

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia
Jazzmuusika osakond

Kirke Karja

**Protsessimuusika elementidest jazzmuusika
kompositsioonis ja improvisatsioonis**

Töö doktorikraadi taotlemiseks

Juhendaja: prof. Kerri Kotta

Tallinn 2021

Abstrakt

Protsessimuusika elementidest jazzmuusika kompositsioonis ja improvisatsioonis

Process Music Elements in Jazz Composition and Improvisation

Käesolev töö on osa doktoriõppe loomingulise suuna uurimusest ning keskendub nüüdisaegse jazzmuusika kompositsioonile, viimasega tihedalt seotud improvisatsioonile ning sellele, kuidas need kaks osalevad muusikalises kommunikatsioonis. Konkreetsemalt käsitlen eelpool nimetatud teemasid nn protsessimuusikale omaste struktuuride puhul. Teema avamiseks kasutan Fred Lerdahli käibelet võetud autori ja kuulaja vaatenurka avavat mõistepaari: komponeerimis- ja kuulumisgrammatika. Komponeerimisgrammatika mõiste tähistab autori kavatsust, seda, mida autor on silmas pidanud. Kuulumisgrammatika all mõeldakse seda, mis (helilooja poolt komponeeritust või improviseeritust) jõuab kuulajani ning millele on liidetud kuulaja enda subjektiivne arusaam. Püstitan hüpoteesi, et kompositsioonigrammatikat on võimalik muuta nii, et kuulumisgrammatika ei muutu; käesolevas töös kirjeldan just selliseid situatsioone. Eelnevalt komponeeritud ja seejärel esitatud materjalile kas eelneb või järgneb improvisatsioon nõnda, et kuulaja ei taju või ei teadvusta otseselt muusikalise materjali komponeerimise viisi muutust. Samuti uurin, kuidas see on seotud muusikalise struktuuriga ning mil viisil toimib kommunikatsioon muusika esitajate vahel.

Töö üheks eesmärgiks on näidata, kuidas (a) mõista muusikalise materjali „taaskasutust” nii kompositsioonis kui ka improvisatsioonis, (b) muuta seeläbi nii komponeerimis- kui ka improviseerimisprotsess praktikule teadvustatumaks ning (c) siduda tervikuks nii kompositsiooni kui ka improvisatsiooni sisaldav teos. Uurimuse teine eesmärk on kirjeldada jazzmuusikale omaseid struktuure, mis loovad soodsa pinnase protsessimuusikale omaste elementidega improviseerimiseks, ning ühtlasi sõnastada strateegilised improvisatsioonivõtted protsessuaalse jazzmuusika loomiseks. Püstitatud uurimisküsimustele otsin vastuseid introspektiivsete

meetodite abil. Uurimisobjektideks on valitud tööd minu doktoriõpingute ajal kirjutatud teostest, mille analüüsid on osa uurimistööst.

Sisukord

Sissejuhatus	4
1. Protsessimuusika	11
1.1 Lisamis- ja eemaldamistehnikad ehk aditiivsed protsessid	12
1.2 Faasinihketehnika	14
1.3. Protsesside polüfoonia	15
2. Protsessilised struktuurid jazzmuusikas	21
2.1 Protsessuaalsuse esinemine jazzmuusikas	21
2.2 Protsessuaalsed kompositsioonimeetodid improvisatsioonis	26
2.2.1 Improvisatsioonitüüpidest	26
2.2.2 Teose improvisatsioonilise osa tuletamine kompositsioonist	27
2.2.3 Teose avatus uutele ideedele	28
3. Protsessitehnikate integreerimine improvisatsiooni	29
3.1 Mälu	30
3.2 Algidee	31
3.3 Koostöö ja kommunikatsioon	31
3.4 Reeglid, spontaansus ja veaesthetika	32
3.5 Narratiiv	33
3.6 Nõuanded protsessidega improviseerimiseks	34
3.6.1 Mõtlemismudel	34
3.6.2 Mäluharjutused	36
3.6.3 Tehnilised harjutused	36
3.6.4 Muusikavälise maailma ideede ülekandmine	38
4. Protsessilised võtted analüüsitavates teostes	43
4.1 „Vertigo”	43
4.2 „Miniature Extended”	47
4.3 „Lament”	49
4.4 „Octet”	51
4.5 „Long Term”	52
4.6 „Dalston Days”	53

