously in several interviews. The findings suggest that improving text intelligibility in opera requires collaborative effort among singers, teachers, directors, conductors, production organizers, and even audiences.

Sissejuhatus

Artikli eesmärk on tuua välja lauljate kogemuse need aspektid, mis puudutavad ooperi lavaletoomisel võtmerolli kandvate inimeste panust tekstiselguse parandamisse ooperiteatris. Sageli ei ole kuulajal ooperis lauldud tekstist lihtne aru saada isegi siis, kui see kõlab tema emakeeles. Samas on lauluteksti selge kostmine publikuni oluline, sest see suurendab etendusest saadud naudingut olenemata sellest, kas tegemist on kuulaja emakeelega või mitte. (Fine, Ginsborg 2014: 7)

Tekstiselguse all peetakse artiklis silmas seda, kui kvaliteetselt jõuab ooperi vokaalpartii tekst kuulajani. Kuigi ka meloodia ja orkestrisaade võivad vokaalpartii teksti tähendust mõnevõrra edasi anda, avaneb tähendus tunduvalt paremini siis, kui sõnad ja häälikud on selgelt välja kuulda. Tekstiselguse saavutamiseks on vaja, et olenemata helikõrgusest oleksid kõik olulised häälikud igas sõnas õigesti kuulda.

Tekstiselgust ooperilaulus on uuritud eri nurkade alt. Foneetiliselt ja tajupsühholoogiliselt lähenevad näiteks Jean Westerman Gregg ja Ronald C. Scherer (2006), kes leidsid, et lauljad, kes tavaliselt laulavad vokaliise väiksema arvu täishäälikutega, ja need, kes laulavad vokaliise 11 Ameerika inglise keele täishäälikuga, suudavad võrdselt hästi täishäälikuid eristatavalt laulda. Ungari foneetik Andrea Deme viis läbi tajukatseid, kus ta palus osalejatel salvestiselt tuvastada soprani lauldud järjest kõrgemal helikõrgusel kõlavaid täishäälikuid. Tulemustest selgus, et täishäälikute tuvastatavus halveneb helikõrguse kasvades järk-järgult. 650 Hz juures tuvastasid katseisikud täishäälikuid ühendis /m/-vokaal-/n/ vaid 37–38%-l juhtudest. Omaette toodi välja, et nn. ees- ja kõrgemapoolsemate[1] häälikute, eriti /i/ puhul, oli tuvastatavus halvem kui taga- ja madalapoolsemate puhul. (Deme 2013: 76, 83–84) See asjaolu ei seleta siiski ülejäänud olukordi, kus see probleem ilmneb. Vokaalide kõrval on uuritud ka kaashäälikute tuvastamist, kuigi vähem. Allan Vurma jt. (2023) viisid läbi katsed, kus katseisikud pidid tuvastama metsosoprani esituses klusiile (k, p, t) ühendites /a/-klusiil-/a/ helikõrgusel 392 Hz (esimese oktavi *g*). Katsete tulemusel leiti, et intensiivsem klusiilide (k, p, t) hääldamine parandas nende äratundmist üldiselt vaid siis, kui stiimulid esitati reverbereeruva akustikaga ehk järelkõlaga ruumis ja/või koos saatening ansamblipartnerite produtseeritud helisid imiteeriva roosa müraga. Juhusest kõrgem klusiili tuvastatavus võis teatud juhtudel säilida ka siis, kui selle eksplosiooniosa ehk õhuvoolu tõkke

[1] https://eki.ee/wp-content/uploads/2024/05/eestikeelekasiraamat_2020.pdf, lk. 49.

(huulte (p) / keele ja hambasompude (t) / keele ja pehme suulae (k) kokkupuute) tagant vabanemine oli asendatud vaikusega. Klusiilide tuvastamises ilmnesid ka erisused – näiteks /k/ puhul võiks laulja olla tähelepanelikum, sest väga nõrgalt hääldatud hääliku algus võib muuta hääliku tuvastamatuks. Siiski võib eksisteerida intensiivsuse piir, mille ületamisel tulemus halveneb jälle. Ettevaatlik tasuks olla liialt jõulise hääldamisega eelkõige /p/ puhul. (Vurma jt. 2023: 59) Vurma jt. (2024) jätku-uuring näitas, et reverbereeruva akustikaga ruumis mõjutab klusiili äratundmist ka sellele eelneva täishääliku lõpu kaja, mis võib maskida[2] õige klusiili tuvastamist. Samuti näitasid eri vanusest osalejate tulemused seda, et nooremate kuulajate puhul on klusiilide äratundmine statistiliselt oluliselt parem nii kõrvaklappidega kui reaalses akustikas tehtud katsesituatsioonis. (Vurma jt. 2024: 115)

Tekstiselguse akustilisi perspektiive avavad näiteks Beatriz Raposo de Medeiros ja João Paulo Cabral (2018: 542), kes võrdlesid sama teksti esitava kõne ja laulu helikõrguse põhitooni ja kõne kiiruse parameetreid, ning leidsid statistilise analüüsi tulemusel, et varieeruvust laulmisel ei saa eristada varieeruvusest kõnelemisel. Mõnevõrra on uuritud ka lauljate vokaaltehnikat. Nathalie Henrich jt. (2011: 1024) leidsid, et lauljad suudavad oma formante ka ühe täishääliku piires muuta ning et eri lauljatel on selleks erinevad strateegiad. Thomas J. Millhouse ja Dianna T. Kenny (2008: 245) lisasid omalt poolt teadmise, et esimest formanti muudavad lauljad madaldatud kõri ja vokaaltrakti kuju muutes häälikut muutmata (*aggiustamento*). Pedagoogikas on tuntuimate käsitluste seas näiteks Richard Milleri raamat „On the Art of Singing" (1996). Laura Crocco, Catherine J. Madill ja Patricia McCabe (2017: 130.e7, 130.e16) tegid süstemaatilise uurimuse teadusartiklitest, mis käsitlesid (Lääne) klassikalise laulu õpetamist. Nad leidsid, et õpetamisviisid varieeruvad suurel määral ning tõenduspõhist ja ühtset raamistikku jääb enamasti vajaka, erinedes nii üldisest praktikast haridusmaastikul. Ooperilauljate endi kogemusi just tekstiselguse saavutamise teemal, sh. küsimust, kes neid selle juures mõjutab, ei ole piisavalt uuritud süstemaatiliselt lähenedes.

Ooper on draama, milles etendajad esitavad mõnda rolli või kõiki rolle lauldes (Brown 2001: 416). Niisiis kätkeb see mitmesaja aasta vanune kunst endas laulmist, näitlemist, orkestrimuusikat, kujutavat kunsti lavakujunduse näol ja vahel ka tantsu. Seega on ooperi sündimiseks ja etendumiseks vaja heliloojate, libretistide, dirigentide, lavastajate ja veel mitme teise professionaali koostööd. (Riebel 2020) Libretist kirjutab ooperile libreto ehk teksti, mis määrab ooperi sisu, struktuuri, tegelaskujud ja nende omavahelised suhted, sageli ka tantsustseenid ja lavaefektid. Helilooja loob kogu ooperi muusika. On heliloojaid, kes on kirjutanud oma ooperi libreto ise. Libretole toetudes loob lavastaja ooperi kunstilise kontseptsiooni, suunab stsenograafe, kostüümija valguskunstnikke ning juhendab lauljaid nende rollide tõlgendamisel (Baker 2013: xviii–xix). Lauljad õpivad selgeks oma rolli ning viivad selle etenduses ellu. Dirigent juhatab muusikaliselt nii lauljaid kui orkestrante. Selleks on tal vaja omandada selge ülevaade helilooja kirjutatust, luua sellele veenev interpretatsioon ehk sidus kunstiline tõlgendus ning juhendada muusikuid selle professionaalsel teostamisel. Ühtlasi vastutab dirigent lauljate valiku eest. Korraldaja (nt. produtsent) vajab oma tööks neid inimesi, kes ooperi etendamiseks akustiliselt, visuaalselt, mahult ja võimalustelt sobivad ruumid loovad. Olulist rolli täidab ka publik – publiku haritus, eelistused ja vajadused –, sellest sõltub, millele on oluline rõhku panna (Orero, Matamala 2007: 262).

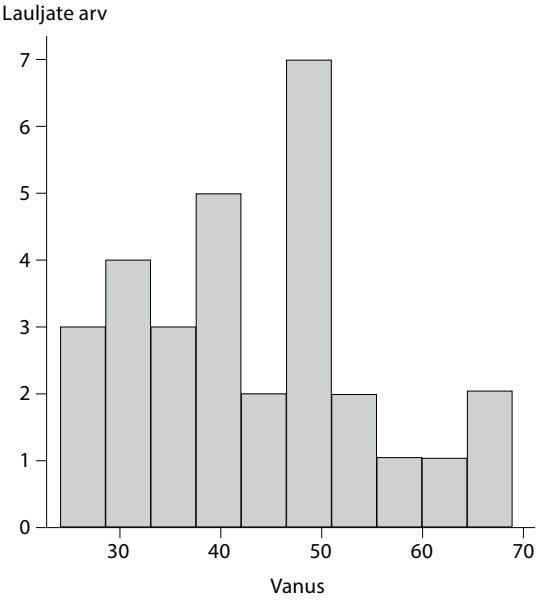
Käesolev uurimus on osa Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia (EMTA) ning Tallinna Tehnikaülikooli (TalTech) teadusprojektist „Vokalistide võimalused teksti arusaadavuse parandamisel – probleemid ja teaduslik baas", mida juhib EMTA professor Allan Vurma. Teadusprojektis lähenetakse tekstiselguse probleemile laulmises eri nurkade alt, sh. mõõtmiste ja tajukatsetega (ETIS, vaadatud 17.01.2025). Uurimuse eesmärk oli koguda seni puuduva süsteemsusega tekstiselguse aspektidele keskenduvat teavet lauljate endi käest. Tulemuste põhjal valmib mitu teadusartiklit. Käesolevas artiklis keskendutakse vaid nendele tulemustele, mis puudutavad lauljate hinnangul ooperi lavastamisel kaasatege-

[2] Maskimine psühhoakustikas on nähtus, kus ühe heli kuuldavust mõjutab negatiivselt teine heli (Gelfand 2017).

vate teiste professionaalide panust tekstiselguse parandamisse ooperiteatris. Ooperi väljatoomisel võtmerolli kandvate inimeste mõju kohta ei olnud intervjuus küll otseseid küsimusi, kuid see tuli teemaks spontaanselt peaaegu igas intervjuus. Uurimistulemuste põhjal publitseeritakse veel artikleid, mis käsitlevad teksti selguse olulisust lauljatele, selle saavutamise meetodeid ja seda mõjutavaid tegureid.

Käesoleva analüüsi jaoks püstitatud uurimisküsimus oli, kes ja kuidas mõjutab ooperilaulja tööd teksti selge kostmise nimel kuulajani. Kvalitatiivse uurimusena on see mõjutatud filosoofilisi eeldusi kätkevast interpretatsioonilisest raamistikust. Uurimuse lähtekohad on omaseimad John W. Creswelli ja Cheryl N. Pothi kirjeldatud pragmatismi raamistikule, milles püütakse leida lahendusi praktilisele probleemile (Creswell, Poth 2018: 58–64). Autorid ei ole ise ooperilauljad ega oma sellealast haridust ning neil on seega neutraalse positsiooniga vaade väljastpoolt. Uuringul on Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia eetikakomitee luba (nr. 7/01.12.2022).

Joonis 1. Intervjueeritud lauljate vanuseline jaotus kujutatuna histogrammil.



Meetod

Valimisse kuulus 30 professionaalset ooperilauljat kaheksast hääleliigist: kolm bassi, kolm baritoni, kuus tenorit, üks kontratenor, kuus metsosopranit ja 11 sopranit. Kahjuks ei vastanud osalemiskutsele ükski alt. Mõned ooperilauljad ütlesid, et nad laulavad tegelikult eri hääleliikidele mõeldud rolle (näiteks nii tenori- kui baritonirolle). Siin artiklis on need lauljad arvestatud sellesse hääleliiki, mis on märgitud neid puudutavas avalikus veebiinfos. Intervjueeritutest 13 olid mehed ja 17 naised, keskmine vanus oli 43,07 aastat (vt. joonis 1). Lauljad töötasid intervjuude toimumise ajal Euroopa ja Põhja-Ameerika ooperiteatrites ja/või kõrgkoolides. Andmeid koguti poolstruktureeritud intervjuudega eesti (n = 11) ja inglise keeles (n = 19). Intervjueeritavad andsid nõusoleku intervjuude salvestamiseks. Intervjuude salvestamiseks kasutati ZOOM H6 käisalvestit ja/või OnePlus Nord nutitelefoni, OBS Studio ekraanisalvestamise funktsiooni või diktofoni rakendust. Intervjuud kestsid keskmiselt üks tund.

Ooperilauljad leiti uuringusse osalemiskutsega. Kutseid saadeti laulja kontaktaadressile ja teatrite kontaktisikutele teatris töötavatele lauljatele edastamiseks, postitati sotsiaalmeediasse ning levitati suusõnaliselt. Kutses toodi välja uurimuse autorid, teema, eesmärk ja tingimused (nt. et intervjuu salvestatakse analüüsi tarbeks). Kuna probleem puudutab kõiki hääleliike, kaasati töösse kõik uuringus osalemisega nõustunud ja intervjuu andnud ooperilauljad. Intervjuud viidi läbi aastatel 2023–2024.

Uuringus osalenud lauljate nimesid, töökohti ega riike ei avaldata, et vältida osalejate kaudset tuvastamist. Uurimismeetodina kasutati poolstruktureeritud intervjuusid, mis analüüsi tarbeks salvestati. Salvestatud intervjuud sisaldasid muu hulgas ka isikuandmeid, mistõttu salvestisi ega transkriptsioone ei avalikustata.[3] Mõnevõrra ebavõrdsesse olukorda jäid need lauljad, kelle puhul ei saanud intervjuud läbi viia nende emakeeles. Sarnaselt ei saa välistada, et tulemusi võis mõjutada see, kui intervjuu ei toimunud intervjuu läbiviija ehk uurimuse esimese autori emakeeles.

[3] Ligipääsupiiranguga algandmed on arhiveeritud Tartu Ülikooli digitaalarhiivis ADA EMTA alamvaldkonnas.

Kõigi osaliste jaoks oli aga eesti ja/või inglise keel üks töökeeltest, mistõttu võib pidada võõrkeeles rääkimise mõju tulemustele väikseks.

Salvestatud poolstruktureeritud intervjuud transkribeeriti automaatselt, kasutades kõnetuvastuse ja automaatse transkribeerimise rakendust Tekstiks[4] ja Microsoft OneDrive Word transkribeerimise funktsioone, ning seejärel kontrolliti käsitsi transkribeerimise veebirakenduses oTranscribe[5] platvormi abil. Seejärel järjestati kõik transkribeeritud intervjuud pseudonümiseeritud kujul ühte tekstidokumenti. Oluline on, et intervjuus ei küsitud lauljatelt otseselt ühegi ooperi lavastamises kaasa tegeva inimese mõju kohta eraldi. Lauljad mainisid teisi inimesi pigem spontaanselt, kui neile meenus antud inimeste mõju teksti selge häälduse kallal töötamisel. Moodustunud tekstidokumendi ulatuslikkuse tõttu (869 lk.) otsiti transkriptsioonidest üles potentsiaalselt relevantsed kohad märksõnade abil (nt. „dirigent", „conductor", „lavastaja", „acoustics", „rehearsals", „production", „õpetaja" jne.). Leitud kohtadest kopeeriti eraldi dokumenti kõik teemakohased tsitaadid. Need omakorda grupeeriti nii teemade kui alateemade kaupa. Struktureeritud, uurimisküsimuse vaatest olulised tsitaadid toimetati vormiliselt, puhastati ebaolulisest infost, sõnakordustest, mõttepausidest, korrastati lauseehitust jms. Seejärel võeti kokku olulisemad tulemused, tsitaadid vahel illustreerimas, ning asetati need kohe ka aruteluga laiemasse konteksti.

Tulemuste arutelu

Intervjuudes kirjeldasid lauljad, kui oluliseks nad lauluteksti selget hääldust peavad, kuidas nad selge häälduse nimel töötavad ning mis neid selle juures aitab, takistab või muud moodi mõjutab. Muu hulgas tuli välja ka teiste ooperilauljatega koos töötavate spetsialistide (õpetajad, dirigendid, lavastajad jt.) mõju sellele, kui selgelt kostab lauldud tekst lõpuks kuulajani. Järgnevates alapeatükkides on toodud kõigepealt lühike ülevaade lauljate endi vaatest ja tööst tekstiga. Sellele järgnevad intervjuudes mainitud teiste spetsialistide rollid ooperilaulu teksti selguse saavutamises. Tulemuste kokkuvõtet illustreerivad ka olulised tsitaadid intervjuudest. Mõned tsitaatidest tõlkis esimene autor inglise keelest eesti keelde masintõlke[6] abiga. Kvalitatiivsele uuringule tavapäraselt on arutelu toodud tulemustega samasse peatükki.

Ooperilauljad

Teksti selget hääldust ja arusaadavalt kuulajani jõudmist pidasid kõik uuringus osalenud ooperilauljad üldiselt oluliseks. Töötades vokaalpartii tekstiga, pöörasid lauljad tähelepanu väga mitmele aspektile. Esimeste sammude seas mainiti korrektse häälduse kontrollimist ning teksti sõna-sõnalise, üldise ja vahel ka alltähenduse mõista püüdmist. Loomuliku kõla ja tervikutunnetuse saavutamiseks proovitakse leida õiged rõhuasetused nii sõnades kui lausetes ja hoomata teksti struktuuri. Järgmiste sammudena uuritakse tekstis avalduva loo konteksti ehk seda, mis toimub ooperis enne ja pärast seda etteastet, ja teksti tausta, näiteks, millises ajaloolises kontekstis see on kirjutatud. Mõnikord pööratakse tähelepanu ka tekstist oma interpretatsiooni loomisele. Laulmiseks tuleb tekst siduda helilooja kirjutatud meloodiaga ning etendamiseks lavalise liikumise ja muu tegevusega. Liikumise ja tegevustikuga seostamine kergendab ka teksti päheõppimist. Vahel andsid lauljad mõista, et nad teavad kolleege, kellel on teistsugused vaated nii teksti selge häälda mise tähtsusele kui ka teksti kallal töötamise meetoditele.

Heliloojad ja libretistid

Lauljate tähelepanekute järgi oli teksti lauldes lihtsam kuulajale selgelt edasi anda siis, kui helilooja ja libretist olid jälginud, et keele ja meloodia rütm ning rõhuasetused omavahel kokku langeksid. Heliloojal on kokkulangevusi lihtsam jälgida siis, kui libretist on kirjutanud teksti spetsiaalselt laulmiseks. Paljud ooperid sünnivad just helilooja ja libretisti koostöös, vastandudes sellega enamasti varem valmiskirjutatud luulet aluseks võtvale kunstlaulule (nt. *Lied*). Seega võib arvata, et kui rohkem heliloojaid ja libretiste ka teksti ja meloodia rütmi ja rõhuasetuste kokkulangevu-

4 tekstiks.ee. Vt. rakenduse kohta lähemalt Olev, Alumäe 2022.

5 https://otranscribe.com/.

6 DeepL ja Google Translate.

sele tähelepanu pööraksid, oleks lauljatel lihtsam vokaalpartii teksti selgelt hääldada. See omakorda toetaks teksti arusaadavust kuulaja jaoks.

Vokaalpartii puhul, kus heliloojalt ei ole võimalik küsida, kuidas ta tahtis, et tekst oleks esitatud, tekkisid vastajate hinnangutes erimeelsused. Osa lauljaid austas ja usaldas heliloojat niivõrd, et pidas oluliseks järgida täpselt nooditeksti ja vältida omaenda ideede lisamist. Nad eeldasid, et heliloojal oli mingi põhjus panna tekst muusikasse just nii, nagu see on noodis kirjas. Selleks põhjuseks võib olla mingi kõlavärvi taotlemine vms. Igal juhul eeldas see osa lauljaid, et helilooja „ei ole ju rumal" ja „lootis, et esitaja kannab teksti korralikult, ilmekalt ja kõlavalt ette".

> Sopran: „Põhimõtteliselt see on ju kõik helilooja poolt juba sinna teksti sisse kirjutatud, tekst ja muusika koos. Interpreedid tihtipeale tahavad enda poolt sinna veel midagi lisada, aga tihtilugu see ei ole üldse vajalik. [---] Näiteks mingi *word painting* on juba seal sees olemas, umbes nagu „õnn" või midagi sellist. Kui sa hakkad panema sinna sisse veel mingit tämbrit, et ikkagi inimesed saaksid aru, et see on õnn ja mitte midagi muud, siis see muutub juba groteskseks. Kindlasti on võimalik natukene kuskil … kui sõna on õrn ja sa ikka laulad seda *fortissimo*'s, siis kas on mingi sarkastiline efekt või sa lihtsalt ei saa aru, millest sa laulad. Sellele võib kindlasti tähelepanu pöörata, et mingid sellised vaiksed sõnad nagu „öövaikus", „hällilaul" oleksid sobivas dünaamikas, aga võib-olla on hea mitte üle koormata seda helilooja poolt juba sisse kirjutatud materjali. Kui sa nüüd paned veel oma mingi dramaatilise tähenduse, siis sa võib-olla teed sellest hoopiski sarkastilise mingi asja, mis kaotab justkui seda ilu."

Teine osa intervjueeritavatest pidas oluliseks luua oma interpretatsioon, eriti siis, kui vokaalpartii aluseks on luule või sama lõik kordub mitu korda. Seejuures kirjeldasid lauljad ka probleeme, mis tekivad laulja ja helilooja nägemuse erinemisel:

> Sopran: „Võib leida kohti, kus helilooja lendab järsku läbi diapasooni üles, aga sa ei pruugi alati tahta, et sinu kõige kõrgem noot oleks kõige olulisem[.]"

> Bariton: „Mõnes mõttes on lauljal väga vähe ruumi, et päriselt teksti ise interpreteerida, sest muusika on selle interpretatsioon. Tavaliselt on helilooja interpretatsioon tekstist selge sellest, kuidas ta on selle muusikasse pannud. On väga raske minna vastuollu selle interpretatsiooniga. Ja mõned inimesed ütleks, et kui sa ei nõustu helilooja interpretatsiooniga tekstist, siis sa ei peaks seda laulu laulma. [---] Aga rääkides tööriistadest, siis kunagi ma püüdsin vaadata järgi nende laulude luuleanalüüse, mida ma laulan, aga nüüd ma eelistan täiesti isiklikku teksti interpretatsiooni ja, jah, kui ma leian midagi ebaselget [---], siis ma leian selle seest pigem omaenda tähenduse kui otsin mingisugust tagasisidet. Sest [---] luuleanalüüs on täielikult interpretatsioon."

> Bass: „Teistel juhtudel, kui tegemist on näiteks ooperiga, siis tuleb ette, et teksti korratakse palju [---] ja mida see esitaja jaoks tähendab? See on ehk lihtsalt selle kordus, mida sa juba varem ütlesid. Nii, aga karakter muutub. [---] Me peame tegema teistsuguse lähenemise, sest sa laulad sama asja teist korda, aga see peab olema natuke teistsugune. Niisiis, mis erinevused saavad nüüd olema? Kuna sa ütlesid seda varem, mis on see viide nüüd? Kas kordus on ainult seetõttu, et helilooja kasutas ABA-vormi või miks see nii on? Seega, me peame sellest ka aru saama."

Mõlemal juhul tundub, et lauljatel on helilooja ideest keeruline aru saada vokaalpartii sellistes lõikudes, kus helilooja kunstilised kavatsused ja eesmärgid jäävad lauljale ebaselgeks.

Mõnikord olid lauljad tajunud, et vokaalpartii komponeerimisel ei ole tekst olnud heliloojale prioriteediks või on helilooja püüdnud anda muusika abil tekstile teistsugust tähendust. Lauljate kogemuses tuleks erinevate heliloojate puhul pöörata tähelepanu ka erinevatele muusika aspektidele, et mõista muusikaliste parameetrite ning vokaalpartii sõnade seostamise loogikat. Näiteks võivad mõned heliloojad rõhutada vokaalpartii sõnu harmooniavalikutega, teised hoopiski muusikaliste fraaside ülesehitusega. Üks sopran jagas oma elulist kogemust, kuidas aeg ja vaev helilooja ja teksti vahelise suhte mõistmiseks võib olla väga erinev:

> Kui harmoonia muutub, kui tekib mingi dissonants, siis tegelikult on suurtel heliloojatel sellel samal hetkel ka tekstis dissonants. Näiteks, muidu läheb kogu aeg, et „Sa oled mu südame suvi",[7] kõik on väga ilus ja siis korraga tuleb dissonants: „Mu usk … tadadadada …" See on nii selles muusikas kui ka sõnas. Hea ehk tipphelilooja jälgib väga sõna. Aga siis oli üks huvitav … minu üks esimesi oopereid oligi Mozart ja ma hulka aega ei saanud üldse sellest Mozartist aru, sest muusikas ei vastanud mitte midagi sõnale. Ma laulan seal, ütleme, et „krahv on mul kuri" ja nii edasi ja muusika on ikka tilulilu: „lalaalalaa ". Ma lihtsalt ei suutnud seda, sest ma ikkagi põhiliselt keskendusin Verdile, Puccinile ja … sest rollid pakuti mulle sellest valdkonnast. Siis tuli jälle see Mozart. Ma hakkasin seda Donna Annat kuskil lõpuks laulma ja siis korraga ma sain sellest aru. Temal tegelikult ei vastanudki sõna väga sellele meloodilisele joonele. Tema puhul oli väga oluline fraseerimine, et sa tõesti selle muusikalise fraasi oskad nii-öelda kujundada täiuslikuks. See sõna, mis seal peal oli, ei omanud nii suurt tähtsust. Muidugi ühel hetkel ikkagi hakkasid tajuma ka seal mingit, aga mul oli väga keeruline. Mozarti puhul võttis sõna ja muusika kokkupanemine väga kaua aega. Lõpuks ikka saad aru. Närid läbi sealt.

Selles näites oli fraasitunnetus lahenduse võti. Sellele vastandusid lauljate sellised kogemused, kus fraasid tegid töö raskemaks. Näiteks siis, kui muusikalised fraasid ei ühtinud teksti fraasidega. Nii helilooja kui libretisti kunstilisi vahendeid on palju (harmoonia, fraasid, rütmid, rõhuasetused jne.). Helilooja ja libretisti oskused ja soovid nende vahenditega ringi käia ja omavahelise koostöö kvaliteet võivad niisiis teha laulja tööd tulemuse interpreteerimisel nii lihtsamaks kui keerukamaks.

Mõned lauljad tundsid, et oma mõju on ka kultuurikontekstil. Üks tenor tajus, et kui tal on heliloojaga sarnane kultuuriline taust, siis on tal lihtsam heliloojat mõista ja teksti omandada. Osa lauljatest oli täheldanud, et mõnes kultuuriruumis peetakse teksti selget kuuldavust olulisemaks kui teises. Näitena kultuurist, kus peetakse teksti selgust hääle ilust tähtsamaks, toodi sageli Saksamaad. Vastupidise näitena mainiti enamasti Itaaliat. Aimub, et kultuur võib mängida rolli nii ooperi loomisel, interpreteerimisel kui arvatavasti siis ka publiku ootustel. Kultuuri mõju teadvustamine võib seega olla heliloojale abiks oma kunstiliste taotluste valimisel ja selgemal väljendamisel ning lauljale abiks helilooja ja publiku paremal mõistmisel.

Korduvalt tõid lauljad välja aja jooksul muutunud väärtusi:

> Sopran: „Siin on nüüd kaalukausid sõltuvalt ajastust ja sõltuvalt konkreetsest repertuaarist. Tüüpilisel *bel canto*[8] perioodil – ja ma pean siin silmas siis ütleme 17.–18. sajandit, enne 19. sajandi keskpaika – on tüüpiline ooperiaaria, kus on kaks lauset: A-osas on üks lause, B-osas on teine lause, ja siis kordus: A-osa kordub ja tuleb tagasi see esimene lause. Itaalia traditsioon on selline, mis puudutab just seda vana Itaalia *bel canto*'ga kooli. Bellini ja päris esimeste ooperite alguses … võib-olla Monteverdi on oluline helilooja. Ajal, mis hakkas Caccini ja Peri ja nende ooperitega peale, oli tekst väga tähtis. Kui ooper tekkis, siis oli ju Firenze Camerata seltskonna idee see, et [ooperit peaks etendama (toim.)] nii nagu antiiktragöödias etendati: kuidas on lugu ja emotsioonid ja see, et saadakse aru, ja et pillide saade peaks olema napp, selleks et laulja, soololaulja oleks esil. Pärast, seal kuskil juba 17. sajandi keskel,[9] vajus hääle ilu taotlemiseks [s.t. teksti tähtsus jäi tahaplaanile], just siis ABA-aariates. Kui ma ühte lauset kordan ühe aaria jooksul, ma ei tea, viis korda, siis lõpuks me kuulame kõik sõnad välja ka. Aga et seal see hääle ilu, kandvus, aga ka koloratuuri ... tähendab, et mitte niivõrd tekst, aga oskus oma häälega kaunistusi laulda ja muu

7 Laulu „Sa oled mu südame suvi" kirjutas helilooja Artur Kapp aastal 1922 (EMIK, vaadatud 19.01.2025).

8 *Bel canto* – (it. k. „ilus laulmine") kirjeldab väljendusrikast, väga hea *legato*'ga, rohkesti kaunistatud laulmist 18. sajandi ja 19. sajandi alguse itaalia ooperites (Vincenzo Bellini, Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti) (Miller 2020: 357–358; Jander, Harris 2001: 161–162). Robert Toft toob oma raamatus „Bel Canto: A Performer's Guide" aga välja termini tähenduste mitmekesisuse ja ebamäärasuse (Toft 2013: 3–4).

9 Täpsemalt, 17. sajandi lõpupoole.

selline, see oli esikohal ja see tekst jäi aariates võib-olla siis natukene tahaplaanile. Kui tuleb laulda väga keerulisi koloratuure, ka võib-olla täit hääle ulatust kasutades, väga kõrgele lauldes, tekivad paratamatult juba akustilistel põhjustel probleemid. [---] Seal on see kaalukauss, et ma võin küll teha teksti selgemaks, aga ma kaotan siis selles hääle ilus ja ornamentides ja mustrites. [---] Tekst on tähtis retsitatiivides, kus klavessiin lööb plõmpsplõmps kaks akordi ja *basso continuo* ka tõmbab oma kaks nooti ja laulja saab laulda küllaltki kõnelähedaselt, nii et teksti selgus tuleb palju paremini esile. Muusikaajaloos või laulurepertuaari ajaloos ju näeb ka neid perioode, kus on see hääle ilu oluline ja kus on siis jälle tekst oluline."

Mõni laulja leidis, et *bel canto* stiilis laulmine on lihtsam võrreldes sellega, kui välja tuleks tuua sõnade selget häädlust toetavad detailid. Tänapäeval on aga sõnad muutunud taas tähtsaks, arvas üks sopran ajastuid võrreldes. Võib järeldada, et laulja võimalused teksti selgelt häädlada sõltuvad sellest, kui kõrgeks prioriteediks on helilooja teksti pidanud. Helilooja esmaeelistused aga sõltuvad omakorda sellest, mida peavad oluliseks tema kaasaegsed autoriteedid ja mõjukam osa publikust.

Eespool käsitletud laiemate teemade kõrval on oma osa ka sellel, kas helilooja teab ja arvestab häälega töötamise eripärasid. Üks sopran tõi näite, et head ooperiheliloojad kirjutavad kõrgetele nootidele selliseid häälikuid, mida on lihtne selgelt ja kõlavalt sellel kõrgusel laulda, näiteks /a/. Mõni kaasaegne helilooja oli aga toonud talle esitamiseks loo, kus ei olnud sellele mõeldud. Kuna kõrge noodi kõlavaks laulmiseks on vaja teha ruum hääleaparaadis suureks, on mõne hääliku, nagu näiteks /i/ selge häädlamine samal ajal väga raske. Teine sopran tõi positiivse näite sellest, kuidas helilooja oli juba komponeerides mõelnud sellele, mida on lauljal lihtne teha ja mida mitte. Seetõttu sai laulja laulda kohe selgelt ja kõlavalt, nägemata tekstiga suurt vaeva. Häälele kirjutamisel tuleb ka arvestada, et hingamispausid jääksid nii muusikas kui tekstis loogilistesse kohtadesse. Üks sopran kirjeldas, et ta on näinud laule, kus hingamispaus on jäetud muusikalise fraasi lõppu, kuid tekstis jääb see fraasi keskele, lõhkudes terviku tunnetust. Võib arvata, et ühtlasi raskendab see ka teksti korrektset tajumist ja tähendusest arusaamist kuulaja jaoks. Kuna laulja eesmärk on anda hästi edasi nii muusikat kui teksti, teevad selliselt seatud hingamispausid tema esituse tehniliselt raskeks välja kanda. Laulmise paratamatute eripäradega arvestamine võib teatud juhtudel osutuda määravaks ka teksti selguse küsimustes. Helilooja saab vokaalpartii kirjutamisel neid eripärasid arvestada, tehes koostööd professionaalse, vastavat stiili valdava lauljaga.

Eelkõige helilooja ja libretisti koostööst sõltub, kui hästi sobituvad omavahel keele ja muusika rütm ja rõhuasetused ooperis ning kui mugav saab laulmine olla. Lisaks võivad seejuures rolli mängida ooperi kirjutamise ajastu ja tolleaegsed väärtused ning helilooja taotluste selgus laulja jaoks. Hea helilooja kirjeldustest tõid lauljad välja oskuse arvestada laulutehnika, laulja hingamisvajaduse, keele eripärade ja muusikaliste vahendite mõjuga tekstile ning oskuse väljendada oma taotlusi ja ootusi lauljale noodis selgelt ja üheselt mõistetavalt.

Õpetajad

Lauljad eristasid ja kirjeldasid intervjuudes peamiselt kahte tüüpi õpetajaid: lauluõpetajad ja repetiitorid (eesti keeles on kasutusel ka „korrepetiitor" ja ingliskeelne nimetus *coach*). Lauluõpetajad andsid lauljatele peamiselt vokaaltehnilisi teadmisi ja oskusi, et hääl kõlaks kaunilt ja võimsalt olenemata sellest, mida tuleb laulda. Repetiitor on aga enamasti pianisti haridusega inimene, kes aitab lauljatel harjutada, annab neile asjatundlikku tagasisidet ja pöörab rohkem tähelepanu teksti selgele häädlusele. Enamikul lauljatel oli nii lauluõpetaja kui *coach*, kellega nad töötasid oma lauljakarjääri pikkusest olenemata koos regulaarselt.

