

Eesti Muusikaakadeemia

Tarmo Johannes

**Analüüsi mõju nüüdismuusika esitusele:
Bruno Maderna, Franco Donatoni ja Salvatore Sciarrino muusika näitel**

Töö doktorikraadi taotlemiseks

Juhendaja prof. Margus Pärtlas

Tallinn 2005

Abstrakt

Käesoleva töö eesmärk on uurida, millised analüüsi aspektid ja millisel määral võivad mõjutada nüüdismuusika esitust, samuti näidata kolme valitud analüüsi abil, kuidas esitaja võib enda jaoks avastada teose toimemehhanisme ja ülesehituse varjatud seaduspärasusi.

Vaadeldud on kolme teost kolmelt autorilt: Bruno Maderna *Cadenza da Dimensioni III* sooloflöödile (1964), Franco Donatoni *Nidi* soolopikolole I osa (1979) ja Salvatore Sciarrino *Lo Spazio Inverso* flöödile, klarnetile, viiulile, tšellole ja tšelestale (1985). Teoseid analüüsides on püütud võimalikult palju arvestada helilooja mõtteviisi ja komponeerimispõhimõtetega. Igat teost olen esitanud enne ja peale analüüsimist, mis on võimaldanud jälgida analüüsi mõju teose kujundamisele ja esitusele. Töö põhiallikaks on teoste partituurid. Hinnangud interpretatsiooniprotsessi ja esituste kohta on tehtud isiklike kogemuste ja sisevaatluse põhjal.

Töö jaguneb sissejuhatuseks, kolmeks peatükiks, mis tegelevad mainitud teoste uurimisega, ning kokkuvõtteks. Kõikides peatükkides on esmalt tutvustatud helilooja mõtteviisi ja komponeerimistehnikat, seejärel analüüsitud teost ning siis vaadeldud, kuidas mõjutas analüüs esitust.

Sisukord

1. Sissejuhatus.....	2
1.1 Probleemiasetus	2
1.2 Töö meetod.....	3
1.3 Kirjanduse ülevaade.....	4
2. Bruno Maderna (1920-73) Cadenza da Dimensioni III sooloflöödile.....	8
2.1 Mõtteviis ja komponeerimis põhimõtted.....	8
2.2 Analüüs	10
2.3 Interpretatsioonilisi tähelepanekuid.....	17
3. Franco Donatoni (1927-2000) Nidi soolopikolole.....	21
3.1 Mõtteviis ja komponeerimis põhimõtted.....	21
3.2 Analüüs.....	24
3.3 Interpretatsioonilisi tähelepanekuid.....	33
4. Salvatore Sciarrino (1947) Lo spazio inverso viiele instrumendile.....	37
4.1 Mõtteviis ja komponeerimis põhimõtted.....	37
4.2 Analüüs.....	40
4.3 Interpretatsioonilisi tähelepanekuid.....	49
5. Kokkuvõte.....	52
6. Kirjandus.....	55
7. Allikad.....	57
8. Lisa 1.....	58
9. Lisa 2.....	60

1. Sissejuhatus

1.1 Probleemiasetus

Tänapäeva muusikaelu tugineb väga tugevalt konservatooriumitraditsioonile, kus õpetajalt antakse õpilasele edasi lisaks tehnilistele oskustele ka üldised interpreteerimistavad – arusaamad, kuidas ühe või teise helilooja muusika peaks kõlama. Selles valguses on mõistetav, miks klassikalise koolitusega interpreetid suhtuvad tihti ettevaatusega kaasaegse muusika esitamisse – nad lihtsalt ei tea, ”kuidas seda muusikat peab mängima”. Millest haarata kinni, kui ees on täiesti tundmatu teose partituur ja ainsaks pidepunktiks mustvalge noodikiri? Eriti raskeks teeb teosele lähenemise see, et tänapäeva muusikas on kasutusel väga palju teineteisest kardinaalselt erinevaid stiile ja mõtteviise. Tõsi, tihti kõneleb muusika iseenda eest – õppides ja mängides mõnd uudisteost, avaneb selle muusikaline loogika justnagu iseenesest ning teose ülesehitus, helikeel ning toimimisprintsipiidid saavad selgeks intuiitiivselt. Ent kas intuitsioonist piisab?

Oleks loogiline arvata, et esitus on seda huvitavam, mida enam mõtestatud seoseid interpreedil tekib. Üheks oluliseks allikaks, mis pakub mõtetele ja tõlgendustele pidepunkte, on kahtlemata helilooja biograafilise tausta, tema mõtteviisi ja eesmärkide, teose ajaloolise tähtsuse ja rolli tundmine. Seoste otsimise järgmisel tasandil tuleks püüda mõista, kuidas avalduvad helilooja tõekspidamised ja komponeerimispõhimõtted just antud konkreetsetes teoses, kuidas see on üles ehitatud. Teiste sõnadega, interpreteeritavat teost tuleks analüüsida. Samas on nüüdismuusika puhul tihti probleemiks, kuidas ja millisest aspektist teost uurida, sest traditsioonilistest analüüsimeetoditest (lauseehituse ja vormi analüüs, kontrapunktiline analüüs Schenkeri meetodil, dodekafooniline analüüs) ei pruugi otseselt abi olla – igale teosele tuleks läheneda võimalikult individuaalselt. Ühtlasi tuleb meeles pidada, nagu mainib ka William Rothstein, et muusika esitus on iseenesest just analüüsile vastupidine protsess – süntees, kus liituvad füüsiline, mõistuslik, intuiitiivne ja alateadvuslik aspekt (Rothstein 1995: 218). Seega on väga tähtis, kuidas analüüsist saadavat infot uuesti esitusse integreerida.

Käesoleva töö esmaseks ülesandeks on tuua näiteid, kuidas läheneda teosele, et avastada selle ülesehitust ja toimemehhanisme võimalikult tõhusalt esitaja seisukohalt ning uurida, millised

analüüsi aspektid ja millisel määral võivad mõjutada esitust.

1.2 Töö meetod

Mainitud probleemi uurimiseks tulevad vaatlemisele kolm teost kolmelt erinevalt autorilt: **Bruno Maderna** *Cadenza da Dimensioni III* sooloflöödile (1964), **Franco Donatoni** *Nidi* soolopikolole I osa (1979) ja **Salvatore Sciarrino** *Lo Spazio Inverso* flöödile, klarnetile, viiulile, tšellole ja tšelestale (1985). Teosed on valitud erinevatest 20. sajandi teise poole aastakümnetest nii, et heliloojatel oleks piisav ühine taust (antud juhul itaalia kultuuriruum), kuid nende muusikaline keel ja väljenduslaad oleks võimalikult erinevad.

Igale heliloojale on pühendatud eraldi peatükk, milles on esmalt ära toodud tema olulisemad maailmavaatelised seiskohad, kirjeldatud mõtteviisi ja komponeerimistehnikat. Pärast nende lähtepunktide tutvustamist on iga helilooja valitud teost lähemalt analüüsitud. Selleks on valitud iga teose puhul erinev meetod, mis vastaks võimalikult hästi helilooja enda komponeerimisprintsipiidele. Maderna puhul on uuritud, kuidas puhtintellektuaalsete operatsioonide abil genereeritud materjali on vormitud lähtuvalt teose kontekstist tulenevatest väljendusvajadustest. Donatoni *Nidi*-s on tähelepanu all, milliste materjali muutmise operatsioonide abil on teose erinevad lõigud komponeeritud ning kuidas nad suhtestuvad. Sciarrino teosele lähenemiseks on valitud selle graafilise kujutamise ja visuaalse analüüsi meetod.

Kõiki mainitud teoseid olen esitanud nii enne kui peale analüüsimist. Iga peatüki kolmas alapeatükk, „Interpretatsioonilisi tähelepanekuid“, võtab kokku hinnangud, avastused ja järeldused, kuidas on mõjutanud analüüs esitust. Tähelepanu on pööratud järkevatele aspektidele: millised olid füüsilised ja intuiitiivsed tegurid, mis aitasid teost kujundada enne detailset analüüsimist, millised analüüsi aspektid osutusid esituse jaoks kõige abistavamateks ning kuidas õnnestus ühendada analüüsi abil saadud teadmised eelnevate mängimiskogemustega. Vaatlused ja hinnangud on tehtud isiklike kogemuste ja enesevaatluse põhjal. Seega tehtud järeldused on subjektiivsed, töö eesmärk pole mingil juhul väita midagi tõsikindlat, pigem tõstatada küsimusi ja pakkuda välja võimalikke mõttekäike nende lahendamiseks.

Taustsüsteemiks on valitud itaalia II maailmasõjajärgne muusika. On huvitav märkida, et teatud perioodidel 20. sajandil on Itaalia olnud üks kõige viljakamaid uue muusika maid. Näiteks 1970. aastate algul olid korruga tegevad sellised maailmanimed nagu Luciano Berio, Bruno Maderna, Luigi Dallapiccola, Goffredo Petrassi, Franco Donatoni, Sylvano Bussotti, Giacinto Scelsi, noor Salvatore Sciarrino ning veel hulk suurepäraseid heliloojaid, kes väljaspool Itaaliat on vähem kuulsad (kui mainida veel nt. Niccolò Castiglioni, Franco Evangelisti, Giacomo Manzoni, Azio Corghi). Samas ei tekkinud Itaalias ühtki tugevat ja ühtsele stiilile tuginevat koolkonda. Seepärast on itaalia heliloojate hulgast lihtne leida mitmeid tugevalt omanäolisi isiksusi, kelle helikeel, muusikale lähenemine ja komponeerimismeetodid on üksteisest ülimalt erinevad. Nende teoste uurimine tähendab tihtipeale otsekui uue maailma avastamist ning pakub seega suurepäraselt materjali käesoleva töö seisukohast.

Ühtlasi on Itaalia olnud äärmiselt oluline koht flöödi (aga ka pea kõigi teiste puhkpillide) helikeele arengus. 1950. aastatel loodi Roomas ühing *Nuova Consonanza*, mis keskendus just pigem kõlale kui rangetele komponeerimisstruktuuridele. 1950ndatel alguse saanud ning 1960ndatel hoogustunud liikumine, mis otsis puhkpillide laiemaid kõlavõimalusi, jõudis tõeliselt olulise tähiseni Bruno Bartolozzi raamatus "*New sounds for woodwinds*" (Oxford University Press 1967), mis on saanud aluseks ilmselt sadadele ja sadadele kompositsioonidele ning paljudele analoogilistele käsiraamatutele järgnevatel aastakümnetel üle kogu maailma. Üldmainitud kolm heliloojat on kirjutanud väga laia ja mitmekesise loomingu hulgas ka märkimisväärselt palju suurepäraselt flöödimuusikat (nimekiri [lisas 1](#)). Nad kõik on olnud heas kontaktis itaalia väljapaistvamate flöödimängijatega (eelkõige tuleb mainida Severino Gazzelloni ja Roberto Fabbriciani). Seepärast on nende teoste uurimine ja esitamine olnud töö autorile eriliselt meeldiv ja rikastav kogemus.

1.3 Kirjanduse ülevaade

Küsimus, kuidas on seotud analüüs ja esitus, on tekitanud kirjanduses üksjagu poleemikat. Mõned autorid on seisukohal, et analüüs on pädeva esituse jaoks määrava tähtsusega. Näiteks Eugene Narmour on väitnud, et „esitaja kui kaaslooja peab olema teoreetiliselt ja analüütiliselt kompetentne, et teada, kuidas teost tõlgendada. Kui mängija ei ole korralikult analüüsinud teose vormilisi suhteid, võib see kaasa tuua palju negatiivseid tagajärgi" (Rink 2002: 36). Ka Wallace Berry oma raamatus „Musical structure and Performance“ (New Haven, 1989) on seisukohal, et

analüüsi abil saavutatud struktuuriline selgus on aluseks heale esitusele ning info liikumise suund on igal juhul analüüsist esitusse ja mitte vastupidi (Cook 1999: 240-241).

Sellised seisukohad tekitasid 1990. aastatel ägeda reaktsiooni. Mitmed muusikateadlased (nt. Nicholas Cook, Joel Lester, John Rink) on ette heitnud sellise suhtumise liigset autoritaarsust, leides, et taoline muusikaanalüüs pole mitte kirjeldav (*descriptive*), vaid ettekirjutav (*prescriptive*) (Cook 1999: 248). Mainiti, et rohkem tähelepanu tuleks pöörata esitaja kogemustele ning alateadlikule teose lahkamisele, mis mängija meeltes igal juhul toimub: „Muusikateose esitus ... on analüütilise akti teostamine – isegi, kui selline analüüs võib olla intuiitivne ja ebasüsteemaatiline. Analüüs on esitaja tegevuses varjatud kujul olemas“ (Meyer 1973: 29). Selles valguses on kirjutatud mitmeid artikleid, mis püüavad uurida esituse, esitaja ja analüüsi keerukaid suhteid.

Näiteks William Rothstein illustreerib, kuidas struktuurianalüüsi seisukohalt oluliste elementide (näiteks fuuga teema läbiviimiste) spetsiaalne interpreedi-poolne „välja toomine“ (näiteks valjemalt mängimine) võib tekitada esitusele pigem kahju kui kasu (Rothstein 1995: 219 jj). Ta rõhutab analüüsi praktilisuse vajadust: „Esitaja ülesanne ei ole teost analüüsides mõista seda ainult mõistmise pärast, vaid avastada või luua muusikaline narratiiv. Analüüs pakub vajalikke tööriistu, et aidata seda tööd teha“ (Rothstein 1995: 237).

Joel Lester uurib just tavalisele olukorrale vastupidist protsessi: kuidas muusika esitus võib inspireerida analüüsijat vaatlema teost mingitest spetsiifilistest aspektidest, millele muusikateoreetilised meetodid ei juhataks (Lester 1995 :197-199). Näidetena kasutab ta Mozarti klaverisonaate A-duur KV 331, C-duur KV 545 ja Brahmsi *Intermezzo*'t a-moll ning erinevaid salvestusi nende ettekannetest (Lester 1995 :208 jj). Ta jõuab järgmisele järeldusele: „Paljude peidetud seoste teadmine ei pea tõukama neid elemente välja mängima, kuid nad aitavad tajuda teost kui orgaanilist tervikut ja võimaldavad seega vaba, kuid seostatud teadvuse voolu. Otsustused, mida teeb interpreet esitusel, lähtuvad nii erinevatest perspektiividest, et nad peegeldavad palju laiemat hulka struktuurilisi võimalusi kui muusikateoreetiline analüüs, mis tihti tugineb just suhteliselt kitsastele lähtepunktidele. Nõustun, et mängijad peaksid aru saama, mida nad mängivad. Lisaksin: analüüsijad peavad aru saama, mida nad analüüsivad, eriti kui nende eesmärk on analüüsi abil mängijaid valgustada.“ (Lester 1995 :213-214)

John Rink oma artiklis „Analysis and (or?) performance“ (Rink 2002) pakub välja juhiseid,

kuidas analüüs võiks olla mängijale kasulik. Ta eristab muusikateoreetilist analüüsi ja „mängija analüüsi“. Viimane toimub, kui mängija töötab teosega ning teeb alati lähtuvalt mitmetest muusikalistest, kogemuslikest ja füüsilistest parameetritest lõputu hulga kõikvõimalikke otsustusi ilma neid enda jaoks võib-olla täpselt sõnastamata. Rinki jaoks on mängija analüüs seega seotud pigem harjutamise kui esitamisega (Rink 2002: 39). Ühena teguritest, mis mängija analüüsi suunavad, toob ta välja mõiste „informeeritud intuitsioon“ (*Ibid*). See on mitmesugune teave, mis aitab teha alateadlikke otsustusi. Järelikult võib esituseks olla palju abi sellest, kui mõista erinevaid võimalusi, kuidas muusika on organiseeritud, et toita rohkem „informeeritud intuitsiooni“ (Rink 2002 :41). Chopini Nokturn c-moll Op. 27 nr. 1 näite varal demonstreerib ta, kuidas interpreet võiks proovida rakendada teosele järgmisi analüüsi vahendeid: (1) vormilise ja tonaalse plaani määramine; (2) kujutada graafiliselt teose tempoline plaan; (3) kujutada graafiliselt dünaamiline plaan; (4) analüüsida meloodiate kuju ja selle koosnemist motiividest; (5) rütmiline reduktsioon (kujutada 1-löögilise noodina nt. 1-taktilist fraasi, 2-löögilisena 2-taktilist jne.) (6) muusika reoteerimine (nt. vastavalt tegelikule meetrumile, häältejuhtimisele vms) (Rink 2002: 42-55).

Kõik ülalmainitud näited on toodud 18.-19. sajandi, enamasti klaverile loodud muusikast. Kuigi väga paljusid põhimõtteid ja järeldusi võib rakendada ka nüüdismuusika interpreteerimisel, on olukord uuema muusikaga siiski mõnevõrra erinev, kui mõelda kasvõi mainitud stiilide paljususe probleemile.

20. sajandi muusika interpretatsioonist annab arvukaid näpunäiteid Bengt Hambræusi raamat „Aspects of Twentieth Century Performance Practice: Memories and Reflections“. (Hambræus 1997). Hambræus toob välja tänapäeva muusika terava probleemi: paljud mängijad ei interpreteeri, vaid pelgalt teostavad seda, mis noodis kirjas (Hambræus 1997: 15). Ta rõhutab interpreteerimise vajalikkust ja toob mitmeid näiteid erinevate lähenemiste ja interpretatsioonide võimalikkusest, toetudes ohtratele näidetele heliloojate ütlustest, samuti isiklikele kogemustele. Analüüsimist Hambræus ei käsitle, pigem rõhutab fakti, et oluline on teada teose tausta ja ajaloolist konteksti. Samas rõhutab ta, et on loomulik, kui interpretatsioon aja jooksul muutub ning võimalikud on väga erinevad tõlgendused. Ta ei anna mingeid üheseid näpunäiteid, pigem toob välja erinevaid võimalusi ja tõstatab küsimusi.

Interpretatsiooniga seotud analüüse pole uuritavate heliloojate muusikast töö autoril õnnestunud kuigi palju leida. Suhteliselt lähedane interpreedi mõtlemisele on Giordano Ferrari

analüüs Bruno Maderna muusikast, kus on vaadeldud, kuidas erinevad motiivid kannavad erinevaid emotsionaalseid tähendusi (Ferrari 2001). Eksisteerib küll kirjutisi, kus interpret on kirjutanud mõnest teosest (nt. flöödimängija Annamaria Morini või viiulimängija Enzo Porta artiklid raamatus “Giacinto Scelsi. Viaggio al centro del suono”, koost. P.-A.Castanet ja N. Cisternino. La Spezia: Luna Editore 2001; Annamria Morini ülevaade Franco Donatoni flöödimuusikast, Morini 2001), kuid need on enamasti kirjeldava iseloomuga, tähelepanu all on pigem mängutehnilised aspektid.

Tehes ülevaadet kirjandusest analüüsi ja interpretatsiooni vaheliste probleemide kohta, mainib Joel Lester: „Midagi on selles nimistus lõikavalt puudu – nimelt ettekandjad ja nende esitused“ (Lester 1995: 197). Käesolev töö püüabki neid lünki täita – analüüsides teoseid interpreedi seisukohast ning tutvustades valikut itaalia muusikast, mis võiks inspireerida nii mängijaid, heliloojaid kui ka muusikateadlasi.

Hindamatu abi, nõuannete ja info eest alljärgnevate peatükkide koostamisel tahaksin südamest tänada järgmisi inimesi ja organisatsioone: Annamaria Morini, Nicola Verzina, Roberto Fabbriciani, Mario Caroli, Fabio Nieder, Carin Levine, Harrie Starreveld, Gabriele Betti, BMG Ricordi.

2. Bruno Maderna (1920-73) *Cadenza da Dimensioni III* sooloflöödile

2.1 Mõtteviis ja komponeerimispõhimõtted

Maderna¹ puhul väärrib tähelepanu tema pühendatus eelmiste sajandite muusikale ja selle põhjalik tundmine. Luciano Berio sõnul oli Maderna Darmstadtis võib-olla ainuke, kel oli olemas ajaloo tajus (Mila 1976/1999: 103). Eriti huvitatud oli ta renessanss- ja hilisgootika kontrapunktist. Berio on öelnud: “Tal oli unistus näidata, et kaasaja muusikal on otsene seos 15.-16. saj. muusikaga” (Baroni ja Dalmonte 1985: 127). Sellest leidis Maderna mitmeid tugipunkte ja otseseid paralleele nii oma komponeerimispõhimõtetele kui maailmavaatele. Ühes artiklis aastast 1946, kus Maderna kirjutas uue muusika probleemidest, märkis ta, et modernisetaotlus on viinud heliloojad tihtipeale nii kaugemale, et nad iga hinna eest püüavad luua midagi uut ja isikupärast, isoleerides end meeletehnikult muudest mõjudest. Sellisel moel ei teki terviklikku taustsüsteemi, mille abil oleks võimalik näha kaugemale teose kõige pindmistest struktuuridest. Maderna kirjutab: ”Loomulikult ei saa tagasi tuua *ad imis* mõtteviisi, kus meistrite imiteerimist peeti heaks ning õigeks, kuid kaasaegsest muusikast õnnestuks kõrvaldada suur takistus, kui läheneda muusikale sarnase tagasihoidlikkuse, kogukondlikkuse ning lihtsussooviga – isegi anonüümsusega – nagu see saatis troopide ning antifonide loojaid, kelle jaoks kuulsus oli täiesti tähtsusetu väärtus ning kes kirjutasid oma muusikat Jumala suuremaks kiitmiseks ” (Fearn 1990: 294).