Kokkuvõte	57
Allikad	60
Kirjandus	61
Doktorikontsertide kavad	63
Summary	64

Sissejuhatus

Väitekiri kuulub kaasaegse jazzmuusika valdkonda ning uurib kompositsiooni ja improvisatsiooni. Püüan selgitada välja, kuidas jazzmuusik saaks muusikat esitada nii, et kompositsioon ja improvisatsioon mõjuksid kuulajale ühtse tervikuna. Uurin, kuidas areneb ajas jazzmuusikateos, kus komponeeritud materjalile eelneb või järgneb improvisatsioon nõnda, et sellega ei kaasne kuulaja taju seisukohalt muutusi. Eristan kompositsiooni ja improvisatsiooni: põhimõtteline erinevus seisneb selles, et teost komponeerides saab tegeleda iga detailiga põhjalikult ning vajadusel midagi muuta, kuid improviseerides tuleb langetada otsuseid reaalajas.

Kuna enne jazziga tegelemist õppisin klassikalist muusikat, olen jazzmuusikat komponeerides ja lähtunud palju XX sajandi klassikalise muusika toimimismehhanismidest (struktuur, harmoonia ja rütmika). Sestap olen silmitsi seisnud probleemiga: mida mängida, kui minu enda kirjutatud jazzmuusika pala komponeeritud osa saab esitatud ning peab improviseerima. Ma ei osanud seda teha nii, et see sobiks kokku eelnevalt valmis komponeeritud materjaliga, sest mu tööriistakastis puudusid vastavad vahendid – improviseerimist olin õppinud peamiselt jazzistandardite abil, kuid kompositsiooni osas võtsin eeskuju pigem XX sajandi heliloojatelt. Magistrantuuris hakkasin oma jazzmuusika erialaõppejõu Kristjan Randalu ärgitamisel selle probleemiga tegelema: harjutasin muusikapalas juba olemasolevate elementidega improviseerimist. Nende harjutuste eesmärk oli õppida looma heliteosest ühtne tervik, kus improviseeritud materjal on otseselt tuletatud komponeeritud tekstist. Sarnaseid harjutusi näitas ka improvisatsiooniõppejõud Anto Pett, selle erinevusega, et eelnevalt komponeeritud teksti asemel moodustas improvisatsiooni aluse kohapeal väljamõeldud fragment. Need harjutused suunasid ideede korduva kasutusele – juba olemasolev materjal leiab kasutust ka improvisatsioonis, kuid modifitseeritud kujul.

Korduvkasutusest lähtudes ja sellest mõtteainest saades olen viimastel aastatel hakanud muusikat komponeerides kasutama protsessimuusikale omaseid kompositsioonivõtteid. Protsessimuusikale on omane struktuur, kus muusikalised kujundid, elemendid jms teisenevad muusika arenedes järkjärgult ja kus kõlasündmuste ennustatavus on seetõttu suhteliselt suur. Seetõttu on kommunikatsioon protsessimuusikas olulisem kui mõnda teist tüüpi struktuuril põhineva teose

puhul. Improvisatsioonilise muusika puhul on väga oluline märkida, et kuulaja on ka improvisaatorist ansamblikaaslane, kelle jaoks annab kommunikatsioon muusikapala jätkamiseks tarvilikke ideid ja võimalusi (s.t kuulamisest sõltub otseselt edasine muusikaline materjal).