Teemadena, millega tegeletakse lauluõpetaja tunnis, mainisid lauljad õiget hääleaparaadi positsiooni ja lihaste tööd kehas, hääle tooni/kõla ja tugevusega tegelemist, energia ja nn. hingestatuse suunamist laulmisse, hingamise reguleerimist laulmisel, ebamugavatel kõrgustel laulmist ja erinevaid vokaaltehnilisi nippe. Neid eelnevalt loetletud teemasid õpitakse lauljate sõnul tihti esmalt ja peamiselt vokaalidega, töö konsonantidega lisatakse sageli hiljem ja pigem vaid vokaale toetavana. Kui õppiv laulja ei ole veel foneeti-

kaga tuttav, tutvutakse tunnis natuke ka sellega. Intervjuudest jäi mulje, et tekstiga töötades pööratakse tähelepanu eelkõige üldisele keeletunnetusele ja häälikute kõlavusele:

> Kontratenor: „See nii-öelda nagu õige positsioon … [---] meie resonaator on siin [peas], see nii-öelda kõlakoda. Kui me jõuame selle tooni niimoodi asetada õigesse kohta, siis ta ise nagu võimendab, aga kui me ei taba seda, siis me proovime seda kompenseerida. [---] Ehk siis on [oluline] see, et kas me suudame lõdvestada nii, et me laseme paeltel ise vibreerida sujuvalt ja lõdvalt selleks, et toota häält? Kui me suudame õigesse tooni asetusse panna ja lasta lihtsalt nagu projitseerida, siis me ise ei pea kompenseerima selleks. Kui sa ei suuda, siis ongi niimoodi, et hakkad [---] liigutama oma suud lihtsalt rohkem nii, et nagu oleks selgem. Tegelikult ei ole. Eriti laulmise puhul. Laulmise puhul me lihtsalt peaksime ta laskma … lihtsalt, mida lõdvem ja vabam on keeleasend, seda paremini tuleb välja."

> Tenor: „Nüüd, kui ma olen olnud erinevate õpetajate juures ja kõiki neid erinevaid õpetusi saanud, siis on see, et selle kõla ilu taha ei saa nagu alati püsima jääda. [---] Kuna meie teeme ikkagi muusikateatrit ja selle sisu on oluline, siis see sisu peab täpselt samamoodi jõudma publikuni nagu see kõlailu. Nad peavad alati kuidagi üksteisega tasakaalus olema. [---] Tihtipeale lauluõpetajad nagu … üks asi justkui nagu oleks see hääl nii-öelda või see toon või ma ei tea, mis asi, ja teine asi on siis kuidagi see tekst, kuidagi pärast või hiljem. Tekst tuleb nagu sinna kuidagi peale, et oleks nagu kaks eri asja. Aga tegelikult, mis see tekst on? [---] Räägitakse tavaliselt seda, et hoia nagu positsiooni või … laulu mingi positsioon on. Aga, kui sa mõtled, siis erinevad vokaalid ongi erinevad positsioonid."

> Metsosopran: „Alati tehnika. Eraldi ma ei ütleks. Ma tekstile üldse nagu ei pööragi vist tähelepanu. Hakkab see tehniline töö, et vaatad ära, kus on mingid raskemad kohad, vaatad, kus on mingid kõrged noodid, siis tavaliselt treenid neid palju. Ja siis, ütleme [---] võib-olla, näiteks, ütleb õpetaja sulle, et „Näed, see on saksakeelne sul, see praegu ei kõla sul väga nagu saksa keel." Siis te hakkate vaatama, nagu kaevama sinna sisse, et mis värk on. [---] Näiteks minul oli lihtsalt see, et ma põhimõtteliselt ei toetanud piisavalt ja ei lasknud nagu … pidin õhku rohkem läbi laskma häälepaeltest. [---] Esimene on alati see vokaal, see hääl, hääle kvaliteet ja siis proovid teksti sinna panna. See on nagu … praegu tehakse niipidi. Kindlasti on mingid õpetajad, kes alustavad tekstist, aga üldiselt ikka ei. Sa paned selle teksti sellesse oma ruumi nii-öelda, oma vokaali nagu värvidesse[.]"

Niisiis töötatakse lauluõpetaja juures eelkõige sellega, mis teeb lauljast laulja ja artisti – ilus, võimas ja puudutav hääl ja üldine teksti kõla.

Repetiitori tundides töötab laulja kõige enam teksti selge ja täpse häälduse ning vähem on tähelepanu hääle ilul, ilmnes lauljate kirjeldustest.

> Bass: „Teine samm, mida lauljad tavaliselt teevad, on minna repetiitori juurde. Niisiis pianist, kes saadab lauljaid ooperimajas ja töötab selle inimesega kõrvaga, sest ta on ka selleks aastaid treeninud, võib öelda: „Sellel konkreetsel noodil selles fraasis ei kõla mitte „blueberry", vaid „bloeberry". Sa pead seda vokaali korrigeerima, sest see ei tule selgelt välja.""

> Sopran: „Mul on kaks põhjust, miks ma oma mõtteviisi muutsin. Esiteks, ma sain fantastilise pianisti-repetiitori, kes armastab ooperit ja [---] teab sellest palju ja lihtsalt tema nõudlikkus teksti suhtes! Nagu tõesti! Mitte lihtsalt nagu tavaliselt, et „Kas te teate, mida te ütlete?" [---], vaid et ma peaksin laulma teksti nii, nagu näitleja räägib oma sõnu. Kui ma seda ei teinud, siis ei olnud see OK. [---] Tema poolt oli vaja palju vaeva, et minuni jõuda. Mul oli nii palju aastaid seda teist [---] tehnikat. Nad arvasid, et see oleks hea tehnika, millega ma lõpuks üldse ei nõustu. Ma pidin muutma ka oma mõtteviisi jälle sellest ideest, et ma olen muusik, selleks, et „Ei, ma olen see teine asi, neid kutsutakse lauljaks ja laulja laulab sõnu, punkt." Tegelikult üks esimesi asju, mida see repetiitor, kui ma temaga esimest korda kohtusin, mulle ütles, oli: „Vau. See on nii ilus! Sa, sa kõlad nagu tšello! Oo, ilusad tšellofraasid!" Ma sain aru, et ta solvas mind. Ta ütles: „Oo, jah!" ja siis ta jätkas: „Jah. Sa ei ole laulja. Sa oled nagu tšello. Ole laulja!" Nii et ma pean teda tänama. Siis oli mul ka õnne,

> et ma lõpuks leidsin õpetaja, kes tõesti … vabandust, aga teadis, millest ta räägib, ja ta ei aktsepteerinud ka mingit muud heli kui väga selgeid vokaale, mis on õpetaja kohta väga ebatavaline."

Lisaks tsitaatides kirjeldatule mainiti ka veel, et repetiitor ei anna mitte ainult ebaselgelt kostva kohta tagasisidet, vaid ka õpetab konkreetseid harjutustehnikaid, stiile ja muud vajaminevat ning vahel annab ka vokaaltehnilist nõu.

Lisaks lauluõpetajale ja repetiitorile rääkis mõni laulja ka veel oma keele- ja kõnetehnika õpetajast. Nende õpetus oli samuti oluline: keeleõpetaja andis lauljale keeleoskuse ning kõnetehnika õpetaja juhendas, kuidas tekstiga töötada ja seda näitleja moodi ette kanda. Keele valdamine ja teksti mõistmine olid lauljate hinnangul ühed olulisimatest teguritest selge häälduse saavutamisel. Samas ei tunne keeleõpetajad enamasti Lääne klassikalise laulu eripärasid ja seetõttu ei saa laulja neid teadmisi ilma kohandamata rakendada. Üks bass märkis, et keeleõpetajad ei ole tavaliselt teadlikud keelelistest erinevustest rääkimisel ja klassikalisel laulmisel:

> Bass: „Lavatehnika ja kõnetehnika on see, kuidas tekstiga töötada nii sisulises mõttes kui ka foneetika mõttes. Ma olen tegelikult lavakõne õppejõududelt olulisi asju enda jaoks õppinud. [---] Muidugi on ka kirjandust ikkagi teatud määral, aga siin on omaette probleem just selles, et keeleõpetajad ei tea konkreetseid lauljatega seotud probleeme. See kehtib selle kõne puhul, kus häälekõrgus ei ole väga-väga suur, häälikute pikkused on sellised, nagu nad selles keeles on, aga laulmisel need asjad hakkavad muutuma. Tihti on ka selline traditsioon, et lauldes lauldakse teatud asju teistmoodi võrreldes kõnega. Tüüpiline asi, mis mul kohe meelde tuleb, on näiteks prantsuse tummad „e"-d, mida kõnekeeles või rääkimisel ei hääldata välja, aga laulmisel hääldatakse. Selleks, et see hääl voolaks paremini või ka tõenäoliselt, et oleks paremini arusaadav. [---] On ka näiteks lavakõne erinevusi. Saksa keeles võivad lavakeele reeglid olla isegi kõnelemisel natuke teistsugused kui tavalisel rääkimisel."

Erinevused õpetuste vahel võivad välja tulla siis, kui lauljaga töötavad inimesed nõuavad lauljalt eri asju. Üks laulja tõi ka konkreetse näite oma kogemusest, kus repetiitori tunnis selgusid erimeelsused keeleõpetaja nooti kirjutatu ja repetiitori arvamuse vahel. Keele- ja lavakõne õpet pidasid mitmed lauljad suureks abiks ja lauluõppe oluliseks osaks. Teiselt poolt, kuna laulmisel on hääldusreeglid kohati erinevad, ei saa nad oma töös toetuda ainult nendele teadmistele.

Enamik lauljaid, olenemata hääleliigist, ütlesid intervjuudes selgelt, et pädevate õpetajate tugi on neile väga oluline. Enamik intervjuudes osalenud lauljatest tõdesid, et käivad endiselt lauluõpetaja juures ja jäävad seda tegema kuni karjääri lõpuni. Selle põhjusena toodi peamiselt välja see, et omaenda häält ei ole võimalik ise adekvaatselt kuulda ja salvestistega oma häälest võib liiga ära harjuda. Lisaväärtusena nähti ka pidevat professionaalset arengut.

> Metsosopran: „Ma arvan, et kõikidest teistest, [---] kõikidest muusikutest sõltub ooperilaulja kõige rohkem oma õpetajast. Ma leian, et on oluline usaldada ühte õpetajat ja seda ühte tehnikat. Kui see sinu kehaga töötab, kui see toimib, et siis on oluline seda usaldada. Mitte liigselt oma pead sassi ajada, sellepärast et erinevaid vokaalõpetusi on sadu-sadu-sadu. Niivõrd erinevalt võib laulmist õpetada, et see ajab pea täiesti plahvatama. Ma arvan, et on oluline leida see, mis sulle sobib, ja jääda selle juurde. Kui sa tunned, et miski on ennast ammendanud ja sa tahad kuhugi poole edasi arendada, siis leida uus ja jääda selle juurde. Mina olen niimoodi teinud ja seni olen ma rahul."

> Tenor: „See *coach*'i värk on selles mõttes hästi kihvt, et sellest on reaalselt abi. Sul on inimene kõrval, kes ütleb, kuidas see asi kõlama peaks."

> Kontratenor: „Lauljate puhul on see, et meil on tähtis aeg-ajalt ikka repetiitori juures käia, mitte laulu … lauluõpetaja poole võiks ka pöörduda, aga pigem repetiitori poole. See inimene, kes suudab saata, suudab keelest aru saada, kuuldes, ja ka nagu suudaks ka vokaalset nõu anda."

Õpetajatest, kes lauljaid koolitavad – laulu-, lavakõne- ja keeleõpetajad ning repetiitorid –, sõltub lauljate professionaalsus, sh. hääle kõlavus ja teksti selge hääldus, ning edu. Seejuures

mainiti intervjuudes rohkem kui korra, et head õpetajat on raske leida. Üks laulja jagas isegi oma kogemust ühe õpetajaga, kelle juures ta peaaegu kaotas oma hääle. Paar lauljat jagasid oma hämmastust, kui puudulikud on mitmete lauljate ja lauluõpetajate anatoomiaalased teadmised. Intervjuude põhjal tundub, et hea õpetaja tunnusteks on laiapõhjalised teadmised erinevatest lauluõpetamise ja vokaaltehnikatest, alusteadmised anatoomiast, nii hääle kõla kui selge häälduse väärtustamine ning head sotsiaalsed oskused.

Teadlased

Ooperilauljad ütlesid intervjuudes, et kõige tähtsamaks infoallikaks nende töös on nende õpetajad. Siiski leidus ka lauljaid, kes olid ise lugenud lisaks teaduskirjandust, sh. uuringuid teksti selge hääldamise teemal. Need lauljad tõid aga välja kaks probleemi, mis olid neile teaduskirjanduse lugemise keeruliseks teinud. Probleemid võtab kokku järgnev tsitaat ühelt tenorilt:

> Kõik raamatud laulupedagoogika, laulmise ja kõige kohta, mis on seni ilmunud, neist võibolla 90% on keskendunud vokaalidele. Konsonantide kohta on väga, väga vähe uurimusi ja teavet foneetilisest vaatepunktist, fonoloogilisest vaatepunktist ja tehnilisest vaatepunktist. [---] Nii et lauljad saavad tänapäeval pääseda ligi uuringutele ja neid on palju, kus on nii palju uuritud, kuidas vokaalid moodustuvad. Kui aus olla, siis need on tehniliselt väga keerulised. See on nii keeruline. Mõnikord ma isegi ei tea, kui palju sellest on üldse võimalik õppida, sest see on tõesti keeruline.

Teadlaste ülesanne on selgitada välja, mida on vaja teha selleks, et lauldav tekst oleks kuulaja jaoks võimalikult selge. Kuigi nii täishäälikud kui kaashäälikud on selge hääldus seisukohalt olulised (Nazzi, Cutler 2019: 26), on kaashäälikute kohta praegu teada tunduvalt vähem kui täishäälikute kohta (Vurma 2023: 33). Selleks et uurimistulemused leiaksid tee lauljate ja õpetajateni, on väga oluline uurimistulemusi jagada ka praktikutele arusaadavas keeles. Mõttekohaks jääb, kuidas peaks teadlaste ja lauljate suhtlus konkreetselt toimima. Arvestades, et üks peamisi infoallikaid laulja jaoks on tema õpetaja, tundub kõige tõhusam mõelda just teadlaste ja õpetajate vahelise kontakti tugevdamisele. Seejuures tasuks panustada pigem koolitustele kui populaarteaduslikele artiklitele, et arusaamatused ja lisaküsimused saaksid lahendatud kiiremini ja lihtsamalt.

Dirigendid ja muusikajuhid

Dirigent loob ooperi interpretatsioonilise terviku eelkõige muusikalisest küljest. Muusikajuht ja dirigent toovad kokku ooperikoori, -solistid ja orkestri ning jälgivad, et tekiks sidus ja veenev tervik. Üks osa sellest on lauljate häälduse tähelepanu pööramine ning lauljatele tagasiside andmine. Lauljad ütlesid, et nad tegelevad häälduse küsimustega juba uue teose harjutusperioodi esimestest päevadest ning dirigent juhib nendele küsimustele tähelepanu pigem ainult esimestes proovides. Lauljate sõnul on dirigendi tagasiside nende jaoks kõige selgem, kui dirigent ütleb, mida ei olnud kuulda, aga oleks vaja. Mitu lauljat mainis, et vahel püüab dirigent anda ka vokaaltehnilist nõu, aga see ei pruugi viia oodatud tulemuseni, kui dirigendil ei ole laulja haridust. Lisaks, nagu on mainitud viimases metsosoprani tsitaadis, leidub erinevaid vokaaltehnikaid ja iga laulja on õppinud just seda, mis tema hääleaparaadi puhul kõige paremaid tulemusi annab. Sellest võib aga järeldada, et üks nõuanne võib ühe laulja puhul viia oodatud tulemuseni ja samas teise puhul mitte. Ooperi kui suurvormi puhul on dirigendil vaja tegeleda muu hulgas ka vokaalnumbrite sidumisega stseenideks ja stseenide sidumisega terviklikuks etenduseks. Seega on mõistlik prooviperioodi alguses tegeleda teksti selge häälduse kui nüansiga, kuid tagasisidet andes tasub rõhuda pigem kirjeldavale tagasisidele kui vokaaltehnilistele juhistele.

Dirigent vastutab samuti, et vokaalpartiide ja orkestri vahel valitseks kõlaline tasakaal. Selle aspekti tõid intervjuudes välja kaks tenorit:

> Üks tenor: „Alati on olemas kolleegid, kes on nõus, kas siis heatahtlikumalt või pahatahtlikumalt, sinu vigu välja tooma. Siis on olemas meil muusikajuhid, muusikajuht ja dirigendid, kellel peab samamoodi see kõrv olemas olema. Lisaks sellele, et nad peavad hoidma nagu orkestrit ja lauljaid koos, peavad nad kuulama seda tekstiselguse küsimust alati."

> Teine tenor: „Üks dirigent, ma ei saa täpselt aru, kuidas, aga suutis saavutada orkestris tea-

tud läbipaistvuse taseme, tasakaalustamise viisiga. „Okei, teie natuke rohkem, te natuke vähem, mängige nii, võib-olla puhtalt … mängige natuke rohkem kuivalt keelte peal või mängige nii …" ja kõigil, kogu koosseisul oli tunne, et ühe dirigendiga oli lihtsalt palju läbipaistvam heli. Seetõttu said lauljad palju kergemini läbi projitseerida ja olla kuuldav ja arusaadav. Teise dirigendiga tehes, ta lasi neil kuidagi teha seda, mida nad tahtsid, natuke rohkem või tahtis neilt rohkem, me ei ole tegelikult … ma ei ole päris kindel, mida. Ma ei olnud nendes proovides, aga me kõik teame, et kui tuli aeg koos orkestriga laulda ja proovid ja siis etendused, siis see oli lihtsalt nagu helisein. Ja inimesed, kes proovi kuulasid, ütlesid: „Sa võiksid samahästi … kõik võiksid, eriti teatud hetkedel, lihtsalt suud liigutada ilma laulmata seal üleval. Ei ole võimalik midagi kuulda." Nii et eriti raskes[10] repertuaaris, aga ma ütleksin, et lihtsalt üldiselt võib dirigent töötada selle nimel, et saavutada orkestratsioonides teatud läbipaistvust, mis võimaldab, mis aitab arusaadavust ja projektsiooni."

Võib juhtuda, et kui laulja laulab üksi, on kõik selgelt kuulda, aga koos orkestriga lauldes võib mõne orkestripilli tämbriline sarnasus häälega jätta vokaalpartiis midagi varju. Dirigendi ainulaadne positsioon võimaldab tal kuulda muusikalist tervikpilti. Teades täpselt, mis muusikas toimub ja peaks igal hetkel kuulajani jõudma, on ainult tema võimuses juhatada muusikuid kõlalise tasakaalu suunas.

Interpretatsiooni juurde kuulub ka esitustraditsioonide järgimine ja selle juurde omakorda tempode valik ja häälestus. Intervjuudes mainisid lauljad oma tähelepanekut, et vanemate ooperisalvestiste võrdlemisel uuematega ilmnevad nii esitustempode kui häälestuste erinevused. Vanemates salvestistes esitatakse samu teoseid aeglasemalt ja pisut madalamalt. Aeglasem ja madalam laulmine annab lauljatele võimaluse hääldada ja kuulajale kuulda selgemalt.

Tenor: „Alates tiitrite kasutuselevõtust ooperiteatrites – kui kuulata vanemaid ooperisalvestisi, mis on otseülekanded, mitte stuudiosalvestised – on tempod üldiselt palju aeglasemad, et publikul oleks aega kuulda, mida räägitakse."

Bass: „Kuidas oli näiteks orkestri häälestus, on oluline teema. Näiteks Verdi ajal ei olnud see 440 [Hz], tänapäeval on see mõnes orkestris mõnikord 444 [Hz], nii et nad lihtsalt muudavad helikõrgust järjest kõrgemaks. Mozartil [---] oli palju madalam kui tänapäeval, mis tähendab, et kui sa laulad seda osa, siis mõnikord, hääle tekitamise tõttu ja *passaggio*'test – hääle üleminekud – need ei toimu kohas, kus helilooja omal ajal mõtles, nii et see teeb häältamise raskemaks. Orkestri kõlavärving muutub, nende üleminekukohad muutuvad. Just sellepärast on Verdi tänapäeval palju raskem laulda kui omal ajal, orkester ei ole häälestatud samale kõrgusele. See on kõik sellest soovist, et orkestril oleks säravam, põnevam kõla, mistõttu seda pidevalt tõstetakse. Mõnikord aga läheb see täiesti vastuollu muusika põhjuste ja looga. Just täpselt nende hääle üleminekute tõttu [---] on lauljate jaoks hääle tekitamine teistsugune. Niisiis, see on ka oluline tegur selles, kuidas tekst kostub."

Esitustempode ja orkestri häälestuse muutmise mõte ei olnud esimeste asjade seas, mida lauljad intervjuudes välja tõid. Samas on tõestatud, et madalamatel helikõrgustel on tekstiselgust laulmisel tõepoolest lihtsam saavutada ja tajuda (Deme 2013: 83–84). Tempo positiivse mõju üle võib seevastu vaielda: aeglasem tempo võib võimaldada küll häältamiseks rohkem aega võtta, kuid suurenevad ka lahknevused kõne ja laulu vahel, mis omakorda võib halvendada teksti arusaadavust. Nii häälestuse kui tempo valiku küsimused vajaks seega edasist uurimist ja katseid, et selgitada välja potentsiaalsed lahendused nii esituskvaliteeti kui publiku vastuvõttu arvesse võttes.

Muusikajuhtidest sõltub, millised lauljad koosseisu valitakse. Ühe laulja kogemus ja tähelepanek oli, et teda kiputi palkama rohkem just nendesse ooperitesse, mis olid tema emakeeles. See läheb aga vastuollu väga mitmete intervjueeritud lauljate kogemusega, et emakeeles on keerulisem ja harjumatum laulda igapäevaelu kõneharjumuste tõttu. Tundub, et muusikajuhid

[10] Originaalis „heavy repertoire", mõeldud kõlamassi raskust ehk korraga kõlab väga palju väga valje helisid.

juba mõtlevad ka teksti selguse küsimustele, kuid nende arvamused ei ühti praegu lauljate omaga. Selguse ja üksmeele loomiseks tuleks tõenäoliselt läbi viia empiiriline katse, milles võrreldaks lauldud teksti selgust emakeeles ja võõrkeeles, mida laulja hästi valdab. Seni aga tasuks muusikajuhtidel mõelda võimalusele, et laulja emakeel ei pruugi olla see keel, milles laulja kõige paremini suudab laulda.

On selge, et dirigendid ja muusikajuhid üldiselt väärtustavad tekstiselgust ja pingutavad selle saavutamise nimel. Sealjuures saaksid tulemused jõuda eesmärgile veelgi lähemale. Dirigent võiks anda lauljale tagasisidet kirjeldavalt, jälgida igal hetkel faktuuri läbipaistvust ja lauljate kuuldavust ning mõelda ka häälestuse ja tempode valiku juures teksti häälduse vaatenurgale. Muusikajuht ei peaks tingimata eeldama, et laulja jaoks on lihtsam laulda selgelt emakeeles kui mõnes muus keeles.

Lavastajad

Mõnikord avaldavad ka lavastuses ettenähtud liikumisjoonised ja asendid mõju vokaalpartii teksti selgusele. Kui liikumine režiis toetab laulja sõnumit, teeb see publikul lihtsamaks õigeid sõnu tabada.

> Tenor: „Ma töötan praegu koos lavastajaga, kes usub [---], et on hea aidata publikut. Kui sa laulad sõna „kohv", siis sa peaksid püüdma kuidagi nii, et sul oleks kohv käes. Kui ma laulan ühte rida näiteks sellest, et „see koht metsas, kuhu me läheme", siis kui ma seda ütlen, siis ma liigutan kaasa umbes nagu, et „ja siis, kui me läheme sinna kaugele läände, metsa, siis me teeme seda". Niisiis on seal kõik see pantomiimiline asi, mis aitab ka arusaadavust, sest meie aju on hea nende asjade kokku panemisega."

Kehakeele puhul toodi ka näiteid vastupidistest kogemustest. Lavastaja soov oli, et lauljate liikumine ei läheks kokku sellega, mida lauldakse. Näiteks kannatustest laulmise ajal pidi väljendama kehakeelega head enesetunnet. Kuigi kunstilisest küljest võib see lisada uusi põnevaid kihte, võib selline olukord tõepoolest tekitada segadust eriti esmakordse kuulaja tajus. Eri meelte kaudu tulev info ei ühildu ja sellest tekivad kahtlused ja segadused, eriti siis, kui laulutekst ei kosta päris selgelt. Inimese tajul on paraku piirangud, mis omakorda sõltuvad sellest, kui tuttav konkreetne olukord inimesele on. Režii määrab seega osaliselt ära sihtgrupi, kelle jaoks on lavastus mõistetav.

Peale selle võib mõnikord ette tulla, et lavastaja palub lauljal laulda ebatavalistes ja keerulistes asendites. Ebatavalistes asendites laulmine teeb ka lauluteksti selge häälduse keerulisemaks.

> Bass: „Kui lavastaja paneb sind jalgupidi kuskilt alla rippuma, siis muidugi võib-olla pead natuke teistmoodi kohandama. Jah, mõned aspektid. Kui [---] lavastaja paneb sind laval lamama, lihtsalt kehaasend, siis sa pead mõnikord natuke teistmoodi kohanema, kuidas sa saad [x][11] tekitada. Sa ei saa lamades sama suulist tagasisidet kui seistes või istudes."

Püüdluses selgema hääldusе poole peaks seega ka lavastaja mõtlema sellele, millistel hetkedel on lauljal võimalik võtta vajalikke asendeid nii, et laulmise ja teksti selguse kvaliteedid kannataks võimalikult vähe ja saaksid võimaluse korral hoopis toetatud. Lahendus tundub peituvat lavastaja ja lauljate omavahelises suhtluses juba režii kujundamise faasis. Lavastaja mõjutab seda, kui lihtne on lauljal teksti selgelt häälдada ja kui keeruline on kuulajal õiget tähendust hoomata. Režiis peaks seega mõtlema ka, kes on oodatav kuulaja ja kuidas vähendada taju omadustest tulenevaid riske mõistetavusele, ning suhtlema konkreetsete lauljatega võimalikult hea tulemuse nimel.

Akustikud ja saalide rajajad

Arusaadavalt mängib teksti selges kostmises kuulajani suurt rolli laulja hääle kandvus. Selleks et ooperilaulja hääl oleks piisavalt võimas ja täidaks ära terve saali, on lauljal vaja kasutada spetsiaalseid vokaaltehnikaid, nt. laulja formandi moodustamine eeskätt basside, baritonide, tenorite ja altide puhul (Sundberg 2001: 176), ning harjuda saali akustikaga. Ainuüksi laulja pingutustest siiski ei piisa. Saali akustilised omadused peaksid olema sellised, mis võimaldavad laulja

[11] Siin ja edaspidi tähistab „[x]" kohta, kus transkribeerija ei saanud aru, mida öeldi.

pingutustel võimalikult head vilja kanda. Hea saal teeb laulja elu lihtsamaks hääle piisavalt valjuks muutmisel ja teksti klaarina edasi kandmisel, et laulja saaks keskenduda oma laulmise kvaliteedile ja kunstilistele detailidele. Seejuures kõlab erinev repertuaar kõige paremini eri tüüpi saalides. Akustikute ja saalide rajajate (arhitektid, ehitajad, projektijuhid, poliitjõud jt.) koostöös saab ehitada eri otstarbega saalid, mis võimaldavad nii ooperilaulja häälel kui ka sõnadel kostuda saali kõikidesse osadesse nii hästi kui võimalik.

Korraldajad

Eri teatrites kasutatakse erinevaid nimetusi nende inimeste kohta, kes tegelevad korralduskü simustega. Siin koondatakse korraldajate nimetuse alla kõik need inimesed, kellest sõltub, kui pikalt ja millistes akustilistes tingimustes on võimalik ooperit harjutada ja etendada. Intervjuudest jäi mulje, et praegu on lauljatel võimalik suure saaliga harjuda vaid üksikutes proovides enne etendust, kuid iseseisvalt harjutada saavad nad vaid väikestes ruumides. Ooperilauljate kirjeldusi analüüsides tundub, et see olukord toob kaasa probleeme mitte ainult lauljale endale, vaid ka teistele, kelle huvides on laulmise kvaliteet ja lauluteksti selge häälduse kuuldavus publikule.

> Tenor: „Mind huvitab väga, kuidas see heli toimiks suures teatris, nende asjade puhul, mida ma teen. Nii et ma püüan leida kohti, kus see ei häiri inimesi liiga palju, kui keegi uitab ringi, lauldes mingeid ooperlikke asju [x] hoonete ja asjade vahel. Siis see akustika, mis on väga kajav, see kipub olema üsna sarnane laulmisele suures saalis, kuhu on muidu üsna raske pääseda. Kui sa lähed ooperimajja või muusse taolisse kohta, siis need prooviruumid, need [on] väikesed pisikesed ruumid ja iga heli, mida sa seal teed, see lihtsalt … see tapab sind. See on vale heli. See on lava vastand, nii et sa ei saa hinnata midagi, mida sa laval teeksid, selle järgi, mis toimub prooviruumis. Sa pead leidma koha, mis töötab nagu … [x] parkla ei toimi, sest see on väga tasane. See … mida sa vajad, on kõrge lagi, ja ei ole kõrgemat lage kui hoonete vahel."

Korraldajad, kes muu hulgas koordineerivad ka ruumide kasutust, võiksid aidata lauljatel leida võimalusi saali akustikaga harjumiseks. Kui lauljad saavad oma laulmist ja teksti hääldust kohandada esinemispaiga akustikale vastavaks, on selgem häälduse tõenäolisemalt tagatud ka esinemissituatsioonis.

Publik ja muusikateatri turundajad

Intervjuude jooksul avaldas nii mõnigi ooperilaulja lootust, et publik tutvub enne etendust ooperi süžeega. Lauljate arvates oleks kuulajal selle võrra lihtsam laulutekstist aru saada, sest on tekkinud mingid ootused sellele, mida lauljad igal hetkel võiks laulda.

> Tenor: „Kuna publik on ette valmistatud kas sõnade või tähendusega, siis saab esineda. Orkester võib olla valjem ja muusika võib olla kiirem, sest publikul on nüüd ootused. Nüüd teab [publik] ette, mida ta kuuleb, ja see muudab öeldu kergemini arusaadavaks."

Tajupsühholoogiast on samuti teada, et ootuste ja eelnevate teadmiste mõju tajule on märkimisväärne (Gleitman jt. 2014: 227). Üks sopran pakkus ideid, kuidas teha ooperi sisuga tutvumine publiku jaoks võimalikult lihtsaks. Traditsioonilise kavalehelt sisu kokkuvõtte lugemise asemel pakkus ta aja ja inimeste harjumustega kohanemiseks välja kasutada sotsiaalmeedia ja taskuhäälingu võimalusi. Etendusele võiks eelneda lühike sissejuhatus, mis võtaks kokku, „millest on juttu, milliseid teoseid esitatakse, kus neid esitatakse, miks need on publikule olulised," pakkus ta.[12] Vahest ka lühivideod projekti arenguprotsessist võiksid tema arvates jõuda publikuni juba paar päeva enne etendust, et inimesed jõuaksid sellega tutvuda. Süžee tutvustamisega saaksid ooperi turundamisel ja populariseerimisel kaasa aidata teatri kirjandusala töötajad, kommunikatsioonispetsialistid ja turundajad. Soovitus ooperikülastajale viia ennast eelnevalt kurssi ooperi süžeega on täiesti asjakohane – siis on ka lihtsam kõrvaga kinni püüda, mis sõnu laulja laulis. Vastuargumendina võib väita, et kui süžee on ette teada, võib publiku jaoks kaotada etendus

[12] Eriti saksa kultuuriruumis on ooperi tutvustused enne etenduse algust väga levinud.

emotsionaalses värvikuses. Ootamatud pöörded süžees ei oleks enam üllatavad ja seega uudsust saaks kogeda vaid konkreetses teostuses. Seniks, kuni teksti selgus ooperis on veel probleem, on publiku süžeega kurssi viimine kahtlemata üks seda murekohta leevendavatest abinõudest.

Kokkuvõte

Laulusõnade selge kostmine kuulajani on ooperinaudingu oluline osa. Sageli aga ei õnnestu seda saavutada vaatamata mitmetele olulistele varasematele teadustulemustele, mis on peamiselt keskendunud tekstiselgust mõjutavatele akustilistele ja foneetilistele aspektidele (tajukatsed kuulajatega) ning lauljate vokaaltehnikale. Muu hulgas ebaõnnestub see sellepärast, et teadusuuringute tulemused ja teaduspõhised soovitused ei pruugi lauljateni jõuda. Käesolev uurimus lähenes probleemile, uurides kvalitatiivselt ooperilauljate endi kogemusi. Selleks intervjueeriti 30 ooperilauljat Euroopast ja Põhja-Ameerikast, neist 11 eestikeelsed. Intervjuude analüüsi tulemusel tuli välja, et ooperilaulja lauldava teksti selguse saavutamises mängivad rolli ka teised: helilooja, libretist, õpetajad, teadlased, lavastajad, dirigendid, korraldajad, akustikud, saalide rajajad, turundajad ja isegi publik.

Täpsemalt, selgus, et arusaadavalt lauldava tekstiga ooperi loomiseks tulevikus peaks helilooja ja libretist juba ooperit luues jälgima, et teksti ja meloodia rütm ja rõhud omavahel sobituksid ja oleksid mugavad laulda. Lauljad tõid intervjuudes välja, et oskused ja teadmised oma hääle vastupidavuse, võimsuse ja kvaliteedi, aga ka teksti selge hääldamise kohta vokaalpartii esitamisel sõltuvad palju õpetajate vokaaltehnilisest ja pedagoogilisest pädevusest, mis võivad aga olla ebapiisavad. Sarnase tulemuseni jõudsid oma uuringus ka Crocco, Madill ja McCabe (2017: 130. e7, 130.e16), kes tõid välja lauluõpetajate teaduspõhise ja ühtse lähenemise puudulikkuse.