Kui proovida kokkuvõtvalt iseloomustada Maderna mõtteviisi olemust, siis üheks võtmeks võiks olla sõna *humanism*. Tema jaoks olid kõige tähtsamad inimesed, väljendusrikkus ja loomulikkus: “Olen veendunud, et ainus väärtus tänapäeva maailmas on mõtlemisvõime. Elektroonilised ajud, olgugi et nad on alles oma arengu alguses staadiumis, võivad pakkuda

1 Kokkuvõttev elukäik:

21. aprill 1920 Sündis Veneetsias.

Varakult hakkas mängima kohalikus kõrtsikapellis viiulit ja dirigeerima.

7-aastaselt dirigeeris *La Scala* orkestrit.

1940 Lõpetas kompositsiooni eriala Rooma *Accademia di Santa Cecilia*'s.

1942 Tutvus Gian Francesco Malipieroga, kes äratas temas huvi vanamuusika ja dodekafoonia vastu.

1948 Tutvus dirigent Hermann Schercheniga, kes soovitas minna Darmstadtis suvekursustele.

al. 1950 Tihe kontakt Darmstadtis suvekursustega (nii helilooja, dirigendi kui aktiivse propageerijana).

1954 Asutas koos Luciano Berioga *Studio di Fonologia Musicale* Milanos

1960ndad Maderna muusika saavutas rahvusvahelise tunnustuse, Maderna dirigeeris tipporkestreid kõikjal maailmas.

13. november 1973 Maderna suri Darmstadtis kopsuvähki.

meile määratu hulga informatsiooni. Et mitte kukkuda tulevikus tehnokraatia küüsi, on ainus võimalus filtreerida inimesest välja ülilm, tema isiksus, tema individuaalsus; mitte vaadelda inimest kui hulka, kvantiteeti, massi – sest isegi mass koosneb indiviididest –, vaid otsida inimest, kes seda ületab, juhib. Ka sellist inimest tuleb taluda. Peab eksisteerima maa, idealistlik maa, kus isegi poeedid võivad elada, olgu nad või anarhistlikud” (Fearn 1990: 311).

Kaasaegsete sõnul oli Maderna üdini muusik. Tema jaoks oli oluline saavutada muusika kaudu inimestega kontakt, panna muusika midagi ütlema. Olgugi, et Madernal on ka mõningaid äärmiselt keerukaid teoseid, on ta öelnud: ”Heliloojana olen ma liiga keeruka kirjutamisviisi vastu. Muusika ei peaks olema liiga odav, kuid ka mitte liiga elitaarne. Muusikal ei tohi kaduda tema sotsiaalne roll” (Fearn 1990: 303). Ta oli vastu seisukohale, et muusika on kui teatud sorti teadus, kus tuleb taotleda objektiivsust: ”Ei saa olla, et muusika ei väljendaks mitte midagi: kõla tekitab kuulajas reaktsiooni, kui ka helid iseenesest on ainult vahendid. Sama hea oleks väita, et maalikunst on objektiivne fakt – kui isegi kahe värvi kokku panemine tekitab vaatajas reaktsiooni!” (Fearn 1990: 317).

Maderna oli koos Boulezi, Stockhauseni, Pousseuri ja Nonoga üks 1950. aastate avangardi võtmepersoone. Samas polnud ta ortodoksne serialist. Maderna on öelnud: ”Ma pole iial uskunud, et serialism on ainus avatud tee. Siiski minu meelest pakkus serialism heliloojatele rohkem võimalusi kui traditsioonilised tehnikad“ (Fearn 1990: 316). Ta mõistis vajalikkust arendada seeriatehnikat, millele viitas ka Schönberg ühes oma viimases kirjas (“teooria, mis ei kasva, on surnud”) (Fearn 1990: 300).

Oluliseks vahendiks Maderna komponeerimistehnikas oli seeria mutatsiooniline käsitlemine (mis lähtub Weberni samalaadsetest katsetustest) – teose materjalina ei kasutata ainult seeriat ja selle põhikujusid erinevates transpositsioonides, vaid seeria muutub vastavalt rangelt määratud süsteemile (Verzina 1999: 18). See tehnika pakub heliloojale küllaltki suure vabaduse ja mängumaa. Luciano Berio kirjeldas ühes mälestuses, kuidas Maderna näitas talle kord üht oma permutatsioonide tulemust ja ütles: “Vaata kui ilus! Sel süsteemil on rohkem kujutusvõimet kui meil kahel kokku!” (Baroni ja Dalmone 1985: 128).

Tugevat inspiratsiooni sai Maderna renessanssmuusikast. Näiteks oli talle väga südamelähedane Machaut'le ja Dufay'le omane numeroloogia (Baroni ja Dalmone 1985: 127). Sarnaselt mitmetele 15. sajandi missadele kasutas ta mõnede oma teoste alusena n-õ. *cantus*

firmus't, mis on võetud rahvaviisidest (nt. *Composizione no. 2* (1950), *Vier Briefe* (1953), *Composizione in tre tempi* (1954)) (Verzina 1999: 3).

Maderna puhul on märkimisväärne tema eriline tundlikkus meloodia ja väljendusriikaste intervallide suhtes, püüdlus kantileense, ent pingelise, puhta meloodia poole. Selle iseloomustamiseks kasutavad mitmed kriitikud mõistet **absoluutne meloodia** (nt. Mila 1976: 32 jj.). Iseäranis selgelt avaldub see tema viimase perioodi teostes nagu *Grande Aulodia* (1970), Oboekontsert nr. 3 (1973), *Widmung* sooloviulile (1967), *Aulodia per Lothar* oboele (1965).

1960. aastatel hakkas Maderna kasutama oma loomingus üha enam aleatoorilisi vahendeid – dirigendi ja praktilise muusikuna oli talle tähtsam reaalne kõlaline tulemus kui keerukate konstruktsioonide intellektuaalne ilu. Ta kasutas palju vabu ja täpselt määratlemata löike orkestrimuusikas, nt. teostes *Quadrivium* (1969), oboekontserdid (1963, 67, 73), *Julliard Serenade* (suurele ansamblile, 1971). *Serenata per un Sattellite* (täpselt määratlemata koosseisule, 1969) partituuri ainus lehekülj kujutab endast põhimõtteliselt lähtepunkti algavaks improvisatsiooniks.

2.2 Analüüs

Teose taust

Allpool vaatluse alla tulev teos, *Cadenza da Dimensioni III* sooloflöödile (1964²), on ulatuslik flöödikadents, mis juhatab sisse Maderna *Dimensioni III* sümfooniaorkestrile 2. osa. Ühtlasi on *Cadenza* välja antud iseseisva teosena sooloflöödile (Edizioni Suvini Zerboni, 1989). *Dimensioni III* on omakorda keskne osa ühes Maderna peateoses – ooperis *Hyperion* (1964-70).

Õelda *Hyperioni* kohta “ooper” on küllaltki tinglik – tegemist on avatud vormiga teosega, mida Maderna komponeeris mitmeid kordi ringi ja pani kokku erinevatest muusikalistest osadest. Laulmist esineb teoses üpriski vähe. *Hyperionist* on tehtud kolm lavastust ja mitmeid kontsertversioone. Teose aluseks on Hölderlini romaan “Hyperion, oder der Eremit in

2 Edizioni Suvini Zerboni väljaandele on märgitud komponeerimisaastaks 1963, kuid see on vaieldav. Kuigi *Dimensioni III* esistekanne toimus 23.11.1963 Pariisis, ei sisaldanud see veel flöödikadentsi sellisel kujul nagu on kirjastatud ESZ partituuris 1965. Flöödikadents valmis imself suvel 1964 Darmstadtis, millest annavad tunnistust Bruno Maderna Fondis talletatud salvestused.

Griechenland” (1792-99), kuid seejuures Maderna ei kasutada seda materjali libreto loomiseks, vaid ainult põhiideede, tegelaskujude ja üldise ülesehituse allikana. Ooperis on kasutusel Hölderlini tekstist vaid paar fragmenti. *Hyperioni* läbivaks teemaks on kunstniku sisemise tõe otsimine, üksindus ja probleemid kontakti saavutamisel välismaailmaga (Mila 1976: 55). Ühes intervjuus (1970) on Maderna öelnud: “Viimastel aastatel on mind enam ja enam köitnud idee kujutada poeti, kunstnikku, kes on üksi ning proovib keelitada end kuulama teisi, et tuua nendeni oma ideed, ideaalid. Kuid tema ideaalid on nii kõrged, head ja tolerantset, et inimesed pole veel võimelised neid mõistma ning sel moel hävitavad prohveti” (Fearn 1990: 310).

Hyperioni peategelaseks ongi Poeet, keda üllatuslikult ei kehasta mitte laulja vaid instrumentalist – flöödimängija. Selleks oli peaaegu kõigis *Hyperioni* lavastustes ja ettekannetes Maderna lähedane sõber ja selleks ajaks juba legendaarse kuulsuse saavutanud flötist Severino Gazzelloni (1919-92).

Alljärgnev analüüs püüab heita valgust kahele tahule, mis põimununa on väga iseloomulikud kogu Maderna loomingule: ühelt poolt rangelt planeeritud intellektuaalsed operatsioonid, teiselt poolt muusika väljenduslikkusest tulenevad otsustused. Kõigepealt on vaadeldud, kuidas ja milliste vahendite abil on genereeritud *Cadenza* materjal. Seejärel tuleb uurimisele *Cadenza* tähendus ooperi *Hyperion* kontekstis ning küsimus, kuidas on materjal kujundatud, et edasi anda soovitud ideid.

*Materjali genereerimine*³

Dimensioni III flöödikadentsi ja ühtlasi 2. ja 3. osa materjali aluseks on maatriks, mille originaal asub koos teiste lugematute visandmaterjalidega Bolognas, Bruno Maderna Arhiivis (*Archivio Bruno Maderna*). See koosneb üheteistkümnest veerust ja reast (vt. joon. 2.1). Ridasisid nummerdades jätab Maderna seejuures vahele arvu 7, mis asub maatriksi keskmes. Tekkinud ruutudes asuvad numbrid ühest kaheteistkümmeni ja tärnid. Kahjuks pole õnnestunud välja selgitada, kuidas on tabel koostatud. Tegemist võib olla mõne eelnevalt eksisteerinud seeria permutatsioonidega, võib-olla ka mõne keeruka tabeli täitmise skeemiga.

3 Analüüs *Cadenza* materjali genereerimisest tugineb Verzinale (Verzina: 2003 ja konsultatsioonid Nicola Verzinaga Märtsis 2004).

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	J
1	2	8	12	6	4	9	10	3	5	7	1
2	6	3	4	7	1	2	12	11	*	*	5
3	5	10	9	3	8	4	*	1	2	11	7
4	9	1	11	5	*	6	2	10	8	4	12
5	12	4	7	2	*	10	5	9	11	6	3
6	8	11	6	*	5	7	*	*	3	1	2
8	1	5	2	11	6	3	8	7	4	10	9
9	11	7	3	4	10	12	1	6	9	2	8
10	10	6	*	12	3	8	9	4	1	3	11
11	4	9	1	10	2	5	3	8	7	12	6
12	3	2	5	9	11	1	6	12	10	8	4

Joonis 2.1. *Cadenza* ja *Dimensioni III* 2. ja 3. osa materjali aluseks olev maatriks.

Kuidas on kadentsi materjal tuletatud, on võimalik tuvastada tänu visandilehele Bruno Madrena Arhiivis (*Dimensioni III, foglio 9*), kus Maderna on välja kirjutanud arvude read, loetuna teatud süseemi järgi maatriksist (vt. joon. 2.2).

$\underline{7}$ - 3 5 10 | 5 - 8 12 6 - - 6 | 2 9 3 7 1 8 10 11 6 2 - 4 | - 10 11 1 4 6 9 5 3 4 2 11 7 5 8 2 |
 12 1 8 6 2 10 9 4 3 1 2 12 3 5 8 4 11 3 1 9 | 10 11 2 4 3 9 2 1 8 6 11 10 - 7 1 12 1 9 7 4 |
 3 - 11 12 8 5 7 12 9 1 6 11 9 10 4 6 | 5 - 7 11 12 10 5 9 10 5 3 12 | 7 5 6 8 2 4 6 8 | 1 4 3 2 |||
 2 6 5 9 12 8 1 11 10 4 3 | 3 2 5 9 11 1 12 10 8 4 | 4 6 11 8 9 2 3 12 7 5 1 | 1 7 5 3 10 9 4 6 12 8 ||
 3 10 1 4 11 5 7 6 9 | 9 1 10 2 5 3 8 7 12 | 12 5 2 10 1 6 4 11 - - - 11 12 2 1 7 4 | 9 11 7 6 2 3 - | - 12 3 8 9 4 1 |
 1 9 4 3 11 8 2 | 2 1 - 4 8 3 || 5 2 - 11 4 | 4 10 12 1 6 | 6 7 - 9 10 | 10 2 6 - || - 5 6 | 6 3 8 | 8 - 5 | 5 10 || 7
 7 8 6 1 12 4 | 4 6 11 8 9 2 3 12 7 5 1 | 1 - 2 10 5 7 | 7 - 5 9 3 2 | 2 6 5 9 12 8 1 11 10 4 3 | 3 9 - 4 6 $\underline{7}$
orchestra attacca dopo il $\underline{7}$

10 3 5 7
 10 6 4 2 9
 4 6 12 8
 6 12 10 8
 3 12 8 5 1
 11 9 5 2

- da realizzare per il solo dopo l'attacco dell'orchestra

Joonis 2.2. Maatriksist loetud *Cadenza* algmaterjal arvudena.

On ilmne, et arvude jada saab alguse tabeli keskelt – arvust 7 (käsikirjas on nii maatriksi keskmes asuva seitsme, kui arvuviimase esimese ja viimase seitsme ümber tõmmatud ring). Seejärel on Maderna hakanud tabelit lahti kirjutama spiraalsete päripäeva ringidena, mis algselt liiguvad mööda tabeli diagonaale. Tärnile tabelis vastab horisontaalkriips arvuviimases. Iga täisringi eristab jadades püstkriips. Lugeses esimese täisringi alates ruudust G6 (G6-F8-E6-F5), annab see arvuviimases tulemuseks “- 3 5 10“. Järgnevad spiraalid G5-F4, G4-F3, jne. Viimase grupiga enne kolme püstkriipsu („1432 |||“) on Maderna jõudnud tabeli nurkadesse ning

spiraalne lugemine on ammandatud. Järgnevalt liigub lugemine mööda horisontaalseid ja vertikaalseid ridu tabeli sisemuse suunas tagasi (A1-A12, A12-J12, J12-J1, J1-B1 || B2-B11, B11-K11, K11-K2, K2-C2 jne.). Kui jõutakse tabeli keskme, 7-ni, jätkub lugemine kolmnurkadena (F6-J12, J12-J1, J1-F6; F6-A1, A1-A12, A12-F6), siis tsentrist otse üles ja nurkadesse laiali (alumised, kahvlite kujuliselt kujutatud 6 rida, „soolopartii realiseerimiseks peale orkestri sissetulekut”).

Tabeli tõlkimisel muusikasse on aluseks printsiip, mille kohaselt maatriksi keskne arv 7 vastab noodile *es*. Miks? *Es* (”S”) viitab Hyperioni peategelase, poeet-flötist Severino Gazzelloni nimele. Väärrib tähelepanu, et 1. osas, mis kujutab Hyperioni põhiideele tuginedes masse, ei esine nooti *es* mitte ühtegi korda (Verzina 2003: 148), flöödikadents aga algab just selle kõrgusega, *il più a lungo possibile*. Seega 7=*es*, 8=*e*, 9=*f*, 6=*d*, 5=*cis* jne. Rõhtkriipsule vastavad muusikalises kontekstis pausid.

Kui vaadata Edizioni Suvini Zerboni poolt 1965. aastal välja antud partituuri või seda täpselt järgivat kadentsi soolonooti, siis ülalpool kirjeldatud süsteem on küll selgelt äratuntav, kuid siiski paljude kõrvalekalletega. Töö autoril õnnestus Bruno Maderna arhiivist leida käsikirjaline noodileht, kus Maderna järgib antud süsteemi peaaegu punktuaalselt. Neid kahte materjali võrreldes selgub, et Maderna on lõppversiooni sisse viinud mitmeid muudatusi. Milliseid ja miks, on lähemalt seletatud veidi allpool.

Motiivide kujundamine ja nende tähenduslik roll Hyperioni kontekstis

Cadenzas ei ole Maderna kasutanud rütmilisi või dünaamikamärkide seeriaid, kuigi näiteks *Dimensioni III* 1. osas on rütmiline seeria kasutusel (Verzina 2003: 142). Võiks oletada, et Maderna on algmaterjali vorminud eelkõige muusikalisest väljendusest lähtudes. Teose mõistmiseks annab olulisi tugipunkte Maderna kiri, mille ta saatis 24. juulil 1964 Darmstadtist *Hyperioni* lavastajale Virginio Peucherile (Ferrari 1992: 54). Kirjale oli lisatud salvestus äsja ette kantud *Dimensioni IV*-st, mis on sisuliselt kokku pandud kahest *Hyperioni* kesksest osast, *Dimensioni III* ja *Aria*'st, kusjuures orkestri asemel on kammeransambel. Kadentsi kohta märgib Maderna järgmist: “See kadents koosneb lühikestest ja pikkadest fraasidest, teda peab saatma Masina⁴ ja teiste tegelaste lavaline tegevus. Flööt (Poeet) püüab veenda, protesteerida, ta

4 Lavale planeeritud hiiglaslik agregaat, mis pidi seostuma masside ja halastamatuse temaatikaga.

kurvastab, vihastab, ühesõnaga käitub kui TEGELASKUJU” (Baroni ja Dalmonte 1985: 153).

Seega on tähtis silmas pidada, et kadentsi kirjutades oli Madernal juba silme ees ooper *Hyperion* ning Severino Gazzelloni seda peaosatäitjana ette kandmas. Teost võiks vaadelda kui Poeedi monoloogi, tema läbielamiste ja erinevate emotsioonide väljendust. Kuidas konkreetselt avaldub see muusikas, pakub mõningaid pidepunkte Maderna poolt *Cadaneza* lõppvarianti sisse viidud muudatuste uurimine⁵.

Cadanza käsikirjalises algvariandis järgnes kohe esimesel real⁶ peale esimest pikka nooti *es*³ (*crescendo pppp-st sfff-ni*) fermaadiga paus (arvuridades „7 - “). Lõppversioonis on see asendatud teise *es*³-ga, *pppp, eco* (näide 2.1). Sellist kujundit võiks tõlgendada kui tugevat väljapoole suunatud aktsiooni, enese kehtestamist (lavale ilmub Poeet) ning selle sisemist reaktsiooni, sündmuse peegeldust. Peale kolmenoodilist gruppi (*h-cis-fis* – „3 5 10“), järgnes algversioonis veel neli väikest nooti (*fis, e, gis, d* – „5 - 8 12 6 - “), kuid lõppversioonis on need asendatud vaid kahe abinoodiga *c* ja *d*. Viimaste abil on saavutatud kompaktsem, pingelisem fraas, mis väljendab küsimust ja ootust. Vt näide 2.1.



Näide 2.1. Maderna *Cadanza da Dimensioni III* algus lõppversioonis.

Mitmete kolmekümnekahendik-gruppide algusest on esimene noot ära jäetud ja asendatud pausiga, et saavutada suuremat rütmilist dünaamilisust, voolavust ja vältida liigset korrapära. Ühtlasi aitab see hoiduda teatud tonaalsete keskmete tekkimisest. Nende muudatuste abil on võimalik paremini edasi anda vaba ja otsiva mõttevoolu ideed, mis on Poeedi rollile kahtlemata

- 5 Tuleb ära märkida, et alljärgnevas analüüsis pole uurimise objektiks mitte niivõrd teos ise, vaid pigem selle interpreteerimine – tähtsam kui *mis* on tehtud, on *kuidas seda võiks tõlgendada*. Nagu mainib Joel Lester: „Nii nagu analüüsijad kasutavad partituure, et leida teed teosteni, võiksid – ja peaksid nad, nagu ma julgen väita – pöörduma ka esituste poole, et avastada nende abil teoste põhiolemus“ (Lester 1990: 199). Antud juhul toetun partituuri kõrval oma enda interpreteerimisavastustele, et lähemalt avada erinevaid aspekte, kuidas analüüs ja esitus üksteist mõjutasid. Loomulikult ei kajasta toodud võrdlused või kujundid päris adekvaatselt, mis toimub tegelikult interpreedi meeltes – see protsess on kaugelt keerulisem. Need tõlgendused võivad mõjuda isegi veidi meelevaldsete või naiivsetena, kuid tegemist on siiski just sedasorti kujunditega, mida interpreetid väga tihti oma töös kasutavad, et fikseerida „konksud“, mille külge võiksid haakuda hoopis komplekssemad tunded ja mõtted.
- 6 Kuna noodis puuduvad taktid ja muud partituuriritähised, siis peab muusikalisele materjalile viitamiseks kasutama rea numbreid. Rea numbrid vastavad Edizioni Suvini Zerboni sooloonoodi väljaandele S. 9960 Z.

omasem kui fikseeritud ja suletud struktuurid (näide 2.2).