Minu töö peamised uurimisküsimused kasvavad välja eelnevalt komponeeritud ja improvisatsioonil põhinevate vormiosade sidusa või loogilise ühendamise temaatikast. Mind huvitab, mil moel saab teoses muutuda see, kuidas autor või esitaja helimaterjali organiseerib – ehk kompositsioonigrammatika – nii, et kuulaja jaoks põhimõttelisi muutusi ei ole. See tähendab, et kuulamisgrammatika – see, mille põhjal kuulaja oma peas muusikalise pildi kokku paneb – jääb samaks. Uurimisküsimused on järgmised:

- 1) Kuidas muutub protsessimuusikalistel struktuuridel põhineva jazzmuusika kompositsioonigrammatika nii, et kuulamisgrammatika põhialused ei muutu? Teisisõnu: kui kuulaja on protsessimuusikalistel struktuuridel põhineva komponeeritud muusika „mängureeglitest” aru saanud, siis kuidas saaks esitaja muuta neid ehk kompositsioonireegleid – millest kuulaja on protsessimuusikas päris hästi teadlik – nii, et kuulaja ei saaks aru, et neid muudeti (nt kui komponeeritud materjal asendub improvisatsiooniga või vastupidi)?
- 2) Kuidas moodustada erinevaid ja või lausa kontrastseid vormiosasid ilma protsessimuusikale omaseid kõlasündmusi kaotamata? Teisiti öeldes: kuidas vältida olukorda, kus teos on pikk katkematu monotoonne kangakude. Kuidas tagada, et teoses oleks alles üllatuslikkus, puänteeritus, pingelisus, konflikt ning lahendus?

Neile küsimustele vastamisel püüan leida vahendeid, mis võimaldavad

- 1) kasutada improvisatsioonis juba eelnevalt komponeeritud teose muusikalist materjali protsessitehnikate abil. Sel juhul võib paralleele luua n-ö taaskasutusega – juba olemasolev ja valmiskirjutatud materjal leiab (muudetud kujul) kasutust ka improvisatsioonis, s.t „ei lähe raisku”. Taaskasutus sellises tähenduses on minu loomingus läbiv ja selles uurimistöös konkreetne termin, mille all mõistan improviseerimist helitöö eelnevalt komponeeritud elementidel;
- 2) muuta nii komponeerimis- kui ka improviseerimisprotsessi praktikule teadvustatumaks;
- 3) siduda huvitavaks ja mitmekesiseks tervikuks nii kompositsiooni kui ka improvisatsiooni sisaldav teos.

Minu jaoks on improvisatsiooni ja kompositsiooni ühendamine oluline seetõttu, et jazzmuusikas on improvisatsioon tervikteose seisukohast vähemalt sama tähtsal kohal kui eelnevalt valmis komponeeritud materjal. Improvisatsiooniliste lõikude kaalu rõhutamiseks teose kui terviku moodustumisel ja teose suurema terviklikkuse saavutamiseks uurin strateegiaid, kuidas muuta improvisatsioon eelnevalt valmis komponeeritud lõikudega võrreldes kuulamisgrammatika aspektist eristumatuks.

Muusika kui kommunikatsiooniprotsessi eesmärk on edastada muusikateoses peituv idee kuulaja või ansamblikaaslaseni (kes on muuhulgas ka kuulaja). Kommunikatsiooniprotsess on minu uurimistöö teema puhul väga oluline: kommunikatsioonist sõltub kogu improvisatsiooni tuumakus, see ei lase ansambliimprovisatsioonil muutuda mehaaniliseks ja ansamblikaaslastega mittearvestavaks ning võimaldab esitusel mõjuda orgaaniliselt.

Et jazzmuusikas aset leidvat kommunikatsiooni paremini mõista, teen lühikese ekskursi semiootikasse. Nimelt võib kunstiloomingut üldse vaadelda kui kommunikatsioonivahendit ning iga süsteemi, mille eesmärk on kommunikatsioon, võib omakorda määratleda kui keelt (Lotman 2006: 19). Keel (kunstis) saab olla olemas siis, kui kuulatakse ja seeläbi mõistetakse sisu ehk teisisõnu, kui toimub kommunikatsioon. Kommunikatsiooniprotsess koosneb kolmest komponendist: Vana-Kreeka kõnekunstis nimetatakse neid kõnelejaks, öelduks/kõneks ja kuulajaskonnaks; kaasaegses semiootilises diskursuses kasutatakse pigem mõisteid nagu saatja, sõnum ning vastuvõtja. Mudelites on sisulisi samasusi: öeldu, kõne või sõnum (ehk teos) on ühenduslüli kõneleja/saatja (autori) ning kuulajaskonna/vastuvõtja (publiku) vahel. Kui tõmmata paralleele muusikaga, võiks tekkida kommunikatsiooniprotsessi teljele veel üks lüli – esitaja (selle töö kontekstis võib esitaja olla ka autor).