Dirigendid vastutavad selle eest, et vokaal- ja orkestripartiid oleksid kuuldeliselt tasakaalus. See on oluline selleks, et lauljal oleks võimalik hääletugevuse kontrollimise kõrval pöörata rohkem tähelepanu teksti selgele hääldamisele. Vokaaltehniliste nõuannete asemel ootavad lauljad dirigentidelt eelkõige tagasisidet selle kohta, mida vokaalpartiist kuulda ei ole. Lauljad märkisid, et individuaalsete erinevuste tõttu füüsises ja tehnikas on lauljal võimalik saavutada parem tulemus, kui ta saab ise otsustada, kuidas mõnda probleemi laululehniliselt lahendada.

Lavastajate rolli puhul tekstiselguse parandamises rõhutati enim seda, kas laulja liikumine ja kehakeel toetavad vokaalpartii teksti sisu ning millistes füüsilistes asendites palub lavastaja lauljal laulda. Ooperi ettevalmistamise protsessis, kus korraldajate otsustest sõltub, kui pikalt ja millistes akustilistes tingimustes ooperit harjutatakse ja esitatakse, teevad lauljatele muret prooviruumide ja ooperisaalide akustika suured erinevused. See teema haakub arhitektuuri ja akustika valdkondadega, kus (mh. ka) lauljate vajadustele vastavate ruumide ja saalide olemasoluks on vaja asjatundlikku sisendit ning koostööd akustikute, arhitektide ja sisekujundajatega. Intervjuud tõid välja ka publiku rolli olulisuse. Ooperikuulajal on vokaalpartiist lihtsam aru saada, kui ta on ooperi süžeega juba tuttav. Lauljad pakkusid välja, et sellel eesmärgil võiks süžeed kätkeda juba ooperi turundusmaterjalidesse.

Selles uurimuses välja toodud tulemused kirjeldavad siiski vaid lauljate kogemusi. Tulevikus võiks tekstiselguse teemasid käsitleda ka teiste eelnimetatud võtmerollide perspektiivist, et vaade probleemile oleks tasakaalustatum ja soovitused lahendusteks praktikas rakendatavamad. Näiteks kõrgete helide puhul (üle 650 Hz) jäävad alati tekstiselgust piirama füsioloogilised hääle tekitamise ja publiku kuulmistaju nüansid. Publik imetleb lauljate võimet kõrgeid noote esitada ning selliste vokaalpartiide kunstiline efektsus kaalub üles õige hääliku kostmise probleemi. Küll aga saavad heliloojad kujundada kõrgeid partiisid (valida sinna sõnu/häälikuid) nii, et selline paratamatu moonutus mõjutaks sõna tähendust võimalikult vähe ning oleks lauljale võimalikult mugav. Samuti on oluline viia uuringuga kogutud info kõigi asjaosalisteni, ennekõike aga lauljate ja lauluõpetajateni, mis võimaldaks teha teadlikumaid otsuseid õppeprotsessis tekstiselguse teemade käsitlemisel.

Kirjandus

Baker, Evan 2013. *From the Score to the Stage: An Illustrated History of Continental Opera Production and Staging*. Chicago: University of Chicago Press.

Brown, Howard Mayer 2001. I. Opera. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 18, ed. Stanley Sadie, London: Macmillan Publishers, pp. 416–417.

Creswell, John W., Cheryl N. Poth 2018. *Qualitative Inquiry & Research Design*: *Choosing Among Five Approaches*. 4th ed., Los Angeles et al.: Sage Publications.

Crocco, Laura, Catherine J. Madill, Patricia McCabe 2017. Evidence-Based Frameworks for Teaching and Learning in Classical Singing Training: A Systematic Review. – *Journal of Voice* 31/1, pp. 130.e7–130.e17, https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2015.12.001.

Deme, Andrea 2013. On the Hungarian Sung Vowels. – *Phonetician* 1–2 (105–106), pp. 73–87.

***Eesti** keele käsiraamat*. Koost. Mati Erelt, Tiiu Erelt, Kristiina Ross, uuendatud väljaanne, Tallinn: Eesti Keele Instituut / EKSA, 2020, https://eki.ee/wp-content/uploads/2024/05/eestikeelekasiraamat_2020.pdf (vaadatud 15.08.2025).

EMIK = Eesti Muusika Infokeskus, veebileht (vaadatud 19.01.2025).

Fine, Philip A., Jane Ginsborg 2014. Making Myself Understood: Perceived Factors Affecting the Intelligibility of Sung Text. – *Frontiers in Psychology* 5, pp. 1–15, https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00809.

Gelfand, Stanley A. 2017. *Hearing: An Introduction to Psychological and Physiological Acoustics*. 6th ed., Boca Raton et al.: CRC Press.

Gleitman, Henry, James J. Gross, Daniel Reisberg 2014. *Psühholoogia*. Tartu: Hermes.

Gregg, Jean Westerman, Ronald C. Scherer 2006. Vowel Intelligibility in Classical Singing. – *Journal of Voice* 20/2, pp. 198–210, https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2005.01.007.

Henrich, Nathalie, John Smith, Joe Wolfe 2011. Vocal Tract Resonances in Singing: Strategies Used by Sopranos, Altos, Tenors, and Baritones. – *The Journal of the Acoustical Society of America* 129/2, pp. 1024–1035, https://doi.org/10.1121/1.3518766.

Jander, Owen, Ellen T. Harris 2001. Bel canto. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 3, ed. Stanley Sadie, London: Macmillan Publishers, pp. 161–162.

Medeiros, Beatriz Raposo de, João Paulo Cabral 2018. Acoustic Distinctions Between Speech and Singing: Is Singing Acoustically More Stable than Speech? – *Proceedings of the International Conference on Speech Prosody*, pp. 542–546, https://doi.org/10.21437/SpeechProsody.2018-110.

Miller, Bonny H. 2020. *Augusta Browne: Composer and Woman of Letters in Nineteenth-Century America*. Eastman Studies in Music 164, Rochester: University of Rochester Press.

Miller, Richard 1996. *On the Art of Singing*. New York / Oxford: Oxford University Press.

Millhouse, Thomas J., Dianna T. Kenny 2008. Vowel Placement During Operatic Singing: 'come si parla' or 'aggiustamento'? – *Interspeech*, pp. 245–248, https://doi.org/10.21437/Interspeech.2008-89.

Nazzi, Thierry, Anne Cutler 2019. How Consonants and Vowels Shape Spoken-Language Recognition. – *Annual Review of Linguistics* 5 pp. 25–47, https://doi.org/10.1146/annurev-linguistics-011718-011919.

Olev, Aivo, Tanel Alumäe 2022. Estonian Speech Recognition and Transcription Editing Service. – *Baltic J. Modern Computing* 10/3, pp. 409–421, https://doi.org/10.22364/bjmc.2022.10.3.14.

Orero, Pilar, Anna Matamala 2007. Accessible Opera: Overcoming Linguistic and Sensorial Barriers. – *Perspectives. Studies in Translation Theory and Practice* 15/4, pp. 262–277, https://doi.org/10.1080/13670050802326766.

Riebel, Linda 2020. Opera. – *Encyclopedia of Creativity.* 3rd ed., eds. Steven Pritzker, Mark Runco, Amsterdam: Academic Press, pp. 278–284, https://doi.org/10.1016/B978-0-12-809324-5.23739-5.

Sundberg, Johan 2001. Level and Center Frequency of the Singer's Formant. – *Journal of Voice* 15/2, pp. 176–186, https://doi.org/10.1016/S0892-1997(01)00019-4.

Toft, Robert 2013. *Bel Canto: A Performer's Guide*. New York et al.: Oxford University Press.

„Vokalistide võimalused teksti arusaadavuse parandamisel – probleemid ja teaduslik baas". Teadus- ja arendusprojekt, PRG1552, Eesti Teaduse Infosüsteem (ETIS), https://www.etis.ee/Portal/Projects/Display/4ce51981-a49a-4b19-951b-6d62e8f60507 (vaadatud 17.01.2025).

Vurma, Allan, Tuuri Dede, Veeda Kala, Einar Meister, Lya Meister, Marju Raju, Jaan Ross 2023. Vokaalide ja klusiilide intensiivsussuhted laulmisel teksti arusaadavuse mõjutajana. – *Mäetagused* 87, lk. 31–70, https://doi.org/10.7592/MT2023.87.intensiivsussuhted.

Vurma, Allan, Einar Meister, Lya Meister, Jaan Ross, Marju Raju, Veeda Kala, Tuuri Dede 2024. Coping with Reverberant Acoustics in Singing by Extending the Plosive Closures in Vowel-Plosive-Vowel Sequences. – *Proceedings of the 5th International Symposium on Applied Phonetics (ISAPh 2024)*, pp. 115–120, https://doi.org/10.21437/ISAPh.2024-22.

Achieving Intelligibility of Sung Text in Opera

Veeda Kala, Marju Raju

Summary

Hearing clearly articulated text is an important part of the opera experience for the audience. However, this is often not achieved, despite several important previous research findings, which have mainly focused on acoustic and phonetic aspects affecting text clarity (perception tests) and singers' voice technique. Among other things, this failure is due to the fact that research results and science-based recommendations may not reach singers. This study approached the problem by qualitatively examining the experiences of opera singers themselves. To this end, 30 opera singers from Europe and North America were interviewed, 11 of whom were Estonian-speaking. Analysis of the interviews revealed that the work of a number of other people—composers, librettists, teachers, researchers, directors, conductors, producers, acousticians, hall builders, marketers, and even the audience—also plays a part in the problem.

More specifically, it became clear that in order to create an opera with intelligible text in the future, the composer and librettist should ensure that the rhythm and emphases of the text and melody match and are comfortable to sing. In interviews, singers pointed out that their skills and knowledge regarding the endurance, power and quality of their voice, as well as the clear pronunciation of the text when performing a vocal part, depend largely on the voice technique and pedagogical competence of their teachers, which may sometimes be insufficient. This supports the findings of Crocco, Madill and McCabe (2017: 130.e7, 130.e16), who found that teaching methods vary considerably and an evidence-based framework seems to be largely lacking.

Conductors are responsible for balancing the sound of the vocal and orchestral parts. This is important because it allows the singer to focus not only on controlling vocal strength but also on articulating the text clearly. Rather than technical advice, singers primarily seek feedback from conductors on aspects of the vocal part that are not clearly audible. Singers noted that, given individual differences in physique and technique, they achieve better results when allowed to decide for themselves how to address certain technical challenges.

Regarding the directors' role in improving textual clarity, emphasis was placed on whether the singer's movements and body language support the vocal content, as well as on the physical positions in which directors ask singers to perform. In preparing an opera, where producers determine the time and acoustic conditions of rehearsals, singers expressed concern about the stark differences between rehearsal rooms and the opera theatre itself. This issue relates to architecture and acoustics, where creating rooms and halls that meet singers' needs requires expert input and collaboration between acousticians, architects and interior designers. The interviews also highlighted the importance of the audience. It is easier for the opera audience to follow the vocal parts when they are already familiar with the plot, and singers suggested including the storyline in marketing materials in order to support this.

Nevertheless, these findings describe only the experiences of singers. Future research could examine text clarity from the perspectives of the other key roles mentioned, providing a more balanced view and making recommended solutions more practical. For example, with high notes (above 650 Hz), physiological nuances in voice production and audience perception inevitably limit text clarity. Audiences, however, admire singers' ability to perform high notes, and the artistic effect of such vocal parts outweighs the problem of correct pronunciation. Nevertheless, by selecting words and sounds thoughtfully, composers can design high parts so that this inevitable distortion minimally affects meaning and remains comfortable for the singer. It is also important to share the study's findings with all stakeholders, particularly singers and singing teachers, to support more informed decisions in addressing textual clarity during teaching.

David Kellner ja *cembal d'amour*'i taassünd

Aleksandra Dolgopolova

Abstract

This article examines the life and work of David Kellner (1670–1748) in connection with the *cembal d'amour*, a rare eighteenth-century keyboard instrument invented by Gottfried Silbermann. The study is based primarily on the writings of musicologist Kenneth Sparr, whose extensive research on Kellner provides the main scholarly foundation, while the author supplements it with new geographical and cultural perspectives.

Born near Leipzig, Kellner studied in Tartu (Dorpat) and pursued parallel careers as jurist, poet, military officer, and musician before settling as an organist in Stockholm. His theoretical treatise *Treulicher Unterricht im General-Baß* (1732) became an influential and widely disseminated basso continuo manual of the eighteenth century. Kellner's only surviving musical collection, *XVI. Auserlesene Lauten-Stücke* (1747), reflects his connections to lute traditions and the repertory of Sylvius Leopold Weiss.

The article also foregrounds Kellner's stepdaughter, Regina Gertrud Schwartz (later König), recognized as Livonia's first female poet and possibly Estonia's first female composer, who commissioned Silbermann's innovative *cembal d'amour*. Through biography, theory, composition, and instrument history, the study highlights under-explored dimensions of Kellner's legacy and demonstrates the significance of reconstructing the *cembal d'amour* for both historical performance and musicological research.

Käesolev artikkel on saanud tõuke Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia loovuurimuslikust projektist „*Cembal d'amour*'i taassünd. David Kellneri kogumiku „XVI. Auserlesene Lauten-Stücke" (1747) muusika seadmine *cembal d'amour*'ile ja *basso continuo*'le lähtuvalt Kellneri teosest „Treulicher Unterricht im General-Baß" (1732)".[1] Pillimeister Gottfried Silbermanni (1683–1753) leiutatud *cembal d'amour* on üliharuldane ja laiemale publikule tundmatu pill 18. sajandist, mille rekonstrueerimise võtsid mainitud projekti raames 2024. aastal ette duo Taavi Kerikmäe – Anna-Liisa Eller ja Läti pillimeister Kaspars Putrinš. Artikli eesmärk on toetada seda ettevõtmist, pakkudes allikakriitilist muusikaloolist ja kultuurilist tausta, mis aitab mõtestada pilli päritolu, tähendust ja väärtust.

Artikkel koosneb kolmest peatükist, millest igaüks avab *cembal d'amour*'i tausta eri vaatenurgast. Biograafilise ülevaate keskmes on 18. sajandi helilooja, organist, luuletaja, muusikateoreetik ja ohvitser David Kellner (1670–1748), kes mängis olulist rolli pilli populariseerimisel Rootsis. Kellneri äärmiselt mitmekesine tegevusväli on igati väärt portreteerimist, seda enam, et tal on mitmeid põnevaid seoseid Eesti muusika- ja kultuurilooga – ta on õppinud Tartu Ülikoolis, elanud mõned aastad Tartus (Dorpatis) ja tegutsenud lühemat aega organistina Tallinnas (Revalis). Kellneri elu on kõigi standardite järgi olnud ülimalt kirju, ning võttes arvesse sõjaväelist karjääri ohvitserina ja Põhjasõja keerises veedetud kümmet aastat, võib tema märkimisväärne ja mitmetahuline loomepärand tunduda tõepoolest üllatav. Christoph Gottlieb Schröter (1699–1782) on Kellnerit postuumselt kirjeldanud kui „sõjakat vaimu, kes on saavutanud rohkem, kui keegi oleks osanud temast loota" („Dieser kriegerische Geist hat mehr geleistet, als man von ihm vermuthen konnte") (Schröter 1772: IX).

Lisaks eluloolisele läbilõikele pakub artikkel sissevaadet ka Kellneri heliloomingusse ja muusikateoreetilisse pärandisse, tutvustades tema lautopalasid, generaalbassiõpetust „Treulicher Unterricht im General-Baß" (1732) ja selle tähendust ajastu klaviiripedagoogikas. Viimases alapeatükis käsitletakse põhjalikult Kellneri kasutütre, Liivimaa esimese poetessi ja ilmselt ka Eesti esimese naishelilooja Regina Gertrud Schwartzi

[1] Projekti on toetanud EV Kultuuriministeerium oma loovuurimuse programmist (2023). Rohkem infot on leitav https://davidkellner.eu/.

(ka Schwarz) tegevust ja tema rolli *cembal d'amour*'i sünniloos. Viimaks antakse ülevaade pilli ehituslikest omadustest, levikust, ajaloolistest kujutistest, ainsast säilinud eksemplarist ja rekonstrueerimiskatsetest 18.–21. sajandil.

Töö tugineb suuresti olemasolevale sekundaarkirjandusele, eriti Kellneri loomingut ja tegemisi põhjalikult käsitlenud muusikaloolase Kenneth Sparri uurimustele (Sparr 1994, 1997), ent on püütud minna ka ajalooliste algallikate juurde ning luua geograafiliselt ja kultuuriliselt laiahaardeline pilt uute rõhuasetustega.

Biograafiline ülevaade

Tänu Kenneth Sparri uurimusele (Sparr 1997/2018) on teada, et Saksamaalt Leipzigi lähistelt pärit David Kellner sündis 1670. aastal koolmeistrist isa Philipp Kellneri neljanda pojana. Kõik neli venda on tegutsenud Läänemere-äärsetes linnades: vend Philippist sai Tartu raehärra, linnasekretär ja lõpuks kuni surmani linnapea, kaupmehest Johann elas samuti Tartus ja Stockholmis ning muusikust Christian tegutses organistina Turus ja lõpuks koos Davidiga Stockholmis.

David on samuti olnud ülimalt mobiilne ja järgnes kõigepealt vend Christianile Turusse, kus asus 1693. aastal õppima Turu Ülikooli ja ilmselt töötas lühidalt tema kõrval toomorganistina. Aasta hiljem tuli David vanima venna Philippi kannul Tartusse, kus alustas 1694. aastal õigusteaduse õpinguid 1690. aastal taasavatud Tartu Ülikoolis. Kahjuks ei ole Kellneri elu Tartus kuigi hästi dokumenteeritud, kuid on teada, et ta sai Liivimaal kohe tööd raejuristi ja 1697 maakohtu juristina ning sai samal aastal ka linnakodanikuks ja abiellus lesestunud Dorotea Schwartziga, endise linnapea Matthias Ladau tütrega. Doroteal oli eelmisest abielust linnaprokurör Friedrich Schwartziga tütar Regina Gertrud, kellest tuleb hiljem põhjalikumalt juttu.

Lisaks juristitegevusele kirjutas Kellner ka juhuluuletusi nagu paljud teised Tartu literaadid ja üliõpilased ning tundub, et Liivimaal on ta tuntust kogunud pigem luuletaja kui muusikuna (Sparr 1997/2018: 11–12, 14; Gottzmann, Hörner 2007: 655–658). Tema seos Eesti muusikaeluga tuleb välja laias laastus kahest arhiividokumendist. Esiteks taotles ta 1696. aastal organistikohta Tartu rootsi koguduse Maarja kirikus, ent kuna Tartu vana Maarja kirik ja selle arhiiv hävisid Põhjasõjas, siis ei ole teada, kas Kellner sai taotletud organistikoha või mitte (Sparr 1997/2018: 11–12, 14). Teiseks saame Turu piiskopi Johannes Gezelius noorema kirjast teada, et 1699. aastal soovitas Tallinna piiskop Kellnerit Turu toomkiriku organisti kohale. Kellneri musitseerimisoskus („Capacitet i den konsten [orgelspel]") olevat Tallinnas hästi teada ning ta olevat ühe Tallinna organisti sõnul orelimängus kogenud (RA, EAA.1187.2.383).

Paraku ei valitud Kellnerit sellele ametikohale ja 1700. aastal puhkenud Põhjasõja tõttu tuli tal veeta oma parimad aastad Rootsi sõjaväes. Kellner mobiliseeriti 1701 mais ametnikuna ja esialgu nautis tema rügement võrdlemisi rahulikku aega Tallinnas. Ajavahemikus 1701–1702 oli Kellner Niguliste organist, asendades lahkunud Barthold Busbetzky nooremat (1630–1701) (TLA 230.1.Bs38), ent vaiksele ajale tagalas järgnesid kannatusrohked rindeaastad. Aastatel 1702–1710 ilmub Kellneri nimi aeg-ajalt välja eri pataljonides ja mitmel rindel, tema jälgi tuleb ajada väga laial geograafilisel alal Viiburist Lõuna-Skandinaavia Skåne maakonnani välja. Omaenda sõnul sai ta sõjas ka haavata ning lõpuks langes 23. jaanuaril 1710 Fjälkinge lahingus taanlaste kätte (Sparr 1997/2018: 14–19).

Fjälkinge lahing jäi Kellneri jaoks viimaseks ja 1710. aasta lõpul jõudis ta vangistusest tagasi Rootsi, järgnedes Stockholmi oma vennale Christianile, kes teenis alates 1697. aastast organistina saksa koguduse Püha Gertrudi kirikus. Kellneri pikaks veninud sõjaväelise karjääri ajast ei ole andmeid tema muusikalise tegevuse kohta,[2] ent elu Stockholmis on dokumenteeritud paremini. Hoolimata sellest, et David Kellner veetis eelnevad kümme aastat sisuliselt marsil, sai ta jaanuaris 1711 töökoha Stockholmi kahes olulisemas kirikus – temast sai kariljonist (*Klockspieler* või *Carillonneur*) saksa koguduse Püha Gertrudi kirikus ja organist Jakobi kirikus (Jacobskyrka). Mõlemat ametit pidas ta peaaegu surmani, jäädes orga-

[2] Küll aga reflekteeris Kellner omaenese sõjakogemusi 1710. aastal Stockholmis trükitud pihtimusliku palveluule kogumikus „Die Noth-Flagge des Gebeths Umb Hülffe des Allerhöchsten im Sturm-Wetter vielen Trübsahls". Tiina-Erika ja Meelis Friedenthal käsitlevad seda varauusaja protestantlikku palvetraditsiooni laiemas kontekstis, vt. Friedenthal ja Friedenthal 2024: 179–208.

nistina pensionile alles 1745 ja kariljonistina alles 1747. aastal.

Oma 24. septembri 1720 kirjas Johann Mattheson sonile ütleb Kellner, et kuigi ta on suurema osa oma elust veetnud sõjaväes ja teeninud palju aastaid ohvitserina, on ta alati olnud muusikaarmastaja („Und ob ich zwar mein Leben meisthentheils in Militair Diensten zugebracht und viele Jahre vor einen Officier gedienet so bin ich doch ein Liebhaber der Music gewesen …") (Mattheson 1731: 22–23). Alates 1711. aastast oli Kellneril võimalik pühenduda muusikale täielikult, kuid tema organistitegevuse kohta ei ole kahjuks muud informatsiooni kui vaid mõned kaudsed andmed seoses saamata jäänud palgaga (Sparr 1997/2018: 27) ja tema panusega koraalirepertuaari. Nimelt mainib Linköpingi toomkirikuorganist ja muusikadirektor Johan Miklin (1726–1787) Kellneri 1740ndail koostatud käsikirjalist koraaliraamatut. Miklin hindab Kellneri teost kõrgelt, see olevat palju parem kui laialt levinud Ferdinand Zellbell vanema (1689–1765) koraaliraamat. Kahjuks ei ole David Kellneri käsikirjast mitme uurija kinnitusel teadaolevalt säilinud ühtegi eksemplari (Morin 1933: 121; Norlind 1937: 42; Göransson 1999: 16).

David Kellner on tegelenud ka heliloominguga, kuid andmed selle kohta on jällegi napid ning tundub, et suur hulk tema muusikast on kahjuks kaduviku teed läinud. Nii on praeguseks teada kaks Rootsi valitsejatele pühendatud juhumuusikateost, millest on säilinud vaid tekst.[3] Esimene neist on kuuest aariast ja retsitatiivist koosnenud panegüüriline „Da Ihro Konigl. Majestät …", loodud kuningas Karl XII kojunaasmise puhul Türgist 1714. aastal (Kellner 1714). Teine on kuningas Frederik I nimepäevale pühendatud „muusikaline kontsert" (sks. *musicalischer Concert*) „Der frohlockende Parnassus in einem musicalischen Concert, am höchst erfreulichen Nahmens-Tage des Grossmächtigsten Königes Friderici I …" kahele vokaalsolistile, koorile, viiulitele ja lautodele (Kellner 1720). Ei ole täpselt teada, kas teos jõudis kuninga nimepäeval 18. juulil 1720 ka ettekandele, teose noodid pole säilinud. Tekst on tõenäoliselt pärit Kellneri sulest, kuid muusika on nähtavasti osaliselt laenatud teistelt heliloojatelt („Nachdem ein Theil dieser Musique aus dem herausgegebenen Wercken eines berühmten ausländischen Componisten genommen so haben sich die Verse darnach accomodiren müssen") (Sparr 1997/2018: 29–30).

Kellneri (seni) ainus teadaolevalt säilinud muusikateos on tabulatuurkirjas lautopalade kogumik „XVI. Auserlesene Lauten-Stücke, bestehend in Phantasien, Chaconnen, Rondeau, Giga, Pastorel, Passe pied, Campanella, Sarabande, Aria & Gavotte" (Hamburg, 1747, Christian Wilhelm Brandt). Saksa muusikateadlase Robert Eitneri oletuse kohaselt avaldati see samal aastal ka klaviiriversioonina, mis pole senistel andmetel säilinud (Eitner 1901b: 340). Võib tunduda ehk üllatav, et põhiliselt klahvpillimängijana tegutsenud Kellner komponeeris oma ainsa muusikakogumiku teisele pillile. Ehkki lautot on mainitud helilooja abikaasa Dorotea Kellneri pärandiloendis ja meil on igati põhjust arvata, et see kuulus Davidile, ei leidu senises uurimuses muid tõendeid Kellneri lautomänguoskuste kohta (Sparr 1997/2018: 62, 67).

Kaudne seos selle pilliga võis Kellneril tekkida siiski ka tema muusikust kasutütre Regina Gertrud Schwartzi kaudu (vt. lähemalt allpool), kes oskas lautot mängida. Dresdenis elades tegi Schwartz tutvust oma aja kuulsaima lautomängija ja helilooja Sylvius Leopold Weissiga (1687–1750), kes tegutses alates 1718. aastast Dresdeni õukonnas. Weissi improviseerimisoskus oli tõepoolest legendaarne ja pakkus kaasaegsete tunnistusel konkurentsi Johann Sebastian Bachile (Hoppstock 2010: 9–10). Ehkki meil ei ole ühtegi kinnitust, kas Weiss ja Kellner olid omavahel tuttavad, oli Kellner kahtlemata teadlik Weissi kuulsusest. Võib-olla tundis ta ülistavat luuletust, mille Regina Gertrudi abikaasa, Dresdeni õukonnapoeet Johann Ulrich von König pühendas Weissile (König 1745: 65–66) või jõudsid temani uudised Dresdenist kasutütre vahendusel. Nii või teisiti toob ta Weissi generaalbassimängijatele eeskujuks oma teoreetilise traktaadi alguslausetes, millest tuleb juttu allpool.

Tulles tagasi Kellneri lautopalade kogumiku juurde, tuleb mainida, et see sisaldab tegelikult mitte kuutteist, vaid seitsetteist osa: kuus fantaasiat, *Chaconne* A-duur, *Rondeau* A-duur, *Giga* A-Duur, *Pastorel* A-duur, *Passepied* A-duur, *Campanella* D-duur, *Courante* D-duur, *Sarabanda* ja *Double* D-duur, Aaria D-duur, *Giga* D-duur ja

[3] Mõlema juhumuusikateose tekst leidub Rootsi Kuninglikus raamatukogus (Kungliga biblioteket).

Gavotte D-duur. Palad on kirjutatud 11-keelsele lautole, mis oli sajandi keskpaigaks muutunud juba vanamoodsaks ja tarvituselt samahästi kui kadunud. Lautomuusika uurija Tim Crawford oletab, et kuna Kellneri palad leiduvad mitmes Euroopa arhiivis ka dateerimata käsikirjaliste koopiatena, siis on võimalik, et see muusika võis aastaid levida käsikirjalisel kujul ja jõudis trükki 1747. aastal suure viivitusega (Crawford 2020: 129–130).

Kellneri lautopalad väärivad kindlasti täiendavat uurimist nii müütilise klaviiriversiooni (vt. eespool) kui ka Sylvius Leopold Weissiga seoses. Nii kannavad Kellneri *Campanella* ja *Rondeau* käsikirjalised koopiad Baieri Rahvusraamatukogust märget „del Sig[no]re Weiss" (Sparr 1997/2018: 63). Märkimist väärivad ka nn. Grüssau/Krzeszówi käsikirjad, mille hulgas on üks anonüümne prelüüd (Crawford 2020: 129–133), mis arendab edasi materjali Kellneri fantaasiast a-moll ning kätkeb katkendit ühest Weissi prelüüdist. Crawfordi arvates viitab see 18. sajandil levinud lemmikteoste kopeerimise praktikale, mille eesmärk oli toetada improvisatsiooni juba tuttaval materjalil (Crawford 2020: 129–133). Edasi on võimalik spekuleerida Kellneri ja Weissi muusikalise käekirja sarnasuse või koguni Weissi autorsuse üle „XVI. Auserlesene Lauten-Stücke …" mõne pala puhul („auserlesene" tähendab ju „valitud"), ent need teemad väärivad kindlasti omaette sissevaadet.

Rohkemaid andmeid on aga David Kellneri pedagoogilise tegevuse ja muusikateoreetilise kirjutise kohta, millest tulebki edaspidi juttu.

„Kõik, mida saatja peab generaalbassist teadma"

„Kõik, mida saatja peab generaalbassist teadma" – just nii ambitsioonikalt iseloomustab David Kellner oma 1732. aastal Hamburgis esmatrükina välja antud teoreetilist kirjutist „Usaldusväärne generaalbassi õpetus" („Treulicher Unterricht im General-Baß") (Kellner 1732). Tegemist on kahtlemata oma aja olulisema generaalbassiõpikuga, millest on ilmunud kaheksa saksakeelset uustrükki ja mida on järgnevatel aastakümnetel tõlgitud rootsi (1739), hollandi (1741 ja 1751) ja vene keelde (1791). Kellneri traktaadi väga laiast levikust annab ettekujutust eespool juba mainitud helilooja ja organist Christoph Gottlieb Schröter (1699–1782), kes kirjutas 1772. aastal lausa „kelleriaanidest" (*sic*!) (Schröter 1772: XXIII). Viimaste hulka võis arvata nii rootsi helilooja Johan Helmich Romani kui Joseph Haydni, kelle kogus leidub „Usaldusväärse generaalbassi õpetuse" eksemplar rohkete käsikirjaliste märkustega (Gerlich 2017; Sparr 1997/2018: 70). Heidi Heinmaa andmetel leidis õpik 18. sajandil laialdast ja kaasaegset kasutust ka Eesti aladel (Heinmaa 2017: 76).

„Usaldusväärne generaalbassi õpetus" on alla saja lehekülje pikk[4] ja on üles ehitatud seitsme peatükina, mis kannavad pealkirju „Intervallidest, akordidest, häältejuhtimisest [*Regulirung der Stimmen*] ja erinevatest teistest juhtumitest", „Numbrite kasutamisest", „Helistike loomulikust ulatusest ja saatest", „Erilistest seadetest, mis loomulikest erinevad", „Helistike kaldumisest", „Konsonantside olemusest" ja „Dissonantside kasutamisest". Tegemist on selgelt muusikapedagoogilise tekstiga, mis oli mõeldud teoreetilise algkursusena generaalbassimängijale ja sobis seega ka laiemale publikule.

Esimese aasta jooksul müüdi ligi 2000 eksemplari (Kellner 1737: G. P. Telemanni eessõna) – õpiku laiale levikule aitas kaasa ühelt poolt väljaande soodne hind ja suur nõudlus lihtsa ja kokkuvõtliku õpetuse järele, teisalt oli David Kellner kahtlemata ka võimekas muusikaõpetaja. Tema juhendamisel sirgus säravaks muusikuks kasutütar Regina Gertrud Schwartz (vt. lähemalt allpool), samuti saatis teda õpetajana edu Stockholmis. Eberhard Werner Happel refereerib oma 1730. aastal ilmunud ajaloolises kroonikas (Happel 1730: 33–36) Altona ajalehte Reichs-Post-Reuter, mis pühendas aastatel 1723–1726 kaunis mitu artiklit rootsi imelapsele Ernst Johann Londicerile (ka Londiceer, 1717–1763).[5] Too esines klavikordil 26. märtsil 1723 kõigest kuueaastase poisikesena kuulsast Dübenite perekonnast pärit õukonnakapellmeistri ja õuemarssali, parun

[4] Traktaadi lakoonilisust nähti voorusena. Eessõnas „Usaldusväärse generaalbassi õpetuse" teisele trükile (1737) ülistab Georg Philipp Telemann autori oskust võtta suuri teemasid kompaktselt kokku.

[5] Happeli tekstile viitab omakorda oma leksikonis Johann Gottfried Walther, kes pühendab Londicerile terve veeru: vt. Walther 1732: 369.

Anders (Andreas) von Düben noorema (1673–1738) ees. Muu hulgas improviseeris Londicer generaalbassi itaalia aaria saateks ja tema mänguoskused olevat jätnud publiku suisa sõnatuks. Väikese Ernst Johani mänguoskus äratas Stockholmis nii palju vaimustust, et teda kutsuti järgnevatel aastatel üha uuesti esinema kuningapaari ette, kes lõpuks toetas tema edasisi muusikaõpinguid välismaal. Aastal 1728 nimetati üheteistkümneaastane Ernst Johan õukonnakapelli liikmeks, seejärel veetis ta kaks aastat Kasselis ning 1730 sai temast kolmeteistkümneaastaselt Stockholmi õukonnakapellmeister ja Maarja-Magdaleena kiriku organist (Norlind 1916: 576).[6]

Happel märgib, et Londiceri muusikaõpetaja oli endine saksa-rootsi rügemendis aega teeninud ohvitser, kes oli ka varem üles näidanud väljapaistvaid õpetamisoskusi. Jutt käib loomulikult David Kellnerist[7] ning seda kinnitab üle ka „Usaldusväärse generaalbassi õpetuse" kirjastaja teise trüki eessõnas, seades Londiceri erakordseid mängu- ja saatmisoskusi Kellneri õpetamismeetodi tulemuslikkuse näiteks: „Usaldusväärsed inimesed on mulle rääkinud ja olen ka ise ajalehtedest lugenud, kuidas 7–8-aastane poiss, kes õppis Stockholmis muusikat sellel meetodil, sooritas nii imetabase eksami [*wunderne-würdiges Probestück*], et sai kohalikus Jakobi kirikus tähtpäeval avalikult orelit mängida, ja mitte ainult *basso continuo*'t musitseerimise saateks, vaid mängis väga osavalt ka koraale ja prelüüde nii manuaali(de)l kui ka pedaalil. Rääkimata paljudest teistest, kes tegid selle õpetuse toel suuri ja nii noores eas laste puhul seni ennekuulmatuid edusamme" (Kellner 1737: 3–4).