Näide 2.2. Madera *Cadenza da Dimensioni III*. Fragmendid ridadest 5 ja 8

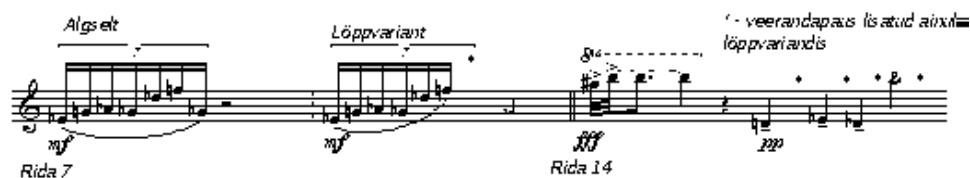
Mitmes kohas on asendatud noodikõrgusi, et vältida tonaalse tunnetuse, kolmkõlade, diatooniliste heliridade tekkimist, mis ei sobiks Poeedi üleskutsete ja läbielamiste ideega: nt. rida 8 sekstooli esimene noot peaks olema *d*, et ära hoida järgnevuse *d-a-d* tekkimist, on see asendatud *e*-ga (näide 2.3 a); rida 9 keskel peaks süsteemi järgi olema *es* asemel *d*, kuid see tekitaks liialt C-duuri sarnase tunnetuse (näide 2.3 b); rida 14 lõpus peaks veerandnootide *d*, *es*, *des* asemel olema *e*, *f*, *c*, kuid need moodustaksid koos järgneva *a*-noodiga mažoorse kolmkõla, mis antud konteksti ei sobi (näide 2.3 c).



a) b) c)

Näide 2.3. Madera *Cadenza da Dimensioni III*. Fragmendid ridadest 8, 9 ja 14-15.

Kohati on ära jäetud või lisatud pause, et muusikalised kujundid oleksid selgemad: nt. rida 7 lõpus kuulus *ges* algselt kokku eelneva grupiga (näide 2.4 a), kuid Maderna lisas selle ette pausi, et septool lõpeks liikumisel üles, tekitades õhku rippuma jääva küsimuse kujundi; reas 14 on lisatud veerandpaus, et sellele eelnev *fff*-motiiv mõjuks reljeefsemana (näide 2.4 b).



a) b)

Näide 2.4 Madera *Cadenza da Dimensioni III*. Fragmendid ridadest 7 ja 14.

Seega Maderna ei järginud kõrvalekaldumatult maatriksist lähtuvat süsteemi, sisseviidud muudatused on tõenäoliselt tehtud enamasti teose väljenduslikkuse huvides.

Kui uurida edasi Poeedi erinevate emotsioonide avaldumisi muusikas, siis ilmneb, et kogu teos on üles ehitatud teatud tüüpi motiividest, mis kannavad neile omast kindlat emotsionaalset varjundit. Põhilised kujundid ja nende tõlgenduslikud tähendused on järgmised:

- 1) Ühe põhikujundina esinevad teoses pehmed, malbed ja südamlikud motiivid, mis otsekui kutsuks endaga kaasa. Need koosnevad enamasti kahest *legatoga* seotud noodist, mis annavad tunnistust Maderna andest vaid väheste nootide abil luua puhta, “absoluutse” meloodia tunnetus. Intervalli suund on peaaegu eranditult ülespoole. Nt. rida 3 *d-b*, rida 4 *fis-g*, rida 9 *b²-des³*, rida 17 *d-es²*, rida 18 *f-fis²*:



Näide 2.5. Madera *Cadenza da Dimensioni III*. Motiivid ridadest 3, 4, 9, 17 ja 18.

- 2) Motiivid, mis ootamatult lõpevad liikumisel üles, väljendavad küsimusi, kutsuvad mõtlema, väljendavad olukorra lahtisust. Nt. rida 2 esimene grupp, rida 7 septool, rida 9 *c-es*, rida 13 kvintool:



Näide 2.6. Madera *Cadenza da Dimensioni III*. Motiivid ridadest 2, 7, 9, 13.

- 3) Mitmes kohas esineb teoses kolmekümnekahendiknootide gruppe, mis kõlavad alati vaikselt (nt. rida 5, 7, 8, 9, 14). Need väljendavad otsekui kiiret mõttetegevust, uute ideede otsimist, ühtlasi hetkelist endasse tõmbumist:



4) Näide 2.7 Madera *Cadenza da Dimensioni III*. Motiivid reast 8.

5) väga olulisel kohal on protesti, võitlust, ärritust kandvad motiivid. Need kasutavad reeglina väga teravat tagurpidi punkteeritud rütmi, *ff-fff* dünaamikat, aktsente, flöödi kõige kõrgemat registrit:



Näide 2.8. Madera *Cadenza da Dimensioni III*. Motiivid ridadest 3, 5, 14, 17

Cadenza kiires lõpulõigus (alates rida 21) kontsentreerub teose kogu energia. Kiirete kolmekümnekahendik-nootide fraasid on läbi pikitud võitluse ja protesti kujunditega, erinevate artikulatsioonide ja suurte intervallide tihedus valmistab ette kõige pingelisemat hetke kogu teoses (rida 25, vt näide 2.9), millele järgneb tagasitõmbumine ja rahunemine.



Näide 2.9. Madera *Cadenza da Dimensioni III*. Fragment reast 25.

Dimensioni III-s jätkub flöödisoolo võrreldes *Cadenza* sooloväljaandega veel mõned taktid kauem. Nende jooksul liituvad flöödiga kõrges registris vaiksetel pikkadel nootidel viiulid. Näib, et esialgu on Poet suutnud masse veenda – viiulite kaks esimest nooti on *g* ja *es* – Poedi, Severino Gazzelloni nimetähed.

2.3 Interpretatsioonilisi tähelepanekuid

On ilmne, et ülaltoodud kahest teosele lähenemise viisist (materjali genereerimine; motiivide kujundamine ja nende tähenduslik roll *Hyperioni* kontekstis) on teose esitamisel teisest rohkem kasu kui esimesest. Seega olid võrdlemiseks välja toodud suhteliselt tüüpiline „raamatuanalüüs“, mida on igal juhul huvitav lugeda ja jälgida, kuid mis interpreedi seisukohalt pole otseselt rakendatav, ning interpretatsiooniline analüüs, mis tekitas ideid ja pakkus infot ning mõjutas teose esitust otseselt. Allpool on kirjeldatud seda protsessi veidi lähemalt.

Olen esitanud Maderna *Cadenzat* kolmel korral: 14. märtsil 2004 Bolognas, kontserdil kunstigaleriis *Raccolta Lercaro*, 26. oktoobril 2004 Tallinnas loeng-kontserdil „Intellekt ja inspiratsioon“ Eesti Muusikaakadeemias ning 19. jaanuaril 2005 Pärnus, teater „Endla“ küünis. Neist esimene toimus enne teose põhjalikumalt analüüsimist, teine ja kolmas peale analüüsi. Vaatlemisele tulevad esimene ja teine esitus.

Töötades esimesel korral teosega, olid interpretatsiooni seisukohalt üheks oluliseks tugipunktiks noodis esinevad arvukad muusika iseloomule viitavad juhised (*dolce, semplice, improvviso, come eco, etero, lontanissimo* jne.). Loomulikult on küllaltki kõnekas ka muusikaline materjal ise – mitmed intervallikäigud on väga väljendusrikkad ja tugeva emotsionaalse laenguga (näiteks *d-b* 3. rea algul, *f-fis* reas 18 jne, vt. näide 2.5). Ka täpselt määratletud dünaamilised nüansid ja artikulatsioonimärgid viitavad muusika karakterile ja aitavad kujundada erinevaid motiive ja fraase.

Probleemiks kujunes küsimus, kuidas siduda need motiivid tervikuks. *Cadenza* muusika on küllaltki fragmentaarne ja sisaldab palju pause. Milline on pausile eelneva muusika suhe järgnevasse, milline peaks olema pauside roll ja iseloom (lõpetav, katkestav, pinget kasvatav, kandev jne.) – see jäi mulle tihti mõistatuseks. Tõlgendamisraskusi lisas veel fakt, et pauside märkimiseks kasutab Maderna mitmeid erinevaid võimalusi: koma, fermaadiga koma, erineva vältusega pausimärgid, millel kohal on vahel koma, vahel ümmargune või kandiline fermaat. Ühtlasi on teose vormiline plaan ja üldine areng raskelt haaratavad – dünaamikamärgid vahelduvad tihti ja ilma selge ning suunatud loogikata, sarnane materjal ei ole koondatud selgepiirilistesse lõikudesse (v.a kiire lõpulõik – read 21-24), puudub selgelt tajutav kulminatsioon. Seega mingil juhul pole tegemist teosega, mis kergelt iseenesest tööle hakkaks, tema esituse veenvus sõltub väga palju interpreedist. Tuleb meeles pidada, et Maderna arvestas antud teose puhul kahtlemata oma „ihuföödimängija“, Severino Gazzelloniga. Viimane oli kuulus just kui tõeline kunstnik, kes suutis igasuguse muusika elama panna (tihtipeale selleks

nooditeksti suhteliselt vabalt koheldes).

Valmistades ette *Cadenzat* ettekandeks märtsis 2004, oli minu interpreteeriv tegevus eelkõige intuiitiivne. Samas tuleks välja tuua põhilised lähteallikad, mis toitsid niinimetatud „informeeritud intuitsiooni“ (John Rinki väljend; Rink 2002: 41): (1) igasugune nooditekstist tulenev info, eriti aga karakterile viitavad terminid (*dolce, improvviso* jne.), (2) idee Maderna „absoluutsest meloodiast“, (3) mängimisega seotud füüsiline tegevus, mis minu hinnangul juhib mängija emotsioone küllaltki suurel määral – näiteks vastav sissehingamine ja hingamislihaste ettevalmistus *sff* mängimiseks on väga lähedane keha tegevusele vihastumisel, hea *pp* nõuab ühtlast, kontrollitud kehatunnetust, mis seostub tähelepanu, kontsentreerituse, rahulikkusega. Nii seostub kehaline tegevus, mida esitus nõuab, alateadvuses erinevate emotsioonidega. Seega teose emotsionaalne plaan kujunes suurel määral just mängimise käigus. Tehtud intuiitiivsed otsustused jäid aga suhteliselt kaootilisteks, puudu jäi neid korrastavast ja suunavast jõust. Seda kinnitas ka kuulajate arvamus, kelle hinnangul mõjus teos küll omamoodi kaunina, kuid veidi pika ja arusaamatuna.

Töö kirjutuslaua taga enne teist ettekannet lisas teose mõistmisele uue tasandi. Tutvumine Maderna visanditega Bruno Maderna Arhiivis andis ettekujutuse tohutust intellektuaalsest ja süstemaatilise eeltööst *Dimensioni III* komponeerimiseks. Väga huvitav oli uurida ja kontrollida Nicola Verzina analüüsi (Verzina 2003: 138 jj), kuidas Maderna oli tuletanud *Cadenza* materjali arvumaatriksist. Esialgse ja lõppversiooni võrdlus näitas, kuidas Maderna oli süsteemi ette antud materjali muusikalise väljendusrikkuse huvides kohandanud. See andis kätte kaks kõige tähtsamat eeldust teosele lähenemiseks: esiteks on selles tugevat organiseeritust, teiseks on Maderna jaoks süsteemsusest tähtsam muusikaline väljendus. Kõige olulisema pöörde teose mõistmiseks tõi viide Maderna kirjale, kus ta kirjeldas *Cadenza*'t ooperi *Hyperion* kontekstis. See aitas lahti mõtestada teose erinevad motiivid kui inimliku käitumise, kõne ja tundeavalduste väljendused, mis teatud arenguliini pidi läbivad kogu teost ja seovad muusika ühtseks tervikuks. Ühtlasi oli oluliselt kergem mõista, mis peab toimuma „poeedi“ meeltes pauside jooksul ning nii oli lihtsam leida neile sobivat pikkust ja iseloomu ning üle saada seostamata fragmentide probleemist. Seega osutus esituse jaoks kõige abistavamaks analüüs, mis lähtus teose tausta ja rolli tundmisest ning püüdis kirjeldada ja süstematiseerida erinevate motiivide võimalikku emotsionaalset tähendust.

Peale neist seisukohtadest lähtuvat teose analüüsimist kandsin *Cadenza* teist korda ette

oktoobris 2004 loeng-kontserdil „Intellekt ja inspiratsioon“ Eesti Muusikaakadeemia orelisaalis. Teades teose tegelikku rolli – poeedi monoloog lavateoses – tutvustasin seda ka publikule ning kandsin teose ette täielikus pimeduses, et nägemismeel oleks välja lülitatud ja kuulajatel oleks täielik vabadus kujutleda lavalist tegevust endale ette vaimusilmas. Tulemus oli igati rahuldav – muusika pääses esimese esitusega võrreldes palju tugevamini mõjule ning oli kuulajate tunnistusel haarav oma terviklikkuses. Usun, et põhjalikum süvenemine teosesse, selle analüüsimine erinevatest aspektidest ja seeläbi tugevam kontakt esitatava muusikaga aitasid sellele kaasa.

Kokkuvõtteks toon välja loetelu põhilistest komponentidest, mille sünteesimine osutus oluliseks hea ettekande ettevalmistamisel:

- 1) nooditeksti detailne tundmine (mis süvenes oluliselt analüüsi, sh. arvumaatriksi uurimise käigus);
- 2) muusikalisest materjalist lähtuvate väljenduslike aspektide tunnetamine ja välja mängimine (peamiselt intuiitivne, sõltus ka füüsilistest teguritest nagu näiteks kiire või aeglane sissehingamine enne mingisugust motiivi);
- 3) seosed ja kujutlused, mis tulenesid autori mõtteviisi tundmisest (absoluutse meloodia idee, üldine humanism, muusika väljenduslikkuse ja kommunikatiivsuse taotlemine);
- 4) teose tausta tundmine (Madera kirjalik *Cadenzast* kui Poeedi monoloogist *Hyperionis*, kujutlus S. Gazzellonist kui Poeedi kehastajast operis);
- 5) teose analüüs motiivide väljendusliku rolli aspektist, terviku ja arenguloogika parem mõistmine.

3. Franco Donatoni (1927-2000) *Nidi* soolopikolole

3.1 Mõtteviis ja komponeerimispõhimõtted

Donatoni⁷ komponeerimispõhimõtete väljakujunemist mõjutas väga tugevalt 1950-60. aastatel Euroopas levinud mõtteviis, mida nimetati negativismiks. Selle olulisemateks eeskujudeks ja kandjateks olid Franz Kafka, Robert Musil, Samuel Beckett, Theodor Adorno, iseäranis viimase negatiivse dialektika filosoofia (*Negative Dialektik*, 1966) (Cresti 2001). Eriti tähtis oli Donatoni jaoks Adorno, kellega ta puutus lähemalt kokku Darmstadtis. Darmstadti suvekursustele läks Donatoni esmakordselt 1954. aastal Bruno Maderna, tollase itaalia avangardi vaieldamatu liidri õhutusel. Seal tutvus ta ka Boulezi ja Stockhauseniga ning süvenes seeriatehnikasse, mis on oluliseks tugipunktiks tema hilisemate komponeerimisprintsipiide väljatöötamisel.

Donatoni sõnul mõjutas teda kõige enam arusaam, et võimatu on olla oma intellekti või tahte autor (Restagno 1990: 29), et tähtis on loobuda tahtest kujundada maailma “Mina” järgi. Eriti tõi ta välja erinevust isikulise ja umbisikulise teguviisi vahel – kas subjekt teostab mingit tegevust või tegevus saab teostatud subjekti poolt nagu „teen ukse lahti“ või „uks saab minu poolt lahti tehtud“. Donatoni: “Praktikas tundub, et ei muutu midagi, kuid mina tunnen üliteravat olemuslikku vahet nende kahe lause vahel. Ma ise kaldun kindlalt umbisikulise, teatud määral müstilise mõtlemisvormi poole” (*Ibid.*). ”Peaaegu kõigis keeltes on väljend ”mul tuli pähe”, mis tähendab, et see pole mitte mina, kes läheb mõtte juurde, vaid mõte tuleb minu juurde” (Restagno 1990: 59).

7 Kokkuvõttev elukäik:

- 9. juunil 1927 Sündis Veronas. Noorukina õppis viiulit.
- 1951 Lõpetas kompositsiooniõpingud Bologna konservatooriumis.
- 1952 I auhind kompositsioonikonkursil Luksemburgis (*Concertino* keelpillidele, vaskpillidele ja timpanitele).
- 1954-61 külastas Darmstadti suvekursusi, tutvus Maderna, Boulezi, Stockhauseni, Adornoga.
- 1960 *For Grilly 7* instrumendile. Püünilistlikule seeriatehnikatele tuginev teos.
- 1963 *Zrcadlo* keelpillikvartetile - suurima aleatoorikaga teos Donatonil.
- 1967 Koodidele ja automatismidele tugineva komponeerimistehnika välja töötamine (*Souvenir, Etwas ruhiger im Ausdruck*).
- 1975 Sügav depressioon, otsustas komponeerimisest loobuda.
- 1977 Väljus kriisist, komponeerimises rohkem vabadust, mängulisust (*Ash, Toy, Spiri, soolopalad*).
- 1980-90ndad Donatoni muusikat mängitakse kõikjal maailmas.
- al. 1960. aastad Aktiivne pedagoogiline tegevus. 1980-90ndatel meistrklassid mitmel pool maailmas.
- 1990ndate lõpp Tervise halvenemine, suhkruhaigus, südamerabandus.
- 17. august 2000 Suri Milanos.

Oluline võtmetermiin Kafka ja Musili loengutes oli **dissotsiatsioon** – lahutamine, lahti ühendamine (Restagno 1990: 27). Donatoni muusikas väljendub see eelkõige muusikalise materjali ning seda vormivate tegurite lahti ühendamises ja teineteisest sõltumatuks muutmises. Kasutades julget vormialeatoorikat teostes *Per Orchestra* (1962), *Black and White* klavessiinile (1964), eriti aga juhuslikult loetud ajalehepealkirjadest lähtuvas keelpillikvartetis *Zrcadlo* (1963), jõudis Donatoni tõdemuseni, et materjal ning viis, kuidas see on kokku pandud, on kaks täiesti erinevat asja – materjali vormivad protseduurid ei sõltu materjalist. Tema enda sõnul polnud neis teostes seega tegemist mitte niivõrd aleatoorika kuivõrd just dissotsiatsiooniga (Restagno 1990: 28).

Ühtlasi on Donatoni, erinevalt väga paljudest kaasaegsetest heliloojatest, end "lahti ühendanud" teose ettekandmisprotsessist ja töötamisest interpretidega. Tema tõekspidamise järgi on helilooja roll kirjutada üles partituur. Edasine pole enam tema probleem, ettekande eest vastutavad interpreedid (Osmond-Smith 2001: 462).

Ülimalt tähtsad olid Donatoni jaoks arvud. "Numbrid pole mulle usk. See on deliirium. Numbrid on mind saatnud nagu juht kogu minu elu" (Restagno 1990: 56). Näiteks tavatses ta jagada oma elu 7-aastasteks tsükliteks. Samamoodi on Donatoni loomingus mitmesugused arvulised suhted olulisteks vormi kujundavateks elementideks (nt 7-taktilised paneelid, vastavad suhted metronoomitempodes jms.) (Cresti 2001). Seejuures ei ole arvudel mitte niivõrd matemaatiline funktsioon, vaid tegemist on pigem teatud "animeeritud aritmeetikaga", kus arvudel on individuaalne identiteet ja kvaliteet. Donatoni sõnul "võib näiteks olla vastumeelsus arvu 89 vastu, kuid sümpaatia arvu 93 vastu, mis on 39 tagurpidi, mis on 3x13. 13 on minu õnnearv." (*Ibid.*) Nii pidas Donatoni näiteks aastat 1985, kui ta sai 58-aastaseks (ristsumma 13), eriti õnnelikuks oma elus (Restagno 1990: 62).

Alates 1960. aastate keskpaigast sünnib Donatonil teos etteantud materjalist selle järk-järgulise modifitseerimise protsessis. Nii näiteks on teose *Souvenir* viieteistkümnele instrumendile (1967) algmaterjal võetud Stockhauseni teosest *Gruppen* (Borio 1989: 24). *Etwas ruhiger im Ausdruck* flöödile, klarnetile, viiulile, tšellole ja klaverile (1967) on välja kasvanud Schönbergi tsükli *Fünf Klavierstücken* op. 23 II osa 8. takti kolmest esimesest löögist (Donatoni 1970: 89). Praktiliselt kõik järgnevad teosed võtavad aluseks fragmendi mõnest muust teosest, enamasti mõnest Donatoni enda varasemast kompositsioonist (Osmond-Smith 2001: 464). Nii kasvab üks teos välja teisest ja võib öelda, et Donatoni loobus uue muusika loomisest – ta vaid töötles

olemasolevat ümber.

Donatonil tähendab loomisprotsess eelkõige printsiipide väljatöötamist, mille järgi antud materjali muuta. Neid printsiipe või õigemini tegutsemisvalemeid nimetab ta **koodiks**⁸ (Restagno 1990: 31). Kood kujutab endast funktsiooni või protseduuri, mida vajalikul hetkel antud muusikalisele materjalile rakendatakse (Restagno 1990: 35). Koodist lähtuvad alamkoodid, tihti kasutab Donatoni kaht või enam transformeerimiskoodi üheaegselt (Borio 1989: 25).

Sellise teoste loomise viisi juures pole siiski tegemist pelgalt puhtintellektuaalse programmeerimisega, vaid Donatoni sõnul pigem tähelepanelikkusega – kood sünnib intuitsioonist, mis ühe hetke jooksul aimab ära antud kontekstis vajaliku ülesande. Samas koodi väljatöötamine võib võtta nädalaid või kuid. (Restagno 1990: 31).

Kui koodistik on tööle rakendatud, on tegemist **automatismiga** ning helilooja tahe sellesse protsessi enam ei sekku (Restagno 1990: 35). Pole võimalik sajabrotsendiliselt ette näha, mis koodist välja tuleb. Kui automatismid on kord käima pandud, pole nad helilooja poolt enam kontrollitavad (Borio 1989: 24). Seega on tegemist negativismi – “mina-suvast” loobumise – selge näitega. Donatoni mõistes ta seega mitte ei komponeeri, vaid teos **komponeerub** (Cresti 2001).

Automatismide põhjal oleks loogiline arvata, et Donatoni muusika võib mõjuda kuiva, konstrueeritud “rägana”, kuid ometigi on tema teosed hästi kuulatavad ning võivad mõjuda pigem spontaansetena. Selle aluseks on suures osas tõik, et algmaterjalist sünnivad Donatonil selgepiirilised fragmendid, kujundid, mida ta nimetab **figuurideks**. Neil fragmentidel on selge “füsiognoomia”, tüpoloogiline identiteet, mis ei lähe kaotsi ka teose kõikides muutumisprotsessides (Cresti 2001). Figuuri ei arendata temaatilise töötluse mõttes, vaid talle rakendatakse koodidest lähtuvaid operatsioone, mis pärinevad serialistlikust tehnikast: peegel, vähikäik, transpositioon, rütmiline diminutsioon või augmentatsioon, mõningate nootide muutmine, uute elementide sissetoomine, interpolatsioon jne (Borio 1989: 25).

Ühelt Donatoni eeskujult, Bartókilt, pärineb idee, et materjal ei arene, ta kasvab välja tutvustatud muusikalisest rakust. Seega tegemist pole evolutsioonilise protsessiga, vaid otsekui

8 "Kood" on selles kontekstis infotehnoloogilises tähenduses – kood kui programm, algoritm.

mutatsioonidega organismis, mille olemus neist siiski ei muutu (*Ibid.*). Renzo Cresti sõnul Donatoni muusika kasvab nagu taim, ta reprodutseerub nagu rakk, ta on nagu DNA spiraal, mille mikroskoopiline struktuur tekitab globaalse vormi (Cresti 2001).

Donatoni teoste vormi määravad suhteliselt staatilise iseloomuga lõigud, mida ta nimetab **paneelideks**. Ühes paneelis on enamasti rakendatud ühte valitud automatismi (*Ibid.*). Paneelid on tal tihti omavahel kontrastsed ning selgelt eristuvad. Paneelide idee on seotud ajakäsitlusega, kus aeg ei ole mitte pidevalt kulgev, vaid koosneb lõputust hulgast seisvatest momentidest ning paneele võib vaadelda seega kui liikumatuid, ent lahti kirjutatud ajahetki (Restagno 1990: 24). Teose vormi ülesehitavaks jõuks on eelkõige kontrast ja suhted erinevate paneelide vahel.

Kui 1960. aastate lõpus ja 1970. algul kasutas Donatoni koodide ja automatismide süsteemi suhteliselt rangelt, siis nende samade põhimõtete järgimine muutus 1970. lõpupoolel vabamaks ja mängulisemaks (Cresti 2001). See langes kokku ühest sügavast mõõnast väljumisega. Donatoni elu läbisid arvukad vaimsed kriisid ja depressioonihood. 1970. algul jõudis ta sügavaimasse kriisi ning olgugi, et tema muusika kogus jätkuvalt tunnustust, otsustas ta 1975. aastal komponeerimisest loobuda. Siiski, suuresti tänu oma abikaasa julgustusele, nõustus ta järgneval aastal täitma ühe vana tellimuse ja kirjutas kursusele *Accademia Musicale Chigiana* teose *Ash* kümnele instrumendile, mille kandsid ette *Accademia* õpetajad, kõik tiptasemel muusikud (Restagno 1990: 42). See teos viis Donatoni uude loomejärku, kus domineeris rohkem kammermuusika ja teosed soolopillidele, tema muusikas sai tajutavamaks teatud mängulisus ning elurõõm (Cresti 2001).

3.2 Analüüs

*Nidi*⁹. *Due pezzi per ottavino (1979)* kuulub perioodi, mil Donatoni peale 1975. aasta kriisi lõi terve seeria sooloteoseid (*Algo* kitarrile 1976, *Ali* violale 1977, *Argot* viiulile 1979, *Marches* harfile 1979). *Nidi* on neist üks säravamaid ja publiku poolt armastatumaid. Muusikateadlane Enzo Restagno kirjutas oma esiettekanemuljetest järgmist: “Mäletan selgelt, kuidas publiku hulgas liikus imetluse ja rõõmu värin. Hiljem olen kuulnud veel palju *Nidi* ettekandeid, mis alati kinnitasid esmast muljet: neist pikolo helidest kiirgas välja tunnet, et kõik probleemid on õnnelikult lahendatud, teose kulg oli elegantne ja naerataav” (Restagno 1990: 49).

9 *nidi* - it.k. pesad

Suhteliselt erandlik on seik, et enne *Nidi* kirjutama asumist kohtus Donatoni flötist Roberto Fabbricianiga (kes oli ühtlasi teose esiettekanaja 1979. a. Veneetsias), et tutvuda pikolo võimalustega – tavaliselt Donatoni muusikutega sel viisil koostööd ei teinud¹⁰.

Nagu Donatoni puhul tavaks, pärineb teose materjal mõnest eelnevast teosest. *Nidi* puhul on selleks *Lumen* pikolole, bassklarnetile, vioolale, tšellole, tšelestale ja vibrafonile (1975) (Restagno 1990: 49). *Nidi* materjal omakorda on aluseks teostele *Fili* flöödile ja klaverile (1981) ning *Small* pikolole, klarnetile ja harfile (1981). Viimane kujutab endast põhimõtteliselt kombinatsiooni kolmest vastavast soolopalast (*Nidi*, *Clair*, *Marches*). (Restagno 1990: 50).

Tüüpiliselt Donatoni sooloteostele koosneb *Nidi* kahest osast (või kahest palast, nagu pealkiri ütleb, kuid need on vaadeldavad pigem ühe terviku osadena) – otsekui kahest vastandlikust poolusest. Allpool tuleb lähema vaatluse alla neist esimene. Põhilist tähelepanu on pööratud aspektidele kuidas ja milliseid koode kasutades on koostatud paneelid ning kuidas muundub algmaterjal¹¹.

Nidi esimese osa jaguneb 9 paneeliks – iga uue paneeli algust tähistab uus tempo, mis kasvab iga kord täpselt 11 metronoomilöögi võrra – kui alguses on tempo ♩=112, siis teises paneelis on tempoks 123, kolmandas 134, neljandas 145 jne. Siin ilmneb selgelt Donatoni arvulembelisuus.

Nagu ülalpool mainitud, on *Nidi* materjal võetud 1975. a. teosest *Lumen*. *Lumen* on pühendatud Luigi Dallapiccola mälestuseks, kes oli Donatoni jaoks suur eeskuju ning kelle surm 1975. a. oli talle kahtlemata valus kaotus. *Lumen*'i aluseks on omakorda kolmenoodiline motiiv *fis-g-dis* Dallapiccola ooperi *Il prigioniero* (1944-48) esimestest taktidest.

***Nidi* esimese paneeli** materjal pärineb *Lumeni* pikolopartii taktidest 59-61 (Colazzo 1990: 121, vt. näide 3.1 a) Noodid on transponeeritud oktav alla, nootide vältused on pikendatud kuueteistkümnendikult kaheksandikule, pausid on aga jäänud täpselt samaks, mis *Lumen*'iski. Dünaamiline nüanss on *ff* asemel *ppp*, põhinootide artikulatsioon on *marcato* asemel *tenuto* (vt. Näide 3.1 b). Kogu lõik koosneb vaid kolmest noodist – *f*, *ges*, *d* – mis kujutab endast

10 Eravestlusest Roberto Fabbricianiga 27. veebruaril 2004 Firenzes.

11 Alljärgneva analüüsi algpõlvsideks on viide *Nidi* algmaterjali pärinemisele (Colazzo 1990: 121) ning Fabio Niederi loeng Trieste konservatooriumis 1. märtsil 2004, mis vaatles uuritava teose ülesehitust. Analüüs tervikuna on välja töötatud töö autori poolt.

Dallapiccola motiivi transponeerituna pool tooni alla. Üheks tõenäoliseks transponeerimise põhjuseks on see, et nii tulevad mängu noodid f, d – Franco Donatoni nimetähennoodid.



Näide 3.1 a. *Lumen* pikolole, bassklarnetile, violale, tšellole, tšelestale ja vibrafonile. Näites on toodud pikolo ja bassklarneti partii taktid 59-60.



Näide 3.1 b. *Nidi I* paneeli algus (1. rida¹²)

Materjali iseloomustab fragmentaarsus, esimene paneel koosneb lühikestest ühe- või kahenoodilistest kujunditest. Neid võib pidada selle teose algfiguurideks (edaspidi vastavalt ühenoodifiguur, kahenoodifiguur), mis erineval moel töödelduna, ent ikkagi äratuntavalt läbivad kogu teost. Kõik kaheksandiknoodid asuvad 2. oktavis, abinoodid¹³ esimeses. Esimest paneeli iseloomustab Donatonile omane dünaamiline staatilisus – muusika on ebapüsiv, kuid tema liikumisel puudub igasugune selgelt tajutav suund. Selle saavutab Donatoni nootide ja pauside ebakorrapäraste suhetega.

Teises paneelis, ♩=123, kordub põhimõtteliselt eelmise paneeli materjal, kuid abinootide vältused on muudetud kaheksandikeks, pauside vältused on jäänud samaks:

12 Ridade nummerdus väljande *Casa Ricordi* "Franco Donatoni. Nidi. Due pezzi per ottavino" nr 132999 järgi.

13 Abinootide all mõeldakse siin väikesi läbitõmmatud varrega noote, mille vältus võetakse eelneva või järgneva põhinoodi arvelt. Tegemist ei ole abihelidega traditsioonilise harmooniaõpetuse tähenduses.



Näide 3.2. *Nidi* II paneeli algus (read 2 ja 3).

Lisaks eelnevatele motiividele tulevad mängu uued noodid: kõigepealt *b*, siis *g*, edasi *e*, *h* ja *as* (neid noote märgib kokkuvõtvalt allpool nimetus „hulk B“). Kõik uued noodid ilmuvad abinootidena eranditult samadel kohtadel, kus asusid abinoodid eelmises paneelis (ehk siis enne või pärast 1. oktavi noote). Samuti lisandub teises paneelis uus dünaamiline aste – *ppp* kõrvale ilmub *p*. Uue elemendina tuleb mängu mordent, mis on lisatud mõningatele kaheksandiknootidele teises oktaavis. Mordentide suund on süstemaatiliselt vahelduv – esimesel pool tooni üles, teisel alla, kolmandal jälle üles jne. Mordent kaheksandiknoodil on antud teost läbiv oluline äratuntav kujund, õigupoolest on tegu ühenoodifiguuri järgmise kehastusega.

Kolmandas paneelis, $\text{♩} = 134$, muutub esimese paneeli põhinootide vältus kaheksandikest kuueteistkümnedikeks, esimese oktavi noodid jäävad kaheksandikeks. Pauside vältused jäävad samaks. Eelmises paneelis ilmunud uued noodid on koondatud abinoodigruppideks, mis tuleb mängida pauside vältuste arvelt. Noodigrupid asuvad samades kohtades, kus enne uued mängu tulnud abinoodid. Kuna abinoodigrupid ilmuvad teoses ka hiljem, võib neid pidada kolmandaks figuuritüübiks (vt. näide 3.3).



Näide 3.3. *Nidi* III paneel (read 4 ja 5).

Esimene abinoodigrupp koosneb nootidest *ais-h-e-g-gis*, järgnevad grupid on selle permutatsioonid, (nt. *gis-ais-h-e-g*, *e-g-gis-ais-h* jne). Grupid, mis on ühendatud põhinoodi külge, peavad kõlama *legatos*, eraldiseisvad *staccatos*. Samuti on *legatos* kahekaupa esinevad

kuueteistkümnendike paarid (kahenoodi-figuur). Paneeli teises pooles lisandub uus noot – *es*, mis ilmub ülireljeefselt – eraldiseisva abinoodina 3. oktaavis, *fortes* ning rõhutatult (ühenoodi-figuur). Nootide küljes, millel enne olid mordendid, on nüüd 2-noodilised kaunistused põhinootide (*f-d*, *ges-d*) või eelpool mainitud *es*³. Seega kolmandas paneelis lisanduvad uute elementidena kiirete abinootide grupp, artikulatsioonidest *legato* ja rõhk, dünaamikamärkidest *forte*.

Neljandas paneelis, ♩=145, senine suhteliselt loogiline areng katkeb järsult ning kogu materjal lüüakse otsekui segamini: diferentseeritud vältused kaovad, kogu paneel koosneb lühikestest, ühest, kahest või kolmest noodist koosnevatest kuueteistkümnendike gruppidest, mis on üksteisest eraldatud kuueteistkümnendikpausidega. Grupid sisaldavad enamasti kas ainult põhinoote (*f, ges, d*) või hulga B noote (*e, g, h, b, as*), omavahel segatud nad pole (v.a. *f-e* lõigu alguses ja *d-h* lõigu keskel). Tegemist on otsekui lühikeste fragmentidega eelmisest paneelist, mille vältused on taandatud kuueteistkümnendikeks ning kohati muudetud nootide registrit (vt. näide 3.4). Selget reeglit, kuidas fragmentid on valitud või koostatud, ei ole töö autoril õnnestunud leida.



Näide 3.4. *Nidi* IV paneeli algus (rida 6)

Paneelis esineb kaks muust materjalist selgelt eristuvat elementi: üks neist pärineb eelmisest paneelist – rõhutatud lühike abinoot *es*³ *fortes*. Teine – kaheksandikupikkune *tenutos* *g*² – esineb vaid ühe korra paneeli alguses, kuid saab oluliseks kujundiks edasises arengus (tegemist on taas ühenoodi-figuuriga). Dünaamika on kujundite järgi selgelt diferentseeritud: *staccato* on alati *pp*, tõusev 2- või 3-noodiline *legato*-grupp alati *p cresc*, laskuv *p dim*, *es*³ – *marcato*, *f*.

5. paneel, ♩=156, transponeerib eelmise paneeli noodid üksteisele lähemale nii, et moodustuksid aeglaselt tõusvad liinid. Kuueteistkümnendikpausid täidetakse pausile eelneva noodiga seda korrates (vahel ka pausile järgneva noodiga, nt. 2. grupp, 3 järjestikust *fis*. Vahel täidetakse paus ka mõne muu, läbimineva noodiga. Selle põhjuseks on ilmselt vajadus vältida

liiga paljusid noodikordusi ja tagada sujuvam liikumine. Iga kord kui esineb noot g^2 , on selle vältus pikendatud kaheksandikuni, noot on alati *tenutos* (kujund, mida tutvustati eelmises paneelis). Ilmuvad uued noodid c ja a . Uue elemendina lisandub *frullato* (*flutterzunge*) pooletooniliselt liikuvatel nootidel. Mitmetele kuueteistkümneidikele eelnevad väikesed eelläõgid. Osalt on nendeks sobivasse oktavi transponeeritud *es*-eelläõgid eelmisest paneelist, teised on lisatud juurde (vt. näide 3.5).



Näide 3.5. *Nidi* V paneeli algus (rida 8).

Paneel jaguneb viieks tõusvaks ning üheks laskuvaks lõiguks. Kõik tõusvad lõigud lõpevad, kui nad on jõudnud noodini fis^3 (v.a. 5. lõik, mis lõpeb e^3 -ga). Dünaamika kasvab astmeliselt: esimene lõik on p , teine mp , kolmas mf , neljas f , viies ff – uus dünaamiline aste, mis on siiani kõige valjem. Viimane lõik on taas pp , 1. oktavis ning laskuv. Peale esimest lõiku on pausi pikkus 2 kuueteistkümneidikku, peale teist 3, kolmandat 4 jne.

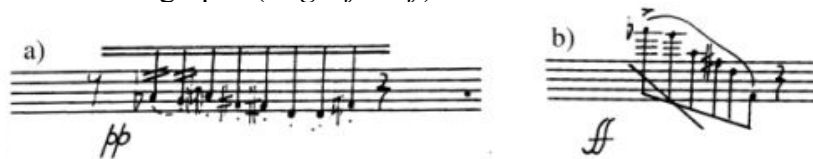
Kui eelnevad paneelid on sisemiselt staatilise iseloomuga, siis siin on tegemist selgelt dünaamilise ülesehituse ning suunatud arenguga. Selle loovad esiteks tõusvasuunalised fraasid, teiseks astmeliselt kasvav dünaamika, kolmandaks pikenevatest pausidest tulenev pinge tõus. Tegemist on I osa esimese poole kõrgpunktiga.

6. paneel, $\text{♩}=167$, võtab aluseks eelmises paneelis esinenud eelläõkidega noodid, mis on sedapuhku transponeeritud 3. oktavisse, ning 2. oktavi kaheksandikupikkused g -noodid. Ajaliselt asuvad nad üksteisest täpselt sama kaugel kui eelmiseski paneelis. Nendevahelise ala täitmiseks on kasutatud pause ning eelneva grupi tagurpidi lugemise tehnikat (retrograad). Kaheksandik g^2 -d on kaunistatud mordentidega, kord pool tooni üles, kord alla (sarnaselt 2. paneeli kujundile):



Näide 3.6. *Nidi* VI paneeli algus (rida 11)

Paneeli lõpus ilmub taas abinootidest koosnev grupp (3. põhifiguur), mille helikõrgused on võetud 5. paneeli viimasest grupist (*as, g, a, fis, d, f*):



Näide 3.7. *Nidi* V paneeli lõpp (a) ning VI paneeli lõpp (b) (read 10 ja 13).

7. paneel, $\text{♩} = 178$, võtab noodid eelmisest paneelist. Abinootide vältused on muudetud kuueteistkümnendikeks, noodid on transponeeritud ühe või kahe oktavi võrra alla:



Näide 3.8. *Nidi* VII paneeli algus (Rida 13)

Seega on tegemist kahe juba varem rakendatud koodi kombineeritud taaskasutamisega – abinootide väärtuste võrdsustamine põhinootidega (2. paneel) ning oktavitranspositsioon (5. ja 6. paneel). Kui eelmises paneelis püsisid motiivid suhteliselt kitsa ulatuse piires, siis nüüd on eesmärgiks, et meloodiajoonis liiguks hüppeliselt üles-alla (enamasti liigub üks intervall alla, järgmine üles jne). Paneeli algusosas asuvad põhinoodid valdavalt 1.-2. oktavil, paneeli lõpus tõuseb üldine helikõrgus 3. oktavi algusesse. Seega on tajutav teatud suunatud liikumine.

Eelmise paneeli *g²-d* on asendatud kiirete abinootide grupiga, mille põhikuju pärineb 6. paneeli lõpust. Edasi on kasutatud grupi nootide rotatsiooni tehnikat ning järk-järgult hakkavad grupi noodid asenduma uute nootidega (*g* -> *e*, *a* -> *cis*, *fis* -> *es*, lisanduvad *h* ja *e*).

Manipuleerimine abinootide grupiga meenutab protsesse 3. paneelist. Paneeli viimane kiirete nootide grupp (*as-g-h-a-fis-d-f-e*) on ette valmistamas teatud helikõrguslikku repriisi – selles on esindatud põhimotiivi noodid (*fis, d, f*) ning 2. paneelis ilmunud uued noodid (*as,g,h,e*). Hulga B nootidest on veel puudu vaid *b* ning ainus ”võõras” noot on *a*, Kuid see vahetus toimub kohe 8. paneeli algul.

8. paneeli, tempo $\text{♩} = 189$, võib vaadelda teatud mõttes repriisina. See koosneb 13 grupist (*sic!* Donatoni lemmikarv), mis on koostatud põhinootidest *f, d* ja *ges* (nagu 1. paneel) ning eellöökidest, mille kõrgused on valitud eranditult hulga B nootide seast. Eellöögid ilmuvad alati järjekorras *as,b,h,e,g* (ning siis otsast peale) sõltumata noodist, mille külge nad kuuluvad. Põhinoodid on filtreeritud välja eelmisest paneelist: esimesena ilmus seal *f*, siis *ges*, siis taas *f* jne:



Näide 3.9. *Nidi VIII* paneeli algus (rida 16 ja 17)

Dünaamika on *forte sempre* ning noodid on transponeeritud 2. või 3. oktavisse. 8. paneeli iseloom on ebastabiilne ja kaootiline – nootide ja pauside pikkused vahelduvad igasugust korrapära vaimudes. Grupid lõpevad alati rõhutatud 3/16- pikkuse noodiga *f*, (3. või 2. oktavis), mis soodustab teatud määral toonikalaadse tunnetuse tekkimist.

Viimane, **9. paneel** (*il più veloce possibile*) koosneb kolmest kuueteistkümnendiknootide grupist ning kiirete abinootide lõpulõigust, mida liigendavad 1/8- või 3/16-pikkused põhinoodid. Esimene kuueteistkümnendike grupp on kokku pandud eelneva paneeli gruppide algusnootidest, neid teatud määral varieerides:



Näide 3.10. *Nidi IX* paneeli algus (rida 19)

Teine grupp kujutab endast esimese kärbitud ning kergelt muudetud kordust. Kolmas grupp on omakorda veel lühem ning mõningad tema sisesed motiivid on vahetanud kohta. Tasub tähele panna, et selles kuuteistkümnendiknootide grupis on taas täpselt 13 nooti. Nii teine ja kolmas grupp kui ka kogu I osa lõppevad noodiga *fis* (sarnaselt tõusvatele gruppidele 5. paneelis). Gruppe eristavad järjest kasvava vältusega pausid (vastavalt 2, 3, 4 ja 5 kuuteistkümnendikku, jällegi sama kood, mis 5. paneeliski). Viimane, abinootide lõik tugineb eelnenud kuuteistkümnendike grupile (3. grupp), mis on teatud määral täiendatud, tihendatud ja arendatud. Viimasele 3. grupi noodile, *fis*³, on lisatud veel väike, kõike kokku võttev grupp põhinootidest (*d-f-fis*):



Näide 3.11. *Nidi* I osa lõpp (rida 20).