Kellner ise mainib oma kirjutises veel ühte andekat õpilast – preili Antoinette Philippine Luise Freudenbergi, kes mängis Kenneth Sparri andmetel generaalbassi 1729. aastal kontserdil Stockholmi Jakobi kirikus (Sparr 1997/2018: 41). Samuti olevat ta pannud kõigest 9-aastasena Kellnerilt generaalbassi kohta õpitu kirja ja andnud välja juhendi „*Basso continuo* põhireeglid" („Nöthigste Regeln des General-Basses"), mis sai väga populaarseks. Jacob Adlung (1758: 634) ja tema eeskujul Gerber (1812: 196–197), Eitner (1901a: 75) ja Franck Thomas Arnold (1965: 322) omistavad Freudenbergile lühikese anonüümse õpiku „Kurze Anführung zum General Bass …" (Leipzig, 1728), kuid selle autoriks on peetud ka G. F. Andrieni.

Vaatamata „Usaldusväärse generaalbassi õpetuse" eelkõige praktilisele funktsioonile tuleb selle tekstist selgelt välja, et Kellner tundis hästi teisi kaasaegseid *basso continuo* alaseid kirjutisi. Nii mainib ta oma õpikus eeskujudena 18. sajandi alguse tuntumaid muusikateoreetilisi traktaate, nagu François Campioni „Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique" (1716), Johann Matthesoni „Exemplarische Organisten-Probe" (1719) ja Johann David Heinicheni „Der General-Bass in der Composition" (1728). Kellneri isiklikus raamatukogus oli ka prantsuse keele sõnastik ja Sébastien de Brossard'i „Dictionnaire de musique …" (1703). Hiljemalt 1737 tutvus Kellner Charles Massoni teose „Nouveau traité des règles pour la composition de la musique" (1694) ja Matthesoni tööga „Kleine General-Bass-Schule" (1735) (Fridell 1969: 5–6).

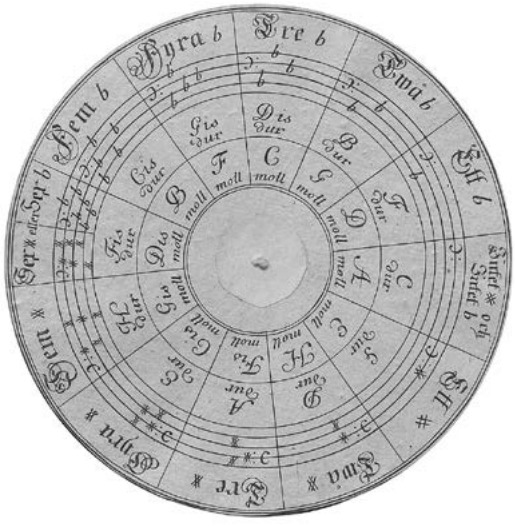
Eelnevalt mainitud Kellneri kiri Matthesonile 1720. aastast on teadaolevalt ainuke otsene kontakt Matthesoni ja Kellneri vahel, samuti ei ole teada, kas Kellner pidas kirjavahetust mõne teise traktaadis viidatud töö autoriga. Matthesoni hindas ta silmanähtavalt väga kõrgelt, ent paraku ei olnud too Kellneri õpikust sugugi heal arvamusel. Ajalehes Niedersächsische Nachrichten von gelehrten neuen Sachen 1732. aastal ilmunud anonüümses arvustuses (Niedersächsische 1732: 441–447) kritiseeris autor (tegelikult Johann Mattheson (Sparr 1997/2018: 44–45)) sarkastiliselt nii Kellneri keelekasutust, maitset ja ambitsiooni kui ka õpiku ülesehitust ja sisu. Terav kriitika algab juba pealkirjast, mis pretendeerib arvustaja meelest justkui sellele, et kõik teised samateemalised kirjutised ei ole piisavalt usaldusväärsed.

Kellneri generaalbassiõpetuse olemust on põhjalikumalt avanud Gun Fridell, kes väidab, et Kellneri õpikul ja oma aja olulisima generaalbassiõpetuse, Heinrich Heinicheni „Der General-Bass in der Composition …" (Dresden, 1728) vahel on

6 Paraku läks Londiceri edasine muusikukarjäär allamäge ja küpses eas ei paistnud ta millegi erilisega silma.

7 Tõenäoliselt oli lapse muusikaõpingutes abiks ka Ernst Johani isa, Stockholmi õukonna kapellmeister Georg Londicer.

Joonis 1. „Usaldusväärne generaalbassi õpetus" („Trogen Underrättelse uti General-Basen [---]", Stockholm, 1739, lk. 59).



palju sarnasusi,[8] ehkki viimane on loomulikult palju mahukam ja detailsem. Pole teada, kas Kellneril oli Heinicheniga ka isiklikke kontakte, kuid kaudne seos võis jällegi tekkida Kellneri kasutütre Regina Gertrud Schwartzi kaudu, kes elas 1720. aastatel Dresdenis nagu Heinichengi ja kellest tuleb põhjalikumalt juttu allpool.

Ehkki Kellner toetub paljuski Heinicheni õpetusele,[9] astub ta mitmel juhul sellega ka poleemikasse või arendab Heinicheni ideid edasi. See puudutab nii bassihelide võimalikku realisatsiooni (nn. *règle de l'octave*) kui ka näiteks Heinicheni kvindiringi, mida Kellner kritiseerib ja võrdleb Matthesoni analoogse joonisega ning esitab lõpuks oma õpetuses hoopis teisel, täiuslikumal kujul (vt. näiteks Kellner 1737: 33, 63; Kellner 1739: 62; vt. joonis 1).

Armastuse klavessiin ja Liivimaa esimene naisheliloojа

Kellneri „Usaldusväärne generaalbassi õpetus" kujunes 18. sajandi üheks mõjukamaks teoseks oma žanris ning tõi autorile tuntust laia pedagoogilise haardega muusikaõpetajana, ent tema muusikaline pärand ei piirdu kaugeltki pelgalt teooriaga. Kellneri nimi on seotud ka ühe väga haruldase ja innovaatilise klahvpilliga – *cembal d'amour*'iga. Eri allikates on seda nimetatud ka *cembalo d'amour*, *clav d'amour*, *cimbal d'amour*, *cymbal d'amour*, *clavessin d'amour* jne., kuid jääme teksti selguse huvides praegu *cembal d'amour*'i nimekuju juurde.

Eespool sai juba mainitud, et Kellner oli esimese Eesti alaga seotud juhuluuletajanna Regina Gertrud Schwartzi (abielus König, enne 1690 – 1739…1748) kasuisa ja küllap ka muusikaõpetaja. Regina Gertrud veetis oma lapsepõlve Tartus ning teda peetakse Liivimaa esimeseks naispoeediks ja ilmselt võib teda ettevaatlikult nimetada ka Eesti esimeseks naisheliloojaks, ehkki ühtki tema muusikateost pole teadaolevalt säilinud.

Ei ole täpselt teada, millal Regina Gertrud lahkus Tartust, kuid võime siiski oletada, et tema lahkumise võis põhjustada 1700 alanud Põhjasõda või hiljemalt Tartu piiramine 1704. aastal. Peale Tartus elatud perioodi sai Regina Gertrudist rahvusvaheliselt edukas muusik, kes vääris juba 14-aastaselt imelapsena esile tõstmist oma keelte- ja laulmisoskuse poolest ajakirjas Nova literaria Maris Balthici (Nova literaria 1704: 104). Sama väljaanne mainib ka Schwartzi kavandatavat vaimulike ja ilmalike aariate kogumikku „Musicalische Gemüths-Weide", mille kohta ei ole seni kinnitust, et see kunagi trükis ilmus – tegemist võis olla üksnes plaanitud väljaandega, mis loodetavasti võib siiski kunagi mõnes Euroopa arhiivis välja tulla. Kadunud on ka Regina Gertrudi teadaoleva teose, Karl XII nimepäevale pühendatud muusikalise *festa teatrale* „Rõõmupidu ammu oodatud rahu auks" („Angestellte Freude über den längst gewünschten Frieden" (Woods 1985: 107)) muusika. Teos esitati 1707. aastal Stralsundis ja sellest on säilinud vaid libreto (Happel 1707: 631–632), mida on peetud esimeseks Balti naise kirjutatud draamatekstiks (Kaur 2014: 128). Kuigi Kairit Kaur määratleb teose kui juhunäidendi, viitab selle aariateks liigendus ja täispealkiri selgelt muusika olulisele rollile lavateoses („musicalisch praesentiret"), osutades, et tegemist oli muusikateatriks loodud teosega. Täispealkirjast nähtub

[8] Lisaks on „Usaldusväärsel õpetusel" kattuvusi Matthesoni, Campioni ja Brossardi kirjutistega, vt. Fridell 1969: 27.

[9] Heinichenile toetub muu hulgas Kellneri käsitlus generaalbassi mõistest, akordipööretest ja dissonantsidest. – Vt. Gerlich 2017: 252–254.

ka, et näidendi kirjutamise ajal määratles Regina Gertrud end veel tartlannana.

Kahjuks ei ole Regina Gertrudi edasise muusikukarjääri kohta kuigi palju teada, kuid üksikud infokillud annavad aimu, et see on sellegipoolest olnud märkimisväärne. Arvatavalt 1707. aastal enne jõule kohtame teda Riias, kus ta teeb kaasa Keiseri ja Bronneri kantaatide ettekandel, nagu annab Johann Matthesonile oma 21. mai 1708 kirjas teada helilooja Johann Valentin Meder (Mattheson 1910 [1740]: 219–220), ning 1715 Hamburgis esitamas Johann Matthesoni kirikumuusikat (Gottzmann, Hörner 2007: 1177–1178). On kindel, et Regina Gertrud tegutses ka ooperilauljana ning ilmselt just ooper oli see, mis viis ta kokku tulevase abikaasa – muusikalembese saksa luuletaja ja kirjaniku Johann Ulrich (von) Königiga (1688–1744), kes alates 1710 tegutses Hamburgi ooperiteatris libretistina ning kelle tutvuskonda kuulus enamik tolleaegseid Hamburgi ooperiheliloojaid, nende hulgas Georg Kaspar Schürmann, Georg Philipp Telemann, Reinhard Keiser, Karl Heinrich Graun ja Johann Adolf Hasse. Abikaasad elasid kuni 1716 Hamburgis, seejärel lühemat aega Leipzigis ja Weissenfelsis, alates 1719 kinnitati kanda hiilgava õukonnaeluga Dresdenis, kus Johann Ulrichist sai Dresdeni õukonnapoeet ja tseremooniameister. Aastal 1722 sündis Königite perre poeg Friedrich August Christian Josef, kuid abielu lõppes 1732. aastal väidetavalt Regina Gertrudi truudusetuse tõttu (Rosenmüller 1896: 11–12, 14–16, 41–42). Pärast seda kaob Regina Gertrudi nimi allikatest, kaovad ka tema enda jäljed.

Tulles tagasi *cembal d'amour*'i juurde: selle tekkelugu on vahetult seotud Königi perekonna Dresdeni perioodiga. Regina Gertrud oli tol ajal juba tuntud laulja, kelle laulmis- ja saatmisoskust hindas väga kõrgelt muusikapublitsistika rajaja, helilooja ja muusikateoreetik Johann Mattheson (Mattheson 1719: 142).[10] Johann Ulrich Königi 1716. aastal trükis ilmunud luulekogust leiame galantse luuletuse „An Mademoiselle S. über ihre Perfection in der Music", mis ülistab preili S-i täiuslikku laulmisoskust ning klaviiri- ja lautomängu (König 1716: 380–381).[11] Kuigi luuletus on dateerimata ja küllap ka kallutatud, võib siiski spekuleerida, et initsiaali S. taga peitub ei keegi muu kui preili Schwartz. Särava muusikuna otsis Regina Gertrud ilmselt uusi väljendusviise ning just Dresdeni perioodil lõi tema tellimusel oma aja üks edukamaid pillimeistreid Gottfried Silbermann (1683–1753) uudse konstruktsiooniga klavikordi *cembal d'amour*'i, mille David Kellner hiljem kasutütrelt ka sai.

Cembal d'amour valmis 1720–1721 ning uut pilli tutvustati laiemale üldsusele 1721. aasta suvel nn. Breslau uudistes, 18. sajandi esimese poole olulises saksakeelses loodusteaduslikus ajakirjas Sammlung von Natur- und Medizin- wie auch darzu gehörigen Kunst- und Literatur-Geschichten … (Sammlung 1721 (1723): 110–112). Väljaande täisnimekiri on mõnevõrra eksitav – nimelt on „kunsti" all mõeldud uusimaid tehnoloogilisi leiutisi ja „literatuuri" all hoopis teadusteateid. Artikli autor on ei keegi muu kui Regina Gertrudi abikaasa Johann Ulrich von König, kes tutvustas uut pilli *cembal* (*cymbal*) *d'amour*'i, mille oli leiutanud Freibergi kuulus orelimeister Gottfried Silbermann „võrratu kunstniku, sekretär von Königi abikaasa palvel".[12]

Regina Gertrud andis Silbermannile tellimuse ehitada pill, millel oleks samaaegselt nii väikese klavessiini kõlajõud ja võimekus kui ka klavikordi klahvitundlikkus. Innovaatilise ehitusega klahvpill sai Dresdeni õukonnamuusikute ettepanekul nimeks *cembal d'amour*, sest selle sulnis kõla ja laulev toon meenutas neile *viola d'amour*'i tämbrit. Nimi on siiski eksitav, nagu tunnistab ka König ise, sest tšembalo ehk klavessiini mehaanikaga ei ole *cembal d'amour*'il erilist pistmist. Kuna klahvi ei tõmmata mitte tõmmitsaga, vaid heli tekitab metallpulgakese ehk tangenti löök vastu keelt, siis ongi *cembal d'amour* oma ehituse poolest

[10] Regina Gertrudi perekonnanime on Mattheson kodeerinud sõnamänguga „Arvake ära, kas see naisterahvas on heleda- (sks. *blond*) või tumedapäine (sks. *schwarz*)".

[11] Sama luuletus ilmus pealkirja „An eine berühmte Virtuosin über ihre Vollkommenheit in der Musik" all ka Königi hilisemas kogumikus (vt. König 1745: 318).

[12] Johann Ulrich von Königile kuulus ka au tõlkida saksa keelde Scipione Maffei algselt 1711. ja seejärel 1719. aastal kordustrükis avaldatud artikkel „Nuova invenzione d'un Gravecembalo col piano, e forte", mis tutvustas Bartolomeo Cristofori leiutatud haamermehhanismi. Königi tõlkeartikkel ilmus 1725. aastal Matthesoni ajakirjas Critica Musica ning sellel oli suur mõju Saksamaa klaveriehitusele.

pigem kahe kõlalauaga klavikord. Silbermanni leiutise eripäraks oli ka see, et pilli keeled olid kaks korda pikemad kui tavalise klavikordi omad. Selleks et saavutada tugevamat heli, oli pilli pikkuseks umbes kolm meetrit. Seejuures lõi tangent vastu keelt täpselt selle keskel ja pani vibreerima keele mõlemad pooled, tekitades seega valjemat kõla. (Adlung 2011: 124)

Kuna tegemist oli Königi kinnitusel täiesti ennekuulmatu ettevõtmisega („eine bisher unerhörete Sache"), millest teised pillimeistrid olnud keeldunud, siis taotles Silbermann 1723. aasta juunis uuele pillile patenti ning sellega seoses ühtlasi ka kuningliku orelimeistri tiitlit. Palvekirjas tõstab ta *cembal d'amour*'i oma peamise saavutusena esile ning seda kinnitavad oma toetavas pöördumises ka kolm Dresdeni õukonnamuusikut: Jean Baptiste Volumier, Christian Pezold ja Johann Georg Pisendel. 21. juunil 1723 andiski Saksimaa kuurvürst ja Poola kuningas Friedrich August I (August II Tugev) orelimeistrile 15 aastaks ainuõiguse *cembal* (*cimbal*) *d'amour*'i pilli ehituseks ning ka soovitud õukonnaorelimeistri (*Hof- und Land Orgelbauer*) tiitli. (Rühlmann 1870)

Vaatamata kuninglikule privileegile puhkes 1730. aastate alguses ebameeldiv patenditüli Silbermanni ja alates 1714 Dresdeni õukonnas tegutsenud saksa helilooja ja tantsuõpetaja, pantaleoni[13] (ka pantalon, pantalone või bandaleon) leiutaja Pantaleon Hebenstreiti (1668–1750) vahel. Hebenstreit tellis 1728. aastal naaberlinna Meisseni orelimeistrilt Johann Ernst Hähnelilt (1697–1777) klahvpilli nimega *cymbal royal*, mis sarnanes Silbermanni arvates ehituse poolest liiga tugevalt *cembal d'amour*'iga. See süüdistus vallandas viieaastase kohtuprotsessi, mis ei lõppenud Silbermanni jaoks sugugi hästi. Jaanuaris 1733 võttis kohus vastu otsuse, et Hähneli pill on Silbermanni omast siiski erinev ja Silbermanni privileeg sellele ei laiene. Kohtuprotsessi arhiiviallikaid trükis avaldanud Julius Rühlmann oletas, et just kohtuprotsessi ebasoodne tagajärg tõukas Silbermanni *cembal d'amour*'i edasiarendamisest eemale. Põhjus võis siiski peituda ka konstruktsiooni probleemis – nimelt kõlas see liiga tugeva klahvivajutuse korral mustalt (Adlung 2011: 125). Nii või teisiti loobus Silbermann *cembal d'amour*'i arendamisest, keskendudes teadupärast 1730ndail rohkem haamermehhanismiga klahvpillide täiustamisele. Sajandi keskpaiku sai temast tuntumaid klaveri arendajaid ning Saksamaal peeti teda kaua aega koguni selle leiutajaks.

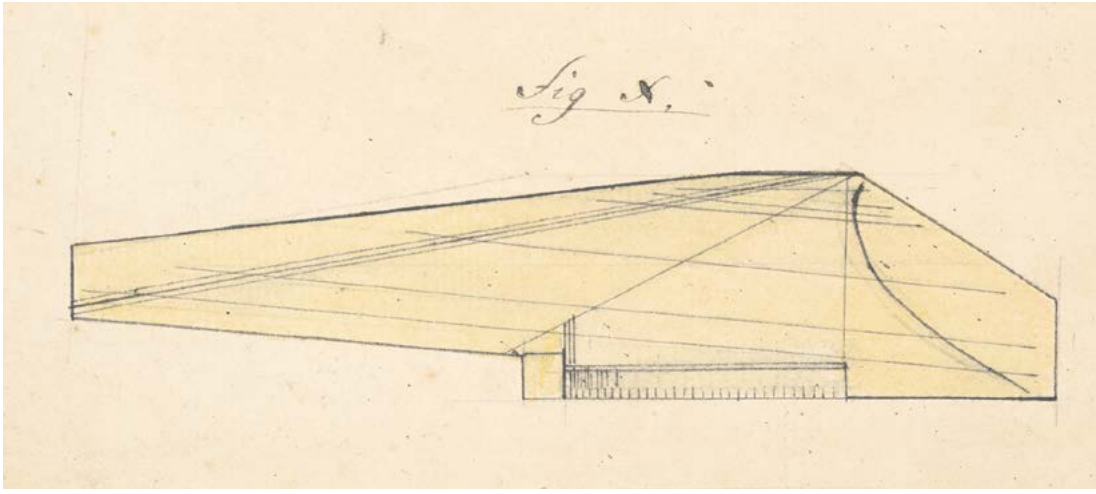
Silbermanni leiutise edu oli pigem üürike ja *cembal d'amour*'ist ei ole kunagi saanud pillimoe peavool, ent selle uudse konstruktsiooni ja eriliste kõlaomaduste vastu tunti 18. sajandil palju huvi. Ernst Flade andmetel esitles Silbermann oma uut pilli 1724. aastal Hamburgis (Flade 1926: 71). Regina Gertrud Schwartzi ja Johann Ulrich Königi tegemistega kursis olnud Johann Mattheson tutvustas seda 1725. aastal oma perioodilises väljaandes Critica musica (Mattheson 1725: 243, 380). Pilli on mainitud arvukates 18. ja 19. sajandi muusikaleksikonides ning selle täiustatud variante ehitasid 18. sajandi teisel pool Silbermanni õpilane, Augsburgi meister Johann Andreas Stein (1728–1792) ja Regensburgis tegutsenud Franz Jacob Spath (Späth, 1714–1786). Nähtavasti ei äratanud need hilisemad edasiarendused nii palju tähelepanu kui Silbermanni pill, mis oli omal ajal ainulaadne. Üpriski intrigeeriv on ka Frank-Harald Greßi napisõnaline väide, et Johann Sebastian Bach olevat *cembal d'amour*'ile hinnangu andnud (Greß 1989: 15), kuid käesoleva artikli raames ei õnnestunud seda kinnitada ega ümber lükata.

David Kellner ei olnud Gottfried Silbermanniga nähtavasti isiklikult tuttav, kuid oli tema tegemistega hästi kursis, mida tõestab Dresdeni Sofia kiriku (Sophienkirche) oreli ja selle innovaatilise pedaali kirjeldus „Usaldusväärses generaalbassiõpetuses" (Kellner 1737: 67). Regina Gertrudi kaudu ja Kellneri vahendusel jõudis esimene *cembal d'amour* (*clav d'amour*) 1728. aastal ka Rootsi, kus pilli ostis väga jõukas kaupmees, vabrikant ja metseen Claës Grill (1705–1767). Kahjuks ei ole Silbermanni pilli edasisest saatusest siiani midagi teada ning ka andmed *cembal d'amour*'i ehitusest Rootsis on katkendlikud.

Oletatakse, et Silbermanni pilliga samal ajal saabus Dresdenist Stockholmi ka tema õpilane Philip Jacob Specken (1680/90–1762). Rootsis sai Speckenist kõigepealt sell puusepp Gustaf Bergi juures ja 1733–1736 klahvpillimeister Johan Petter Roosi lese juures, hiljemalt 1737 avas ta juba oma esimese töökoja. Aastal 1737 sai Specken kuning-

[13] Pantaleon oli väiksem ristküliku- või harfikujuline metallkeeltega haamerklaver, millel puudus keelte summuti.

Joonis 2. *Claf Symbal d'Amour*. „Anonym beskrifning över en resa till bergverken i Upland och Dalarne på 1750 talet". Uppsala ülikooli raamatukogu, UUB MS S 29 b.



liku kapelli pillimeistri ja klahvpilliehitaja tiitli, kuid alates 1745. aastast võttis ta insuldi tõttu töökoja tööst märgatavalt vähem osa. Aastatel 1756–1759 tegutses kompanii, mille Specken rajas koos oma õpilase Gottlieb Rosenauga (Helenius-Öberg 1979: 45), kes tõenäoliselt võttis töökoja hiljem ka üle. Abraham Hülphers kirjutab, et Specken valmistas Stockholmis ka ühe *cembal* (*clav*) *d'amour*'i (Hülphers 1773: 79–80).

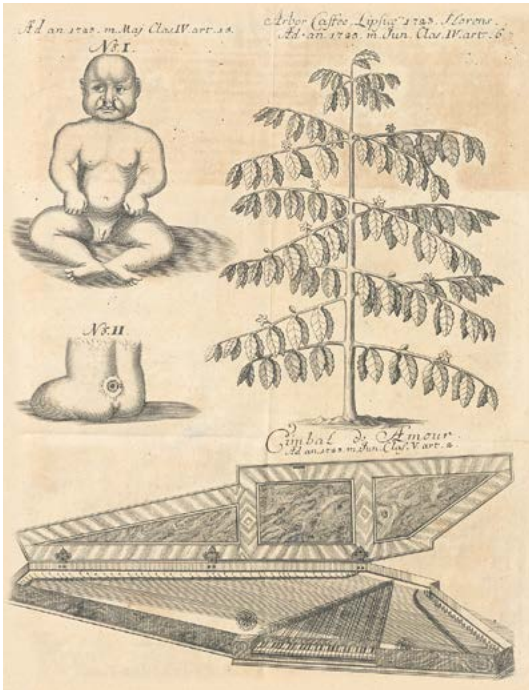
Samuti ehitas Speckeni mõjul *cembal d'amour*'e Stockholmis alates 1738 tegutsenud organist ja pillimeister Lars Kinström (1710–1763), kes sai 1742. aastal ka kuningliku privileegi erinevate klaviiride, nende hulgas „claves d'amour'i" ehitamiseks (Helenius-Öberg 1979: 43). Kinström oli kahtlemata hästi tuttav ka *cembal d'amour*'i maaletooja David Kellneriga, kes kirjutas Kinströmile soovituskirja kandideerimiseks Turu katedraali organisti ametikohale (Helenius-Öberg 1986: 125) ja võis inspireerida pillimeistrit just seda tüüpi pille ehitama.

Rootsi klaviiriehituse ajalugu põhjalikult uurinud Eva Helenius-Öbergi andmetel oli ühe *cembal d'amour*'i omanikuks õukonna kantselei ametnik Olof Norman (?–1757), kelle varaloendis on märgitud mitmed muusikainstrumendid ja arvukas noodikogu (Helenius-Öberg 1998: 34). Viimaks tasub mainimist ja edasist uurimist Kenneth Sparri viide sellele, et jõukas tööstusmagnaat, Lövstabruki (Leufstabruki) rauavabriku omanik, parun Charles de Geer (1720–1778) ostis 1746. aastal krahv Dübenilt *clavecin d'amour*'i (Sparr 1997/2018: 36; Anfält 1997: 6). De Geeri sugu-võsale kuulunud Leufsta mõisas oli erakordne raamatu-, pilli- ja noodikogu, mis viitab teadust, kunsti ja muusikat väärtustavale elulaadile (Wischmann 2007). Valgustusaja haritlasena harrastas Charles de Geer ise klaviiri- ja tšellomängu ning paljud noodid Leufsta kogust kannavad tema enda käega tehtud märkmeid. Lövstabrukis asuva pillimuuseumi Klaverens Hus bukletis on mainitud haruldast *cembal d'amour*'i joonist muuseumi kogus, millega ei ole kahjuks siinkirjutajal õnnestunud tutvuda (Klaver 2015).

Eva Helenius-Öberg on juhtinud tähelepanu veel ühele rootsikeelsele *cembal d'amour*'i (*Claf Symbal d'Amour*) kirjeldusele ja skemaatilisele joonisele, mis on pärit 18. sajandi keskel visandatud anonüümsest rootsikeelsest reisikirjast (Helenius-Öberg 1986: 52–53; UUB MS S 29 b; vt. joonis 2). Selle autor tutvus pilliga läbi Dalarna ja Upplandi piirkonna reisides ja kirjeldas oma märkmetes päris täpselt *cembal d'amour*'i ehitust, rõhutades selle sulnist ja kaunist tooni. Kahjuks ei selgu reisikirjast, kelle pilliga on tegu, kuid arvestades seda, et juba mainitud Leufsta mõis asus Upplandi maakonnas, võib spekuleerida, et autor võis kirjeldada just de Geeridele kuulunud instrumenti.

Rootsis säilinud joonistest laiemalt tuntud on Saksamaalt pärit kolm kaasaegset kujutist *cembal d'amour*'ist. Esimese neist leidis Johann

Joonis 3. *Cembal d'amour*'i joonis Breslau uudistes. Baieri Müncheni Riigiraamatukogu (Bayerische Staatsbibliothek München), 4 Acad. 43-23/24, S. 563.



Matthesoni paberite hulgast Hamburgi raamatukogus 20. sajandi esimesel poolel muusikauurija Edmond van der Straeten (Straeten van der 1924).

Veel üks joonis avaldati juba tuttavates Breslau uudistes (Sammlung 1723 (1724): 697–700) 1723. aastal ilmunud artiklis, kus tutvustatakse Silbermannile antud kuninglikku privileegi *cembal d'amour*'i ehituseks.

Kolmas skemaatiline kujutis on pärit eespool mainitud Jakob Adlungi (1699–1762) 1768. aastal ilmunud monumentaalsest väljaandest „Musica mechanica organoedi", kus on muude teemade kõrval võrdlemisi põhjalikult käsitletud *cembal d'amour*'i ehitust ja muusikalisi võimalusi (Adlung 1758: 563–565; Adlung 2011: 124–126). Teos ilmus postuumselt, Adlungi teksti saadavad saksa helilooja ja organisti Johann Friedrich Agricola (1720–1774) asjatundlikud kommentaarid.

Agricola nimetab *cembal d'amour*'i eelistena klavikordi ees esiteks valjemat kõla, pikemat helikestvust ja dünaamilist varieeruvust. Peamiseks puuduseks peab ta intonatsiooniprobleeme. Kuna pilli keeled olid kaks korda pikemad kui tavalisel klavikordil ja erinevalt viimasest lõi *cembal d'amour*'i tangent vastu keelt täpselt selle keskel, siis tangenti liiga tugev puudutus võis viia selleni, et keel kõlas, nagu oleks häälest ära. Agricola toob selle välja ühe võimaliku põhjusena, miks *cembal d'amour* ei läinud kunagi moodi ning selle asemel hakati edasi arendama klavikorde ja haamermehhanismiga klahvpille.

Lisaks joonistele on osaliselt säilinud ka üks autentne *cembal d'amour*, mis leiti inventuuri käigus alles 2001. aastal Soome rahvusmuuseumist (Suomen kansallismuseo). Dendroloogiline ekspertiis on näidanud, et pill valmis 18. sajandi keskel Rootsis, varajaste rootsi klahvpillide uurija Eva Helenius omistab selle Philip Jacob Speckenile (BMO 2025). Pill jõudis Soome Raahesse 1814. aastal koos Raahela õukonnanõuniku Gabriel Bergbomi (1768–1838) tütre Margareta Catharinaga, kes tõi selle kaasa Stockholmist. Rahvusmuuseumile kinkis pilli 1944. aastal soome poliitiku Erik Ossian Bergbom-Wuorenheimo tütar Augustine Therese Wuorenheimo (Heinonen 2003; Viirret-Heiskari 2002).

Cembal d'amour'i on püütud jooniste järgi ehitada ka 20. sajandil: erineval ajal on pilli taastamise võtnud ette Hugh Gough, Sean Rawnsley, Michael Thomas, Eckehart Merzdorf ja Lyndon J. Taylor (Taylor 1997). Kõige värskema ajalootruu katse tegid 2024. aastal Taavi Kerikmäe ja Läti meister Kaspars Putrinš.[14]

Lõpetuseks võime muidugi spekuleerida, kas Johann Sebastian Bach on *cembal d'amour*'i tõepoolest mänginud ning mis on ikkagi saanud sellele pillile saatuslikuks, kuid nii või teisiti on tegemist väga põneva ja uurimist väärt ainesega. David Kellneri ja Regina Gertrud Schwartzi barokiajastule omane mobiilsus ja mitmekülgsus teevad nende tegevuse ja loomingu uurimise ühelt poolt raskeks, teisalt aga avavad üha uusi uurimissuundi. Käesolev artikkel tegi sellesse rikkalikku temaatikasse sissejuhatava ja suuresti refereeriva, ent loodetavasti ka inspireeriva sissevaate. Uued uurimisperspektiivid avanevad nii David Kellneri kui Regina Gertrud Schwartzi muusikalise pärandi uurimisel nii Eesti kui ka Euroopa muusikaloo kontekstis, samuti on *cembal d'amour*'i ajaloos veel palju täitmata lünki.

[14] Vaata lähemalt https://davidkellner.eu.

Allikad

Baieri Müncheni Riigiraamatukogu (Bayerische Staatsbibliothek München), 4 Acad. 43-23/24.

Rahvusarhiiv, RA EAA.1187.2.383, *fol*. 133.

Tallinna Linnaarhiiv, TLA 230.1.Bs38, *fol*. 438.

Uppsala ülikooli raamatukogu (Uppsala universitetsbibliotek), UUB MS S 29 b, Anonym beskrifning över en resa till bergverken i Upland och Dalarne på 1750 talet.

Kellner, David 1714. *Da Ihro Königl. Majestät, der groszmächtigste, Carolus der XIIte* [---] *Im Novembr. des 1714. Jahres* [---] *aus der Türckey In Dero Erb-Ländern wieder ankam*. Stockholm. S. impr.

Kellner, David 1720. *Der frohlockende Parnassus, in einem musicalischen Concert, am höchst-erfreulichen Nahmens-Tage, des groszmächtigsten Königes Friderici I.* [---]. Stockholm, gedruckt bey Joh. Laur. Horrn, königl. Antiquit. Archiv. Buchdr.

Kellner, David 1732. *Treulicher Unterricht im General-Baß, worinne alle Weitläufftigkeit vermieden, und dennoch ganz deutlich und umständlich allerhand sothane neu-erfundene Vortheile an die Hand gegeben werden, vermöge welcher einer in kurzer Zeit alles, was zu dieser Wissenschaft gehöret, sattsam begreifen kan. Zum Nutzen, Nicht allein derer, so sich im General-Bass üben, sondern auch aller andern Instrumentisten und Vocalisten, welche einen rechten Grund in der Music zu legen sich befleißigen, herausgeben von D.K. Hamburg*.

Kellner, David 1737. *Treulicher Unterricht im General-Bass: worinne alle Weitläufftigkeit vermieden, und dennoch gantz deutlich und umständlich allerhand sothane neu-erfundene Vortheile an die Hand gegeben werden, vermöge welcher einer in kurtzer Zeit alles, was zu dieser Wissenschafft gehöret, sattsam begreiffen kan: zum Nutzen, nicht allein derer, so sich im General-Bass üben, sondern auch aller andern Instrumentalisten und Vocalisten welche einen rechten Grund in der Music zu legen sich befleissigen*. Hamburg: Christian Herold.

Kellner, David 1739. *Trogen Underrättelse uti General-Basen, hwaruti all Widlöfftighet undwikes, och ändä helt tydeligen och omständeligen allehanda sådana nyß-upfundna Fördelar wid handen gifwas, i krafft af hwilcka en på kort tid nogsamt kan begripa och lära alt, hwad som hörer til denna Wettenskapen. Til Nytta, Icke allenast för dem, som öfwa sig i General-Basen, utan ock för alla andra Instrumentister och Vocalister, som beflita sig om at lägga en rätt Grund i Musiquen, utgifwen af D. K. Men nu sedermera af Autoren sielf tillökt och förbättrad, samt til Fädernes Landets tienst och nytta, med egen Bekostnad pa Swänska öfwersatt och til Trycket befordrad. Af J*[onas] *L*[ondée]. Stockholm: Benj. Gottl. Schneider Enckia.

Kellner, David 1747. *XVI. Auserlesene Lauten-Stücke, bestehend in Phantasien, Chaconnen, Rondeau, Giga, Pastorel, Passe pied, Campanella, Sarabande, Aria & Gavotte*. Hamburg: Christian Wilhelm Brandt.