Viimases paneelis on taas tajutav selgelt suunatud areng: esimene grupp on *f*, teine *più f*, edasi *ff* ning *ff sempre*, nootide kiirus ning gruppide tihedus (tänu üksteisele järgnevatele mordentidele) kasvab. Selles paneelis saavad kokku erinevad varem esinenud kujundid: korduvad *staccato*-noodid (nagu 5. paneelis), 2- või 3-noodilised *legato*-gruppid (3., 4., 5., 7. paneelis), mordendid (2. ja 6. paneelis), järjest kasvavad pausid (5. paneelis), kiired abinootide gruppid (3. ja 7. paneel).

Vaatamata üksikute koodide sõltumatusse kontrollib Donatoni väga hästi üldist vormi. Kogu I osa ülesehitav printsiip on tihenemine ja materjali akumulatsioon. Selle tagab tempo järkjärguline kasvamine, üldine vältuste kiirenemine (alguses kaheksandikud, lõpus kiired abinoodid), uute kujundite ja nootide lisandumine ning dünaamika kasv. Osa esimeseks kulminatsiooniks on 5. paneel, mille järel muutub materjal taas hõredamaks, vaiksemaks ning algab uus järkjärguline tõus, sedapuhku veelgi intensiivsem. Põhikulminatsioon on osa lõpus. Vahetult enne olulist kõrgpunkti "rikub" Donatoni paneelide staatika reeglit ning tajutav on paneelisisese arengu selge suund (5., 7. ja 9. paneelis). Ühtlasi tagavad vormi ühtsuse osa teises pooles tagasipöörduvad kujundid, kogu teost läbivad algfiguurid ning taaskendatavad omavahel kombineeritud koodid (mordentide suuna kontrollimine, artikulatsiooni määramine, abinoodigruppide rotatsioon, vältuste ühtlustamine). Samuti seob osa tervikuks alguse

helikõrgusliku materjali naasmine teose lõppfaasis (põhinoodigrupp ja hulga B noodid).

Järgnev tabel võtab kokku olulisemad muutused ning rakendatud protseduurid *Nidi* I osas:

<i>Pa- neel</i>	<i>Tempo</i>	<i>Vältused</i>	<i>Dünaamika</i>	<i>Diapasoon</i>	<i>Helihulk</i>	<i>Uued elemendid, figuurid</i>	<i>Protseduurid</i>
1	112	8ndikud, abinooidid	<i>ppp sempre (con cresc,dim)</i>	$d^1..ges^2$	<i>d,f,ges</i> (põhinoodid)	1- ja 2-noodised algfiguurid	(<i>Lumen</i> 'iga võrreldes): vältusete augmentatsioon, transpositsioon
2	123	"	<i>+p</i>	"	<i>+ b,g,e,h,as</i> (hulk B)	mordent	uute nootide sisse toomine
3	134	+ 16ndikud	<i>+pp, f</i>	$d^1..es^3 (f^2)$	<i>+es</i>	abinooidigrupp (3. põhifiguur), <i>legato</i>	vältuste diminuitsioon, hulga B permutatsioonid
4	145	ainult 16ndikud (+üks 8ndik)	"	"	-	8ndik g2	motiivide laiali lõhkumine, vältuste unifitseerimine
5	156	16ndikud ja 8ndikud	<i>+ mp, mf, ff</i>	$d^1..fis^3$	<i>+c,a</i>	selge suunaga liikuvad motiivid, <i>frullato</i>	täitmine, koondamine, pikenevad pausid
6	167	+ üks abinooidigrupp	<i>pp, mf, (ff)</i>	$g^2..a^3$ (lõpus $f^2..a^3$)	-	-	motiivide retrograad
7	178	16ndikud, abinooidigrupid	<i>mp,mf,ff</i>	$e^1..as^3$	<i>+cis</i>	-	motiivide rotatsioon, vältuste unifitseerimine
8	189	8ndik punktiga, 8ndik, 16ndikud	<i>f sempre</i>	$e^1..ges^3$	<i>f,ges,d+b,g,e,h, as</i>	<i>sf</i>	põhinootide filtreerimine eelmisest paneelist
9	<i>il più veloce possibile</i>	+ kiired abinooidid	<i>f, più f, ff, ff sempre</i>	$fis^1...a^3$	-	triller	motiivide lühendamine, permutatsioonid, helirea lahti kirjutamine

Tabel 3.1. Kokkuvõte *Nidi* I osa struktuurist.

3.3 Interpretatsioonilisi tähelepanekuid

Esimest korda esitasin *Nidi* I osa 15. mail 2003 loeng-kontserdil "Virtuoossus tänapäeva muusikas" Eesti Muusikaakadeemia orelisaalis. Teost põhjalikult analüüsinud ma selleks ajaks polnud. Esmaseks probleemiks osutus nooditeksti õppimine, sest tekst on tihe, teos kiire ning sisaldab palju üksteisele järgnevaid artikulatsiooni-, registri- ja dünaamikavahetusi – informatsiooni hulk, mida aju peab ühel hetkel korraga töötleva, on suur. Teksti omandamine võttis aega küllaltki palju ja oli vaevanõudev. Kuigi oli tajutav, et Donatoni kasutab teatud noodigruppe, ma ei suutnud ilma lähema analüüsita täpseid seduspärasusi avastada, et süsteemi enda huvides ära kasutada.

Teost kujundades olid selle kõige üldisemad printsiibid – kiirenemine, tihenemine ja intensiivsuse järk-järguline kasv – haaratavad suhteliselt lihtsalt. Aste-astmelt kiirenevad tempod, tugevamate dünaamiliste nüansside sissetoomine, lisanduvad uued elemendid andsid lihtsate vahenditega selge kujutluse teose ülesehitusest. Intensiivsuse ja pinge kasv oli väga otseselt tajutav ka füüsiliselt – teose iga järgnev paneel nõuab suuremat kontsentratsiooni ja järjest virtuoossemat mängu, teos otsekui ”tõmbab” mängija käima. Oluliseks väljendusvahendiks ja üheks lõikusid eristavaks parameetriks kujunes rütm: see on kas väga ebakorrapärane (justkui pidevalt vahelduva meetrumiga, seega tugeva energeetilise laenguga nagu paneelides 1, 2, 3, 6, eriti aga paneelis 8) või pigem ühtlaselt kulgev (noodid on võrdsete vältustega, fraasid pikemad. Nt. paneelid 5, 9, vähemal määral 4 ja 7).

Seega interpretatsiooni kujundavateks teguriteks olid pigem ”reaalajas” või suhteliselt lühemate ajahikute lõikes tajutavad muusikalised sündmused (korduvad kujundid, rütmilised suhted, füüsilise seotuse ja kontsentratsiooni kasv), mitte partituuri analüüsimisel avastatavad seaduspärad. Terviku kujundamist juhtis erinevate lõikude vahelise kontrasti ja tempomuutuste tunnetamine, mitte teadmine nende rollist üldise vormi osana. Tegemist oli küllaltki suurel määral John Rinki kirjeldatud ”mängija analüüsi” sarnase mõtlemisega (vt. Rink 2002: 39).

Üldiste põhimõtetega, kuidas teos oli komponeeritud, tutvusin 2004. a. veebruaris Fabio Niederi loengus Trieste konservatooriumis. Seejärel analüüsisin huviga teose materjali lähemalt. Uuesti esitasin *Nidi* I osa 14. märtsil 2004 Bolognas, kontserdil kunstigaleriis *Raccolta Lercaro*. Teksti meelde tuletades ja uuesti harjutades, hakkas mõistus nägema noote teatud kindlate gruppide osadena, mis naasesid ikka ja jälle erinevates kombinatsioonides. Seega aju suutis informatsiooni hoopis edukamalt ”kokku pakkida”, haarata teksti ülevaatlikumalt ja kergemini. Näiteks 2. või 6. paneelis oli abi teadmisest, et mordentide suund on süstemaatiliselt kord üles kord alla, abinootide gruppides paneelis 3 on alati tegu samade nootidega, mis on lihtsalt teist moodi järjestatud jms. Selle tulemusena jääb rohkem energiat ja aega näha suuremat plaani ning kontrollida mängu tervikuna, mitte olla kinni detaili tasandil.

Vormiliselt on *Nidi* kirjutatud nii, et enamasti läheb ta tänu materjali loomulikule akumulatsioonile ”tööle” suhteliselt kergesti, sügav analüüs ei ole selles aspektis nii kriitiliselt vajalik. Ometigi mitmetel muidu suurepärasel salvestustel (nt. Pierre-Yves Artaud, CD Edipan PAN 3034; Roberto Fabbriciani, Arts Music 47557-2) on eelkõige lõikude tempolised suhted jäänud küllaltki segaseks ning üldine areng veidi arusaamatuks. Seepärast on siiski äärmiselt

oluline mõista, millistest paneelidest on Donatoni teose komponeerinud, milline on nende vaheline suhe ja sellest lähtuv üldine arenemissuund. Siinkirjutajat aitas väga oluliselt avastus, et teatud lõikudes Donatoni eirab paneelide staatika ideed – näiteks paneelides 5, 7 või 9 on selgelt tajutav ja kahtelemata tahtlikult sisse komponeeritud suunatud areng. Analüüs, milliste tegurite abil see on saavutatud, aitas neid parameetreid (pikenevad ja kasvava pingega pausid, järk-järguline dünaamika kasv) selgemalt välja mängida ning helilooja ideed oma esituses paremini teostada.

Kõige enam oli teose detailsest analüüsimisest abi mõistmaks, millised elemendid on tekstis olulised ja vajavad suuremat tähelepanu ja välja toomist. Kuna tekst on suhteliselt tihe, on lihtne mõnedest nootidest, dünaamikamärkidest või artikulatsioonidest üle libiseda. Näiteks uued noodid, mis ilmuvad 2. paneelis *staccatoga* abinootidena *ppp*-s, on ometigi väga tähtsad – nende sissetoomine loob aluse praktiliselt kogu teose järgneva arenguks. On väga lihtne neid noote mängida ilma piisava tähelepanuta. Kuid olles teost analüüsinud ja mõistnud nende elementide rolli, suutsin anda neile just sobiva kvaliteedi ja tähtsuse, nii et uus nivoo teose arengus oli tajutav ka kuulajatele.

Üksteisele vahetult järgnevate motiivide erinevate artikulatsioonide ja dünaamikaastmete selgele väljamängimisele aitas kaasa Donatoni idee figuuridest – väikestest muusikalistest ühikutest, millel on oma kindel ja alati äratuntav identiteet. Väga suurt osa teose muusikalisest materjalist annab taandada kahenoodilisele ja ühenoodilisele algfiguurile, mida tutvustatakse kohe kolme esimese noodiga teose algul (vastavalt f - ges^2 ja d^1). Võib fantaseerida, et selline nende figuuride vaheldumine kujutab otsekui sammusid, mis proovivad kuskile minna, kuid takerduvad, sest mingi kõrvaline tõuge (ühenoodifiguur) katkestab liikumise. Ühenoodifiguurid on teose arengus tihti seotud uute helikõrguste sissetulemisega või muude pööretega teoses (nt. hulga B noodid paneelis 2, kõrge es^3 paneelis 3, kaheksandikupikkune g^2 paneelis). Kui lähtuda William Rothsteini arvamusest, et analüüs peaks pakkuma pidepunkte, et „avastada või luua muusikaline narratiiv” (Rothstein 1995: 237), on figuuride idee just selline punkt, kus omavahel võivad kohtuda mõistuslik analüüs ja esituse emotsionaalne plaan. Loomulikult tuleb siinkohal silmas pidada, et programmilisus on Donatoni negativismist lähtuvale mõtteviisile võõras, sõna „narratiiv” tuleb mõista selles kontekstis väga üldises tähenduses. Figuuride määratlemine aitab interpreedil seega kontrollida nii mõningaid tehnilisi nüansse kui ka lubada muusikal omandada teatud karakterit.

Üks probleem, mida Donatoni partituurid mõnikord mängijates tekitavad, on tema tempomärgistused: miks 123 ja mitte 120, miks 178 ja mitte 180? Kas on oluline mängida punktuaalselt täpselt? On kasulik teada, et Donatoni jaoks kandsid arvud väga tähtsat rolli, võib arvata, et teatud energiat ja tähendust kandev number partituuris oli tema jaoks tähtsam kui kommunikatsioon mängijaga. Seetõttu on sobiva reaalse tempo valimine interpreedi ülesanne ja see ei pea täpselt vastama ettekirjutatule. *Nidi* I osas on kõige tähtsam iga järgneva paneeli tempo kiirenemine teatud astme võrra.

Kokkuvõtteks võib öelda, et kuna Donatoni komponeerimisviis tugines väga selgetele mõistuslikele operatsioonidele, aitab analüüs jõuda teose tuumale palju lähemale. Kuigi mängija seisukohast pole väga oluline teada, kust iga konkreetne noot pärineb ja millise koodi abil see on tuletatud (kõige esimeses järjekorras aitavad edasi pigem teadmised Donatoni mõtteviisist ja üldistest komponeerimispõhimõtetest nagu idee paneelidest, figuuridest, „animeeritud” arvudest), lihtsustas põhjalik analüüs nooditeksti õppimist, mõistmist, millised elemendid on teose arengus kõige olulisemad ning millised lõigud tagavad teose kompaktsuse ja loogilise arengu. Mitmes osas kinnitas analüüs eelnevaid aimdusi teose toimemehhanismist ning aitas seda paremini järgida ja teostada. Heaks ühenduslülits intuitiivse ja mõistusliku lähenemise vahel kujunes idee figuuridest ning kujutlus erinevatest liikumisvormidest, mis seostuvad teose „dünaamilise staatikaga“. Kõige suuremat mõju avaldas teose analüüs esitusele aga hoopiski emotsionaalses plaanis: *Nidi* uurimine oli niivõrd huvitav, et iga seaduspära avastamine ja selle kompositsioonilise ilu nägemine lõid palju tugevama sideme teosega kui vaid tavapärase pala äraõppimine.

4. Salvatore Sciarrino (1947) *Lo spazio inverso* viiele instrumendile

4.1 Mõtteviis ja komponeerimispõhimõtted

Suure erandina itaalia muusikakultuuris on Sciarrino¹⁴ oma kujunemiselt praktiliselt tervenisti autodidakt. Ta on öelnud, et miks pöörduda konservatooriumites keskpäraste vahendajate poole, kes õpetavad reegleid, mitte aga muusikat, kui õppida võib eri ajastute suurmeistrite teostest otse ja ise, nagu seda tegid omal ajal maalikunstnikud (Pinzauti 1977: 51). Sciarrinot tuntakse kui tõelist erudiiti, kes ei orienteeru suurepäraselt mitte ainult tänapäeva ning eelmiste sajandite muusikas (iseäranis silmapaistev on tema Mozarti tundmine), vaid ka kujutavates kunstides, filosoofias ja kirjanduses.

Sciarrino mõtteviisi iseloomustab eelkõige lähtumine inimesest ja tema tajust: “Maailma ei eksisteeri. Eksisteerib teadvus, mis määrab, *kuidas* me midagi tajume” (Sciarrino 2001: xviii). Ta vastandas end serialistlikele heliloojatele, kelle põhiliselt puht-intellektuaalsetele operatsioonidele tuginev kompositsioonitehnika välistab praktiliselt täielikult reeglid, mis tuginevad reaalsusele, kuidas inimene teost vastu võtab (Pinzauti 1977: 54). ”Boulezi ja Feldmani vahel on sügavuti tegelikult üks ühine element, see on mentaalsus, mis kaldub skisofreenia poole – eraldada elemendid muusikalisest diskursusest ning nad samal ajal ka ühendada. Samas kui mina, nagu mulle tundub, kaldun sinnapoole, et leida need sidemed, anda elu teatud sorti uuele humanismile, kus minevikku ja olevikku võib vaadelda samal moel ja järgida rohkem ja rohkem nende keelte orgaanilist terviklikkust” (Pinzauti 1977: 55).

14 Kokkuvõttev elukäik:

4. aprill 1947 Sündis Palermos. Varakult ilmes tema anne kujutava kunsti ja muusika vallas. Õppis klaverit, hakkas komponeerima.
1962 *Frammento 7* instrumendile ettekanne Palermo Rahvusvahelisel Uue Muusika Nädalal.
1960. aastad Mitmete tema teoste esitused Roomas
1964 Õppis lühikest aega kompositsiooni Turi Belifore juures, kuigi üldiselt autodidakt.
1969 Kolis Rooma, võttis Franco Evangelistilt elektronmuusika kursuse *Accademia di S. Cecilia's*.
1970. aastad Kujundas välja isikupärase, laiendatud mänguvõtetele tugineva helikeele.
1976 Kolis Milanosse, õpetas Milano, Perugia ja Firenze konservatooriumites.
1978-80 Oli maineka Bologna *Teatro Comunale* kustiliseks juhiks.
1982 Lahkus suurlinnadest väikesesse linnakesse Città di Castello Umbrias: “Teeskleme, et õpetame õpilasi kuulama, kuid oleme kaotanud teadmise sellest, mis on vaikus.” (Sciarrino 2001: 42)
1990. aastad Sciarrino muusika saab tuntuks Euroopas ja Ameerikas.
2003 Ajakiri *Opernwelt* nimetab Sciarrino lavateose *Macbeth* hooaja 2001/2002 parimaks maailmaesiettekandeks
2003 *Antonio Feltrinelli* auhind, mida antakse välja iga viie aasta tagant silmapaistvamatele kaunite kunstide ja täpisteaduste edendajatele. (Sama auhinna on pälvinud ka näiteks Thomas Mann, Igor Stravinski, Goffredo Petrassi, György Kurtág.)

Komponeerimistehnikate üldiste printsiipide universaalsusest räägib Sciarrino ulatuslikult oma raamatus „Le figure della musica da Beethoven a oggi“ (Sciarrino 1998), kus ta toob näiteid kujutavast kunstist, arhitektuurist, muusikast, filmikunstist, isegi koomiksitest ja multifilmidest, et näidata, kuidas kunsti loomise põhiprintsiibid on olnud oma olemuselt samad läbi ajastute ning langevad kokku erinevate distsipliinide vahel. Seega võib arvata, et nende aluseks on mingid universaalsed reeglid, mis kõige tõenäolisemalt lähtuvad inimese tajust. Ka ajakäsitluses on Sciarrino seisukohad subjektikesksed: „Üleüldist aega ei eksisteeri. Tajume lõputut hulka minevikke, olevikke, tulevikke, mis sõltuvad igäühe individuaalsest elust. Igasugune mõõdusüsteem on relatiivne. On olemuslik seos “Minu” ja selle vahel, mida nimetame minevikuks” (Sciarrino 2001: 60-61).

Seega kõige tähtsam viis saavutada teose kunstiline jõud on arvestada inimese subjektiivset taju, osata seda näha ka eemalt ning seda kontrollida: “Kuulata ja kuulata uuesti. Tihti kuuleme seda, mida tahame kuulda. Seepärast on äärmiselt oluline uurida ning mõista meie mentaalseid protsesse. Tuleb õppida kahestuma. See on ainus võimalus kontrolliks. Tuleb eralduda endast ning näha. Eralduda teosest, et osata seda muuta” (Sciarrino 2001: 59-60).

Kõige tähtsam element Sciarrino muusikas on vaikus, õigemini suhe helide ja vaikuse vahel: “On üks asi, ilma milleta helil pole tema võlu, ning see on *vaikuse intensiivsus*. Pinge ja mõtted inimeselt, kes kuulab, mis on tajutavaks tehtud selle poolt, kes mängib” (Osmond-Smith 2001b: 883). “Kui läheneme lähenematule, sügavale vaikusele, ning avastame taas oma enda hingamise justkui esimest korda, muutuvad meeled ärevaks ning võibolla on nad häireseisundis; nii avanevad teised kõrvad, et kuulda ennekõike maailma helinat ning meie oleme selle keskmes” (Sciarrino 2001: 203).

Seepärast balansseerib enamus Sciarrino muusikast vaikuse ja heli piiril, kõige tähtsam kujund tema muusikas on üleminek vaikuselt helile ja sellelt tagasi vaikusesse (Borio 1991: 34). Et leida neid üleminekuid eriti tundlikult, kasutab ta peaaegu eranditult ebatavalisi, mittetraditsioonilisi mänguvõtteid: sahinaid, kõrgeid ülemtoone, värvitrillereid, erinevaid perkussiivseid efekte jpm. Sciarrino on nende mänguvõtete leidmisel olnud väga uuenduslik, ta on “leiutanud” (tihti tihedas koostöös interpreetidega¹⁵) uusi mänguvõtteid, mida enne teda pole kasutatud. “Peaaegu kõik minu innovatiivsed tehnikad on sündinud töölaual. Just nimelt need

15 Kaks suurepärasest flöödimängijat, kellega Sciarrino on teinud koostööd ning kellele on enamus tema flöödimuusikast pühendatud, on **Roberto Fabbriciani** (1949) ja **Mario Caroli** (1974).

uuendused, mis näivad nii pillipärased, pärinevad konstrueerivast, mitte eksperimenteerivast tegevusest” (Sciarrino 2001: 40). Küllaltki erandlik on selles valguses Sciarrino klaverimuusika, sh. 5 sonaati, mis on laetud meeletu energiaga, täis ülitihedaid sündmuste jadasid (Osmond-Smith 2001b, 883). Hämmastaval kombel ei kasuta klaveri sees mängimise võtteid Sciarrino peaaegu kunagi.

Väga tähtsaks sammuks teose loomisel on Sciarrino jaoks kujutlused, mida helilised kujundid tekitavad. Läbides teadvust, tekitavad kujutlused assotsiatsioone. Need on igal inimesel erinevad, neid ette teada eri isikute puhul pole võimalik. Siiski on olemas ka teatud kollektiivne tasand, mille kaudu toimub muusikaline kommunikatsioon (Sciarrino 2001:48). Sciarrino rõhutab vahet loova, instinktiivse fantaasia (kujutlused) ja konstrueeriva fantaasia vahel. Komponeerimine tähendab peaaegu alati muusikaliste ideede piiramist ja neile vormi andmist (Sciarrino 2001: 44).

Üheks põhiliseks teoseid ülesehitavaks printsiibiks on tal kujundite **kordus** ning järk-järgulised variatsioonid (Borio 2001: 33). “Üks asi on selge. Selleks, et muudatusi tajuda, tuleb korrata. Midagi varieerida ilma kordamata on võimatu” (Grazia 2000: 23). Korduvatest kujunditest konstrueerib kuulmismeel Sciarrino sõnul mentaalse “kõrva ruumi”, millel on oluline erinevus nähtavast kolmemõõtmelisest ruumist: kui silm võib liikuda edasi-tagasi ruumis, siis kõrv võib teha seda sama ajas – liikuda edasi-tagasi mineviku (mälu) ja oleviku (taju) vahel. Sciarrino jaoks on oluline mälu ja hetketaju koospilt. Ta arvestab, et lühimälu ning hetkel tajutav toimiks koos (Grazia 2000: 23).

Tähtis tehnika, mida Sciarrino komponeerimisel tihti kasutab, on nn. **aknavorm**. See tugineb ajalise dimensiooni mittejärjepidevusele tänapäeva inimese tunnetuses (Grazia 2000: 24). Tänapäeval ei kulge aeg enam nii nagu kunagi varem, ta on muutunud mittejätkuvaks (aja diskontinuiteet), suhteliseks ja muutuvaks: lennates ühest maailma otsast teise surume aega kokku või pikendame seda; rääkides telefonis inimesega teisel pool maakera, asume samas ajahetkes, kuigi kellad näitavad erinevat tundi; võime aega peatada: kui teha lihtsalt foto ja seda hiljem vaadata, asub riskülikulisel paberitükil tükike minevikust. (Sciarrino 1998: 97). Samuti televiisorit vaadates tungib meie kodudesse hoopis teine ajaline ja ruumiline element. Veelgi enam, võime sellest hüpata sisse ja välja, vahetades telekanaleid või vajutades televiisori sisselülitamisnupule (*Ibid*).

Muusikas tekib aknavorm kontrastse materjaliga plokkide vastandamisel, võiks isegi öelda, kokkupõrgetel. Sellisel moel lineaarne areng katkeb, kuulaja siseneb otsekui uksest või aknast hoopis teiste parameetritega kõlaruumi, kus aeg voolab teisiti (Sciarrino 1998: 113). Aknad kujutavad endast tihti “foonilisi traumasid”, mis panevad ajast üle hüppama (*Ibid*). Üks aknavormi ere näide on allpool analüüsitud Sciarrino teos *Lo spazio inverso*.

4.2 Analüüs

Taust

Salvatore Sciarrino on öelnud: “Ilma kahtluseta võib öelda, et minu maailm on visuaalne maailm. Sel on kõlalise maailmaga nii tihe seos, et see tundub peaaegu irreaalne. Pole teost, mille mingisugunegi tahk poleks visuaalne” (Sciarrino 2001: 41). Tihti loob Sciarrino oma teoste väljatöötamisel esmalt graafilised joonised või diagrammid (tema nn. *flow*-diagrammidest on koostatud isegi näitusi; Osmond-Smith 2001b: 883), mille ta hiljem “tõlgib” muusikalisse notatsiooni (Sciarrino 2001: 271). Kui lähtuda seisukohast, et muusikateose analüüs on kui komponeerimise pöördprotsess, tundub kõige otstarbekam läheneda tema teostele just visuaalsete vahendite – graafilise analüüsi¹⁶ abil. Sellise meetodi aluseks on helisündmuste kujutamine koordinaat-teljestikul, kus üks telg märgib aega, teine helikõrgusi.

Graafilist analüüsi on teoste uurimiseks kasutanud näiteks Anneli Arho Györgi Ligeti teose „Atmosfäärid“ juures (Arho 1997: 18, 19, 62-79), Sciarrino muusika puhul Francesco Giomi ja Marco Ligabue sooloflööditeose *Come vengono prodotti gli incantesimi* analüüsi ühe osana (Giomi ja Ligabue 1996: 162). Põhjalikult on graafilise analüüsi meetodit kirjeldanud ning rakendanud Gerhard Lock oma magistritöös „Muusikaline materjal ja selle käsitus Lepo Sumera viiendas sümfoonias” (Lock 2004: lk. 47 jj). Graafilise analüüsi üheks tähtsamaks ülesandeks on kujutada ja uurida eelkõige sellist muusikat, mille reaalsest kõlapildist ei anna partituur piisavat ettekujutust. Huvitav on märkida, et Sciarrino rakendas taolist muusika visuaalset kujutamist mitmete, eelkõige 18.-19. saj. teoste (Beethoven, Haydn, Schubert) uurimisel (nt. Sciarrino 1998: 30, 50, 67).

16 Graafilise analüüsi all mõeldakse siinkohal teose kujutamist visuaalsete, traditsioonilisest notatsioonist erinevate kujundite abil. Järelduste aluseks on eelkõige erinevad ruumilised suhted. Silmas ei ole peetud Schenkeri graafilist analüüsi, kus noodijoonestikul on kokkuvõtvalt kujutatud teose harmoonilis-kontrapunktilist struktuuri.

Käesolevas töös on lähema vaatluse alla võetud Sciarrino teos *Lo spazio inverso* („Pööratud ruum“) flöödile, klarnetile viiulile, tšellole ja tšelestale aastast 1985. On huvitav uurida, kuidas avaldub selle suhteliselt palju mängitava teose selgelt ruumile vihjav pealkiri muusikas. Teose mõistmiseks annab teatud pidepunkte Sciarrino annotatsioon, mille sõnastus on küll Sciarrinole omaselt mõnevõrra ähmane:

“Luu liikumise illusioon läbi *stasise* – tegelikult seosetu loogika. Võib tunduda lahendamatu paradoksina, kuid see on võlumine, mis mulle on määratud. /---/ Ei jätkuvust, ei fragmente, ei dialektikat. Välditud on arenguid ja tegelikult seosed hetke ja talle järgneva vahel on ainult sugereeritud. Tekitada ruum, kus pole midagi muud kui mentaalne dimensioon, võib tunduda surrogaadina antiikse muusika puudumisel. Siiski piisab selle sama mentaalse protsessi teadvustamisest, mis läbi kapillaarpeene tähelepanu jõuab tajumiseni – ja teadvus, mis asub meelte äärealadel, organiseerib ka korratuse. Ning kaos on loetav” (Sciarrino 2001: 125-126).

Meetodi kirjeldus

Kasutatav meetod on inspiratsiooni saanud Giomi ja Ligabue esteetilis-kognitiivsest analüüsist, mille põhiliseks sisuks on kirjeldada helilisi kujundeid, nende seost, käitumist ning kujunditevaheliste suhete kaudu avada teose üldist vormi ja toimemehhanisme. Keskne mõiste on siin “heliobjekt” (*oggetto sonoro*).¹⁷ See termin pärineb Pierre Schaeffer’i traktaadist *Traité des objets musicaux* (Pariis: Éd. du Seuil 1966). Heliobjekti all ei mõtle Schaeffer niivõrd füüsilist või elektroakustilise sünteesi helielementi, kuivõrd „inimese muusikalise taju objekti“, mis on kõige väiksem ühik, mida on võimalik üheselt eristada ja määratleda tema tüüpiliste omaduste ja morfoloogilise käitumise kaudu (Giomini ja Ligabue 1996: 157). Mõiste “heliobjekt” on hästi rakendatav eelkõige muusika puhul, mille tähtsamaid elemente on tämber, ning mis pole piisavalt kirjeldatav helikõrguste ja noodivältuste abil. Seega on heliobjektidest kõnelemine Sciarrino muusika puhul õigustatud ja kohane. Järgneva analüüsi esmaseks eesmärgiks ongi teose heliobjektide „kaardistamine“ ja nende vaheliste suhete uurimine.

Helilobjektide graafilisel kujutamisel on lähtutud järgmisi põhimõtteid (teose diagramm on ära

¹⁷ Giomi ja Ligabue eelistavad oma analüüsis pigem nimetust "heliline sündmus" (*evento sonoro*; Giomi ja Ligabue 1996: 157).

toodud [lisas 2](#)):

1) Helilised sündmused on kujutatud kahemõõtmelisel koordinaatteljestikul, kus horisontaaltelg märgib aega ning vertikaaltelg helikõrgusi (mida kõrgem heli, seda kõrgemal asub teljestikul)

a) *Ajaiühikud* on kujutatud proportsionaalselt horisontaalteljel. Antud juhul vastab ühele kujutatud vahemikule (üks ruut) üks kaheksandik teose partituuris.

NB! Teatud lõikudes on eiratud aja proportsionaalse kujutamise printsiipi. Kohtasid, kus kontrastsete *sforzando*-klastritega astub sisse ja mängib tšelesta, võib käsitleda Sciarrino aknavormi teooriast lähtuvalt akendena. Et rõhutada akende tähtsust ja jõulisust ning ühtlasi visuaalselt kujutada aknavormi ajalise diskontinuiteedi ideed, on aknad ümbritsetud punase piirjoonega, nende lõikes ajatelg katkeb ning sündmused on kujutatud kaks korda suuremas proportsioonis – ühele kaheksandikule vastab kaks ruutu, s.o. u. 1 cm. Seega on aknad ajalises mõistes suurendatud muu materjaliga võrreldes kaks korda.

b) *Helikõrgused* on kujutatud proportsionaalselt vertikaalteljel. Antud juhul vastab oktavile 6 ühikut (6 ruutu). Seega ühe ühiku väärtuseks on üks täistoon. Skaala algab suure oktaavi C-st ning lõpeb 5. oktaavi alguses.

Kuna Sciarrino muusikas on heliobjektide puhul helikõrgusest tähtsam nende kuju ja käitumine (*crescendo* ja *diminuendo* kujundi sees, *vibrato*, *tremolo* jms), siis püüab alljärgnev analüüs kujutada selgelt haaratavalt ka dünaamikat: mida intensiivsem on dünaamika, seda tugevam on visuaalne kujund ja seda paksem joon, mis seda kujutab. Seega paksenev joon ei tähenda üleminekut ühelt noodilt väikesele klastrile, vaid *crescendo*'t. Heliobjektid on kujutatud tervikuna ning nende helikõrgus on graafikult määratletav ainult ligikaudselt. Lähemad seletused ja näited on ära toodud allpool, heliobjektide loetelu ja kujutamispõhimõtete juures.

2) Erinevate pillide heliobjektid on kujutatud erinevate värvidega: klarnet – helesinine, viiul – heleroheline, tšello – tumeroheline, flööt – pruun, tšelesta – punane.

3) Analüüsi aluseks on partituur¹⁸, mitte kuuldeline kogemus.

Heliobjektide loetelu ja graafiline kujutamine

1) klarneti multitoon

18 Kasutatud on väljaannet Salvatore Sciarrino "Lo spazio inverso" BMG Ricordi 1985, nr 137446.

- a) *cresc.-dim.* – helesinine keskelt kergelt paksenev joon nt. takt 1 jj.
- b) *fisso* (fikseeritud, sirge) – helesinine sirge joon nt. takt 17
- 2) viiuli ja tšello kõrged noodid¹⁹ (enamasti flažoletid, vahel ka normaalse võttega noodid)
- a) ilma tremolota – roheline joon, mis on keskelt veidi paksenev (*cresc.-dim.*)
- b) sirge (*fisso*) (nt. takt 3 jj/ takt 7)
- c) tremologa – roheline joon, mida läbib must siksak (nt. takt 6)
- 3) tšello või viiuli valjud tremolod (ilmuvad akendes koos tšelestaga, nt. takt 8) – jäme roheline joon, mida läbib must siksak
- 4) tšello madalad glissandoga noodid (nt. takt 14) – tumeroheline keskelt paksenev kumerjoon
- 5) tšello ja viiuli kõrgete nootide glissandode ristumisel tekkivad tuiklemised taktides 25-27 (teatud spetsiifilised võnked, mis tekivad kahe üksteisest mikrotooni kaugusel oleva heli vahel) – kollane varjutus ristuvate roheliste joonte ümber
- 6) viiuli flažolett vibraatoga (*vibr. rapido*, takt 48-49) – heleroheline sirge joon, mida läbib laineline joon
- 7) triller (tšelesta: takt 18, viiul: takt 41-44, tšello: takt 56) – laineline joon²⁰
- 8) flöödi kaetud *frullato* (hääldades „rrr” läbi flöödi toru) nt. takt 10 jj – tumepruunidest ristikestest koosnev joon, mille alla on kirjutatud „rrr”. Paksenev (*cresc.-dim.*) või sirge (*fisso*)²¹
- 9) flöödi *jet-whistle* (jõuliselt läbi flöödi toru puhumisel tekkiv efekt, mis annab tulemuseks kõrge tõusva ja laskuva vile, takt 37) – pruun kiirelt tõusev ja laskuv jäme joon
- 10) flöödi *tongue-ram* (kaetud huulikuavas keelelöökidega tekitatav perkussiivne efekt, mis kõlab suur septim madalamalt kirjutatud noodist, takt 37) – pruunid kolmnurgad
- 11) tšelesta *sforzando*-klastrid
- a) kromaatilised (nt. takt 8) – punased, täidetud püstised ristkülikud
- b) valgetel klahvide (takt 57) – punane täitmata ristkülik
- 12) tšelesta akordijärgnevused (nt. takt 8) – punaste püstjoonte grupid, varjutatud punasega. Kuna need järgnevused mõjuvad küllaltki “helilaikudena”, siis nende heliobjektide kõrgus on kujutatud väga umbkaudselt.

Kui kaks heliobjekti moodustavad oma kõlalise ja ajalise läheduse tõttu ühe kujundi (nt. tšello

19 Kujutamisel on arvestamata jäetud mõningad tämbriksed efektid nagu mäng sordiiniga või ilma, *sul ponticello*, *sul tasto*, jms, kuna need antud teoses heliobjektide põhiolemusest ja funktsiooni ei muuda.

20 Seejuures on suhteliselt kitsas laineline joon kujutatud teljestikul alumise noodi kõrgusel. Trilleri korrekse helikõrguslik kujutamine (trilleri noodid asuksid teljestikul teineteisest tegelikult poole või terve ruudu kaugusel) tekitaks visuaalselt liiga intensiivse kujundi ning ei vastaks seetõttu antud heliobjekti iseloomule piisavalt adekvaatselt.

21 Kaetud *frullato* kõrgus on praktiliselt määratlematu, tegemist on suhteliselt madala heliga. Graafikusse kandmisel olen arvestanud põhimõtet, et flöödi kõik kaetud efektid annavad heli, mis kõlab suur septim madalamal võetud sõrmevõttest. Seega noteeritud *c1* annab tulemuseks *cis* väikeses oktaavis.

madal glissando ja flöödi kaetud *frullato* taktis 14), siis on nad ühendatud noolega.

Teose terviklik graafiline analüüs on ära toodud [lisas 2](#).

Analüüsi tulemused

Teose graafiline kujutamine osutus otstarbekaks. Visuaalsel kujul on teose vorm haaratav paktiliselt ühe pilguga – see tekib kahe mõõtme, horisontaali (klarneti multitoonid, keelpillide ja flöödi vaiksed heliobjektid) ja vertikaali (aknad, mis moodustavad suhteliselt laia ulatusega tšelesta *sforzando*-klastritest, akordijärgnevustest ja muudest selles piirkonnas kõlavatest valjustest heliobjektidest) vahelistest suhetest. Horisontaalsete heliobjektide liini lõhestavad aknad, mis katkestavad ajalis-ruumilist kontinuiteeti ja liigendavad teose selgelt eristuvateks lõikudeks. Eriti selgelt ilmneb sissehurdumise, katkestamise idee klarneti multitooni jälgides: iga akna juures on see justkui läbi lõigatud, akna lõpuhetkest jätkub see aga praktiliselt samast positsioonist. Selgelt on tuvastatav ka erinevate lõikude iseloom ja nende üldine organiseeritus, mida kirjeldatakse lähemalt allpool.

Üks teguritest, mis kannab teose üldist arengut, on täheldatav vaadeldes aknaid. Akende pikkus kasvab alates aknast 1 kuni aknani 4 (vastavalt $1/8$, $2/8$, $3/8$, $6/8+3/16$), samuti suureneb järjest akendes mängitavate klastrite arv (2, 3, 4, 5). Loo keskmeks võib pidada siiski akent 5, kus heliobjektide tihedus on kõige suurem – ristuvad peaaegu kõikide pillide liinid. Peale akent 5 toimub taas materjali rahunemine, stabiliseerumine. Aknad 6-8 on lühemad (vastavalt $1/8$, $2/8$ ja $3/16$). Viimases kahes aknas on sündmuste tihedus taas suurem (sarnaselt aknale 5).

Ühtlasi tekitavad aknad muutusi horisontaal-liinide iseloomus, mis on kas staatiline (põhiliselt horisontaalsed kujundid) või dünaamiline (põhiliselt üles või alla liikuvad kujundid). Esimesed kolm lõiku on staatilised. Peale akent 3 algab teose dünaamiline osa (4. ja 5. lõik), peale akent 5 on tegemist taas põhiliselt staatiliste kujunditega (lõigud 6, 7 ja 8, v.a. 7. lõigu lõpp, kus viiuli järsk glissando tekitab tugeva liikumise assotsiatsiooni – otsekui meeldetuletuse või peegeldusena keskmisest vormiosast). Seega joonistub välja suhteliselt lihtne ABA vorm.

Siinkirjutaja jaoks oli kõige huvitavam avastada teose väga selgelt visuaalne ruumiline

organiseeritus, mis viitab ka teose pealkirjale “Pööratud ruum” (või antud kontekstis pigem isegi “ümber pööratud ruum“). Kogu teost läbib väga selge horisontaaltelg – liin, mis tekib klarneti multitoonidest. Esimeses lõigus asuvad kõik heliobjektid sellest ülalpool, akna 1 akustiline šokk “pöörab” lõigu 2 kõik helilised sündmused teljest allapoole, lõigu 3 esimene pool on taas ülalpool, peale tšelesta klastrit on sündmused all, lõik 4 jälle ülal jne. kuni teose lõpuni. Seega toimub helilise ruumi vertikaalne pööramine väga lihtsa printsiibi alusel.

Samuti esineb “pööramist” vormiosade järjestuse seisukohalt: kui esimeses lõigus kõlavad klarneti multitoonide kõrval kõrged keelpillide heliobjektid ning teises flöödi kaetud *frullato*'d, siis vormi A-osa tagasipöördumisel peale akent 5 on nende järjekord ära vahetatud: kõigepealt tuleb kaetud *frullato*'de lõik (lõik 6), seejärel keelpilli kõrgete heliobjektide lõik (lõik 7). Klassikalises mõistes on tegemist peegelreppriisi või kontsentrilise vormiga *abCb'a'*. Aken 5 toimib kui vertikaalne telg, mille ümber toimub teose horisontaalne pööramine. Täpsem vormiosade määratlus on ära toodud tabelis 4.1.

Graafilisest analüüsist ilmnev teose väga selge visuaalne liigendus ja ruumiline organiseeritus viitavad võimalusele, et Sciarrino kasutas selle teose loomisel mingeid sarnaseid graafilisi vahendeid. Igal juhul annavad nad aga tunnistust väga tugevast visuaalsest mõtlemisest.

Alljärgnevas tabelis on kokkuvõtvalt ära toodud teose struktuur, kirjeldatud lõikude või akende iseloomu, nimetatud põhilised helilised sündmused (heliobjektid) ja kommenteeritud mõningaid olulisi pöördepunkte teoses.