Kirjandus

Adlung, Jacob 1758. *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit theils vor alle Gelehrte, so das Band aller Wissenschaften einsehen; theils vor die Liebhaber der edlen Tonkunst überhaupt; theils und sonderlich vor die, so das Clavier vorzüglich lieben; theils vor die Orgel- und Instumentmacher* [---]. Erfurt: J. D. Jungnicol.

Adlung, Jacob 2011. *Musica mechanica organoedi. 1768. Musical mechanics for the organist*. Ed. Johann Lorenz Albrecht, commentary Johann Friedrich Agricola, transl. Quentin Faulkner, Zea E-Books Collection 6, Lincoln: University of Nebraska-Lincoln Libraries.

Anfält, Tomas 1997. Offentlighet och privatliv. Om livet på Leufsta herrgård på 1700-talet. – *Herrgårdskultur och salongsmiljö. Rapport från en nordisk konferens på Leufsta bruk 12–14 maj 1995*. Sällskapet för 1700-talsstudier. Red. Erik Kjellberg, Musikvetenskapliga serien 30, Uppsala: Uppsala universitet, Institutionen för musikvetenskap, lk. 3–14.

Arnold, F[ranck] T[homas] 1965. *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practised in the XVIIth & XVIIIth Centuries*. Vol. I, New York: Dover Publications.

BMO 2025 = Boalch-Mould Online. A research database of harpsichords and clavichords and their makers, 1440–1925, art. Specken, Philip Jacob, https://boalch.org/instruments/makerprofile/642 (18.01.2025).

Crawford, Tim 2020. Silvius Leopold Weiss and the Improvised Prelude. – *Journal of the Lute Society of America* LIII, pp. 105–144.

David Kellner Project, https://davidkellner.eu/ (15.01.2025).

Eitner, Robert 1901a. *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Bd. 4, Leipzig: Breitkopf & Haertel.

Eitner, Robert 1901b. *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Bd. 5, Leipzig: Breitkopf & Haertel.

Flade, Ernst 1926. *Der Orgelbauer Gottfried Silbermann. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Orgelbaues im Zeitalter Bachs*. Veröffentlichungen des Fürstlichen Institutes für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg 5/3, Leipzig: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel.

Fridell, Gun 1969. *David Kellners 'Treulicher Unterricht …' 1732 jämte förlagor och översättning – en jämförande studie*. Musik- och Teaterbiblioteket. [Käsikiri.]

Friedenthal, Tiina-Erika; Meelis Friedenthal 2024. „Palve hädalipp". Palveraamatud Eesti ja Liivimaal ning David Kellneri palveraamat. – *Acta Historica Tallinnensia* 30/2, lk. 179–208, https://doi.org/10.3176/hist.2024.2.02.

Gerber, Ernst Ludwig 1812. *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler: welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel- und Instrumentenmacher, älterer und neuerer Zeit, aus allen Nationen enthält*. Zweyter Theil, Leipzig: Kühnel.

Gerlich, Thomas 2017. David Kellner Treulicher Unterricht. – *Lexikon Schriften über Musik: Bd. 1. Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg. Ullrich Scheideler, Felix Wörner, Kassel/Stuttgart: Bärenreiter-Verlag / J.B. Metzler, S. 252–254.

Gottzmann, Carola L., Petra Hörner 2007. *Lexikon der deutschsprachigen Literatur des Baltikums und St. Petersburgs: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Bd. 2, Berlin et al.: de Gruyter.

Greß, Frank-Harald 1989. *Die Klanggestalt der Orgeln Gottfried Silbermanns*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.

Göransson, Harald 1999. Det gåtfulla 1700-talet. Studier kring upplysningstidens svenska koralrevolution. – *Svensk tidskrift för musikforskning / Swedish Journal of Musicology* 81, lk. 11–30.

Happel, E[berhard] W[erner] (Hrsg.) 1707. *Relationes curiosae, Oder Denckwürdigkeiten der Welt / Worinnen allerhand remarquable Seltenheiten* [---] *zusammengetragen* [---] *worden; Daß also diese Arbeit gar füglich E. G. Happelii Continuation seiner hiebevor gedruckten curieusen Relationen genannt werden könne*. Hamburg, Reumann, num. LXXIX.

Happel, Eberhard Werner 1730. *Des Historischen Kerns Oder so genandten kurtzen Chronica* [---] *Theil. 6,2, Von Ao. 1725 bis 1729* [---]. Hamburg: Th. v. Wierings Erben.

Heinmaa, Heidi 2017. *Muusikaelu Tallinnas 18. sajandil*. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Väitekirjad 9, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

Heinonen, Anri 2003. Kirjottujen silkkilippujen konservointimenetelmien kehittäminen. – *Konservaattori-liiton lehti* 74/3, lk. 9–11.

Helenius-Öberg, Eva 1979. Cembalon i Sverige samt frågan om det svenska klavikordets uppkoms. – *Svensk tidskrift för musikforskning / Swedish Journal of Musicology* 61/1, lk. 13–46.

Helenius-Öberg, Eva 1986. *Svenskt klavikordbygge 1720–1820. Studier i hantverkets teori och praktik jämte instrumentens utveckling och funktion i Sverige under klassisk tid*. Musikmuseets skrifter 12, Stockholm: Almqvist & Wiksell International.

Helenius-Öberg, Eva 1998. Handstil 128 i Romansamlingen och gåtan om den Berlinska musiken till 1751 års kröning. – *Svensk tidskrift för musikforskning / Swedish Journal of Musicology* 80, lk. 25–51.

Hoppstock, Tilman 2010. *Bach's Lute Works: From the Guitarist's Perspective*. Vol. 1, Darmstadt: Prim-Musikverlag.

Hülphers, Abraham Abrahamsson 1773. *Historisk afhandling om musik och instrumenter särdeles om orgwerks inrättningen i allmänhet, jemte kort beskrifning öfwer orgwerken i Swerige*. Westerås: Joh. Laur. Horrn.

Kaur, Kairit 2014. Ülevaade Balti naiste lugemis- ja kirjutamiskultuurist kuni 1840. aastani. – *Ariadne Lõng* 1/2, lk. 119–132.

Klaver. Årgång 9, Nr 1 – Januari 2015, lk. 7, https://www.klaverenshus.se/wp-content/uploads/2015/04/Klaver-2015-1.pub_.pdf (27.08.2025).

König, Johann Ulrich von 1716. *Theatralische, geistliche vermischte und Galante Gedichte: Allen Kennern und Liebhabern der edlen Poësie, zur Belustigung, ans Licht gestellet*. Hamburg/Leipzig: von Wiering.

König, Johann Ulrich von 1745. *Des Herrn von Königs Gedichte aus seinen von ihm selbst verbesserten Manuscripten gesammlet und herausgegeben*. Dresden: George Conrad Walther.

Mattheson, Johann 1719. *Exemplarische Organisten-Probe Im Artikel Vom General-Bass*. Hamburg: Schiller und Kißner.

Mattheson, Johann 1725. *Critica musica. d. i. zweyter Band der grundrichtigen Untersuch- und Beurtheilung vieler, theils vorgefassten, theils einfältigen Meinungen, Argumenten und Einwürffe so in alten und neuen gedruckten und ungedruckten Musicalischen Schrifften zu finden. Zur müglichsten Ausräutung aller groben Irrthümer und zur Beförderung eines bessern Wachsthums der reinen harmonischen Wissenschafft in verschiedene Theile abgefasset und Stückweise herausgegeben von Mattheson*. Vol. 2: Gedruckt und zu bekommen bey seel. Thomas von Wierings Erben.

Mattheson, Johann 1731. *Grosse General-Baß-Schule oder der exemplarischen Organisten-Probe* [---] *Auflage: Bestehend in dreien Classen, als: in einer gründlichen Vorbereitung, in 24. leichten Exempeln, in 24. schwerern Prob-Stücken*. Hamburg: Kißner.

Mattheson, Johann 1910 [1740]. *Grundlage einer Ehrenpforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler &c. Leben, Wercke, Verdienste &c. erscheinen sollen*. Vollst., originalgetreuer Neudr., Hrsg. Max Schneider, Berlin: Kommissionsverlag von Leo Liepmannssohn.

Morin, Gösta 1933. Bidrag till kännedom om 1700-talets svenska koralboksarbete. – *Tidskrift för kyrkomusik och svenskt gudstjänstliv* 8/8–9, lk. 115–125.

Niedersächsische 1732 = *Niedersächsische Nachrichten von gelehrten neuen Sachen*, No. LI (26. juuni 1732), Hamburg: Felginer.

Norlind, Tobias 1916. *Allmänt musiklexikon*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Norlind, Tobias 1937. Abraham Abrahamsson Hülphers och Frihetstidens musikliv. – *Svensk tidskrift för musikforskning* 19, lk. 16–64.

Nova literaria 1704 = *Nova literaria Maris Balthici & Septentrionis, collecta Lubecae, M DCC IV*. Hamburgi: literis & sumtibus Reumannianis.

Rosenmüller, Max 1896. *Johann Ulrich von König. Ein Beitrag zur Litteraturgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Leipzig: August Hoffmann.

Rühlmann, Julius 1870. Gottfried Silbermann und sein Cimbal d'Amour. – *Monatshefte für Musikgeschichte* 2/8, S. 129–140, 2/9, S. 149–162.

Sammlung 1721 (1723) = *Sammlung von Natur- und Medicin- wie auch darzu gehörigen Kunst- und Literatur-Geschichten so sich an 1721. in den 3 Sommer-Monaten in Schlesien und anderen Orten begeben* [---] *und als Versuch ans Licht gestellet nunmehro von einigen Academ. Naturæ Curios. in Breßlau. Sommer-Quartal, 1721*. Leipzig/Budißin: Richter, 1723.

Sammlung 1723 (1724) = *Sammlung von Natur- und Medicin- wie auch darzu gehörigen Kunst- und Literatur-Geschichten so sich an 1723. in den 3 Frühlings-Monaten in Schlesien und anderen Orten begeben* [---] *und als Versuch ans Licht gestellet nunmehro von einigen Academ. Naturæ*

Curios. in Breßlau. Frühlings-Quartal, 1723. – Leipzig/Budißin: Richter, 1724.

Schröter, Christoph Gottlob 1772. *Deutliche Anweisung zum General-Bass, in beständiger Veränderung des uns angebohrnen harmonischen Dreyklanges, mit zulänglichen Exempeln; wobey ein umständlicher Vorbericht der vornehmsten vom General-Basse handelnden Schriften dieses Jahrhunderts*. Halberstadt: Groß.

Sparr, Kenneth 1994. *A Poet's Description of the Lute Playing of Silvius Leopold Weiss and a Possible Link Between Weiss and David Kellner*. Kenneth Sparr's Page, https://www.tabulatura.com/WEISS2.htm (24.01.2025).

Sparr, Kenneth 1997/2018. *David Kellner – A Biographical Survey*. Kenneth Sparr's Page, https://tabulatura.com/davidkellner.pdf (24.01.2025).

Straeten, E. van der 1924. The Cembal d'Amour. – *The Musical Times*, Jan. 1, Vol. 65, No. 971, pp. 40–42.

Taylor, Lyndon J. 1997. Reconstructing Silbermann's Cembal d'Amour. – *The Boston Clavichord Society Newsletter* 2, Spring, pp. 1–2, 6.

Walther, Johann Gottfried 1732. *Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec* [---]. Leipzig: Wolffgang Deer.

Viirret-Heiskari, Raili 2002. Soitinharvinaisuus Kansallismuseossa. Raahen Matkailuoppaat ry, https://web.archive.org/web/20250123024152/https:/www.raahenmatkailuoppaat.fi/meidan-kyla/ookko-kuullu/soitinharvinaisuus-kansallismuseossa/ (18.01.2025).

Wischmann, Antje 2007. The Library at Lövstabruk. A Utopia. – *Northbound. Travels, Encounters and Constructions 1700–1830*. Ed. K. Klitgaard Povlsen, Aarhus: Aarhus University Press, pp. 221–241.

Woods, Jean M. 1985. „Angestellte Freude über den längst gewünschten Frieden". Ein Festspiel der Regina Gertrud Schwarz auf König Karl XII. von Schweden (1707). – *Wolfenbütteler Barock-Nachrichten* 12/3, S. 106–111.

David Kellner and the Revival of the *Cembal d'amour*

Aleksandra Dolgopolova

Summary

The article *David Kellner and the Revival of the Cembal d'amour* explores the historical and cultural significance of David Kellner (1670–1748), a German-born composer, organist, theorist, poet and officer, and his connection to the rare instrument *cembal d'amour*, invented by Gottfried Silbermann in the early eighteenth century. The study forms part of a larger creative research project at the Estonian Academy of Music and Theatre, aimed at reconstructing the instrument and contextualizing its place in European and Baltic music history.[1]

The article is structured into three sections, each addressing different perspectives on the instrument's history. The first part provides a biographical overview of Kellner, tracing his education in Tartu (Dorpat), his years as a jurist and poet in Livonia, his 10-year service as an officer during the Great Northern War, and his subsequent career in Stockholm as organist and carillonneur.

Despite his turbulent military years, Kellner achieved considerable recognition as a music theorist and pedagogue. His treatise *Treulicher Unterricht im General-Baß* (1732) became an influential basso continuo manual of the eighteenth century, widely disseminated across Europe and used by figures including Johan Helmich Roman and Joseph Haydn. This is the subject of the second section of the article, which also briefly discusses Kellner's compositional output, focusing on his surviving collection *XVI. Auserlesene Lauten-Stücke* (1747). This set of lute pieces, remarkable given Kellner's primary identity as a keyboard player, is explored in connection with the legendary lutenist Sylvius Leopold Weiss (1687–1750) and highlights Kellner's indirect ties to Weiss.

The third part examines the history of the *cembal d'amour*, a keyboard instrument commissioned by Kellner's stepdaughter, Regina Gertrud Schwartz (later König; before 1690 – 1739…1748), who is considered Livonia's first female poet and likely the earliest female composer associated with Estonia. Schwartz's musical career, her marriage into Dresden's courtly milieu, and her commissioning of Silbermann's invention position her as a noteworthy but under-researched figure in Baltic and European music history. The article reconstructs the instrument's design and reception, based on surviving drawings, descriptions, and the single extant specimen in the Finnish National Museum. It also addresses the instrument's dissemination to Sweden, where Kellner played a role in its reception and local adaptations by instrument makers such as Philip Jacob Specken (1880/90–1762) and Lars Kinström (1710–1763).

By combining new contextual material with the detailed research of Swedish musicologist Kenneth Sparr, whose writings on Kellner provide the main scholarly foundation, the article situates Kellner and the *cembal d'amour* within broader cultural exchanges of the eighteenth century. It emphasizes Kellner's mediating role between German, Swedish and Baltic musical cultures, as well as Schwartz's importance as both mediator, performer and patron. The study concludes by noting the unfinished state of research on Kellner, Schwartz, and Silbermann's instrument, while underlining the relevance of reconstructing the *cembal d'amour* today for understanding forgotten pathways in music history.

[1] Revival of the *Cembal d'amour*. Arranging David Kellner's lute collection *XVI auserlesene Lauten-Stücke* (1747) for *cembal d'amour* and basso continuo according to Kellner's treatise *Treulicher Unterricht im General-Bass* (1732). Grant of the Estonian Ministry of Culture, LUP7-11/6244.

Erik Alalooga. *Meisterdamise süsteemse meetodi väljatöötamine objektiteatrile*. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Loovuurimused 7, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia kirjastus, 2024, 95 lk.

Raivo Kelomees

Erik Alalooga uurimus[1] on huvipakkuv katse mõtestada oma pikka loomingulist tegevust. See on edukas ja viljakas ning arendanud autorit, pannud teda midagi tegema ja sellisel määral, nagu ta seda muidu ei oleks ehk teinud. Lõpulausena ta ütlebki, et on „veendunud, et ilma doktoritasemel uurimistöö toeta ei oleks neid arenguid tekkinud" (lk. 80). Samuti nimetab ta otseseid praktilisi koostöövõimalusi teiste kõrgkoolidega ja tulevikusuundi oma loomingus.

Siinkirjutaja on näinud aastate jooksul mitmeid Alalooga lavastusi, kindlasti mitte kõiki, küll aga lavastusi „Poeesia ja vägivald" (2020) ja „Saagu masin" (2021), mis on doktoriprojekti osa. Neist viimane oli inspireerivaim, otseselt seotud doktoritöö küsimustega ning mõneti omapäraseim, kuna Alalooga loomingu kontekstis tegutseja (näitlejaharidusega Karmel Naudre) oli valitud konkursi tulemusena teostama *performance*'it etteantud tingimustes.

Alalooga nimetab sellist praktikat metoodiliseks meisterdamiseks. Tema peamine küsimus ongi, „kuidas on võimalik esemelist keskkonda tahtlikult kujundades suunata selles tegutseva etendaja meisterdamisprotsessi?" (lk. 3).

Uurimistöö eesmärk oli luua paindlik juhendamismeetod objektiteatri dramaturgile, kes võib osaleda protsessis ka lavastajana. Meetod aitab tal suunata etendajat tehislike mängupartnerite meisterdamisel. Uurimus tugineb olulisel määral enesereflekssioonile, mis on loetavaks muudetud. Meetoditest kasutab Alalooga tegevusuuringut ja tööd võib käsitada performatiivse uurimusena.

1. ja 2. peatükis annab Alalooga ülevaate oma meetoditest, mõjutajatest ja ajaloolistest eeskujudest. Tutvustatakse põhimõisteid: meisterdav etendaja, objektiteatri dramaturg kui uurija ja helimasin. Esitatakse peamised teoreetilised käsitlused.

2. peatükis „Teoreetiline mõisteruum ja mänguväli" käsitleb ta helimasina kontseptsiooni kujunemise ajaloolist tausta. Autor viitab olulisena Luigi Russolole ja futuristide rollile helikunsti eelkäijatena, kuid ei maini Walter Ruttmanni ja tema „Weekend'i" (1930), mida peetakse oluliseks tähiseks helikunsti ajaloos. Alalooga tõdeb, et tunneb „oma loomingus ja selles uurimistöös domineerivas masinakäsitluses sarnasusi dekadentliku anti-progressi narratiiviga" (lk. 23), ja kõneleb „*useless machine*'ist" (samas), millega on seotud ka „anti-masin". Seda suunda lihtsuse ja madalatehnoloogilisuse suunas võib täheldada erinevate kunstivormide, ka digikunsti puhul. Näiteks Linzis toimuva kunsti, tehnoloogiat ja ühiskonda ühendava festivali Ars Electronica pealkiri 2006. aastal oli „Simplicity". Tehnoloogiavaba ja antitehnoloogilise tehnoloogilise kunstiga on tegeldud pidevalt, kuitahes paradoksaalselt see ka ei kõla. Hea näide on siin Theo Jansen, kes esines 2005. aasta Ars Electronical, kust sai alguse tema tähelend. (Janseni loomingut iseloomustavad teatavasti kaablitorudest purjedega skulptuurid, mida saab liigutada ka inimjõul.)

Korduvalt mainib Alalooga oma uurimuses Jean Tinguely nime ja tema progressikriitilist kineetilist kunsti. Tinguely oli teadlik enda loodud masinate ebaefektiivsusest, mittefunktsionaalsusest. Need antimasinad olid vastanduses Teise maailmasõja järgse funktsionalismi ja tõhususe taotlustega. Alalooga kirjutabki (lk. 22): „Kunstiajaloolist tausta sisse tuues huvitasid mind kaks olulist momenti: masina saamine iseseisvaks kunstiobjektiks ning kriitilise antimasina kontseptsiooni tekkimine." Ta ei viita otseselt Niki de Saint Phalle'ile, kes oli Tinguely kaaslane 30 aasta jooksul ja ka abikaasa. Jean Tinguely looming toitus ju ka suhtest de Saint Phalle'i loominguga, nad olid kaasautorid avalike skulptuuride loomisel. Nagu Alaloogagi olen külastanud Tinguely muuseumi Baselis, kus on võimalik saada mulje kunstniku loomingust, ja järelduseks kujuneb, et see ei olnud läbi kogu elu ühtne. Seetõttu oleks

[1] Juhendaja vanemteadur Madli Pesti, PhD. Loominguline kaasjuhendaja vanemlektor Taavi Kerikmäe, MA. Konsultant Andrus Laansalu, MA.

küsitav kogu Tinguely loomingut tõlgendada ühe märksõnade komplektiga.

Alalooga heidab valgust tehnilise teatri mõtte arengule Eestis, viidates Andrus Laansalule, Evelyn Raudsepale, Henri Hütile, Urmas Lüüsile ja ka Erki Kasemetsale. Nad kõik on panustanud tehnilise teatri diskursuse kujunemisse kirjalikult või praktiliselt. Kasemetsa doktoritööd peab Alalooga inspireerivaks „meisterdamise" termini kasutamisel, mis tuleneb otseselt Claude Lévi-Straussi „brikolaažist". Seda käsitleb ta kolmandas peatükis. Veel leiab mainimist Jyrki Siukoneni nimi ja mõiste „vaikiv teadmine" (ingl. *tacit knowledge*). Sisuliselt tähendab see mitteverbaliseeritavat, kogemuslikku teadmist. Alalooga selgitab, et vaikivat teadmist võibki käsitada kui seisundit, mis võimaldab keelevälist ning tähendustega koormamata otsekontakti materjali füüsiliste omadustega. Selles mõttes on terminis sisalduv „vaikiv" isegi eksitav. „Vaikus" on seotud kommunikatsiooni puudumisega, kuid meisterdaja mitteverbaalne praktika pole kaugeltki vaikiv, autokommunikatsioon ja enesereflesioon leiab aset, kuid ei pruugi olla kätketud kirjakeelsetesse lausetesse ega sõnadesse. See kunstipraktiku mitteverbaalne ja kogemuslik teadmine on üks olulisemaid parameetreid, mille järgi loomepraktikut üldse eristada. Kõike seda Alalooga tekst ka rõhutab. (Ja kindlasti ei ole selline „vaikiv teadmine" omane ainult loomealade esindajatele, vaid ka torulukksepale, tislerile jne.)

Alalooga käsitluse nurgakiviks on arutelu loomuliku ja metoodilise meisterdamise üle. Loomulik meisterdamine on protsess, mida ei kiirendata ega mõjutata muul moel väljastpoolt. Ta käsitleb selle rakendamist heliinstrumentide konstrueerimisel. Metoodiliseks nimetab ta arendatavat meetodit, mille puhul luuakse laboratoorne keskkond meisterdamise käivitamiseks ning rakendamiseks kontsentreeritud kujul. Metoodiline meisterdamine on meisterdamine kontrollitud keskkonnas. Sellise keskkonna konstrueerimisel rakendatakse vilunud meisterdaja kogemust, mille tulemusena saab võimalikuks protsessi käivitamine kiirkorras. Alalooga nimetab seda laboratoorset situatsiooni meisterdamise simulatsiooniks. Oluliseks kujuneb arutelu metoodilise meisterdamise ja helimasinate konstrueerimise ümber: „… helimasin on liikumist rakendav seade, mille selgelt tajutav väljund on kuuldavate helide tekitamine" (lk. 14).

4. peatükis käsitleb autor helimasinate kasutamist lavastuste loomisel. Ta kasutab terminit „interaktsiooni dramaturgia" (lk. 64), mis sisuliselt tähendab funktsionaalseid tegevusi, mis on lahutatud alamtegevusteks, ning nende esitamist ajalises järgnevuses.

5. peatükis „Endaloodud tehispartner uue nuku kontseptsiooni otsingutel" arutleb autor paralleelide üle nukuteatriga. Ta kirjutab, et näeb oma tegevust ikkagi objektiteatri kontekstis ja nukukunsti eraldi sissetoomine on „kantud soovist oma objektiteatri kogemusega osaleda uue nuku vormilise kontseptsiooni üle peetavas diskussioonis" (lk. 74). Põgusalt on puudutatud küberneetilise organismi teemat alapeatükis „Etendaja" (4.3.). Sel teemal on kahtlemata palju sõna võetud digikunsti kontekstis ja loodud arvukalt robootilisi ja küborglikke lahendusi, mis on olnud näituste ja konverentside tõmbenumbriteks. Alalooga kirjutab, et tema huvi oligi just enda loodud helimasina kui füüsiliselt manipuleeritava tehispartneri analüütiline käsitlemine „uue nukuna".

Raamatus leidub mõningaid küsitavusi. Autor kasutab läbivalt mõistet „interaktiivne", kui võiks kasutada „osaluslik". Digikunstialases kirjanduses on terminid „participatory" (osaluslik) ja „interactive" mõneti erineva tähendusega. Osalus on n.-ö. vaataja mitteelektriliselt vahendatud tegevus kunstiteoses/kunstiteosega, interaktsioon on *vastastiksuhe* elektrilise või digitaalse kunstiteosega. „Interaktsiooni" on eesti keeles tõlgitud ka sõnaga „vastastikmõju".

Töö on kirjutatud ladusalt, põhineb autori pühendumusel ja isiklikul kogemusel ning toob välja tulemused, millel võiks olla jääv väärtus lavastuspraktika, kunstiõpetuse või ka tehnilise hariduse andmisel. Ta kirjeldab neljaetapilist meisterdamise simulatsiooni, mida on võimalik ka edaspidi objektiteatri protsessis kasutada. Ta võtab uue mõistena kasutusele interaktsiooni dramaturgia. Terminit „interaction dramaturgy" võib mõistagi mujalgi kohata, nagu raamatus „Human Nature. Ars Electronica 2009. Festival for Art, Technology and Society" (2009).[2] Kui guugel-

[2] Gerfried Stocker, Christine Schöpf (eds.) 2009. *Human Nature. Ars Electronica 2009. Festival for Art, Technology and Society / Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft*. Ostfildern: Hatje Cantz.

dada, leiab ka mõiste „interactive dramaturgies". Oleks võinud täpsustada, kas autori kasutatav „interaktsiooni dramaturgia" erineb mõiste teistest kasutustest, ja vastavalt sellele küsida, kas on mõtet pretendeerida selle kui uue mõiste sissetoomisele. Võib-olla on Alalooga uurimuses nüansierinevusi, mida teiste terminid ei kata.

Alalooga käsitletud teemadel on kattuvusi kaasaegse kunsti, digikunsti ja ka helikunsti (*sound art*)[3] valdkondadega. See raskendab uurimuse valdkondlikku määratlemist, kuid oluliseks kriteeriumiks on autori avalik esitus- ja etendus-praktika. Erik Alalooga uurimust võib hinnata väga heaks: see on Eestis ainulaadne ja põhineb autori kogemustel. Mõnevõrra on kahju, et autor ei ole kirjatöödega varem välja astunud, kuna tekst on hästi loetav. Nende teemade sagedasem käsitlemine ja läbikirjutamine oleks tihendanud tehnilise teatri aruteluvälja veelgi. Meeldiv on tõdeda, et uurimuses on teemasid, mis inspireerivad autorit ja spetsialistide ringkonda ilmselt ka tulevikus.

[3] Mõned käesoleva numbri autorid on viidanud termini „helikunst" ambivalentsusele ingliskeelse *sound art* eestikeelse vastena; vt. Kruuspere, Ruus. (Toim.)

Alessandro Baricco. *Hegeli vaim ja Wisconsini lehmad. Mõtisklus süvamuusikast ja modernsusest*. Tõlkinud Maarja Kangro, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia kirjastus, 2024, 94 lk.

Aare Tool

Itaalia kirjaniku Alessandro Baricco muusikahuvi pole tema loomingu tundjale saladus. Baricco monoloog „Novecento", mille mugandusena valmis 1998. aastal mängufilm „Legend 1900st" („The Legend of 1900"; režissöör Giuseppe Tornatore, helilooja Ennio Morricone), pajatab üleinimlikult nobedate näppudega restoranipianistist, kes veetis kogu elu ookeaniaurikul ega tõstnud kordagi jalga kuivale maale. Äärmuslikust kapseldumisest kantud loo allteksti mõistmiseks on oluline teada, et Baricco alustas oma kirjandusteed muusikakriitikuna ja 1992. aastal ilmus tema sulest raamat „Hegeli vaim ja Wisconsini lehmad" („L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin") ehk „Mõtisklus süvamuusikast ja modernsusest". Wisconsini lehmadest saab nüüd lugeda ka Maarja Kangro ladusas tõlkes, varuks teadmine, et „lehmadel, kes kuulevad sümfoonilist muusikat, tõuseb piimatoodang 7,5 protsenti".

Raamatu sissejuhatuses nendib Baricco, et neid esseesid võiks tajuda kui paradokside sõnamõnust tulvil „pikki aforisme" (lk. 10). Essee määratlus, eriti kui aetakse taga aforistlikku ütlemislusti, annab autorile loomuldasa vabad käed. Kui akadeemilisemat laadi kirjutises tuleb vaeva näha mõtete argumenteerimise ja omavahel kooskõlla viimisega, tausta avamise ja viitamisega, siis essee puhul võib kirjutaja lubada endale üsna voolavas vormis meelisklusi, millele kontekst juurde mõelda on lugeja enda mure.

Pealkirjaski nimetatud mõiste „modernsus" puhul pühib Baricco alustuseks käed terminoloogiatolmust puhtaks, tõdedes vaid, et modernsus on nagu džäss: „Kui sa pead küsima, mis see on, ei saa sa seda kunagi teada." Niisiis peab lugeja leppima ühtaegu lopsaka ja kidakeelse tõdemusega, et modernsuse all mõistab ta sedapuhku teatud „uut horisonti", mis seostub „kunstmuusika idee" tekkimisega 19. sajandil kodanluse, romantismi ja idealismi rüpes (lk. 11). Oma aforistlikult ütlemata jätvale stiilile jääb Baricco esseedes tõepoolest truuks: lugeja, kes „modernsuse" vastu küllap siiski salamisi huvi tunneb, ei saa selle müstilise sõna tähendusest raamatut sirvides lõpuni aimu, ehkki kahtlustada võib teatavat sugulust hegelliku ajavaimu, *Zeitgeist*'iga.

Stiilinäiteks kõlbab alguslõik Gustav Mahleri muusikat käsitlevast esseest: „Mahleri sümfooniad on vaatemänguline invasioonikroonika. Need on lunastava katastroofi protokoll. Plahvatuse diagramm. Nendes vonkleb modernsuse kirbe parfüüm" (lk. 81). Baricco on endasse ahminud postmodernistliku sõnavara, kus „vaatemäng" tähendab simulaakrumitaolist kõikehõlmavat näilisust. Kui Baricco väidab, et Mahler „vaatemängustab vaatemängu" (lk. 84), siis tundub küll hoog raugevat liigagi metatasandile pürgivate sofismide käes. Haaravate mõtete kõrval on meelega õhku rippuma jäetud sedastusi, millega ilma näideteta on raske suhestuda. Mida peab Baricco silmas tõdemusega, et „Mahleri sümfonism on saanud mudeliks filmimuusika teatud voolule" (lk. 85)? Kas ta mõtleb selle voolu all näiteks John Williamsi filmimuusikat või hoopis midagi sellist, mille peale praegu lugeja vaevalt tuleb, aga mis võis olla ütlematagi mõistetav 1990ndate Itaalia publikule?

Kuivõrd Theodor W. Adorno on üks väheseid autoreid, kellele Baricco otsesõnu viitab, siis võinuks oletada, et vähemalt osaliselt suhestub tema „modernsus" sellega, mille kohta Max Horkheimer ja Adorno ütlevad „valgustuse dialektika". Horkheimeri ja Adorno ühiskonnakriitilises tõlgenduses[1] on valgustus totalitaarseks kontrolliks üle läinud ratsionaalsus, mille kaaslaseks on pime usk tehnoloogiasse ja mille sünge programm väljendub kunstikogemust massimeedia toel kaubastavas kultuuritööstuses. Oluline on tähele panna, et Adorno hilisemate muusikakirjutiste

[1] Max Horkheimer, Theodor W. Adorno 1947. *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Amsterdam: Querido. Eestikeelne tõlge ilmus 2022: *Valgustuse dialektika. Filosoofilisi fragmente*. Tlk. Katre Ligi ja Toomas Rosin, Tartu: Ilmamaa.

kriitilised põhimotiivid ilmusid esmalt raadioülekannete kultuurimõju analüüsivates artiklites, eriti neis, mille Adorno kirjutas aastatel 1938–1941 USAs Princetoni raadiouurimuse projekti osana. Just meediateooria (1930ndate tähenduses raadioteooria) on võti mõistmaks Adorno arusaama muusikast ja selle rollist kultuuritööstuslikku totalitarismi libisevas ühiskonnas. Modernsus on Baricco jaoks mõrkjas, aga (erinevalt Adorno „valgustusest") siiski pigem positiivne siht, ja kui ta süvamuusikale midagi ette heidab, siis just seda, et too ei suuda modernsuse rüpes piisavalt oma eluõigust tõestada.

Baricco suhe Adornoga on mõneti omapärane, võiks isegi öelda, ebajärjekindel. Adorno muusikasotsioloogiast ja -filosoofiast on Baricco saanud päranduseks poleemilise tooni, kusjuures kohati sõnalabürinti ära eksiva stiili näol on Baricco õppinud temalt ka seda, mis jäljendamist tingimata ei vääri. Adornolikke motiive leidub Baricco tekstis üksjagu. Kui Adorno on raadioomanikku iseloomustanud laisa kultuuritarbijana, kes kuulab Beethovenit pannkookide kõrvale, siis samasugune kaubamaja-tont varitseb pidevalt ka Baricco raamatu lehekülgedel: ka Baricco publik otsib muusikast vaid turvalist süsteemi, mis „ei erinegi nii väga juba rõõmsalt järele proovitud kaubamajakülastusest" (lk. 15; „Süvamuusika idee"). Adorno artiklites, mis on kirjutatud siis, kui mälestus Euroopa totalitarismist oli veel verivärske, pole probleem aga ainult laisas kuulajas, vaid ka selles, et kergesti kättesaadava, ühetaolise kultuurikogemusega nüristatud publik on vastuvõtlik poliitilisele üleskihutamisele. Baricco puhul, kes muusikast mõtiskleb 1980ndate ja 1990ndate alguse pilguga, on adornolikult apokalüptilised ettekuulutused mahenenud palju väiksemas mõõtkavas muremõteteks ühiskonna ebavõrdsuse ja „vähestele valituile" (lk. 9) mõeldud elitaarse kultuuripraktika teemal.

Kui Adorno nägi vähemalt võimalust nüpeldada kuulajast laiskus välja Arnold Schönbergi vaimus kompromissitult modernistliku muusikaga, siis Baricco tõlgenduses on nüüdismuusika vaid „ebamugav hind, mida tuleb maksta olevikule, et saada sissesõiduluba minevikku", ja mis pealegi on „absoluutse vähemuse ihaldusobjekt" (lk. 47–48). Nüüdismuusika ehk uus muusika on tema nägemuses pillava kultuuripoliitikaga kunstlikult elus hoitud absurdne hernehirmutis (sõna „absurd" kasutab Baricco uut muusikat iseloomustades korduvalt), mis saab karistamatult eksisteerida vaid seepärast, et publiku kollektiivne kohtuotsus pole sellele piisava resoluutsusega kohta kätte näidanud.

Selliste masside võimule apelleerivate argumentide puhul mängivad küllap kaasa Baricco koduse Itaalia olud, mis raamatus jäävad küll otsesõnu avamata. Seda olulisem on konteksti endale ridade vahel ette kujutada. Teise maailmasõja järel Darmstadti avangardse ringkonna ümber koondunud heliloojad eesotsas Bruno Maderna ja Luigi Nonoga määrasid paljuski toonase Itaalia muusika fookuse. Distantsilt Baricco teksti lugedes on siiski mõneti üllatav, et 1990ndate alguse seisuga tajus ta uut muusikat lausa nii teenimatult esile tõstetuna, et kutsub selle vastu üles peaaegu rahvaülestõusule. Adornole ninanipsu andes võtab Baricco seejärel vaatluse alla hoopiski Giacomo Puccini muusika, suundudes oma modernsusekujutelmas tagasi ooperiteatri kui institutsiooni kaitsva katuse alla, mille nii Itaalia futuristid Esimese maailmasõja eelõhtul kui ka Teise maailmasõja järgne avangard olid ära põlanud.

Mässumeelse poleemika varjus väljendab Baricco muusikakäsitlus just ihalust üldmõistetava ja mugava „peavoolu" järele, millele esseedes mõnel pool ise oponeerib. Olgu muusikat ja ühiskonda mõtestada püüdvad filosoofilised konstruktsioonid kui tahes ülevad, määravaks saab siiski säärane pisiasi nagu kirjutaja muusikamaitse. Muusikateose esitaja tõlgendust (peatükis „Interpretatsioon") vabastava ja taasleiutava jõuna kujutades seab Baricco kahtluse alla küll pikka aega õilmitsenud arusaama eneseküllasest ja lõplikust oopusest, ent samas langeb andunult kaela võrdväärselt idealistlikule kujutelmale muusikast kui lõputu vabaduse kantsist, mille hoidjateks on pianist Glenn Gouldi sugused geniaalsed üksiklased: „meediumid teose ja ajastu vahel" (lk. 36). „Wisconsini lehmade" esmatrükist on möödas rohkem kui kolmkümmend aastat, aga see ei mängi praegusel juhul kuigivõrd rolli, sest päevakajaline ei olnud raamat ju ka toona. Nagu süvamuusika hõljub Baricco kujutluses õhulossina, nii on ka esseed ise veidi pidetu mõtisklus probleemidest, mille üle on muusikaga seoses palju arutletud ja küllap jäädaksegi arutlema.

„Wisconsini lehmade" mõju eestikeelsele muusikamõttele olnuks tugevam mõnikümmend aastat tagasi, mil postmodernism oli moe-

sõna ja (vaate)mängulisust täheldati peaaegu kõigis kultuuriilmingutes. Praegu saab Baricco adornolikus stiilis, aga samas Adornole paljuski vastanduvast raamatust kaasa võtta vaid üsna enesestmõistetava teadmise, et Lääne süvamuusika või selle sektantlike allhoovuste (uue muusika) tarbijatel pole põhjust uhkelt nina püsti ajada. Ühes on Bariccol vaieldamatult õigus: hoolimata sellest, kui imelisi omadusi keegi projitseerib ühele või teisele kulukale ja prestiižikülllasele kultuurinähtusele, ei piisa ainult muusikast, et tõsta kultuuritarbija intellektuaalset „piimatoodangut".

Jaan Ross. *Mentem mortalia tangunt. Artikleid, mälestusi, kirju ja intervjuusid.* Tallinn: Emakeele Sihtasutus, 2024, 389 lk.

Allan Vurma

Emakeele Sihtasutuse (EKSA) kirjastus andis 2024. aastal Eesti Kultuurkapitali ja Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia toetusel välja EMTA emeriitprofessori Jaan Rossi paari viimase aastakümne kirjutisi koondava raamatu „Mentem mortalia tangunt" (selle Antiik-Rooma kirjanikult Vergiliuselt pealkirjaks laenatud sententsi võib eesti keelde tõlkida kui „kõik surelik puudutab meelt"). Raamatusse on hõlmatud kolmkümmend kuus humanitaariavaldkonna teksti, mis annavad ülevaate autori haarde, huvide ja kompetentsuse mitmekülgsusest. Eestikeelsete tekstide kõrval on kuus vene ja neli inglise keeles. Leiame ka ühe prantsuskeelse epigraafi, mille sisu pärineb kirjanik Marguerite Yourcenarilt ja milles vihjatakse poeetiliselt elu haihtuvusele ning kogetu ning kohtumiste juhuslikkusele ning põgususele. Epigraafile järgnev ingliskeelne põhitekst on algselt 2007. aastal avaldatud Wissenschaftskolleg zu Berlini aastaraamatus[1] omamoodi aruandena Ameerika erarahal põhineva loomingulise stipendiumi kasutamise keerdkäikudest. Toetust vaimseks töötegemiseks rahulikus pansionaadikeskkonnas taotles Jaan Ross esialgu raamatu kirjutamiseks Arvo Pärdi tegemistest Berliinis, kus maailmakuulus helilooja koos perega tol ajal elas. Kuna stipendiumitaotluse rahuldamise ajaks olid Pärdid vahepeal jõudnud kolida tagasi Eestisse, polnud Berliinis paikneva pansionaadi kasutamine selle tööteemaga tegelemiseks enam põhjendatud. Muutunud situatsioonis oli stipendiume jagav fond aga nõus Rossi esitatud uue plaaniga, ja nii valmis Berliinis tema sulest hoopis kahtteist muusikapsühholoogia loengut sisaldav raamat.[2] Berliinis viibimise lisaboonuseks oli juhuslik, eesti muusika ja eesti keele foneetika ajaloo seisukohalt väga oluline leid sealsetest arhiividest Esimese maailmasõja aegsete eestlastest sõjavangide laulu- ja kõnesalvestistega. See leid aga viis mitme sellega seotud uurimuse algatamiseni ja nende koondamiseni ühte järgmisse raamatusse.[3]

Kogumiku „Mentem mortalia tangunt" põhiosa kolmeks peatükiks liigendatud struktuuris hõlmavad kõige mahukama osa otsesemalt muusikat puudutavad kirjutised. Nende hulgas on nii autori originaalsete teadusuurimuste kirjeldusi kui ka esseelikumaid arutlusi ja mõtisklusi, mis on inspireeritud ühest või teisest tähelepanekust ja soovist neid lugejale detailsemalt selgitada, toetudes mingile konkreetsemale teaduslikule käsitlusviisile või teooriale. Mahult veidi väiksema peatüki moodustavad tekstid, mille aineseks on erinevad keelealased teemad, aga ka kirjandus või ajalugu. Nende hulgast leiame üllatuslikult ühe ilukirjandusliku novelli. See kirjeldab kaheksat eri aegadel Peterburis (kõnekeelselt Piiteris) kogetud olmelist episoodi. Nagu hästi teame, on Piiter umbes viimase poolteise sajandi jooksul olnud tähtis paljudele eesti haritlastele, sealhulgas muusikutele, kes selles Eestile kõige lähemal asuvas Vene suurlinnas on omandanud oma kõrghariduse. Selle vene keeles kirja pandud novelli tonaalsuse põhjal otsustades on Piiter ka Jaanile hästi tuttav ning omane. Veelgi enam, ka piiterlastele tundub Jaan omana. Seda võime uskuda näiteks novellis kirjeldatud episoodi põhjal 90ndatest, kus Nevski prospektil müüakse apelsine vaid passi alusel linna sissekirjutatutele (et ära hoida kaubanduslikku turismi, sest elu tollasel Venemaal oli enamiku jaoks seal äärmiselt vaene ja apelsinid suureks defitsiidiks); Jaanilt aga müüja dokumenti ei taha, sest ta on veendunud, et Jaan on kohalik.

Kolmandasse peatükki on koondatud viis intervjuud – kolmes neist on Jaan Ross olnud intervjueerija, kahes aga intervjueeritav. Raamatu lõpetab vanas jättidega vene keeles ülistuslaul Rossile kui omaaegsele üheksakümnendate lõpu Tartu Ülikooli filosoofiateaduskonna dekaanile.

1 Jaan Ross 2007. Where East and West Meet. – *Wissenschaftskolleg zu Berlin. Jahrbuch 2005/2006*, pp. 146–150.

2 Jaan Ross 2007. *Kaksteist loengut muusikapsühholoogiast*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

3 Jaan Ross (ed.) 2012. *Encapsulated Voices. Estonian Sound Recordings from the German Prisoner-of-War Camps in 1916–1918.* Das Baltikum in Geschichte und Gegenwart 5, Köln/Weimar/Wien: Böhlau.

Selle panid ühisloominguna kirja vene ja slaavi filoloogia osakonna töötajad, et kiita ja tänada professor Jaani Rossi osakonda toetava ja soosiva suhtumise eest.

Võõrkeelte valdamine võimaldab meil suhelda teistesse kultuuridesse kuuluvate inimestega. Keel on seotud inimese identiteediga, aga seda võidakse kasutada ka domineerimise ning allutamise tööriistana. Need on teemad, mis lähevad Rossile korda ning kerkivad ühel või teisel kujul esile nii mitmeski tekstis selles raamatus. Kui inglise keele kasutamise põhjendus tänapäeva teadusmaailmas *lingua franca*'na on üsna üheselt mõistetav, siis vene keele puhul, silmas pidades praegust putinistliku režiimi kehtestatud poliitilist olukorda Venemaal, kujuneb teema ambivalentsemaks. Oma intervjuus Kaire Maimetsale, mis algselt avaldatud rohkem kui kaks aastakümmet tagasi ajakirjas Teater. Muusika. Kino,[4] ütleb Jaan Ross, et ta tunnetab tänapäeva Eesti venelaste olukorras teatavat ebaõiglust ning et meie keele- või kultuuripoliitika peaks vältima vene kogukonnas frustratsiooni tekitamist. Praegu, rohkem kui kaks aastakümmet hiljem, kus Venemaa on algatanud Ukraina sõja ja ähvardab tervet Euroopat, mõjuvad toonased mõtted emotsionaalselt palju laetumana. Nõustuda võib Rossi seisukohaga, mida ta väljendab oma raamatu eessõnas, et „lähenemine vene teemale võiks olla diferentseeritum", kui suhtlemine puudutab konkreetseid üksteist siiralt respekteerivaid ja austavaid inimesi. Jaan Rossi panust lävimise alalhoidmisel erineva kultuurilise ja ajaloolise taustaga kogukondade vahel võib siin pidada tähelepanuväärseks. See väljendub ka näiteks tema huvis tänapäeva vene kirjanike elu ning loomingu vastu ja selle populariseerimises eestlaste hulgas. Nii leiame raamatust kaks esseed Eestis elavast, kuid vene keeles kirjutavast Andrei Ivanovist, lisaks veel intervjuu. (Ross on muu hulgas ka tõlkinud Ivanovi loomingut eesti keelde.) Samuti leiame kogumikust kirjandusteadusliku analüüsi praegu Šveitsis elava, kuid Moskvas sündinud ja seal hariduse saanud ühe praegusaja hinnatuma vene kirjaniku Mihhail Šiškini loomingust.

Teadustekstidena eristuvad kogumikus kaalukuselt kaks. Mõlemad on kirja pandud inglise keeles. Esimene neist kuulub originaalis peatükina Jaan Rossi ja Ilse Lehiste ühistööna kirjutatud ja 2001. aastal Walter de Gruyteri kirjastuse välja antud raamatusse „The Temporal Structure of Estonian Runic Songs"[5] („Eesti runolaulude ajaline struktuur"). Tekst annab süstemaatilise ülevaate runolaulude ja nende uurimise ajaloost (ning on sissejuhatuseks järgnevatesse, põhiliselt laulude akustilise analüüsi meetodit rakendavatesse peatükkidesse Gruyteri kirjastuse raamatus). Jaan Rossi kaasautor, Eestis sündinud, kuid peamiselt USAs Ohio Riiklikus Ülikoolis töötanud foneetikaprofessor Ilse Lehiste lahkus meie hulgast 2010. aastal, olles olnud oma valdkonnas üks maailma tunnustatumaid autoriteete ja kuulsamaid eesti soost teadlasi üldse. Eespool mainitud konkreetse teaduskoostöö kõrval on Rossi suhtlus Ilse Lehistega olnud ka isiklikum ja sügavam. Siin kogumikus annavad sellest tunnistust veel neli Lehistet puudutavat kirjatükki. Nende hulgast leiame Keeles ja Kirjanduses 2011. aastal avaldatud Jaan Rossi kirjavahetuse Ilse Lehistega tema viimasel eluaastal, pikema intervjuu, mis ilmus Keeles ja Kirjanduses 2002. aastal, ülevaate Lehiste tegemistest, mis algselt avaldatud 2009. aastal Sirbis, aga samuti ingliskeelse järelehüüde kuulsale keeleteadlasele teadusajakirjas Phonetica.[6]

Teine kaalukuselt esile kerkiv teadustekst „On Estonian Recordings Made in German Prisoner-of-War Camps During World War I" („Eesti helisalvestistest, mis tehtud Saksamaal sõjavangide laagrites Esimese maailmasõja ajal") on algselt pärit kirjastuse Böhlau poolt 2012. välja antud raamatust „Encapsulated Voices" („Lukku pandud hääled"; vt. märkus 3). Ross on olnud selle raamatu toimetaja ja avapeatüki autor. Siin räägib autor, kuidas ta leidis juhuslikult Berliini fonogrammiarhiivist (Berliini Etnoloogiamuuseum) ja

4 Kaire Maimets 2002. Vastab Jaan Ross. [Intervjuu.] – *Teater. Muusika. Kino* 10, lk. 3–14.

5 Jaan Ross, Ilse Lehiste 2001. Estonian Old Folksongs: History, Tradition, Collections and Availability. – *The Temporal Structure of Estonian Runic Songs*. Phonology and Phonetics 1, Berlin: de Gruyter, pp. 5–36.

6 Jaan Ross 2011. Kümme Ilse Lehiste kirja 2010. aastast. – *Keel ja Kirjandus* 5, lk. 360–369; Jaan Ross 2002. Kiriusutlus Ilse Lehistega. [I. Lehiste 80.] – *Keel ja Kirjandus* 1, lk. 49–52; Jaan Ross 2009. Ilse Lehiste jäljed keeleteaduses. – *Sirp*, 20.02; Jaan Ross 2010. In Memoriam. Ilse Lehiste 31.01.1922–25.12.2010. – *Phonetica* 67, pp. 275–276, doi: 10.1159/000324889.

Humboldti Ülikooli heliarhiivist salvestised Esimese ilmasõja ajal Vene sõjaväes sõdinud ja sakslaste kätte vangi langenud eestlastest sõdurite lauldud rahvalike laulude ja loetud tekstidega, mille olemasolust siin Eestis ei teadnud keegi. Samuti on artiklis kirjeldatud uurimistööd nende salvestiste tegemise tausta väljaselgitamisel (mainisin seda lugu põgusalt ka eespool). Fonogrammid jäädvustati omal ajal 29 šellakplaadile ja kuuele vaharullile (osa neist on küll praeguse seisuga kadunud). Saame teada, et heliülesvõtete tegemise algatasid ja viisid läbi aastatel 1915 kuni 1918 saksa lingvist Wilhelm Doegen (1877–1967) ja tolle aja üks nimekaimaid muusikateadlasi maailmas Carl Stumpf (1848–1936).

Eestiga seotud mitte-eestlastest olulisi isikuid, kes on pälvinud raamatusse koondatud tekstides Jaan Rossi suurema tähelepanu, võib leida veel mitmeid. Üks neist on 19. sajandi lõpus Tartu Ülikoolis füüsikaprofessorina töötanud baltisaksa päritolu Arthur von Oettingen (1836–1920), kelle professionaalsel tasemel viljeldud huvialade hulka kuulus ka muusikateadus, sealhulgas regivärsiliste rahvalaulude kogumine. Mitu Oettingeni eluseika, näiteks tema lahkumise lugu Tartu Ülikoolist (kuna ta polnud valmis lugema oma loengukursusi vene keeles, mida sundisid uuendusena peale Vene tsaaririigi võimud venestamispoliitika osana 19. sajandi lõpus), on heaks näiteks eri rahvusest inimeste kooseksisteerimise probleemidest Eestis – teema, mis on Jaan Rossi huvitanud nii ajaloolisest kui praeguse Eesti poliitilise elu perspektiivist.

Näidetena kitsamatest teemadest, mida Jaan Ross on seostanud kaasaja muusikateaduslike teooriate ja seletusviisidega, võime esile tuua näiteks artikli, kus ta on püüdnud leida regivärsiesituste temporaalses struktuuris üldisi süstemaatilisi reegleid, mis iseloomustavad väikesi muusikat väljendusrikkamaks muutvaid kõrvalekaldeid võrreldes noodistusega. Siin on ta tuginenud rootsi muusikateadlase Anders Fribergi töödele, kes kirjeldas samalaadseid reegleid eelkõige klassikalise muusika esituste puhul. Artiklis helilooja ja kuulaja erinevast suhtest muusikateosesse refereerib Jaan teadustöid, kus näidatakse, et mitmed muusikateose ülesehitust puudutavad aspektid, mida muusikateose kuulamisel märkavad muusikateoreetikud, pole samamoodi teadvustatavad tavakuulaja jaoks, ehkki neil võib siiski olla mõju alateadlikul tasemel.

Mitmetes kogumikus toodud artiklites on Jaan Ross keskendunud ühe või teise konkreetse helilooja elukäigule ja loomingule. Nii leiame artiklist „Tormis ja minimalism", mis avaldati algselt 2010. aastal Sirbis,[7] analüüsi Veljo Tormise rahvamuusikale tugineva stiili vastuvõtust Eestis tema kolleegide heliloojate ja muusikateadlaste seas. Sirbis 2017. aastal avaldatud artikli „Jälgida kajakaid. Pärdi metafoorid ja oksüümoronid Arvo Pärdist"[8] kirjutamise ajendiks oli eestikeelse tõlke ilmumine Leopold Brauneissi raamatust, milles lahati Pärdi loomingulisi printsiipe.[9] Kogumikust leiame ka Jaan Rossi järelsõna helilooja ja muusikateadlase Leo Normeti monograafiale Jean Sibeliuse sümfooniatest, mis ilmus 2011. aastal kirjastuselt Aleksandra ja põhines 1969. aastal Moskva Riiklikus Konservatooriumis kaitstud kandidaadiväitekirjal kunstiteaduste vallas.[10] Frankfurt am Mainis Peter Langi kirjastuses 2016 avaldatud kogumiku „Культура русской диаспоры: судьбы и тексты эмиграций" („Vene diasporaa kultuur: emigreerunute saatused ja tekstid") artiklis[11] analüüsib Jaan Ross varajase geniaalsuse ilminguid Sergei Prokofjevi 12-aastaselt loodud lühikeses klaveripalas „Presto". Eesti ja rahvusprobleemidega on kaudselt seotud ka jutt Tartu Ülikooli kauaaegse juudi rahvu-

7 Jaan Ross 2010. Tormis ja minimalism. – *Sirp*, 8.10.

8 Jaan Ross 2017. Jälgida kajakaid. Pärdi metafoorid ja oksüümoronid Arvo Pärdist. – *Sirp*, 10.3.

9 Leopold Brauneiss 2017. *Arvo Pärdi tinbinnabuli-stiil: arhetüübid ja geomeetria*. Koost., tlk. Saale Kareda, Laulasmaa: Arvo Pärdi Keskus.

10 Лео Нормет 2011. *Симфонии Сибелиуса*. Tallinn: Aleksandra. [Leo Normet 2011. *Simfonii Sibeliusa*. Tallinn: Aleksandra.]

11 Jaan Ross 2016. Ранние признаки гениальности: анализ Presto для фортепиано двенадцатилетнего Сергея Прокофьева. – *Культура русской диаспоры: судьбы и тексты эмиграции*. Ред. Александр Данилевский, Сергей Доценко, Федор Поляков, Russian Culture in Europe 13, Frankfurt a.M.: Peter Lang, стр. 227–235, https://doi.org/10.3726/978-3-631-69758-0. [Jaan Ross 2016. Rannie priznaki genial'nosti: analiz Presto dlja fortepiano dvenadtsatiletnego Sergeja Prokof'eva. – *Kul'tura russkoj diaspory: sud'by i teksty emigratsii*. Red. Aleksandr Danilevskij, Sergej Dotsenko, Fedor Poljakov, Russian Culture in Europe 13, Frankfurt a.M.: Peter Lang, str. 227–235, https://doi.org/10.3726/978-3-631-69758-0.]

sest semiootikaprofessori Juri Lotmani õest Inna Obraztsovast, kes töötas Pihkva muusikakoolis ja tegeles õpetamise kõrval ka heliloomingu ja teadusliku uurimistööga. Nii nagu tema vennagi puhul, oli ka Obraztsova tegutsemine Venemaal tema rahvuse tõttu alla surutud ja pahatahtliku kriitika all, ehkki võimud seda ametlikult ei tunnistanud. Huvitava kurioosumina kirjeldab Jaan veel 20. sajandi alguses tolleaegse Tartu Ülikooli rektori naise Julia Pustorosleva kirjutatud mahukas muusikateooria õpikus väljapakutud uudset ideed, kuidas tähistada noodikirjas duubelbemolli ühekordse märgiga (kahekordse bemollmärgi asemel). Iseenesest mõtteka ettepaneku vastu räägib vaid tülikus muuta noodikirjastuste trükifailide kujundust, mille hulk on määratult suur. Vanu noodiväljaandeid trükitakse nimelt vastavalt nõudlusele kirjastustes pidevalt juurde, kasutades sedasama trükifaili.

Huvitavat võrdlust pakuvad ka tekstid, kus Jaan Ross kirjeldab Eestis viljeldava muusikateaduse valdkonna seisu 1990. aastatel. Põhjalik ülevaade selle kohta ilmus algselt ajakirjas Akadeemia 2000. aastal.[12] Samast teemast veidi laiemas kontekstis on juttu ka 2002. aastal ajakirjas Teater. Muusika. Kino avaldatud intervjuus Kaire Maimetsale (vt. märkus 4). Selle kõrval võiks esile tuua ka üsna hiljuti ilmunud eestikeelse muusikakirjanduse ülevaateartiklit Rossi sulest, mis ilmus algselt 2022. aastal ajakirjas Muusika.[13] (Kui 90ndatel aastatel polnud veel võimalik Eestis muusikateaduse alal doktorikraade kaitsta, kuna ühelgi meie institutsioonil polnud vastavat akrediteeringut ja välismaal oli kraadi omandanud vaid neli meie muusikateadlast, siis 2025. aasta suve seisuga oli EMTAs kaitsnuid juba 72, kui kaasa arvata ka muusikadoktorid. Märgiliseks sündmuseks võib pidada ka 2025. aasta juunis ilmunud „Eesti muusikaloo" esimest osa.)

Oma ajas tähelepanuväärne on olnud ka Eesti Päevalehes 2007. aastal ilmunud Jaan Rossi intervjuu kuulsa briti muusikateadlase John Slobodaga,[14] kelle uurimisvaldkond on olnud peamiselt muusikapsühholoogia ning kes on tihti sõna võtnud ühiskonnaelu ja poliitikat puudutavates küsimustes. Vastavaid teemasid lahati ka intervjuus. Sloboda külastas Tallinna seoses osalemisega Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias toimunud interdistsiplinaarsel muusikateaduse konverentsil,[15] mille meiepoolseks organiseerijaks oli professor Jaan Ross.

Käesolevasse tutvustusse ei mahu kahjuks rääkimine kõikidest kirjatükkidest selles kogumikus, kuid loodan, et olen tekitanud lugejas huvi Jaan Rossi raamatu vastu selles kajastuvate teemade ja käsitlusviiside mitmekesisuses.

---

12 Jaan Ross 2000. Eesti muusikateadusest 1990. aastatel. – *Akadeemia* 12 (9), lk. 1973–1989.

13 Jaan Ross 2022. Eestikeelse muusikakirjanduse ilust ja valust. Vastuseks vestlusringile „Muusikakirjandus ja selle väljaandmine – kunstide vaeslaps". – *Muusika* 6, lk. 19–22.

14 Jaan Ross 2007. John Sloboda: muusika aitab inimestel paremini toime tulla. [Intervjuu John Slobodaga.] – *Eesti Päevaleht*, 28.08.

15 Third Conference on Interdisciplinary Musicology, Tallinn, 15.–19.08.2007.

Meeta Morozov (koost.). *Tormise kaasteelised. Valik kirju.* Elavik 21, Tallinn: Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, 2024, 223 lk.

Anu Kõlar

2024. aastal ilmus Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumi (ETMM) „Elaviku" sarja 21. väljaanne „Tormise kaasteelised. Valik kirju", milles on avaldatud üle poolesaja kirja Veljo Tormise väga mahukast korrespondentsist. Kogumiku koostaja Meeta Morozov (praegu Vardja) võttis valiku aluseks n.-ö. slaavi telje: vene keelest tõlgitud kirjad pärinevad Vene ja Bulgaaria muusikutelt, kellega Tormisel kujunesid aja jooksul välja soojad, vastastikku inspireerivad ja toetavad loomingulised suhted. Neist võib kõige olulisemaks pidada tema õpetajat, Moskva konservatooriumi legendaarset professorit, muusikateadlast Juri Fortunatovit (1911–1998). Pikaajaline sõprus ja mõttekaaslus sidus Tormist ka Georgi Sviridoviga (1915–1998) ja bulgaarlasest komponisti Todor Popoviga (1921–2000). Lisaks on raamatus publitseeritud näputäis helilooja tänukirju võõrustajatele pärast Bulgaaria külastamist 1970ndate lõpul ja mõned sealse tuntud dirigendi Lilija Gjulevaga (1933–2003) vahetatud sõnumid.

Selleks et epistolaarne pärand muutuks elavaks (ajaloo)allikaks, mis peegeldaks kirjutajate mõtteviisi ja meelelaadi, suhtumist teineteisesse ja ümbritsevasse maailma, peaks see ideaaljuhul olema terviklik, hõlmates mõlema poole kõiki kirju. Ent nagu teised teatri- ja muusikamuuseumi isikuarhiivid, sisaldab Veljo Tormise kogugi (M 318) valdavalt vaid temale adresseeritud kirju; õnneks siiski ka mõnda vastuse mustandit. Raamatu koostaja Meeta Vardja korduvad pöördumised Venemaa mäluasutuste poole Tormise saadetud kirjade leidmiseks Fortunatovi ja Sviridovi materjalide seast viisid sihile üksnes Sviridovi puhul, kelle sugulase kaudu jõudis Tallinna mitu Tormise kirja oma Vene kolleegile. Niisiis on uues „Elavikus" avaldatud kirjavahetus paratamatult lünklik, kuid pakub ometi tänuväärse võimaluse heita pilk üpris vähetuntud ning kultuuris ja ajas aina kaugemale jäävale valdkonnale – Tormise kirjalikule suhtlusele mõnede venelastest ja bulgaarlastest loovharitlastega aastail 1964–1994.

Kõigi kirjavahetuste keskmes on muusika, eelkõige Veljo Tormise helitööd, mille üle mõtteid vahetades jõutakse vahel ka kunsti tähenduse ja esteetika teemadeni. Tormise loomingusse ja ideedesse suhtuvad tema slaavlastest kolleegid siira huvi ja lugupidamisega. Arvestades, et nende kultuuri- ja keeleruum oli Tormise omast erinev, on huvitav tähele panna, millised teosed pälvivad kirjades enim tähelepanu. Juri Fortunatov on vaimustuses naiskooritsüklist „Sügismaastikud" (loodud 1964) ja leiab üldistavalt, et Tormise kooriteoste „väärtuslikeks omadusteks" on mh. „imeline vabadus" akordikas ning „üllas, vaoshoitud ja sügav" meeleolu (lk. 18–19). Georgi Sviridov mainib oma kirjades kõige sagedamini kantaati „Hääled Tammsaare karjapõlvest" (1977), mida ta „armastab meeletult" ja peab „pisarateni liigutavaks" (lk. 71 ja 79). Todor Popoviga on peamiselt juttu kantaadist „Bulgaaria triptühhon" (1978) seoses noodi kirjastamisega Bulgaarias.

Kui ühiskonnas tuntud ja tunnustatud vaimuinimeste kirjavahetus oma lähedaste sõprade ja mõttekaaslastega jõuab n.-ö. arhiivivaikusest trükisena avalikkuse ette, annab see lugejatele võimaluse kõigi asjaosaliste isikliku(ma)ks ja intiimse(ma)ks tundmaõppimiseks. Kõnealuse „Elaviku" puhul osutus minu jaoks eredaimaks avastuseks Juri Fortunatov. Teadnud teda siiani Tormise õpetaja ja toetajana, joonistus kogumikus avaldatud üheksa kirja põhjal välja portree erudiidist, kelles olid ühendatud analüütiline mõtlemine ja tuline emotsionaalsus. Fortunatovi keerukalt sõnastatud ja ekspressiivse laenguga lausetesse on kõrvuti viidetega lääne ja vene kirjandus- ja muusikateostele pikitud eestikeelseid kalambuure ning hinnanguid (ka) Eduard Tubina, Eino Tambergi, Anatoli Garšneki, Mati Kuulbergi jt. kohta. Ehkki Fortunatov orienteerus Eesti muusikas tõepoolest hästi, peegeldub tema suhtumisest Tormisesse eriline, otse isalik hoolivus ja lähedus, millest annab tunnistust mh. mitut kirja lõpetav „suudlen tugevasti".

Mu senises isiklikus Tormise-pildis sai kirjavahetusega tutvudes taas kinnitust tema erakordne nõudlikkus oma teoste esituste ja levitamise suhtes. Seda, millise vastutustundega ja kui täpselt peavad interpreedid suhtuma igasse detaili helilooja partituuris, näitavad ilmekalt nii

Tormise üksikasjalikud selgitused Lilija Gjulevale, kes valmistus „Naistelaulude" ettekandeks, kui ka meelepaha, mida helilooja väljendas Todor Popovile, saades teada, et seoses tõlkega bulgaaria keelde on kantaadis „Lenini sõnad" kohati muudetud muusika rütmi ja meetrikat (lk. 103, 109). Varasemast veelgi ilmsemalt tuli esile ka Tormise jäägitu pühendumus oma kutsumusele, kui lugesin 1984. aasta kirjast Sviridovile, et haiguse tõttu kokku varisenud loomingulised plaanid muutsid ta „pantvangiks" ja laastasid psüühikat (lk. 72) või et ta eelistab tülikale elamisele maakohas mugavat linnakeskkonda, olles valmis töötama „kasvõi tühjas toas" (lk. 92).

Silmas pidades Tormise lähedasi suhteid kirjasõpradega, võinuks loota, et omavahel jagati mõtteid ka sotsiaalpoliitiliste olude kohta. Tegelikult on ümbritsevale kontekstile pööratud tähelepanu väga napilt. Vaid vihjamisi selgub isegi see, et Tormisele 1987. aastal antud NSV Liidu rahvakunstniku aunimetus, tollane kõrgeim riiklik tiitel loovkunstnikele, oli põhiliselt Georgi Sviridovi järjekindla lobitöö tulemus Moskvas (lk. 76 ja 82). Ühiskondlikest ja poliitilistest teemadest vaikimise taustal mõjub iseäranis kõnekalt asjaolu, et just poliitiline murrang – Eesti taasiseseisvumine – osutus Juri Fortunatovi jaoks nii arusaamatuks ja vastumeelseks, et ta katkestas Tormisega järsult ja lõplikult igasugused sidemed. Kirjavahetus muutus 1990ndate künnisel väga harvaks ka Sviridoviga ning jätkus vaid Todor Popoviga.

Niisiis märgistab käesoleva kogumiku ilmumine esimest etappi Veljo Tormise epistolaarse pärandi avalikustamises, pakkudes huvilistele värskeid teadmisi ja mõtlemisainet, millest ülalpool on välja toodud vaid mõned subjektiivsed momendid.

Samal ajal tähistab „Tormise kaasteelised. Valik kirju" ka žanrilt uue etapi algust ETMMi muusikateemaliste „Elavike" sarjas – esimest teaduslikku/kriitilist allikapublikatsiooni. Tegelikult on küll alates 2005. aastast ilmuvatest „Elavikest" umbes poolte materjal pärit muuseumi muusikaosakonna isiku- ja institutsioonide kogudest ning pakkunud tänuväärset täiendust Eesti muusikaloole kirjade, memuaaride, päevaraamatute, intervjuude, fotode, dokumentide jm. arhivaalide väljaandmise näol. Ometi erineb viimane, 21. osa põhimõtteliselt kõigist varasematest, sest see on varustatud: (a) eessõnaga, milles tutvustatakse kogumiku koostamisprintsiipe, allikaid, struktuuri ja Tormise sidemeid avaldatud kirjade autoritega; (b) põhjalike joonealuste kommentaaridega; (c) korrektsete viidetega iga dokumendi juures ning allikate ja kirjanduse loeteluga raamatu lõpus. Peale selle sisaldab raamat kõigi „peategelaste" – Fortunatovi, Sviridovi, Popovi ja Tormise – elulugusid (Fortunatovi kohta lisaks isiklikke mälestusi Tiia Järgilt), ning viimase osana (lk. 141–221) eesti keelde tõlgitud kirjavahetuse originaale, s.t. venekeelseid kirju.