<i>Lõik/ Aken</i>	<i>Vormi- osa tähis</i>	<i>Taktid</i>	<i>Iseloom (staatiline/ dünaamiline)</i>	<i>Põhilised heliobjektid, nende asend klarneti multitoonide telje suhtes</i>	<i>Märkused</i>
Lõik 1	a	1-7	Staatiline, vaikne	Klarneti multitoon (<i>cresc.-dim</i>). Keelpillide flažoletid (<i>cresc.-dim</i>), teljest ülalpool	
Aken 1		8	Tugevalt dünaamiline, pealetükkiv	Tšelesta klastrid ja akordijärgnevused, tšello laskuv tremolo	
Lõik 2	b	9-15	Staatiline, vaikne	Klarneti multitoon (<i>cresc.-dim</i>). Flöödi kaetud <i>frullato</i> (<i>cresc.-dim</i>), tšello madalad glissandod, teljest allpool .	
Aken 2		16	Tugevalt dünaamiline, pealetükkiv	Tšelesta klastrid ja akordijärgnevused, tšello tõusev tremolo.	
Lõik 3a	a1	17	Staatiline, vaikne	Klarneti multitoon (<i>fisso</i>) viili flažolet tremologa (<i>cresc</i>), tšello flažolet (<i>fisso</i>), teljest ülalpool .	Esimene tugevam häiritus heliobjektide <i>cresc.-dim</i> kuju kordumistes

Lõik/ Aken	Vormi- osa tähis	Taktid	Iseloom (staatiline/ dünaamiline)	Põhilised heliobjektid, nende asend klarneti multitoonide telje suhtes	Märkused
Lõik 3b	b1	18	Staatiline, vaikne	Klarneti multitoon (<i>cresc.-dim</i> , pulseeriv). Flöödi kaetud <i>frullato (fisso)</i> , tšelesta triller (<i>fisso</i>), teljest allpool .	- " -
Aken 3		19-20	Tugevalt dünaamiline, pealetükkiv	Tšelesta klastrid ja akordijärgnevused, tšello laskuv tremolo.	Ootamatu paus (vaikus) akna teises pooles
Lõik 4	c1	21-28	Dünaamiline (aeglane liikumine alla), vaikne	Klarneti multitoon (<i>cresc.-dim</i>), tšello ühtlaselt laskuv glissando, viiuli tõusvad kujundid, tuiklemised vl. ja vc. liini vahel, teljest ülalpool .	
Aken 4		29-31	Tugevalt dünaamiline, pealetükkiv. Sisaldab ka vaikset heliobjekti	Tšelesta klastrid ja akordijärgnevused, tšello ja viiuli laskuvad tremolod, tšello vaikne flažolet.	Pikima ulatusega aken (6/8+3/16)
Lõik 5	c2	32-36	Dünaamiline (liikumine alla ja üles), vaikne	Klarneti multitoon (<i>cresc.-fisso - dim</i>), viiuli ja tšello ühendatud laskuv- tõusev-laskuv glissando, esmal ülal, siis all, siis ülal – lõikab klarnetitelge .	Lõik, mis sisaldab tähtsamaid sündmusi. Toimub „ruumi pööramine“ (lõikumine klarnetiteljega)
Aken 5		37	Tugevalt dünaamiline, kaootiline	Tšelesta klastrid ja akordijärgnevused, tšello ja viiuli ristuvad glissandod, flöödi <i>jet-whistle</i> ja <i>tongue-ram</i> 'id, kaetud frullatod.	Kohtuvad ja lõikuvad praktiliselt kõik liinid. Teose keskpunkt.
Lõik 6	b'	38-44	Staatiline, vaikne	Klarneti multitoon (<i>cresc.-dim</i>). Flöödi kaetud <i>frullato (cresc.-dim)</i> , tšello madalad glissandod, viiuli madal triller, teljest allpool .	Peegelpreiis. Peaaegu kõigis järgnevates lõikudes ja akendes on sündmusi veidi rohkem kui teose algusosas
Aken 6		45	Tugevalt dünaamiline, pealetükkiv	Tšelesta klastrid ja akordijärgnevused, viiuli laskuv tremolo, tšello ülemtooniglissando üles-alla.	
Lõik 7	a'	46-53	Staatiline, vaikne (sisaldab lõpuosas tugevalt dünaamilist kujundit)	Klarneti multitoon (<i>cresc.-dim</i> , <i>lõpus pulseeriv</i>), keelpillide flažoletid (<i>cresc.-dim</i>), lõpus viiuli jõuliselt laskuv ja tõusev tremologa glissando, teljest ülalpool .	Tšello <i>a4</i> -telg tõuseb (<i>b4</i> -le) Staatiliste ja dünaamiliste kujundite kombineerimine
Aken 7		55	Tugevalt dünaamiline, pealetükkiv	Tšelesta klastrid ja akordijärgnevused, viiuli ja tšello laskuv/tõusev tremolo, viiuli ülemtooniglissando üles-alla.	
Lõik 8a	b1'	56	Staatiline, suhteliselt vaikne	Klarneti multitoon (<i>fisso</i>), flöödi kaetud <i>frullato (fisso)</i> , tšello (<i>pulseeriv</i>), teljest allpool	
Lõik 8b	a1'	57	Staatiline, vaikne	Klarneti multitoon (<i>pulseeriv</i>), viiuli flažolet tremologa (<i>cresc</i>), teljest ülalpool .	
Aken 8		58	Tugevalt dünaamiline, katkestatud	Tšelesta valgete klahvide klaster ja akordijärgnevused, tšello ja viiuli ristuvad glissandod.	Akna lõikab läbi vaikus (tühi takt 59 fermaadiga)

Tabel 4.1. S. Sciarrino *Lo spazio inverso* vormi kokkuvõte.

Kuid milles seisneb selle teose tegelik võlu, kuidas õnnestub heliloojal “tekitada ruum, kus pole midagi muud kui mentaalne dimensioon” (Sciarrino 2001: 126)? On selge, et ülalmainitud vormilised printsiibid on ainult karkass, teose tehniline alus, mitte tema tegelik olemus. Graafiku ruumilistest parameetritest on kindlasti palju tähtsam “kõrva ruum”, mis tekib kuulaja meeltes.

Üheks tähtsamaks põhimõtteks Sciarrino puhul on tekitada korduste abil teatud järjepidevuse, kindluse ja korrastatuse tunne, mida helilooja hakkab järk-järgult paigast nihutama või häirima, et kutsuda esile muutus kuulaja meeltes. Raamatu “Carte da suono” eessõna autori, Gianfranco Vinay’ sõnul Sciarrino “des-orienteerib, et re-orienteerida” (Sciarrino 2001: xx). Seega põhilist “iva” tasuks otsida väikestes muutustes, üllatustes ja ebakorrapärades, mida Sciarrino teeb materjali korrates ja seda muutes.

Kõige tugevamalt kuulaja meeli mõjutav kujund on kahtlemata klarneti korduv väikeseintervalliline multitoon. Väga kõitev on juba selle eriline, vaikne kõla, mõnevõrra raskesti hoomatav vorm ja iseloom. Tähtis on Sciarrino juhised parituuri esimesel lehel – *Come senza tempo, col respiro* (nagu ilma tempota, hingates) – need multitoonid otsekui sunnivad teatud kindlasse rütmi kuulaja hingamise, tuues sel viisil mängu tugevalt füüsilise elemendi. Peaaegu alati on multitooni pikkuseks 6/8 7/8-pikkusest taktist. Häired kuuldelses ruumis hakkavad tekkima selle rütmi muutumisel: peaaegu alati murrab akna “sissetungimine” multitooni pooleks, selle pikkuseks jääb 5/8, 2/8 vms. Samuti muutub multitooni iseloom enne olulisi vormilisi pöörded – enne akent 3, mis avab dünaamilise, alla liikuva keskmise vormiosa, on klarneti multitoon taktis 17 erandina sirge (*fisso*) ning taktis 18 otsekui vähendatud väikesteks pulsatsioonideks. Sarnaseid vahendeid on kasutatud taktides 56-57. Taktides 33-34 enne teose keskset akent 5, on multitoon pikendatud fermaadiga, temas toimub järsk *crescendo pianoni*, multitooni tuleb hoida pikalt sirgena. Seega tekitab helilooja kuulaja meeletes olulistel hetkedel häirituse, et peatselt järgnev muutus võiks luua kujutlusse uue tasandi.

Teiseks mentaalset ruumi mõjutavaks teguriks on kõlalise ruumi ulatuse laiendamine. Seda teostab helilooja tihti väga delikaatselt. Näiteks lõigus 4, kus tšello pikk noot liigub väga aeglaselt alla, vastandub sellele vaiksete üles liikuvate viiuli glissandode jada (taktid 23-25). Väga tähtis on nende kujundite teatud ebakorrapära, eriti pikk paus enne viimast, kõige

kõrgemat glissandot: “kord ja korratus tunduvad head vaid siis, kui nad on koos” (Sciarrino 1998: 113). Samuti loob tugeva ruumilise efekti taktides 25-27 tekkiv tuiklemine viiuli ja tšello kõrgete nootide vahel – kahele reaalsele partiile lisandub tuiklemise näol kolmas, otsekui virtuaalne liin, nagu ilmuks juurde uus dimensioon.

Kolmandaks mängib väga tähtsat rolli liinide ristumine ja vastassuunalised liikumised. Vastassuunalisus on esindatud eelkõige akendes, kus ristuvad tšello (või viiuli) laskuv või tõusev suhteliselt vali glissando tšelesta klastrite ja akordidega. Akende maksimaalne dünaamilisus on just see jõud, mis tekitab teose vormis muutusi ning kuulaja meeles nihkeid ja tunnetuse teisenemist. Viimastes akendes lõikuvad ka viiuli ja tšello glissandod omavahel. Ainsad akendevälised ristumised toimuvad teose südames, lõigus 5, kus keelpillide liin lõikab klarneti multitoone. Teose kõige tähtsam punkt on kahtlemata akna 5 algus, kus praktiliselt samal kõrgusel kohtuvad klarneti multitoon, viiuli ja tšello glissandod ja flöödi *jet-whistle*. Samas piirkonnas asuvad tšelesta klastrid. Toimub otsekui plahvatus, peale mida vormi osad naasevad ümberpööratud järjekorras – teisisõnu, ruum ongi pööratud.

Neljandaks, teatud “midagi-on-teisiti-aga-ei-tea-mis” – tunnet tekitab võte, mida Sciarrino on kasutanud paljudes teisteski sama perioodi teostes – mõne teose esimese poole olulise kujundi transponeerimine repriisilaadses lõigus toon või pool tooni kõrgemale (nt. *Hermes* sooloflöödile, 1984, *La perfezione di uno spirito sottile* häälele, flöödile ja löökpillidele, 1985). *Lo spazio inverso*'s on selleks tšello flažolettidest moodustuv horisontaaljoon, mis teose esimeses pooles liigub kõrgusel a^4-gis^4 , teises pooles a^4-b^4 . Kuna esimeses pooles on see joon laskuv, teises aga tõusev, mistõttu ka klarneti liini suhtes tekkiv intervall on teistsugune kui kõrv harjunud ning tekib teatud nihestatuse ja ruumi laienemise tunne.

Viiendaks tuleks nimetada Sciarrino kõige võimsamat väljendusvahendit – vaikust. Tugeva emotsionaalse laengu annavad teosele pausid klarneti multitoonide vahel, mis kahtlemata häälestavad kuulaja kuulamispinge ja vastuvõtlikkuse kõrgele tasemele. Samas täiesti puhast vaikust on teoses kasutatud vaid kolmel korral, taas vormiliselt kõige olulisemates sõlmpunktides: (1) aknas 3, kus viimasele kahele klastrile eelneb peaaegu 3/16 pikkune ootamatu paus – peale akent järgneb teose keskmine, liikumisi sisaldav osa; (2) peale keskset ning kõige tihedamat akent 5 järgneb ootamatu hõrendus ning vaikus, mis tekib vaiksete flöödi kaetud *frullato*'de vahel – see valmistab ette esimese, staatilise osa tagasipöördumist; (3) kõige tähtsam ja kõige kõnekam on aga teose viimane, tühi, fermaadiga takt. See on vaikus, mis

lõikab läbi viimase akna glissando, lubades loo mõjul tõeliselt valitsema pääseda vaid kuulaja meeltes.

4.3 Interpretatsioonilisi tähelepanekuid

Sciarrino muusikas on väga paeluv selle kõlaline pool. Kui see hästi välja mängida, tunnetada teosele omast atmosfääri ja kõlaobjektide vahelisi seoseid, siis enamasti sellest piisab ning sügavuti minev analüüs pole tingimata vajalik. Ometigi on hea teadvustada, et Sciarrino muusika on – vaatamata näilisele intuiivsusele – organiseeritud, korrastatud ja piiratud küllaltki rangete, kuid iseenesest lihtsate reeglite järgi. Võib öelda, et Sciarrino puhul on instinktiivne fantaasia (kujutlused) ja konstrueeriv fantaasia tõesti hästi tasakaalus. Seetõttu on loogiline arvata, et kõige veenvama esituse võib saavutada interpret, kes suudab teoses ära näha ja esituses ühendada nii selle meelelise kui mõistusliku poole. Allpool on lähemalt vaadeldud, kuidas mõjutas ülaltoodud analüüs suhet *Lo spazio inverso* esitamisse.

Käesoleva töö kirjutamise ajaks olen teost ette kandud kahel korral, 5. detsembril 2004 ja 9. aprillil 2005, mõlemal juhul koos ansambliga U: (Tarmo Johannes – flööt, Meelis Vind – klarnet, Merje Hallik – viiul, Levi-Danel Mägila – tšello, Taavi Kerikmäe – tšelesta). Esimesel korral juhtis interpretatsiooni eelkõige fluidum, mida muusika ise tekitas. Seega teos justkui kehtestas end ise, sai selgeks intuiivselt. Siiski, et päris ühtsele lainele jõuda, kasutasime proovides meeleolu kirjeldamiseks piltlike väljendeid või võrdlusi (nt. kujutus pool-teadvuseta olekus inimesest, kes läbi oma hallutsinatsioonide tajub ülimalt selgelt oma enda hingamist). Praktiliselt koheselt oli arusaadav teose kõige üldisem printsiip – vaiksete lõikude kontrast tšelesta klastritega ning alguse kujundite hilisem tagasipöördumine. Lõikude ülesehitamisel püüdsime lähtuda erinevate kujundite dünaamiliste nüansside suhetest (nagu nt. taktis 14 peab olema flöödi kaetud frullato (*pp*) valjem kui tšello glissando (*ppp*) jne). Aluseks olid seega suhteliselt klassikalised ansamblimuusika kujundamise põhimõtted. Teose vormilistele aspektidele ning pillide partiide omavahelistele ühendustele me eriti ei mõelnud. Esimesel esitusel 5.12.04 Tallinna Kirjanike Majas õnnestus luua suurepärane atmosfäär ja teos iseenesest toimis hästi. Ometigi hiljem kontserdisalvestust üle kuulates mõjusid paljud detailid juhuslikena ning esitus ei jätnud väga terviklikku muljet.

Enne teist ettekannet näitasin ansamblile teost graafiliselt kujutatuna ja rääkisin analüüsi

tulemustest. Toon siinkohal välja mõned järeldused, millistest analüüsi aspektidest esituse juures kõige enam kasu oli.

Eelkõige aitas teose graafiline kujutamine kergemini haarata teose vormi, mõista selle seaduspärasusi ja komponeerimisloogikat. Eriti tähtis oli mõistmine, et vaatamata teose suhtelisele staatilisusele, on tal siiski varjatud suund – liikumine liinide kohtumiseni aknas 5. Ilma selle teadmisetähtsusest ei ole esitus jääma heliliste sündmuste jadaks, mille omavahelised seosed (mis Sciarrino sõnul „on ainult sugereeritud“ Sciarrino 2001: 126) jäävadki „sugereerimata“. Samuti aitas sellisel moel teose kujutamine paremini mõista akende rolli ning selgemalt välja mängida nende karakterit.

Teiseks hõlbustas analüüs terviklike, mitme pilli koostöös tekkivate kujundite märkamist ja mõistmist. Nii näiteks paistab graafikult täiesti selgelt, et taktides 4 ja 48 jätkab tšello flažoletti sujuvalt viiul – tegemist on ühe tervikliku heliobjektiga. Sarnane loogika aitas leida samalaadseid ühendatud figuure, mis ei asu samal kõrgusel, kuid tämbrilise sarnasuse ja üksteise varjust väljakasvamise tõttu moodustavad ühtse heliobjekti. Nii näiteks loovad taktides 13-14 väga omapärase heliefekti flöödi kaetud *frullato* ja tšello madal glissando, akna 5 alguses liituvad peaaegu kõik partiid perfektse ajastuse korral ühtseks heliliseks plahvatuseks, kus on praktiliselt võimatu välja kuulda, mis pill mida mängib. Samuti toimus teisel esitusel paremini taktides 25-27 tekkiv tuiklemise efekt, kuna viiuli ja tšello partiid olid paremini tasakaalustatud – aitas mõistmine, et tegemist pole kahe iseseisva liini, vaid ühtse kujundiga. Äärmiselt oluline oli ühendada tšello ja viiuli laskuvad ja tõusvad glissandod taktides 33-36, sest kui nende ühenduskohtade vahele jäävad „augud“ (ka augud mõtlemises), on praktiliselt võimatu saavutada ruumi pööramise, dimensioonide muutumise tunnet, nõrgeneb kontrast dünaamika ja staatika vahel ning teose keskne lõik ei toimi.

Samuti aitas toodud analüüs pöörata tähelepanu ja vastavalt välja mängida teatud olulisi kujundeid. Seda eelkõige kohtades, kus teoses toimub mingi muutus – näiteks klarneti sirge ja seejärel pulseeriv multitoon taktides 17-18, viiuli vastassuunaline liikumine tšello pikale glissandole taktides 23-24, alguse vormiosaga võrreldes lisanduv viiuli vaikne triller taktides 41-44 jms. Väga tähtis oli mõista teoses vaikuse väärtust ja rolli. Lihtne on tekitada kõrvalhääli ja kaotada vaikuse pingelisus aknas 3, kus see ometigi on üheks tähtsamaks elemendiks, mis toob kaasa muutuse teose vormis (üleminek staatilistelt lõikudelt liikuvatele). Samamoodi valmistab vaikus flöödi laskuvate frullatode vahel taktis 37 ette alguse tagasipöördumist. Seega

oli tähtis teadvustada, et need pausid peavad olema hästi välja kuulatud ega tohi mingil juhul olla kiirustades või ülelibisevalt mängitud. Samuti ilmnis graafikult, et teos ei lõppe mitte viimase aknaga, vaid vaikusega, mis sellele järgneb.

Esitus 9. aprillil 2005 kujunes palju veendunumaks, sihipärasemaks, terviklikumaks nii üksteise tunnetamise kui ka üldise vormi mõttes. Rääkides analüüsi mõjust, tunnistasid mõned ansambli liikmed hiljem: „Igasugune info teose kohta tuleb vaieldamatult kasuks. Igal juhul jõudsin oma multitooni nõidumise ajal märgata, millal tegevus kandus „sinisest teljest“ üles või allapoole. Ja „aknad“ on väga kujundlik ja kõnekas väljend. Mis salata, graafik on kohe silme ees kui öelda: Sciarrino LO SPAZIO INVERSO“, „endalegi üllatuseks tulid just kontserdil need skeemid silme ette“.

Seega antud juhul oli analüüsist abi eelkõige teose vormi mõistmisel ja seeläbi parema terviklikkuse saavutamisel. Graafiline analüüs osutus eriti kasulikuks, kuna ta oma loomu poolest on hästi ühendatav esituse sünteesiprotsessi – tema olemus pole verbaalne vaid kujundlik, ta on haaratav meeleliselt ja tervikuna ning seega lähedane paljudele teistele alateadlikele või mälust tulenevatele teguritele, mis mõjutavad teose esitust. Tähtis oli ka helilooja intellektuaalsete operatsioonide ja komponeerimispõhimõtete avaldumise avastamine. Ühelt poolt tõstis see huvi teose vastu, teiselt poolt korrastas ja suunas mõtlemist, võimaldades terviklikumat ja ühtsemat interpretatsiooni.

5. Kokkuvõte

Käesolev töö teenis kaht teineteisest küllaltki erinevat eesmärki: (1) tuua näiteid, kuidas interpreedi seisukohast läheneda teosele, et avastada paremini selle toimemehhanisme ja sisemisi struktuure; (2) uurida analüüsi ja esituse suhet. Kui neist esimese aluseks olid partituurid ja muu teave heliloojate ja uuritud teoste kohta – seega suhteliselt objektiivne info –, siis teine uurimisala tugines põhiliselt isiklikele kogemustele ja enesevaatlusele ning oli seega oma olemuselt äärmiselt subjektiivset laadi.

Töö põhirõhk lasus esimesel, objektiivsemal, kindlamatele alustele tugineval ülesandel – teoste analüüsil. Tänu põhjalikule süvenemisele heliloojate mõttemaailma ja komponeerimistehnikatesse, õnnestus leida tõhusad lähenemisteed, kuidas analüüsida teoseid nii, et analüüsi tulemused pakuksid kasulikku infot teoste paremaks kujundamiseks. Teine eesmärk – uurida analüüsi mõju esitusele – osutus raskemini teostatavaks, sest teose interpreteerimise ja esitamise protsess on äärmiselt keeruline ja kompleksne nähtus. Kuna uurimismaterjaliks olin mina ise, siis sellest tuleneva paratamatu subjektiivsuse tõttu püüdsin vältida üheste järelduste ja väidete väljatoomist. Ometigi jõudsin mitmete huvitavate tähelepanekuteni, mis – olgugi, et nad on loomulikult vaieldavad – võivad osutada abistavateks või inspireerivateks teistele interpretidele, muusikateadlastele või heliloojatele.

Tähtsa osa tööst moodustas vaatlus, (1) millised tegurid kujundasid esitust enne analüüsi, (2) millised analüüsi aspektid osutasid esituse jaoks kõige abistavamateks ning (3) kuidas õnnestus need ühendada teiste esitust mõjutavate komponentidega. Neist kõige täpsemalt õnnestus kirjeldada teist punkti, kolmas kujunes liialt raskelt haaratavaks ning seda kirjeldasin eelnevates peatükkides vaid põgusalt. Allpool järgneb lühikokkuvõtte tähtsamatest tulemustest uuritud heliloojate kaupa ning mõned üldised tähelepanekud.