Seega kuulub „Elaviku" 21. number n.-ö. formaalsete markerite alusel tõepoolest teaduslike allikapublikatsioonide kategooriasse, aga mõistagi on samavõrra oluline avaldatud materjali kvaliteet – andmete täpsus, allikate valiku põhjendatus, kommentaariumi ja muude tekstide põhjalikkus ja professionaalsus jms. Selleski osas väärib väljaanne tõsist tunnustust: allikate valik (kirjad, fotod, dokumendid) on asjakohane ja järjestus hästi süstematiseeritud; tekstid on faktiliselt ja terminoloogiliselt korrektsed ja hõlpsalt loetavad ning tõlked keeleliselt ladusad. Tõsi, leidsin biograafiates paar viga (lk. 88 on eksitud Sviridovi ametikohaga NSV Liidu heliloojate liidus: 1962–1974 polnud ta mitte selle esimees, vaid üks paljudest sekretäridest; lk. 136 on kirjas, et Tormise loomepõhimõtteid mõjutas oluliselt kohtumine Béla Bartóki ja Zoltán Kodályga 1962. aastal – Ungaris kohtus Tormis tollal vaid Kodályga, Bartók suri juba 1945), kuid üldist kõrget hinnangut need kuigivõrd ei väära. Sealjuures olid minu silmis eriti sümpaatsed joonealused selgitused, sest enam-vähem kõik nimed ja nimetused, mis kirjade lugemisel segaseks jäid, said joone all klaariks. (Õigluse huvides tuleb märkida, et joonealuseid märkusi kasutati ka eelmistes „Elavikes", kuid valdavalt sisaldasid need vaid elementaarset teavet, näiteks „Heino Eller (1887–1970), helilooja".)

Tunnustus ja tänu kõnesoleva kogumiku ilmumise eest kuulub Meeta Vardjale, kes valmistas raamatut ette professionaalselt süvenedes ja pikka aega, töötas läbi Tormise kirjade kogu, valis neist välja olulisemad ja tõlkis kirjavahetuse eesti keelde, suhtles Venemaa arhiividega, otsis hoolikalt teavet saatesõna, kommentaaride ja biograafiate koostamiseks jne.

Lõpuks jääb vaid loota, et käesolev „Elavik" pälvib lugejate tähelepanu ning et sellele järgnevad uued teaduslikud allikapublikatsioonid Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumi rikkalikust varamust.

Suur samm edasi teel Venemaa „Nürnbergini“
Inna Klause, Andreas Waczkat, Stefan Weiss (Hrsg.). *Композиторы в ГУЛАГе в годы правления Сталина / Komponisten im GULAG der Stalinzeit*. Göttingen Studies in Musicology / Göttinger Studien zur Musikwissenschaft 2, Baden-Baden: Georg Olms, 2024, 468 lk.

Maris Kirme

Tänapäevases Euroopas, aga mujalgi maailmas toimuv kinnitab, et kordame, oma jõhkruses ehk ületamegi Teise maailmasõja aegseid ja järgseid inimsusvastaseid kuritegusid. Paraku on see võimalikuks saanud osalt ka põhjusel, et demokraatlikul maailmal puudub üheselt mõistetav arusaam Nõukogude Liidu kordasaadetud kommunismi kuritegudest. Nendest pole piisavalt räägitud – pigemini on neid kaua varjatud – ega neid ka avalikult hukka mõistetud, nagu seda on natsismiga tehtud. Eriti rängad olid Jossif Stalini valitsemisaastad (1924–1953), mil muude korda saadetud kuritegude kõrval hakati sageli ilmsüütuid inimesi saatma massiliselt sunnitöölaagritesse, mis tuntud üldnimetuse GULAG[1] järgi. Laiemalt saadi sellest teada pärast Aleksander Solženitsõni teose „Gulagi arhipelaag“ ilmumist 1973. aastal Pariisis YMCA kirjastuse väljaandel. Tänaseks on mõistest GULAG saanud stalinismiajastu ja ilmselt kogu Nõukogude Liidu ajaloo üks olulisemaid märksõnu, mis aga ei tähenda, et see rahvusvahelistes teadusuuringutes piisavat tähelepanu oleks pälvinud. Too väide kehtib ka muusikateaduse kohta, kus ehk alles viimase viieteistkümne aasta jooksul on selle teemaga hakatud tõsisemalt tegelema.

GULAGi olemus on tabavalt edasi antud lauses „Hiiglasliku orjandusliku süsteemi põhimure oli uute orjade pideva juurdevoolu tagamine“.[2] GULAGi orjad olid (represseerijate poolt nähtuna) enamasti poliitilised kurjategijad. Kuna haritlastes, sealhulgas loovintelligentsis tunnetati potentsiaalselt ohtlikemaid „kurjategijaid“, oli nende osakaal GULAGi laagrites protsentuaalselt suur. Levinud on seisukoht, mis otsest tõestamist pole küll leidnud – ja kas see tõestatav ongi? –, et muusikud, eeskätt heliloojad, kannatasid repressioonide all vähem võrreldes teiste loovisikutega. Põhjuseks nii väita on ehk asjaolu, et nendest ongi avalikult vähem räägitud. Tajusin seda, hoides käes Saksamaal 2024. aastal ilmunud mahukat väljaannet pealkirjaga „Heliloojad GULAGis Stalini valitsemise ajal“. Vastava teemaga seotud uurimustest piisavat ülevaadet küll omamata julgen siiski arvata, et selle väljaande näol on tegemist olulise alusuuringuga, paljuski ehk esmase n.-ö. kaardistamisega.

Vormiliselt on tegemist artiklikogumikuga, mida on ette valmistatud pikka aega – kokku 14 aastat – ja mis sisaldab 20 kirjutist 19 autorilt, kellest paraku viis on meie hulgast juba lahkunud. Artiklite aluseks on 2010. aasta juunis Saksamaal Göttingenis Georg Augusti ülikoolis toimunud samanimelise rahvusvahelise sümpoosioni ettekanded täiendatud ja ümbertöötatud kujul. Kuigi heliloojad on tõstetud kogumikus kesksele kohale, on selle vaateulatus tegelikult oluliselt laiem; siit peegelduvad vastu kogu stalinistliku totalitaarse valitsemissüsteemi toimemehhanismid ning olemus. Sellise tähelepanuväärse tulemuseni on paljuski jõutud esiteks tänu konteksti avamist ja selgitamist eriliselt tähtsustavale lähenemisviisile, millega on ühtlasi kaasnenud rohkete alusdokumentide läbitöötamine, teiseks aga tänu suurele ja mitmepalgelisele autorite ringile. Nende seas ei näe me mitte ainult stalinismi-

[1] Tuleneb venekeelsest lühendist GULAG (Glavnoe upravlenie lagerei), NSV Liidu Siseasjade Rahvakomissariaadi (NKVD; hiljem Siseministeeriumi) Laagrite Peavalitsus.

[2] et.wikipedia.org/wiki/GULAG (3.09.2025), kus tsiteeritud Niall Fergusoni: *Maailmasõda. XX sajandi konflikt ja Lääne allakäik*. Tlk. Marek Laane, Tallinn: Varrak, 2008, lk. 221. Arvatakse, et GULAGi sunnitöölaagreist käis kogu Stalini aja jooksul läbi üle 18 miljoni inimese. Need ei olnud kaugeltki ainult Nõukogude kodanikud; NSVLi julgeolekupolitsei kombitsad ulatusid iseäranis sõjajärgsel ajal kõikjale Ida-Euroopasse ning ka Läände.

perioodi uurimisega juba aastaid tegelenud silmapaistvaid muusikateadlasi (Inna Klause, Marina Lobanova, Wolfgang Mende, Dorothea Redepenning, Stefan Weiss jt.), vaid ka ajaloolasi, kirjanikke, ajakirjanikke, kunstiloolasi, nagu näiteks Igor Golomshtok (1929–2017), Vitaly Shentalinsky (1939–2018), Semyon Vilensky (1928–2016), Felicitas Fischer von Weikersthal (1976) jt. Mainitud aspektid tõstavad kahtlemata raamatu üldistustaset ja sisulist väärtust, aga tõenäoliselt ka selle lugejate arvu. Autoritega seoses on põhjust siiski väikeseks vahemärkuseks. Nimelt oleks kogumikus soovinud näha autoreid tutvustavat rubriiki, mille olemasoluga teadusväljaannetes üldiselt harjunud oleme. Kuid tõsi – see ei ole obligatoorne.

Artiklid on rühmitatud viide peatükki: „GULAG ja kunst", „Kolm esseed", „Repressioonid muusikute vastu", „Saatused" ja „Retseptsioon"; neile eelneb koostajate eessõna kolmes kogumiku keeles – saksa, vene, inglise. Artiklid ise on kirjutatud kas vene või saksa, üks ka inglise keeles ja varustatud resümeega vastavalt ülejäänud kahes keeles. Kahjuks ei võimalda siinse artikli maht kõiki valgustada.

Küsimused, kas GULAGis üldse kunsti (muusikat) tehti, ja kui, siis mis ajenditel ja eesmärkidel, missugustes tingimustes, missugune see kunst oli ja mis seda mõjutas, kuidas tema tähendust hinnata ja kuidas on seni hinnatud – laias laastus näivad need olevat selle kogumiku põhiküsimused, millele on eri vaatenurkadest lähenedes püütud vastust otsida. Samas näeme, kui vastuoluline kõik tegelikult oli, ükskõik mil viisil, mis aspektist poleks nendele küsimustele ka lähenetud – alates juba sellest, kuidas represseerijad kunstisse suhtusid, kuidas üks või teine represseeritu subjektiivselt kunsti nägi, milline oli tema jaoks selle tähendus, missuguste kompromissideni oldi selle nimel nõus minema, milline oli subjektiivne kannatuste lävi jne. Tuleb arvestada ehk sedagi, et nii nagu Stalini-aegses ühiskonnas tervikuna, võime ka sunnitöölaagrite puhul rääkida nii kohanejatest kui äärmuslikest dissidentidest, aga võib-olla kollaborantidestki (?), kelle arusaamad kunstist ja kunstnikest ei tarvitsenud kattuda. (Teatud märk on ehk seegi, et näiteks lk. 39 juhitakse tähelepanu kunsti pinnal tekkinud ebavõrdsusele, mis pingeid tekitas.)

Kunsti koha vastuolulisust tolles ebainimlikus süsteemis tõestab juba kogumiku avaartikli (autoriks Galina Ivanova) pealkiri: „Siin pole kohta kunstile, ilukirjandusele, filosoofiale ...". (Pealkirja on autor võtnud ühe represseeritu mõtteavaldusest.) Midagi sarnast tundsid ilmselt paljud loovisikud, kellele kunst oli püha, pannes neid sõna otseses mõttes vaikima, kunstiga tegelemisest loobuma. Keeldumised osalemisest kultuuribrigaadides, nn. *pesnipljaski*'des, nagu lk. 70 loeme, polnud küll väga tavalised, aga siiski levinud. Ometi oli piisavalt neidki, kes ehk kompromissegi tehes haarasid kinni igast õlekõrrest, et end kuidagigi kunsti kaudu väljendada, et laagrite kunstikollektiividesse, kasvõi *pesnipljaski*'dessegi pääseda. Selles omamoodi suletud süsteemis oli kunstil/muusikal paljude jaoks siiski ellujäämise tähendus, nagu mitmest artiklist lugeda võime. Kunst andis – nii loojatele kui loomingust osasaajatele – võimaluse hetkekski eemalduda ja unustada ümbritsev ebainimlik reaalsus. On tähenduslik, et Victoria Mironova, käsitledes oma artiklis loomingulisi kollektiive GULAGi laagrites, pealkirjastas selle tsitaadiga „Unustada raske uni, luua vaid teater [kõige selle juurde kuuluvaga]" Fjodor Dostojevski romaanist „Märkmeid surnud majast". Tolle tsitaadi poole olevat pöördunud paljud kinnipeetud oma mälestustes. Kuivõrd aga otseselt muusika poliitvangide mälestustes kajastub, mis tähendust nendes muusikale on omistatud, missuguse ettekujutuse annavad need muusikalise eneseteostuse võimaluste kohta jne., nendel küsimustel peatub oma artiklis muusikateadlane Friedrich Geiger.

Toonases totalitaarses ühiskonnas, nagu teame, olid kõik nn. kaunid kunstid ja nendega tegelemine rakendatud valitseva ideoloogia teenistusse ja valitsuse range kontrolli all. Seejuures määrused ja kontroll nende üle üha karmistusid, jõudes haripunkti 1950. aastate alguseks. Kunstidel oli ennekõike propagandistlik, agitatsiooniline ja kasvatuslik funktsioon. Kõik see paljastub ehedaimal kujul GULAGi süsteemis.

Otseselt muusikakultuuri viimisest totaalse kontrolli alla kirjutab huvipakkuvalt artiklis „Repressiivsete mehhanismide kujunemine Nõukogude muusikakultuuris 1920.–1930. aastatel" 20. sajandi Vene Nõukogude muusikakultuuri viljakas uurija, muusikateadlane Marina Lobanova (temalt on kogumikus veel teinegi artikkel: „Kaks tenorit – kaks saatust: Nikolaj Pečkovskij ja Vadim Kozin"). Ajaloolane Felicitas Fischer von Weikersthal vaatleb oma artiklis samu kümnendeid, kuid

keskendudes tüüpilisele sovetlikule märksõnale „kultuur-hariduslik/kasvatuslik töö" (*Kulturerziehung/kulturno-vospitatelnaja rabota*) ja lähenedes sellele läbi GULAGis toimuva. Tema artiklist koorub välja, et esialgu ei omanud töö laagrites niivõrd ekspluateerivat, kuivõrd distsiplineerivat tähendust. Ka olevat kultuuriline meelelahutus olnud algul ideoloogiaga vähe seotud. 1920. aastate lõpust omandanud see aga üha tugevama poliitilise iseloomu ja teeninud esmajärjekorras „plaaniliste ülesannete täitmise eesmärki". Victoria Mironova loeb oma eespool nimetatud artiklis nn. kultuurkasvatusliku töö täies ulatuses stalinistlike kontsentratsioonilaagrite fenomeniks, lisades, et selle olemasolu GULAGi laagrites lõi illusiooni, et inimestelt vabaduse äravõtmisega neid mitte ainult ei isoleerita ja ekspluateerita, vaid tegeletakse ka nende harimise, kultuurilise puhkuse ja ümberkasvatamisega, „tuues nad tagasi ausasse ellu". Kultuurkasvatuslik töö toimus GULAGi laagrites kogu nende eksisteerimise aja NKVD kontrolli all. (Lk. 64.) Kuid ei saa märkimata jätta, mida ka mitu siinset artiklit tõestab, et vaatamata üleloomulikele piirangutele ja kontrollile sündis GULAGis salaja, vanglatöötajate teadmata ometi hulganisti väärtuslikku loomingut, k.a. muusikat. Semyon Vilensky (lk. 113) peab salaja sündinud luulet GULAGi olemuse tähtsaimaks tunnistuseks. Arvan, et seda mõtet võib laiendada ka heliloomingule.

Kogumiku pikim ja ehk alustrajavamgi ning seniseid arusaamu muutvaim artikkel on „Heliloojad GULAGis. Esimene (lahti)mõtestamise katse", mis pärineb Inna Klauselt.[3] Ennekõike Klause on püüdnud kummutada arusaama, nagu puudutanuks repressioonid muusikuid, sealhulgas heliloojaid vähem võrreldes teiste kunstialade esindajatega. Otsest teenet sellise arvamuse tekkes näeb Klause heliloojal Tihhon Hrennikovil (1913–2007). Hrennikovi (1948–1991 NSVLi Heliloojate Liidu juhatuse esimene sekretär) biograafia järgi otsustades, mida artikli autor on vaadanud heliloojate veebilehelt, polevat ükski Nõukogude helilooja sattunud repressioonide alla. Hrennikov polevat kunagi kasutanud oma võimu kellegi kahjustamiseks, vaid vastupidi – püüdnud alati kõiki kaitsta. Hoidmaks ära arreteerimisi, polevat Heliloojate Liit andnud ühtegi negatiivset iseloomustust oma liikmete kohta. (Lk. 153, viide 6.) Seevastu Klausel on õnnestunud eri andmeid sisaldavas tabelis välja tuua 68 heliloojat, kes kannatasid repressioonide all ja kellel oli kas kesk- või kõrgema astme haridus muusikas. Heliloojad liigitusid, nagu autor välja toob, nn. akadeemilise, populaarse muusika, džässi jne. valdkonda. Tabelis on ära toodud ka represseeritud Eesti heliloojate – Alfred Karindi, Riho Pätsi ja Tuudur Vettiku nimed ning andmed.

Eestist rääkides on eriline heameel sellest, et raamatu kaante vahele on postuumselt jõudnud Urve Lippuse (1950–2015) uurimus „Tallinna konservatooriumi sovetiseerimine 1940. aastate lõpus", mis toob rahvusvahelise lugejaskonna silme ette niihästi paljude Eesti muusikute kui ka teataval määral kogu Eesti riigi vastu toimepandud kuriteod. Ma ei peatuks sellel artiklil pikemalt, kuna õnneks jõudis autor sel teemal üllitada eesti keeles raamatu „Muutuste kümnend: EV Tallinna Konservatooriumi lõpp ja TRK algus" (Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, 2011), mis huvilistele ilmselt teada. Pealegi on siinkirjutaja seda raamatut ajakirjanduses ka tutvustanud.[4]

Kuid Eesti muusikuid leiame väljaandest veel, nimelt Victoria Mironova eespool mainitud artiklist, kus ta räägib Erilaagrist (*Osobõi lager*) nr. 7, mis rohkem olevat tuntud küll Ozerlaagri (*Ozerlag*) nime all. See olla loodud 1948. aastal Irkutski oblasti territooriumile ja koosnenud 56 laagripunktist, milles 1952. aasta seisuga oli olnud ligemale 37 000 kinnipeetut, kellest omakorda umbes 33 000 olid kinni peetud poliitilistel põhjustel. Enamik selle laagri asukatest osales Taišet-Bratski raudtee ehitusel ja metsatöödel. Autori sõnul oli laagril ka oma orkester (juhatas endine Sofia ooperi dirigent Vjatšeslav Kantutis), mis olnud kogu süsteemis üks paremaid. 1950. aastal olevat orkestri kontsertmeistriks saanud Moskva Suure Teatri solist, Moskva konservatooriumi kasvandik Nadežda Kravets (Kravec). Mironova kirjutab, et eri allikate järgi oli selles orkestris 15–26 professionaali, nende hulgas on nimetatud ka eestlasi: trompetist Alfred Holm, trombonist Karl

[3] Inna Klauselt on sel teemal ilmunud ka raamat. Vt. Inna Klause 2014. *Der Klang des GULAG. Musik und Musiker in den sowjetischen Zwangsarbeitslagern der 1920er- bis 1950er-Jahre*. Göttingen: Brill Deutschland.

[4] Maris Kirme 2012. Tallinna konservatoorium karmides tõmbetuultes. – *Sirp*, 9.03.

Sikk, tuubamängija Raiend ja veel keegi Reigo, kelle instrumenti pole mainitud (lk. 67). Muidugi ei olnud nemad ainukesed eestlastest pillimehed, kes sunnitöölaagreisse sattusid. Eestlastest muusikute kõrval leiame raamatust veel kunstnik Ülo Soosteri nime. „Laagrist vabanemise järel juhtivaid meistreid nn. mitteametlikus kunstis" – nii tituleerib kunstiloolane Igor Golomshtok teda artiklis „Kunstnikud GULAGis" (lk. 146).

Kogumiku mõtlemapanevamaid peatükke siinkirjutaja jaoks on aga ehk viimane – retseptsiooniga seonduv, ning eriti selle esimene ja kolmas käsitlus, vastavalt Stefan Weissi „Mida teadis Lääs: saksa- ja ingliskeelsed väljaanded Nõukogude repressioonidest heliloojate vastu aastatel 1945–1965" ja Andreas Waczkati „Miks Aleksander Solženitsõni nimi puudub MGG-s: poliitikasse kaasatud heliloojad Saksamaal ja GULAG". Neis tõstatatud küsimused on äärmiselt teravad ja just tänapäeva poliitika seisukohalt eriti aktuaalsed. Weiss resümeerib, et kuigi teema – muusika GULAGis Stalini ajal – on jõudnud muusikateadlaste vaatevälja alles viimastel aastatel, võib üksikuid märkusi selle kohta leida Lääne väljaannetest siiski juba sõjajärgsetest kümnenditest. Kuid rahuldamata teaduslikele kriteeriumidele vastavat nõuet, s.o. võimalust allikaid kontrollida, nagu ta kirjutab, tõendavad need väljaanded pigem külma sõja ajale omast stereotüüpset mõtlemist kui muusikute vastu suunatud reaalsete repressioonide mehhanisme NSV Liidus. Andreas Waczkat, pidades oma käsitlust pigem esseeks kui teadusartikliks, on selles just parajal määral provokatiivne. Ta nagu jätkaks Weissi arutelu, otsides tema tehtud järeldustele veel põhjendusi ja põhjuseid, pöörates tema küsimuse „mida teadis Lääs" omamoodi ümber küsimuseks „mida Lääs kui poliitiline leer ei saanud või ei tahtnud näha". Autori eeldus või hüpotees on, et natsionaalsotsialistliku režiimi kujuteldamatud metsikused olid viinud selleni, et Nõukogude laagrite õudused ei leidnud enam tähelepanu. Arusaadavalt oli see küllalt veenev põhjus. Kuid oma arutluses toob autor välja ehk veelgi veenvamaid aspekte, nimelt et oli asju (nende seas GULAG), mida Lääs – autori sõnu kasutades – ei saanud või ei tahtnudki näha. Ei saanud olla juhus, et 1970ndate Saksa Föderatiivses Vabariigis, kus Waczkati sõnul oli palju vasakpoolseid, kommunistlikku maailmavaadet jagavaid kirjanikke ja kunstitegelasi, reageeris Solženitsõni „Gulagi arhipelaagi" ilmumisele avalikult vaid kirjanik Heinrich Böll. On kaalukaid märke, nagu autor resümeerib, mis viitavad vasakspektri ideologiseeritusele poliitilise ladviku poolt, blokeerimaks kriitilisi arutelusid Nõukogude süsteemi sunnitöölaagrite ümber neil aastail. Poliitikasse kaasatud heliloojad Saksamaal olla pöördunud vastava teema poole üksnes suure hilinemisega. See tõdemus ei üllata! Rääkimata Ida-Euroopast, oli ka Läänes Nõukogude kommunistide, eriti Komiterni, Kommunistliku Internatsionaali mõju alates juba selle loomisest (1919) olnud uskumatult suur. Stalin oli jumal pea kõikidele maailma kommunistidele, ja nagu Anne Applebaum kirjutab: „Tõeliselt ideelistele näisid NSV Liidu, Komiterni, NSV Liidu spioonide ja nende endi kodumaa kommunistlike parteide eesmärgid täiesti ühesugused".[5] Siiski – vaevalt saab panna võrdusmärki „kriitilise arutelu blokeerimise" (Waczkat) ja „sõna arestimise" vahele. Viimast metafoorset kujundit kasutab oma essees („Kultuuri tragöödia Venemaal. Arestitud sõna") Vitaly Shentalinsky – vene kirjanik, ajakirjanik, kes on saanud rahvusvaheliselt tuntuks oma paljude Stalini aega käsitlevate raamatutega. Ta sedastab, et me kannatame ajaloolise mälu kaotuse haigust – „see on krooniline vene haigus". (Järelikult siis ka kultuuri tragöödia.) Tulemuseks on mineviku vältimatu kordumine, nagu ta kirjutab. „Meie „Nürnbergi" pole toimunud, kurjus jäi karistamata." (Lk. 135.) Nii lahkunud Shentalinsky kui ehk meiegi lohutuseks võime siiski öelda, et antud kogumikuga on vähemalt muusikateaduses astutud suur samm edasi teel Venemaa „Nürnbergi" poole.

5 Anne Applebaum 2013. *Raudne eesriie 1945/1956*. Tlk. Tõnis Värnik, Tallinn: Varrak, lk. 89.

Brigitta Davidjants. *J.M.K.E.'s To the Cold Land*. 33 1/3 Europe, London: Bloomsbury Academic, 2025, 141 lk.

Jeffers Engelhardt

Brigitta Davidjants's *J.M.K.E.'s To the Cold Land*, published in Bloomsbury's *33 1/3 Europe* series in 2025, is an essential addition to Estonian popular music studies. As with all the books in the series, *J.M.K.E.'s To the Cold Land* analyses a single album within the frame of an artist's career and uses that album to interpret its historical moment. Davidjants's album is *Külmale maale* (*To the Cold Land*) by the Estonian punk band J.M.K.E.[1] *To the Cold Land* was J.M.K.E.'s first studio album, recorded at Shabby Road Studios in Helsinki, Finland and released in 1989. The album is a natural choice for the first book on Estonian music in the *33 1/3 Europe* series: Estonian music critics voted it the best Estonian album of all time in 2014.

Davidjants's approach in *J.M.K.E.'s To the Cold Land* blends lyrical and musical analysis, (auto-) ethnographic research with artists and fans, and memory-studies-informed historiography. She focuses on the threads of historical memory and dramatic social and political changes that braided together in 1985–1989 when *To the Cold Land*'s songs were written, letting us appreciate the monumentality of the album with newfound richness. Davidjants convincingly positions the album as a punk expression of the sweep of Estonian history filtered through the 'no future' malaise that Villu Tamme and his J.M.K.E. bandmates lived through in the stagnant 1980s. J.M.K.E.'s album echoes Eduard Vilde's 1896 novel of the same name (*To the Cold Land*), which inscribed experiences of violent displacement to the 'cold land' of Siberia in Estonian cultural memory. It connects 1980s Estonian youth culture to the generational traumas of the Soviet deportations that sent tens of thousands to the 'cold land'. And it gives Estonian punk expression to a moment of Cold War dread and the horrific prospect of the 'cold land' of a post-apocalyptic nuclear winter.

Davidjants's book is the product of her expert listening to J.M.K.E.'s work, the local and regional meanings of punk in 1980s Estonia, and the voices of her interlocutors, chiefly among them J.M.K.E. frontman Villu Tamme. *J.M.K.E.'s To the Cold Land* brings us to the moment in the perestroika-era Estonian punk scene that anthropologist Alexei Yurchak describes in *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*: punk was neither the 'experimental sound of Western rock bands' that became 'compatible with the future-oriented ethos of communist imaginations' nor the 'predictable realism of "light music" performed by state-authorized Soviet orchestras and pop groups' (2006: 289). Its lyrical acerbity, vocal irony, and musical aggression undermined the 'authoritative discourse' (Yurchak 2006) aimed at continually reproducing Soviet reality. 'Thanks to this,' Davidjants writes, 'Estonian punk musicians could be seen as the first to predict the idea that the life may not continue as it had for almost fifty years in the Estonian SSR' (p. 5).

Through her careful analyses, Davidjants offers readers musical points of entry into the experience of life in late-Soviet Estonia: immutable, interminable social malaise (distilled into the punk motto 'no future'); cultural erasure at the hands of intensifying Russification and censorship; the specter of environmental catastrophe wrought by Soviet extractive industries; the historical trauma of occupation, population losses, and dehumanization; and the fear of nuclear annihilation. In documenting how J.M.K.E. expressed multi-generational experiences with lyrical and musical force, Davidjants makes a number of important contributions to the transdisciplinary

[1] From 'Jeesus Maria, Karjatas Eit' or 'Jesus Mary, Shrieked the Hag', a phrase from Jaroslav Hašek's novel *The Good Soldier Švejk* (first published in 1921–1923).

scholarship on late-Soviet culture and politics, popular music studies, and postcolonial memory studies.

First, Davidjants positions punks at the forefront of Singing Revolution activism in Estonia by being some of the first to connect patriotic expression to their disregard for attempts to control society. When the Singing Revolution was still an inchoate movement in 1987–1988, punks sang patriotic songs publicly, defying the militia: 'It is said that such singing was initiated by punks—a social group which dared to deviate from the Soviet order' (p. 4). Second, she reminds us that punk was one of the most important perestroika-era subcultures alongside subcultural religious and folklore movements. Third, Davidjants highlights an important distinction in late-Soviet Estonian music culture between punk's defiant nihilism and professional Estonian composers' 'escapist creative strategies that allowed them to hide symbolically from power' (p. 24). Fourth, Davidjants takes care to ideologically distinguish anti-Soviet Estonian punk from anti-capitalist punk movements beyond the Iron Curtain. Finally, unlike a popular music studies approach that ascribes fixed meanings to musical styles as they circulate, Davidjants listens with decolonial ears to show how styles filtering into Soviet Estonia via pirate radio stations and Finnish television took on novel forms and functions. 'Local musicians picked up pieces of global phenomena,' Davidjants writes, 'filling in the information gaps and adapting them to their own environment' (p. 29).

J.M.K.E.'s To the Cold Land begins with a chapter introducing readers to J.M.K.E. (Villu Tamme on vocals and guitar, Lembit Krull on bass, and Venno Vanamölder on drums), the emergence of Estonian punk in the late 1970s, and J.M.K.E.'s role in perestroika-era Estonia. Davidjants emphasizes that the very existence of *To the Cold Land* is evidence of the changing conditions of censorship and collective memory the album explores—'a poetic narrative which leads from Stalinism to perestroika' (p. 6). The album is also an artifact of the second-hand memories of historical events that J.M.K.E. members had not directly experienced. Davidjants discusses her decision to organise the album's twelve songs both chronologically and ideologically into the book's four central chapters, each of which deals with a distinct period of Soviet Estonian history and memory.

Chapter 2 elaborates on punk's prehistories in the Estonian *sovetskii zapad* ('Soviet West'). In the 1950s, Teddy Boys (*lõngused*) appeared on the streets of Tallinn, and in the late 1960s, hippies accessed trends from abroad via Finnish television and pirate radio. Both of these subcultures fed into the emergence of Estonian punk in the late 1970s, most notably with the band Propeller. The Soviet regime attempted to suppress punk through censorship, involuntary psychiatric interventions, and tarifications—classifications assigned by the Ministry of Culture that determined what was materially and financially available to a band. J.M.K.E. failed their tarification in 1986, denying them official opportunities to perform publicly. Davidjants focuses on the track 'Censor' in connection with this period. In it, Tamme's distorted voice sings from the perspective of a Soviet censor, ironically pronouncing the names of Estonian dissidents and promising psychiatric treatment for those of their ilk. True to the moment of *To the Cold Land*, however, was the reality that Tamme recalled to Davidjants: 'It was already possible to sing about censorship without there being censorship' (p. 33).

Chapter 3 turns to songs on the album responding to the calamitous conditions of the early 1980s: economic recession, escalating censorship, and intensifying Russification. 'My Grandfather Was a Deserter' hearkens back to the wartime mobilization of Estonian men into the German and/or Soviet armies to celebrate escape—rather than masculine militarism—as a noble form of protest, then and in the 1980s. The centerpiece of the chapter, and one of Davidjants's most nuanced analyses in the book, comes with the song 'Beria Is Still Alive'. Lavrenty Beria (1899–1953) was head of Stalin's NKVD, the state organ responsible for political purges, extrajudicial executions, and the Gulag system of forced labor. Written 35 years after Beria's death, 'Beria Is Still Alive' is tinged with clashing major/minor chords, pronounced tritones and augmented fifths, and minor-second melodic clusters in Krull's and Tamme's guitar lines. Tamme's breathy, growling vocal delivery never settles on pitches for long, tumbling ahead of Vanamölder's beat through ironic lyrical references to a well-known

Estonian children's song about goslings trapped in their barn after a snowfall. In the song's dismal chorus, Tamme exclaims:

> Beria is still alive
> Like dysentery his breath torments the vast country
> The bloody dynasty of Beria is still alive
> The incurable illness called the KGB

The message, as Davidjants tells us, is this: 'if you want to ignore power, you have no future in the Soviet Union' (p. 55).

Chapter 4 listens to J.M.K.E. songs connecting to Estonian folklore, anarcho-pacifism during the Soviet invasion of Afghanistan, and environmental activism during the Phosphorite War. Flying creatures figure prominently in this chapter. In 'Summer of the White Butterfly', the traditional Estonian belief that if the first spring butterfly ones sees is white, then a difficult summer awaits is translated by J.M.K.E. to the white clouds of an atomic bomb: white butterflies swarm in the springtime, portending a 'winter of a thousand years'. And in 'Hands Up, Virumaa', a track about planned phosphorite mining in northeastern Estonia that would bring devastating environmental consequences, the cuckoo, a 'bird of evil omen' (p. 82) in Estonian folk religion, enters lyrically into the song's soundworld, 'predicting a hundred years of misfortune' in the opening verse. At the end of the song, Tamme invokes a raven, the black harbinger of death in Estonian folk religion, who cries atop a birch tree about the pyrrhic victory of environmentally ruinous phosphorite extraction: 'You got it, you got it—but didn't get anything at all!'

In Chapter 5, we arrive at the title track—'To the Cold Land'—and to J.M.K.E.'s most popular song—'Hello Perestroika', the iconic punk sound of the Singing Revolution. Both express what Davidjants calls 'perestroika skepticism': the idea that Stalinist terror is a structural part of the Soviet system, and sure to return. Tamme snarls 'What's that Gorby smiling at? / But Gorby's got a plan / After the parade's over' in the opening verse of 'To the Cold Land', perhaps the album's most aggressive, most hardcore track. Similarly, in the last chorus of 'Hello Perestroika', it's 'Hello perestroika, happy homeland / I'll say hello to you as long as I get you'. Davidjants hears 'Hello Perestroika' as a mocking take on Soviet Pioneer songs, which promised a hyperbolically bright future, with its singable, major-key chorus rubbing up against minor-key verses and militaristic snare figures. Both songs, with their brazen lyrics and antagonistic, noise-tinged vocals and instrumentals are enactments of the expressive freedoms they tout (and doubt). Tamme shared with Davidjants that 'Then it already seemed that everything was really free. Not as free as later on, but certainly compared to before' (p. 90).

Davidjants closes *J.M.K.E.'s To the Cold Land* by turning to the album's afterlives across generations of Estonians since the 1980s. Through her conversations with Tamme in writing the book and through fan testimony solicited through social media, Davidjants shows how the album was a punk history of the present for the generation coming of age in the 1980s and a historical primer for Estonian youth today. *To the Cold Land*'s musical, lyrical, and production qualities mean that J.M.K.E. will maintain an essential place in Estonian popular music history, and Davidjants's book is essential in helping us understand why. The reality *To the Cold Land* confronts is not soon to change: the evils of totalitarianism, ecocide, and the ideology-driven sacrifice of human life. Crucially, though, the album offers a foothold on that reality, voicing 'our changing sense of who we are and who we were' (p. 119).

References

Yurchak, Alexei 2006. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton: Princeton University Press.

Jeffers Engelhardt, Katherine Pukinskis (eds.). *Baltic Musics Beyond the Post-Soviet.* Politics and Society in the Baltic Sea Region 5, Tartu: Tartu University Press, 2024, 231 lk.