Maderna *Cadenza da Dimenzioni III* puhul kasutasin ja kõrvutasin kahte erinevat meetodit. Esimene neist oli suhteliselt tüüpiline „raamatuanalüüs“, mis tugines Nicola Verzina avastustele Maderna visandimaterjalides (Verzina 2003: 138 jj). See kirjeldas, milliste operatsioonide abil lõi Maderna teose materjali. Teiseks uurisin, kuidas tõlgendada muusikalisi kujundeid lähtuvalt ühest Maderna kirjast, kus ta kirjeldas teose rolli ooperi *Hyperion* kontekstis. Teose esitus enne põhjalikku analüüsimist lähtus põhiliselt nooditekstist ja

mõningatest teadmistest Maderna ideedest ja ideaalidest. Alateadvuses tekkiv emotsionaalne plaan oli suurel määral seotud teose erinevate nüansside väljamängimiseks vajaliku füüsilise tegevusega. Analüüs teost läbivatest kindla (tõlgendusliku) tähendusega motiividest, aitas oluliselt siduda esitust terviklikumaks. Kuigi ülal mainitud esimesest analüüsiviisist teose esitamisel päris otsest kasu polnud, ei või selle tähtsust siiski alahinnata – selline teose uurimine oli ülimalt huvitav ning sel viisil tekkis teosega palju tugevam ja sügavam side. Ühtlasi aitas partituuri üksikasjalik uurimine kaasa nooditeksti paremale omandamisele ning ajendas otsima edasisi muusikalisi seoseid – oli tõenäoline, et kui materjal tugineb nõnda tugevale organiseeritusele, siis peab see olema esindatud ka teistel tasanditel. Seega analüüs toitis „informeeritud intuitsiooni“ (Rink 2002: 41) mitmeid erinevaid kanaleid kaudu ning eduka esituse aluseks kujunes mitmete erinevate elementide sünteesimine (nooditeksti tundmine, tausta tundmine, mängimise füüsiliselt protsessist lähtuvad alateadlikud otsustused, erinevad tõlgenduslikud järeldused, sobiva atmosfääri leidmine jne.)

Donatoni *Nidi* esitus enne põhjalikumat analüüsi tugines põhiliselt lühematele, “reaalajas” tajutavatele muusikalistele sündmuste ja erinevate lõikude vahelise kontrasti ja tempomuutuste tunnetamisele. Oluliseks esitust suunavaks teguriks osutus teose jooksul kasvav vaimne ja füüsiline pinge. Teose analüüsimisel lähtusin mitmetest Donatoni mõistetest, millega ta on kirjeldanud oma komponeerimistehnikat (paneelid, figuurid, koodid, automatismid, animeeritud arvud). Põhiliseks analüüsi sisuks kujunes vastuse otsimine küsimusele, kuidas on teos suhteliselt napist algmaterjalist üles ehitatud ehk Donatoni terminoloogiat kasutades – milliste koodide abil on see „komponeerunud“. Donatoni juures oli sellisest küllaltki üksikasjalikust analüüsist rohkem abi kui Maderna näite puhul – lisaks suhteliselt keerulise nooditeksti paremale valitsemisele, soodustas see oluliselt ka teost üldiselt kujundavate tegurite ja protsesside mõistmist. Eriti palju oli abi erinevate noodigruppide ja nende funktsiooni tuvastamisest. See aitas mõista, millised noodid ja kujundid on olulisemad, millised vähem. Kuigi *Nidi* „töötab“ enamasti suhteliselt hästi ka ilma põhjaliku analüüsita, toetas analüüs esitust eelkõige teose parema vormitunnetuse ja materjali valitsemise seisukohalt.

Sciarrino puhul lähtusin helilooja enda tunnistusest, et ta on tugevalt visuaalse mõtlemisega inimene (Sciarrino 2001: 41) ning rakendasin graafilise analüüsi meetodit. Esitus enne analüüsi lähtus peamiselt teose mängimisel tekkivatest kuulmisega haaratavatest seostest (nagu erinevate kujundite sarnasus või kontrastsus, sellest lähtuvad vajalikud dünaamilist tasakaalu puudutavad otsustused). Teose helikeel on selline, et üldine atmosfäär ja meeleolu kehtestab

ennast muusikaliste vahendite abil suhteliselt kergesti. Graafiline analüüs aitas mõista teose tegelikult vägagi lihtsat vormi ja seda organiseerivaid põhimõtteid. Ühtlasi avas see uusi aspekte teose pealkirja lahtimõtestamisel. Otseselt oli analüüsist kõige enam abi muusika varjatud suuna avastamisel ja edasiandmisel ning kujundite tuvastamisel, mis tekivad mitme pilli koostöös ja peavad seega olema vastavalt teostatud. Graafiline analüüs osutus teatud mõttes universaalsemaks ning rohkem mõju avaldavamaks kui puhtalt verbaalsed analüüsid Maderna või Donatoni teoste puhul – tänu oma kujundlikkusele ja meelelisusele, on ta haaratav „otse“, ühe korraga, ning seega on ta oma olemuselt lähemal teistele komplekssetele teguritele, mis sünteesitakse esitamise protsessis.

Kokkuvõtteks võib öelda, et toodud näidete varal ei saa nõustuda Wallace Berry ja Eugene Narmouri seisukohtadega, et teosel on ainult üks võimalik interpretatsioon või teose analüüsimine on heaks esituseks vältimatult vajalik (Cook 1999: 239-40). Lahates analüüsile eelneva esitust kujundavaid tegureid, leidis kinnitust Johnathan Dunsby väide, et „esitajad on pidevalt seotud analüüsi protsessiga, see on lihtsalt teist tüüpi analüüs kui teaduslikes väljaannetes“ (Rink 2002: 36). Lisaks “informeeritud intuitsioonile”, on väga tähtis esitust mõjutav komponent on keha füüsilise tegevuse seotus emotsioonidega – kehatunnetus mõjutab suurel määral teose emotsionaalset plaani (ja vastupidi) “reaalajas”, just esituse käigus.

Loomulikult võib teose analüüsimine kirjutuslaua taga anda esitusele palju juurde, eelkõige terviku kujundamise ja olulise-mitteolulise eristamise seisukohalt. Kõige abistavamaks osutusid analüüsimeetodid, mis lähtusid võimalikult helilooja taustast, mõtteviisist ja komponeerimispõhimõtetest, ning need analüüsi aspektid, mis pakkusid võimalusi seosteks teiste esitamise protsessi kuuluvate elementidega (emotsioonid, füüsiline rakendus, vaimne pinge, visuaalsed kujundid, piltlikud seosed).

Töö käigus selgus, et püstitatud küsimuse kõrval, KUIDAS analüüsida, on vähemalt sama tähtis, analüüsimise fakt iseenesest. Leian, et esitusele ei avalda kõige suuremat mõju mitte analüüsi abil selguvad faktid ja teadmised, vaid tugevam emotsionaalne seotus teosega, mis tekib eelkõige õnnestunud analüüsiga alati kaasas käivast HUVIST, vahel isegi hasardist. Seega hea analüüsimeetodi valimine pole oluline mitte ainult pragmaatilisest kasust lähtudes – väga tähtis on ka analüüsi alateadvuslik ja emotsionaalne mõju. Nii nagu uuritud teoste tugevus ilmnes heas tasakaalus intellektuaalse ja intuiitivse komponendi vahel, nii on ka hea esituse eelduseks mõlema komponendi oskuslik ühendamine.

6. Kirjandus

- Arho, Anneli** (1997) *György Ligeti "Atmosfäärid"*. Tõlk. Andrus Kallastu. Tallinn : Scripta Musicalia.
- Baroni, Mario ja Dalmonte, Rosanna** (1985). *Bruno Maderna. Documenti: raccolti e illustrati da Mario Baroni e Rosanna Dalmonte*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- Baruch, Gerth-Wolfgang** (1974). Addio a Bruno Maderna. *Melos* 1/1974, lk. 3-4.
- Borio, Gianmario** (1989). In der Kluft: Zwischen Ich und Materie. Der Entwicklungsweg des Komponisten Franco Donatoni. *Neue Zeitschrift für Musik* 4/89, lk. 23-27.
- Borio, Gianmario** (1991) Der italienische Komponist Salvatore Sciarrino. *Neue Zeitschrift für Musik* 5/1991, lk. 33-36.
- Colazzo, Salvatore** (1990). Dal nulla il molteplice. I lavori solistici con le loro proliferazioni. *Donatoni*, edit. Enzo Restagno. Torino: *Edizioni di Torino*, lk. 110-129.
- Cook, Nicholas** (1999). Analysing performance and performing analyses. *Rethinking music*. edited by Nicholas Cook, Mark Everist. New York : Oxford University Press, lk. 239-261.
- Cresti, Renzo** (2001). La musica in forma di nubi. http://www.renzocresti.it/autori_12.html
- Dalmonte, Rosanna** (2001). Bruno Maderna. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited. Kd. 15, lk. 532-536.
- Donatoni, Franco** (1970). *Qesto*. Milano: Adelphi.
- Fearn, Raymond** (1990). Bruno Maderna. Chur: Harwood Academic Publishers.
- Ferrari, Giordano** (1992). La Flute dans Hyperion de Bruno Maderna, *Premio internazionale di Studi Musicali*
- Ferrari, Giordano** (2001). Hyperion: il canto del poeta Maderna. *Musica/Realtà* No. 64, 1/2001, lk. 25-52.
- Gioni, Francesco ja Ligabue, Marco** (1996). Gli oggetti sonori incantanti di Salvatore Sciarrino. *Nuova rivista musicale italiana* Vol XXX/1-2 (Jan-June 1996), lk. 155-179.
- Grazia, Gracchio** (2000). Zwischen Raum und Zeit. Zu den "Figuren" von Salvatore Sciarrino. *Dissonanz* No. 65, Aug. 2000, lk. 20-25.
- Hambraeus, Bengt** (1997). *Aspects of Twentieth Century Performance Practice: Memories and Reflections*. Uppsala: Royal Swedish Academy of Music.
- Koch, Gerhard R.** (1974). Vitalität in Todesnähe. *Musica* 1/1974, lk. 55-57.
- Lester, Joel** (1995). Performance and analysis: interaction and interpretation. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Edit. by John Rink. Cambridge: Cambridge

University Press, lk. 197-215.

Lock, Gerhard (2004) Muusikaline materjal ja selle käsitus Lepo Sumera Viieandas sümfoonia. Muusikateaduse magisritöö, Eesti Muusikaakadeemia muusikateaduse osakond, Tallinn.

Meyer, Leonard (1973). *Explaining music*. Chicago: University of Chicago Press.

Mila, Massimo (1976/1999). *Bruno Maderna – musicista europeo*. Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a.

Morini, Annamaria (2001). “Addio Franco, alchimista della musica”. *Syrinx*, No. 46. Roma: Accademia Italiana di Flauto, lk 21-25.

Osmond-Smith, David (2001a). Franco Donatoni. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited. Kd. 7, lk. 460-464.

Osmond-Smith, David (2001b). Salvatore Sciarrino. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited. Kd. 22, lk. 882-884.

Pinzauti, Leonardo (1977). A colloquio con Salvatore Sciarrino. *Nuova rivista musicale italiana Vol XI/1 (Jan-Mar 1977)*, lk. 50-57.

Restagno, Enzo (1990) “Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno”. *Donatoni*, edit. Enzo Restagno. Torino: Edizioni di Torino, lk. 3-74.

Restagno, Enzo (1986). *Petrassi*. Torino: Edizioni di Torino.

Rink, John (2002). Analysis and (or?) performance. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, lk. 35-58.

Rothstein, William (1995). Analysis and the act of performance. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Edit. by John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, lk. 217-239.

Sciarrino, Salvatore (1998). *Le figure della musica da Beethoven a oggi*. Milano: Casa Ricordi - BMG Ricordi S.p.A.

Sciarrino, Salvatore (2001). *Carte da suono (1981-2001)*. Palermo: CIDIM/Edizioni Novecento.

Uske, Bernhard (1991). Gegen musikalische Sicherheitsverwahrung. Bruno Maderna als Komponist und Dirigent auf Schallplatten. *Neue Zeitschrift für Musik* 7/8 1991, lk 72-77.

Verzina, Nicola (1999). Intorno tre testi inediti di Bruno Maderna. *Studi Musicali* 2/1999, lk. 495-526.

Verzina, Nicola (2003). *Bruno Maderna. Étude historique critique*. Pariis: L'Harmattan.

7. Allikad

Partituurid:

Donatoni, Franco *Lumen per sei strumenti*. © 1977 Edizioni Suvini Zerboni S.p.a – Milano.
No. S. 8064 Z

Donatoni, Franco *Nidi. Due pezzi per ottavino*. © 1979 (Ristampa 2000) Casa Ricordi –
BMG Ricordi S.p.A. – Milano. No. 132999

Maderna, Bruno *Cadenza da Dimensioni III per flauto*. © 1989 Edizioni Suvini Zerboni
S.p.a - Milano. No. S. 9960 Z

Sciarrino, Salvatore *Lo spazio inverso*. © 1985 BMG Ricordi S.p.A. – Roma. No. 137446

8. Lisa 1

Nimekiri Bruno Maderna, Franco Donatoni ja Salvatore Sciarrino flööditeostest kronoloogilises järjekorras. Ära on toodud teosed sooloflöödile, kammermuusika kuni kuue esitajani ning teosed flöödile ja orkestrile.

Bruno Maderna

<i>Musica su due dimensioni</i>	flöödile, taldrikule ja lindile	1952
<i>Divertimento in due tempi</i>	flöödile ja klaverile	1953
<i>Flötenkonzert</i>	flöödile ja sümfooniaorkestrile	1954
<i>Musica su due dimensioni</i> ²²	flöödile ja lindile	1958
<i>Honeyrêves</i>	flöödile ja klaverile	1961
<i>Dimensioni IV</i>	flöödile ja kammeransamblile	1964
<i>Aria</i>	sopranile, flöödile ja orkestrile	1964
<i>Grande aulodia</i>	flöödile, oboele ja orkestrile	1970
<i>Ausstrahlung</i>	sopranile, flöödile, oboele, orkestrile ja lindile	1971
<i>Dialodia</i>	kahele flöödile, oboele vm. meloodiapillile	1971

Franco Donatoni

<i>Puppenspiel no. 2</i>	flöödile/pikolole ja orkestrile	1966
<i>Etwas ruhiger im Ausdruck</i>	flöödile, klarnetile, viiulile, tšellole ja klaverile	1967
<i>Studio</i>	sooloflöödile	1971
<i>Lumen</i>	pikolole, bassklarnetile, vioolale, tšellole, vibrafonile ja tšelestale	1975
<i>Nidi</i>	soolopikolole	1979
<i>De prés</i>	sopranile, kahele pikolole ja kolmele viiulile	1979
<i>L'ultima sera</i>	sopranile, flöödile, klarnetile, viiulile, tšellole ja klaverile	1980
<i>Fili</i>	flöödile ja klaverile	1981
<i>Small</i>	pikolole, klarnetile ja harfile	1981
<i>Abyss</i>	madalale naishäälele, bassflöödile ja 10 instrumendile	1983
<i>Arpège</i>	flöödile, klarnetile, viiulile, tšellole, vibrafonile ja klaverile	1986
<i>Ave</i>	pikolole, kellamängule ja tšelestale	1987
<i>Midi</i>	sooloflöödile	1989
<i>Blow</i>	flöödile, oboele, klarnetile, fagotile ja metsasarvele	1989
<i>Het</i>	flöödile, bassklarnetile ja klaverile	1990
<i>Late in the day I</i>	sopranile, flöödile, klarnetile ja klaverile	1992
<i>Ciglio II</i>	flöödile ja viiulile	1993
<i>Small II</i>	flöödile, vioolale ja harfile	1993
<i>Serenata II</i>	flöödile, vioolale, kontrabassile, löökpillidele ka klavessiinile	1994
<i>Puppenspiel no. 3</i>	flöödile/pikolole/altflöödile ja ansamblile	1994
<i>Luci</i>	soolo-altflöödile	1995
<i>Triplum</i>	flöödile, oboele ja klarnetile	1995

²² Kuigi pealkiri on sama mis 1952. a. teosel, on 1958. aasta *Musica su due dimensioni* täiesti uusi teos, tegemist ei ole 1952. a. muudetud versiooniga.

Salvatore Sciarrino

<i>Rondo</i>	flöödile ja kammerorkestrile	1972
<i>Siciliano</i>	flöödile ja klavessiinile	1975
<i>All'aure in una lontananza</i>	altflöödile	1977
<i>Quintettino n. 2</i>	flöödile, oboele, klarnetile, fagotile ja metsasarvele	1977
<i>Fauno che fischia a un merlo</i>	flöödile ja harfile	1980
<i>D'un faune</i>	altflöödile ja klaverile	1980
<i>Morgana (Parafrasi di Brazil)</i>	sooloflöödile	1983
<i>Hermes</i>	sooloflöödile	1984
<i>Raffigurar Narciso al fonte</i>	2 flöödile, 2 klarnetile ja klaverile	1984
<i>Canzona di ringraziamento</i>	sooloflöödile	1985
<i>Come vengono prodotti gli incantesimi</i>	sooloflöödile	1985
<i>Lo spazio inverso</i>	flöödile, klarnetile, viiulile, tšellole ja tšelestale	1985
<i>Il tempo con l'obelisco</i>	flöödiel klarnetile fagotile, viiulile, vioolale ja tšellole	1985
<i>La perfezione di uno spirito sottile</i>	flöödile, häälele ja löökpillidele	1985
<i>Il motivo degli oggetti di vetro</i>	kahele flöödile ja klaverile	1986-87
<i>Esplorazione del bianco II</i>	flöödile, bassklarnetile, viiulile ja kitarrile	1986
<i>Frammento e adagio</i>	flöödile ja orkestrile	1986/92
<i>Sui poemi concentrici III</i>	flöödile, viiulile, viola d'amore'le ja orkestrile	1987
<i>Sui poemi concentrici II</i>	flöödile, klarnetile, tšellole ja orkestrile	1987
<i>L'orizzonte luminoso di Aton</i>	sooloflöödile	1989
<i>Fra i testi dedicati alle nubi</i>	sooloflöödile	1989
<i>Venere che le Grazie la fioriscono</i>	sooloflöödile	1989
<i>Il silenzio degli oracoli</i>	flöödile, oboele, klarnetile, fagotile ja metsasarvele	1989
<i>Postille</i>	flöödile, viiulile, vioolale ja orkestrile	1993
<i>Toccata e Fuga in re minore BWV 565 (Elaborazione da Johann Sebastian Bach)</i>		sooloflöödile 1993
<i>Omaggio a Burri</i>	altflöödile, bassklarnetile ja viiulile	1995
<i>Immagine Fenicia</i>	võimendatud flöödile	1996/2000
<i>Muro d'orizzonte</i>	altflöödile, inglissarvele ja bassklarnetile	1997
<i>L'orologio di Bergson</i>	sooloflöödile	1999
<i>Morte tamburo</i>	sooloflöödile	1999
<i>Cantare con silenzio</i>	koorile, flöödile ja löökpillidele	1999
<i>Lettera dagli antipodi portata dal vento</i>	sooloflöödile	2000

9. Lisa 2

Salvatore Sciarrino *Lo spazio inverso* diagramm (järgnevad 7 lehekülge).

Vertikaalne telg märgib helikõrgusi (1 ruut = 1 täistoon), horisontaalne aega (1 ruut = 1 kaheksandik, va. punasega ääristatud aknad, kus 2 ruutu = 1 kaheksandik). Helilised sündmused (heliobjektid) on graafikul kujutatud järgmiselt:

1) klarneti multitoon

a) *cresc.-dim.* – helesinine keskelt kergelt paksenev joon

b) *fisso* (fikseeritud, sirge) – helesinine sirge joon

2) viiuli ja tšello kõrged noodid (enamasti flažoletid, vahel ka normaalse võttega noodid)

a) ilma tremolota – tume- (tšello) või heleroheline (viiul) joon, mis on keskelt veidi paksenev (*cresc.-dim.*)

b) *fisso* – tume- (tšello) või heleroheline (viiul) sirge joon

c) tremologa – tume- või heleroheline joon, mida läbib must siksak

3) tšello või viiuli valjud tremolod (ilmuvad akendes koos tšelestaga) – jäme tume- või heleroheline joon, mida läbib must siksak

4) tšello madalad glissandoga noodid – tumeroheline keskelt paksenev kumerjoon

5) tšello ja viiuli kõrgete nootide glissandode ristumisel tekkivad tuiklemised taktides 25-27 – kollane varjutus ristuvate roheliste joonte ümber

6) viiuli flažolet vibratoga (*vibr. rapido*) – heleroheline sirge joon, mida läbib laineline joon

7) triller – laineline joon

8) flöödi kaetud *frullato* (hääldades „rrr” läbi flöödi toru) – tumepruunidest ristikestest koosnev joon, mille alla on kirjutatud „rrr”. Paksenev (*cresc.-dim.*) või sirge (*fisso*).

9) flöödi *jet-whistle* (jõuliselt läbi flöödi toru puhumisel tekkiv efekt, mis annab tulemuseks kõrge tõusva ja laskuva vile, takt 37) – pruun kiirelt tõusev ja laskuv jäme joon

10) flöödi *tongue-ram* (kaetud huulikuavas keelelöökidega tekitatav perkussiivne efekt, mis kõlab suur septim madalamalt kirjutatud noodist) – pruunid kolmnurgad

11) tšelesta *sforzando*-klastrid

a) kromaatilised – punased, täidetud püstised riskülilikud

b) valgetel klahvidel – punane täitmata riskülilik

12) tšelesta akordijärgnevused – punaste püstjoonte grupid, varjutatud punasega. Kuna need järgnevused mõjuvad küllaltki “heli laikudena”, siis nende heliobjektide kõrgus on kujutatud väga umbkaudselt.

Kui kaks heliobjekti moodustavad oma kõlalise ja ajalise läheduse tõttu ühe kujundi (nt. tšello madal glissando ja flöödi kaetud *frullato* taktis 14), siis on nad ühendatud noolega.