Maarja Merivoo-Parro

Kes on Balti uuringute konverentsile sattunud, see teab, et üldjuhul räägib eestlane eestlastest, lätlane lätlastest ja leedulane leedulastest. Kõiki Balti riike ühekorraga kaasavaid teemapüstitusi esineb haruharva. Selliste avantüüridega julgevad enamasti välja tulla eelkõige uurijad väljastpoolt, kellel pole sisemist tõrget kolme kultuuri korraga menetleda, tõlgendada, kasutada. Nad ei näe kuristikke, ainult sildu. Meil endil kipub olema vastupidi ja naabri liivakasti naljalt ei tikuta. Nii ka värskes Balti muusikauuringute kogumikus, kus on põnevaid juhtumiuuringuid, mis analüüsivad viimaste aastakümnete arenguid ning teevad seda mõningate eranditega peamiselt ühe riigi lõikes. Sellest, et igaüks ainult iseennast tahab uurida, vahest niipea välja ei kasvata. Ja tegelikult: kas üldse peakski?

Eks see meile kuuluv maanurk ongi parajalt heterogeenne, ning see pole sugugi häbiasi. Iga paari tunni autosõidu järel uus keel, kultuur, kombed ja tavad, nagu ka selles kogumikus ilmekalt välja tuleb. Tuleb olla tänulik, et meil on sellised vahvad üleaedsed ning me pole ümbritsetud impeeriumidest, või mis oleks veel hullem, ei ole ise ühegi impeeriumi osa.

Ehk võibki 21. sajandil avatud kaartidega arutleda juba ka selle üle, milline see Baltikumi vereringe õigupoolest on: kui palju on päris kokkupuutepunkte ja kui palju arhailis-nostalgilist konstruktivismi. Kas asjaolu, et meid väljastpoolt vaadates endiselt peaaegu identsete kolmikutena nähakse, on lihtsalt osa *Westsplaining*'ust eesmärgiga meie kogemust sääraselt defineerida, et ajaloo ja kultuuri kurrud väljastpoolt vaatlejal silmi liig kirjuks ei ajaks? Päris nii kaugele kogumikus ei minda, sarnastest mõtteharjutustest huvitatud lugejale on siin kaante vahel avastamisrõõmu küll.

Näiteks heidetakse kivimürakas laulva revolutsiooni huviliste kultuurituristide kapsaaeda. Kui siiani oleme harjunud mõtlema, et laulev revolutsioon on ilmselt üks kõige kaunimaid, osavamaid ja õnnestunumaid ettevõtmisi meie ajaloos üldse ning seda ka säärasena uljalt esitlenud, siis kogumikus kerkib ohulipp (Johann van Niekerki artikkel). Pärast 2006. aastal esilinastunud dokfilmi „The Singing Revolution"[1] on läänеriikides tõepoolest kasvanud kultuuritundlike inimeste huvi ja vaimustus nii filmis kujutatud sündmuste kui ka neid läbi elanud rahvaste ning kultuuride vastu, mis mitmel-setmel puhul on päädinud Balti riikide külastamise ning kohaliku koorilaulu kultuuriga haakumisega. Siiani on seda kõike peetud pigem positiivseks arenguks.

Kogumikus esitletav uus vaade tõlgendab neid visiite aga traumaturismi ilminguna, millele heidetakse ette kümne küünega Nõukogude režiimi ajastust kinnihoidmist ning pikema vaate ignoreerimist nii siinse laulukultuuri kui ka omariikluse ajaloo puhul. Mida siis peaks üks valgustunud välismaalane tegema, et tema visiit oleks eetiline? Üks väljakäidud lahendus (lk. 65) oleks üldse vältida laulva revolutsiooni teemat ja keskenduda muusikale, mis on siinmail loodud väljaspool murrangulisi aegu, kuna murrangulised ajad on teadupärast seotud traumadega ning seega potentsiaalselt retraumeerivad. Ehkki arutlus on kirglik ja teadusliku käsitluse tagant kumab läbi päris elus kogetud frustratsioone, ei õnnestunud vähemalt seda lugejat lõplikult veenda, et Balti kultuuri käsitlemiseks oleks sääraseid siidikindaid tarvis. Süvenemisprobleemidega läänlased vahest sellest rohkem süvenema ei hakka, kui nende vähesed pidepunktid pahaks või ebaeetiliseks kuulutada.

[1] Režissöörid Maureen Castle Tusty ja James Tusty. USA/Eesti. Allfilm, Mountain View Productions, Northern Light Productions.

Julgetele teemaarendustele lisaks on vägagi tervitatav ka teadusartiklite vaheldumine informatiivsete persooni-intervjuudega. Heli pühitseva raamatu puhul on sellest tulenev erinevate häälte ja registrite kõlama jäämine igati paslik ning annab lugemiskogemusele värvi juurde. Teemadering on lai ning ekspertsust jagub laiale teemaringile juba mainitud laulvast revolutsioonist läbulauludeni, sekka klassikalise muusika arenguid ning rannarootsi dildo-pärimust (Živilė Arnašiūtė, Johann van Niekerk, Oliver Aas, Rūta Stanevičiūtė, Rūta Gaidamavičiūtė, intervjuu Sophia Kirsanovaga, Sofia Joons Gylling). On laia pintsliga maalimist: näiteks tekitatakse mõne osava löögiga väga hea taustsüsteem mõistmaks, kuivõrd ootuspärane oli Leedu triumf 2019. aasta Veneetsia biennaalil, kus nende „Sun & Sea"[2] peapreemia noppis (Rūta Stanevičiūtė, lk. 168). Eelnes ju sellele pikk ja põhjalik kunstiga haakuv ooperiuuendus Leedu sees, mis tõi skeenele uued loojad ja senisest suurema mitmekülgsuse.

Teisalt minnakse aga mikroajalooliste detailideni. Üks mu lemmiklauseid kogu raamatust on Depeche Mode'i fänniklubi tekke- ja arengulugu lahkavas peatükis (Brigitta Davidjants), kus muu hulgas on kirjas (lk. 117), et „a party celebrating Dave Gahan's birthday was held at a kindergarten in Jõgeva". Just sellistes hõllandustes lehvib see raskesti tabatav „beyond Post-Soviet'i" lipp kõige jõulisemalt. Kodukootud klubitegevuse põlve otsas alustamisest kõigest kuus aastat hiljem jõuti juba bändiga hängimiseni, mis on kõike arvestades tõesti täiesti „beyond". Paraku tuleb aga ka tõdeda, et raamatu kohta, mis deklareerib end olevat tervikuna „beyond the Post-Soviet", opereeritakse siin ometi suuresti ikka sellesama „Post-Soviet'iga". Õnneks tehakse seda vägagi edukalt ning ilmselt on ka siin kaante vahel levitatavad kuuldused „Post-Soviet'i" surmast õige pisut liialdatud.

Kogumik sündis 2022. aastal toimunud veebikonverentsi laiendusena ja ilmus trükist aastal 2024. Ehk oleks suulistest ettekannetest raamatuks vormumise teel olnud kasu pisut jõulisemast toimetajakäest. On väiksemaid möödalaskmisi, nagu näiteks see, et ühel ja samal leheküljel on Eesti 2023. aasta laulupidu alles ees ja juba toimunud (lk. 79) või et trükiveakurat on loonud poetessi nimega Maria Under (lk. 80). Tervikule tulnuks kasuks, kui illustratsioonide kasutamine polnuks vaid mõningate autorite töö osa, mis lõi pisut kaootilise üldmulje. Raskemad vajakajäämised on aga need, kus põnevad paralleelid on jäänud tõmbamata.

Jah, peatükkide fookuses on enamasti vaid üks kultuur ja las ollagi, aga ehk olnuks ühisel jõul võimalik siiski välja kasvada totaalsest naabripimedusest, mis kohati maad võtab. Näiteks oli (lk. 146) väga põnev lugeda selle kohta, kuidas Läti kirikutes on peetud rahvalaulu sõnade üle ranget valvet ning rakendatud vägagi jõulist repertuaaripoliitikat, mõjutades nii heliloojaid kui ka esitajaid. Kuidas on aga lugu katoliiklikus Leedus või usuleiges Eestis? Selliseid visandlikke paralleele oleks heade kolleegide abiga vahest olnud üsna nobedasti võimalik luua. Seda enam, et kõnealune tekst ei olnud mitte viidetega varustatud teadusartikkel, vaid vestlus raamatu ühe koostaja Katherine Pukinskise ja loovisiku Laura Jėkabsone vahel, ehk et sealne üldistuse tasand oleks Balti perspektiivi vürtsi lisamise välja kannatanud küll, kasvõi joonealuse märkusena.

Või teine juhtum. Leedu laulva revolutsiooni käsitluses (Živilė Arnašiūtė) kerkib esile ka punkarite teema. Jääb mulje, et neil oli lõunamaa sündmustes väiksem roll kui siin põhja pool. Arutelu, miks ja kuidas nii läks, ei oleks muidugi kõnealusesse artiklisse mahtunud, aga pool lauset konstateerimaks olukorda Lätis ja Eestis, kus kirjandust ja uurimusi sel teemal ju jätkub, oleks olnud omal kohal küll. Tekib ka selline põhimõtteline küsimus: kes ja millal termini „laulev revolutsioon" üldse eesti keelest leedu keelde tõlkis? Kuidas see õigupoolest kõlab? Ja kui kiiresti ja kas kulutulena (või siis mitte sugugi) see sõnakombinatsioon levis? Kesksete terminite historiseerimine avaks sündmuste loogikat vägagi ilmekalt.

Just ajaloolises plaanis tekibki vastupandamatu tahtmine nii mõnegi autoriga vaielda. Näiteks ei saa nõustuda väitega Arnašiūtė tekstis, et tänapäeva bändide püüdlus kõlada läänepäraselt (lk. 37) on kuidagi ainulaadselt „post-Soviet". Sedasama üritati, higimull otsaees, teha ka Nõukogude ajal, lihtsalt see ehk ei kukkunud nii

[2] Ooper-*performance* (2019), autorid Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė ja Lina Lapelytė. Vt. https://www.sunandsea.lt/en (30.08.2025).

edukalt välja, kuna globaalsetele trendidele oli raskem ligi saada, tehnika oli puudulik ning inglise keel nõrk. Kui ajas kaugemale minna, siis võib julgelt öelda, et läänt püüti jäljendada ka ammu enne Nõukogude aega: Eestist kargavad kohe pähe Vabariigi ajal lavasid kuumaks kütnud The Murphy Band, Merry Pipers ja Red Hot Ramblers. Veelgi enam: kui tulla tagasi tänapäeva noorte eluilma juurde, kerkib arvestades nende kogemusi ja kujunemiskeskkonda pähe ka mõte, et ehk on loomingut kirjeldades koguni küüniline rääkida mingisugusest lääne jäljendamisest. See, mida nad teevad, ongi lääne muusika, mitte ei ürita seda olla.

Väga hoogsa sulega ning nauditavalt kirja pandud arutelu ansamblite Meie Mees, Hellad Velled, Sinu Naine, Elumees jt. rolli ning mõju üle (Oliver Aas) jätab mulje, et need bändid on eriti kontaktis tänapäeva Eesti eluga (lk. 92). Samas võiks aga väita ka vastupidist: kas see Youtube'is endiselt klikke koguv loomevakk pole hoopis juba sünnihetkest alates pigem nostalgiline nähtus, mis peab kuulajaile pakkuma midagi pehmet, karvast ja turvalist? Arvestades teemaderingi ja muusikalist esteetikat, võiks lausa öelda, et ehk artiklis kirjeldatud muusika lausa pelgab tänapäeva elu kõigi oma varjunditega. Osaliselt ka ehk seetõttu on *low-brow*' teatepulk minu meelest sisuliselt juba ammu üle antud ning massid kargavad nüüd rõõmsalt kaasa kollektiividega nagu näiteks 5MIINUST, kes asustavad just sedasama saarekest, kus antakse mänguliselt au sellistele igihaljastele teemadele nagu peod, autod ja jook. Just nemad on vallutanud ka edetabelid ja teleekraanid, kuhu *low-brow*'l väidetavalt asja polnud. Omaette küsimus on, kas artiklis tähelepanu saav Onu Bella ikka kuulub sellesse tähendusvälja või mitte. Kummalisel kombel nenditakse muu hulgas (lk. 89), et Bella ei üritanud olla läänelik. Tema enim rahva seas armastatud palad on ju nimelt läänes tehtud muusika kaverid ning Bella projektide kunstiline ambitsioon, mitmeplaanilisus ja huumor on täiesti teisest puust kui näiteks Meie Mehel.

Eespool toodud kriitikamomendid olgu tõestuseks selle kohta, kui väga lõbus olnuks minul ja kõigil teistel Balti tunnelite kaevajail viibida raamatu aluseks oleval konverentsil nende teadlaste ja loovisikutega, kelle tähelepanekud, hool ja süvenemine kogumikku kannavad. Lõbus ja kaasahaarav on ka seda kogumikku lugeda. Loomulikult muusikas mingit üldist balti esteetikat olemas ei ole, küll aga on selle kogumiku kaante vahel meie ühine kõlakoda. Harmooniad ja dissonantsid läbisegi, järgmiste viljakate vaidluste jaoks pinda ette valmistamas. Lugegem ja laskem need hääled valla.

Teksti valmimist on rahastatud Euroopa Liidu meetmest Horizon Europe Marie Skłodowska-Curie (GA 101106240). Esitatud seisukohad on autori omad ega pruugi kajastada rahastajate omi.

KROONIKA

Muusikateadusliku elu kroonikat 2024/2025

Koostanud Äli-Ann Klooren, Eesti Muusikateaduse Seltsi sekretär

Eesti Muusikateaduse Selts

Hooaeg 2024/2025 oli EMTSile 33. tegevusaasta. Seisuga 30. september 2025, mil lõpeb seltsi majandusaasta, kuulub seltsi 98 liiget.

2024. aastal valiti seltsile uus juhatus, selle esinaine on nüüd Marju Raju; liikmed Brigitta Davidjants, Kerri Kotta, Anita Maasalu ja Anu Schaper; revisjonikomisjoni kuuluvad Raili Sule, Heidi Heinmaa ja Anu Veenre.

Sel hooajal korraldas EMTS kaks muusikateaduslikku üritust – Leichteri päeva ja Tartu päeva. Leichteri päev toimus 25. novembril Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia auditooriumis ning kavas oli neli ettekannet: Natalie Mets (Tallinna Ülikool) „Klubikultuur eesti- ja venekeelsete inimeste integreerijana Sveta baari näitel", Jaana Davidjants (Tallinna Ülikool) „„Stefania" for Identity, Affinity, and Disruption: The Role of Sound in TikTok War Activism", Marju Raju (EMTA) „Juhtumiuuring muusika mõjust identiteediloomele ja vaimsele heaolule LGBTQ+ segakoori Vikerlased näitel" ja Polina Holitsyna (Turu ja Tartu ülikoolid) „Authenticity and the Subcultural Network of the Estonian Pagan Metal Scene".

Leichteri päeval tutvustati ka EMTSi aastaraamatu Res Musica kuueteistkümnendat numbrit.

26. aprillil 2025 toimus koostöös Eesti Loodusuurijate Seltsi ja EMTA muusikateaduse osakonnaga ning doktorantide Veeda Kala ja Christel Rose Bachmanni eestvedamisel Tartu päev teemal „Muusika looduses, loodus muusikas". Ettekannetega esinesid Kerri Kotta („On the relationship between the formal functions and the imitation of nature in music"), Daniela Lenti Boero („18 sounds of nature and many emotions: an exploratory study in children and musicians"), Christel Rose Bachmann („Miks ja kuidas linnud laulavad?"), Veljo Runnel („Looduse kuulamisest ja kuulmisest läbi helisalvestuste"), Helen M. Prior („How can music help us to address the climate crisis? Gathering empirical evidence") ning Taive Särg, Janika Oras, Natali Ponetajev ja Mia Marta Ruus („Teistmoodi kohtumine oma häälega: looduses laulmine"). Toomas Siitan esitles EMTA kirjastuses ilmunud Alessandro Baricco raamatut „Hegeli vaim ja Wisconsini lehmad. Mõtisklus süvamuusikast ja modernsusest".

Uued väljaanded

Juunis ilmus EMTA kirjastuses kauaoodatud „Eesti muusikaloo" 1. köide (peatoimetaja Toomas Siitan, autorid Kristel Pappel, Toomas Siitan, Anu Kõlar, Anu Schaper, Heidi Heinmaa, Tiiu Ernits ja Aleksandra Dolgopolova).

Eelmisel sügisel ilmus Res Musica kuueteistkümnes number, mille koostajaks on Brigitta Davidjants ning teemaks popmuusika ja subkultuuride uuringud. Artiklites käsitletakse muusikateaduse ja soouuringute seoseid (Kerli Kirch Schneider ja Katrin Tiidenberg), heli sotsiaalmeedias sõjaaktivismi tööriistana (Jaana Davidjants), subkultuurseid skeenesid (Polina Holitsyna; Natalie Mets; Jānis Daugavietis ja Arnis Balčus). Mõned artiklid süvenevad muusika ja vaimse tervise seostesse (David Čelakovský; Marju Raju ja Brigitta Davidjants). Veel sisaldab number Max Paddisoni artiklit Stravinskist ja Adornost (tlk. Jaan Ross) ning kaht raamatuarvustust.

Res Musica artiklite täistekstid võib leida kodulehelt www.resmusica.ee kohe pärast numbri ilmumist. Res Musica pabereksemplare saab tellida kodulehelt või saates meili aadressil resmusica@eamt.ee. Samuti saab numbreid osta EMTA veebipoest (eamt.ee/shop, tootekategooria „publikatsioonid"). Sealt võib EMTA teiste väljaannete kõrval leida info ka kõigi EMTA (sealhulgas varasemate) muusikateaduslike publikatsioonide kohta. Muusikateaduslikke väljaandeid, k.a. Res Musica numbreid, saab osta ka EMTA valvelauast.

Nende muusikateadlaste publikatsioonid, kes osalevad Eesti ametlikes teadusprojektides ja/või töötavad õppejõududena kõrgkoolides, saab internetist kergesti kätte kas Eesti Teadusinfosüsteemist (www.etis.ee) või vastavate kõrgkoolide aastaaruannetest.

AUTORID / AUTHORS

ALEKSANDRA DOLGOPOLOVA on lõpetanud Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia muusikateaduse erialal (MA, *cum laude*). Tema peamine uurimissuund on Eesti- ja Põhja-Liivimaa linnade, eriti Narva muusikaelu Rootsi ajal. Osalenud mitmes uurimisprojektis, viimati muusikule ja muusikateoreetikule David Kellnerile (1670–1748) keskenduvas projektis. Dolgopolova on ka üks kollektiivmonograafia „Eesti muusikalugu I" (2025) autoreid.

ALEKSANDRA DOLGOPOLOVA graduated from the Estonian Academy of Music and Theatre with a master's degree in musicology (cum laude). Her main area of research is the musical life of Estonian and North Livonian cities, especially Narva, during the Swedish period. She has participated in several research projects, most recently in a project focusing on musician and music theorist David Kellner (1670–1748). Dolgopolova is also one of the authors of the collective monograph *Eesti muusikalugu I* (*A History of Music in Estonia I*, 2025).

LUULE EPNER on teatri- ja kirjandusuurija. Ta on Tallinna Ülikooli humanitaarteaduste instituudi eesti kirjanduse dotsent ning õpetab ka Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikoolis. Peamised uurimisalad on eesti teatri ajalugu, postdramaatilise nüüdisteatri teooria ja praktikad ning draamateooria. Avaldanud monograafia „Mängitud maailmad" (2018) ning on raamatute „Eesti kirjanduslugu" (2001) ja „Eesti sõnateater 1965–1985" (2015) kaasautor. Viimastel aastatel osalenud teadusprojektis, milles uuriti Eesti siirdekultuuri arengumustreid.

LUULE EPNER is a theatre and literary researcher. She is an Associate Professor at the School of Humanities of Tallinn University and also teaches at the Theatre Department of the Estonian Academy of Music and Theatre. Her main research fields are Estonian theatre history, theory and practices of contemporary postdramatic theatre, and drama theory. She has published a monograph *Worlds in Play* (in Estonian; 2018), and is co-author of the books *Estonian Literary History* (2001) and *Estonian Dramatic Theatre 1965–1985* (2015) (both in Estonian). In recent years she participated in a research project investigating patterns of development in Estonian culture of the post-Soviet transition period.
luule.epner@eamt.ee

VEEDA KALA (1994) on muusikapsühholoogia uurija. Lõpetanud Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias 2018 bakalaureuseõppe klaveri erialal (juhendaja Age Juurikas) ja 2020 *cum laude* magistrantuuri muusikateaduses (juhendaja prof. Jaan Ross), kõrvalerialaks klaveripedagoogika (vanemlektor Mati Mikalai). Alates 2022. aastast töötab Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias doktorant-nooremteadurina muusikateaduse suunal (juhendaja teadur Marju Raju), uurides Lääne klassikaliste lauljate perspektiivi laulmisel tekstiselguse saavutamises.

VEEDA KALA (1994) is a researcher in the field of music psychology. Her BA (2018) is in classical piano (tutor Age Juurikas), and her MA (cum laude) is in musicology (primary study, supervisor prof. Jaan Ross) and piano pedagogy (secondary study, tutor Mati Mikalai). Both degrees were obtained from the Estonian Academy of Music and Theatre. Since 2022 she has worked at the Estonian Academy of Music and Theatre as a doctoral student / junior research fellow in musicology (research supervisor Marju Raju), studying issues surrounding the intelligibility of sung text among western classical style singers.
veeda.kala@eamt.ee

LIIS KIBUSPUU on kaitsnud Tartu Ülikoolis magistrikraadi kunstiajaloo erialal ning kirjutab praegu prof. Virve Sarapiku juhendamisel doktoritööd Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse ja visuaalkultuuri instituudis. Tema uurimus keskendub sellele, kuidas tegevuskunst oma jälgede abil kultuurilises mälus talletub, fookuses on seejuures Eesti 1980. aastate *performance*'i-kunst, eriti Siim-Tanel Annuse looming.

LIIS KIBUSPUU holds a master's degree in art history from the University of Tartu and is currently writing her doctoral thesis under the supervision of prof. Virve Sarapik at the Institute of Art History and Visual Culture of the Estonian Academy of Arts. Her research focuses on how performance art is preserved in cultural memory through its traces, with a particular focus on Estonian performance art of the 1980s, especially the work of Siim-Tanel Annus.
liis.kibuspuu@gmail.com

KERRI KOTTA (1969) töötab Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias muusikateooria professorina ja muusikateaduse erialarühma õppejuhina. 1997 omandas ta muusikamagistri kraadi kompositsioonis ning 2004 filosoofiadoktori kraadi muusikateaduses. 1994–2004 õpetas ta Tallinna Ülikoolis, alates 2004. aastast töötab Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias. Kotta uurimisteemadeks on Schenkeri analüüs, vormiteooriad ja eesti muusika. Ühtlasi on ta akadeemilise väljaande „Eduard Tubina kogutud teosed" peatoimetaja, Res Musica toimetuse liige ning Rahvusvahelise Eduard Tubina Ühingu esimees.

KERRI KOTTA (1969) is a Professor of Music Theory and the Head of Musicology at the Estonian Academy of Music and Theatre (EAMT). He earned his MA in composition in 1997 and completed his PhD in musicology in 2004, both from EAMT. From 1994 to 2004 Kotta taught at Tallinn University, and since 2004 he has been teaching at EAMT. His research interests include Schenkerian analysis, theories of form, and Estonian music. He serves as the editor-in-chief of the academic edition of the *Complete Works* of Eduard Tubin and is a member of the editorial board of *Res Musica*. Additionally, Kotta is the chairman of the International Eduard Tubin Society.
kerri.kotta@eamt.ee

PIRET KRUUSPERE on kirjandus- ja teatriloolane, Eesti Teaduste Akadeemia Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse teadur ning Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstiosakonna külalisõppejõud. Lõpetanud eesti kirjanduse eriala Tartu Ülikoolis; Helsingi Ülikooli doktorantuuris valmiv väitekiri keskendub eesti mäluteatrile kui fenomenile. Kruuspere peamised uurimisvaldkonnad on eesti teatri ja näitekirjanduse ajalugu, rõhuasetusega teatrikunsti, rahvuslik-ajaloolise narratiivi ning kultuurimälu seostele. Tema toimetatud raamatute hulka kuuluvad kollektiivsed monograafiad „Eesti kirjandus paguluses XX sajandil" (2008) ja tema peatoimetamisel ilmuv „Eesti sõnateater 1965–1985" (I kd. 2015, II kd. Ilmumas 2026).

PIRET KRUUSPERE is a drama and theatre researcher at the Under and Tuglas Literature Centre of the Estonian Academy of Sciences and guest lecturer at the Theatre Department of the Estonian Academy of Music and Theatre. She graduated from the University of Tartu with a degree in literary studies. As a doctoral student at the University of Helsinki, she is focusing on the phenomenon of Estonian memory theatre. Kruuspere's main research topics include the history of Estonian theatre and drama, with special emphasis on the relationship between theatre, national-historical narrative and cultural memory. Among publications edited by her are the collective monographs *Estonian Literature in Exile in the 20th Century* (in Estonian; 2008) and *Estonian Theatre in 1965–1985* (chief editor; vol. I in 2015; vol. II forthcoming in 2026; in Estonian).
kruuspere@gmail.com

KRISTEL PAPPEL on Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia muusikaajaloo professor ja doktoriõppe keskuse juhataja. Väitekirjaga „Ooper Tallinnas 19. sajandil" omandas ta 2004. aastal Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias doktorikraadi (PhD). Pappeli peamised uurimisvaldkonnad on muusikateatri ajalugu, sh. saksakeelne teater Eestis, ning muusikateatri teoreetilised küsimused. Viimasel ajal tegeleb EMTA doktoriõppe keskuse juhina ka loovuurimuse arendamisega. Pappel on rahvusvahelise uurimisrühma „Thalia Germanica" kaasesimees, konverentside sarja „Kotzebue-Gespräch" (alates 2012, Berliin, Tallinn) korraldajaid ning kahe Kotzebue-teemalise artiklikogumiku väljaandjaid (ilmunud sarjas „Berliner Klassik").

KRISTEL PAPPEL is Professor of Music History and Head of the Centre for Doctoral Studies at the Estonian Academy of Music and Theatre (EAMT). In 2004 she received her PhD from EAMT (dissertation *Opera in Tallinn in the 19th Century*, in Estonian). Pappel's main research areas are the history of opera and music theatre, including German theatre in Estonia, and theoretical issues relating to opera and music theatre. More recently, as Head of the Centre for Doctoral Studies at EAMT, she has also been involved in the development of artistic research. She is co-chair of the international research group Thalia Germanica. Pappel is co-organizer of the Kotzebue-Gespräch conference series (since 2012, Berlin, Tallinn) and co-editor of two volumes of article volumes about Kotzebue (published in the Berliner Klassik series).
kristel.pappel@eamt.ee

MADLI PESTI on teatriuurija, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia vanemteadur ning teatrikunsti loovuurimusliku doktoriõppe koordinaator. Lõpetanud 2016. aastal Tartu Ülikooli doktoriõpingud uurimistööga „Poliitiline teater ja selle strateegiad Eesti ja lääne kultuuris". Pesti uurimisalad on nüüdisteater Eestis ja Euroopas, etendusuuringud ja postdramaatiline teater, loovuurimus kui poliitiline ja dokumentaalne teatripraktika ning rakendusteatri erinevad vormid. Aastast 2002 tegutseb ka teatrikriitikuna.

MADLI PESTI is a theatre researcher, working as a senior researcher at the Estonian Academy of Music and Theatre, and coordinator of the artistic research doctoral programme in performing arts. In 2016, she completed her doctoral studies at the University of Tartu with a thesis entitled *Political Theatre and Its Strategies in Estonian and Western Culture* (in Estonian). Pesti's areas of research include contemporary theatre in Estonia and Europe, performance studies and postdramatic theatre, artistic research as a political and documentary theatre practice, and various forms of applied theatre. Since 2002 Pesti has also been active as a theatre critic.
madli.pesti@eamt.ee

MARJU RAJU on Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lektor ja teadur. Tal on teadusmagistrikraad psühholoogias Tallinna Ülikoolist ning muusikateaduse doktorikraad Eesti Muusika- ja Teatriakadeemiast. Osaleb erinevates teadusprojektides, uurides marginaliseeritud rühmade, muusika ja vaimse heaolu seoseid (koos Brigitta Davidjantsiga), vaba improvisatsiooni loovuurimuslike meetoditega (koos Jaak Sikuga) ning klassikaliste lauljate tekstiselguse probleeme (Allan Vurma töörühmas). Avaldanud mitmeid artikleid rahvusvahelistes teadusajakirjades ning kirjutab tihti muusikapsühholoogiat populariseerivatel teemadel ka meedias. Eesti Noorte Teaduste Akadeemia asutajaliige ning alates 2024. aasta sügisest Eesti Muusikateaduse Seltsi juht.

MARJU RAJU is a researcher and lecturer at the Estonian Academy of Music and Theatre (EAMT). She has an MSc in psychology from Tallinn University and an MA and PhD in musicology from EAMT. She is currently involved in the work of different research groups where she researches the relationship between music, society and mental well-being (with Brigitta Davidjants), the role of imagination in free improvisation (with Jaak Sikk), and issues of text intelligibility in classical singers (Allan Vurma's research group). Raju has published several articles in international academic journals and frequently writes on different topics popularising music psychology in the media. She is a founding member of the Estonian Young Academy of Sciences and, since autumn 2024, the chair of the Estonian Musicological Society.
marju.raju@eamt.ee

AURORA RUUS on Tartu Ülikooli filosoofia eriala magistrant, kelle uurimistöö põhisuunaks on muusikafilosoofia. Omandanud Tartu Ülikoolis bakalaureusekraadi filosoofia erialal, õppides külalisüliõpilasena Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias kõrvalerialana muusikateadust. Ruus on end täiendanud Palacký Ülikoolis Olomoucis (Tšehhi) ning täiendab end praegu Saksamaal Göttingeni Ülikoolis. Muusikafilosoofia kõrval on tema peamine uurimisvaldkond kontinentaalfilosoofia, esmajoones esteetika ja fenomenoloogia. Avaldanud muusikakriitikat ja esseistikat ajalehtedes Sirp ja Müürileht ning teinud kaastöid Klassikaraadio kultuurisaatele „Delta". Aastal 2024 pälvis Ruus Sirbi laureaadi preemia muusikafilosoofiat populariseeriva sarja eest „Muinaslugu muusikast".

AURORA RUUS is a Master's student in philosophy at the University of Tartu, whose main area of research is the philosophy of music. She obtained her BA in philosophy at the University of Tartu, studying musicology as a secondary subject as a visiting student at the Estonian Academy of Music and Theatre. Ruus has also furthered her studies at Palacký University in Olomouc, Czechia, and is currently visiting the University of Göttingen in Germany. In addition to the philosophy of music, her main research interest is continental philosophy, primarily aesthetics and phenomenology. She has published numerous music reviews and essays in the Estonian newspapers *Sirp* and *Müürileht* and has contributed to the Klassikaraadio broadcast 'Delta'. In 2024, Ruus received the Sirp Laureate Award for her article series 'Muinaslugu muusikast' ('Fairy Tale About Music'), which popularized the philosophy of music.
aurora.ruus@gmail.com

ANNELI SARO on Tartu Ülikooli teatriteaduse professor. Õppinud Tartu Ülikoolis eesti filoloogiat ja teatriteadust, täiendanud end Helsingi, Stockholmi ja Utrechti Ülikoolis. 2004 kaitses doktoritöö „Madis Kõivu näidendite teatriretseptsioon". Avaldanud artikleid ja raamatuid eesti teatri ajaloost ja süsteemist, etendusanalüüsist ja publiku-uuringutest. Tal on praegu käsil kaks uurimisteemat: Euroopa harrastusteatrite võrdlev analüüs ja transgressioon kunstis. Mitme teadusajakirja toimetuskolleegiumi liige, juhtinud mitut rahvusvahelist töörühma ning olnud Eesti Teatriuurijate ja -kriitikute Ühenduse esinaine, Rahvusvahelise Teatriuurimise Föderatsiooni ning Põhjamaade Teatriuurijate Assotsiatsiooni täitevkomitee liige, Tartu Ülikooli humanitaarteaduste ja kunstide valdkonna prodekaan ja Tartu Ülikooli õppeprorektor.

ANNELI SARO is Professor of Theatre Research at the University of Tartu. She studied Estonian philology and theatre research at the University of Tartu and has furthered her studies at the universities of Helsinki, Stockholm, and Utrecht. In 2004, she defended her doctoral thesis *Theatrical Reception of Madis Kõiv's Plays* (in Estonian). Saro has published articles and books on the history and system of Estonian theatre, performance theory, and audience research. Currently she is working on two projects: comparative analysis of European amateur theatres, and transgression in the arts. She is a member of the advisory board of several academic journals, has led several international working groups and has been the chair of the Union of Estonian Theatre Researchers and Critics, a member of the executive committee of both the International Federation for Theatre Research and the Association of Nordic Theatre Scholars, Vice-Dean of the Faculty of Arts and Humanities, and Vice Rector for Academic Affairs at the University of Tartu.
anneli.saro@ut.ee

HEDI-LIIS TOOME on Tartu Ülikooli teatriteaduse kaasprofessor ja kultuuriteaduste instituudi juhataja. Õppinud Tartu Ülikoolis sotsioloogiat ja teatriteadust, kaitses 2015. aastal teatriteadusliku doktoritöö „The functioning of theatre in the city of Tartu: a comparative perspective", lisaks on end täiendanud Prantsumaal Pariisis (Université Paris Diderot) ning Groningeni Ülikoolis Hollandis. Tema peamised uurimisteemad on seotud teatri kui sotsiaalse fenomeniga, eelkõige retseptsiooniuuringute ja teatrisotsioloogiaga. Töötanud Eesti Teatriliidu organisatsioonisekretärina ja Endla teatri kommunikatsioonijuhina, juhatanud Eesti Teatriuurijate ja -kriitikute Ühendust ja korraldab Draama festivali.

HEDI-LIIS TOOME is Associate Professor of Theatre Research at the University of Tartu and Head of the Institute of Cultural Research. She studied sociology and theatre research at the University of Tartu and defended her doctoral thesis in theatre research, *The Functioning of Theatre in the City of Tartu: A Comparative Perspective*, in 2015. She has also studied at the Université Paris Diderot in Paris, France, and the University of Groningen in the Netherlands. Her main research topics are related to theatre as a social phenomenon, particularly reception studies and theatre sociology. Toome has worked as the organizational secretary of the Estonian Theatre Union and as the communications manager of the Endla Theatre. She has headed the Union of Estonian Theatre Researchers and Critics and organizes the *Draama* Festival.
hedi-liis.toome@ut.ee