Sõnum sisaldab tähendusi: üks tekst võib erinevatel tasanditel olla allutatud erinevatele koodidele (Lotman 2006: 48). See tähendab, et seda on võimalik mõista erinevatel viisidel. On vajalik, et saatja kood ja vastuvõtja kood kattuvad vähemalt mingilgi määral. Koodide osaline kattumine on vajalik, et kuulajal oleks võimalik autori taotlusi mõista ning see mittekattuv ala osutub vastuvõtjale uueks teateks (Lotman 2006: 48). Sellegipoolest jääb osa autori sõnumist

kuulajani jõudmata ning kuulaja võib omakorda tajuda midagi, mida autor ei ole plaaninud edastada. Ent kommunikatsiooniprotsess on veelgi mitmetahulisem: iga edastatud teade kätkeb endas otsustust loobuda kõikidest ülejäänud võimalikest teadetest; s.t meil tekib võimalus eristada öeldut ja mitteöeldut. Mitteöeldu hakkab eriti huvitavalt toimima improvisatsioonilises muusikas, sest kunstilisse teksti (s.t palasse) on sisse kootud täitmist vajavad tühikud, s.t jäetud ruumi improvisatsioonile. Teksti autor, siinsel juhul helilooja teab ette, et need ka täidetakse, kuid ta ei pruugi ette kujutada, mil moel. See tähendab, et esitaja peab tühikud täitma ning vastuvõtjal (kuulajast ansamblipartneril) on võimalus teatud määral ise otsustada, mis on teate sisu ning konstrueerida see ise. Saatja (autor või esitaja) peab olema teadlik, et ta annab vastuvõtjale lisatähenduse tekitamiseks n-ö tühja ruumi, s.t jätab midagi teadlikult fikseerimata – lisatähendus moodustub tahes-tahtmata (Eco 2005: 59).

Leian, et eelpool kirjeldatud kommunikatsioonimudelit võib rakendada ka muusikalise teksti autori ja kuulaja vahelise kommunikatsiooni kirjeldamisel – siin saab kasutada mõistepaari kompositsioonigrammatika ja kuulamisgrammatika. Nende mõistete all pean silmas helide organiseerimise viise: kuidas teeb seda helilooja teose helimaterjali kokku pannes ja kuidas kuulaja selle helimaterjali põhjal oma tajusüsteemis tervikut moodustades. Muusikalist tähendust, mida peab silmas autor, ning tähendust, mida tajub kuulaja, on ehk hõlpsam mõista Fred Lerdahli käsitluse abil muusikalisest grammatikast. Oma essees „Kompositsioonisüsteemide kognitiivsed piirangud” on ta Pierre Boulez’i teose „Le Marteau sans maître” (1953–1954) näitel eristanud kaht erinevat tüüpi muusikalist grammatikat:

- 1) Kompositsioonigrammatika kirjeldab helilooja enda kavatsusi. See hõlmab näiteks seda, et helilooja on teadlikult rakendanud teatud kompositsioonitehnikaid. Kompositsioonigrammatikat mõistab ainult autor.
- 2) Kuulamisgrammatika on see, mis on (vähemal või rohkemal määral teadvustamata moel) hõivanud kuulaja kujutlused muusikast. Kuulaja tajub muusikat just nii, nagu ta on võimeline tajuma, ja see ongi kuulamisgrammatika. Ta ei pruugi aga tajuda autori kompositsioonilisi kavatsusi ehk kompositsioonigrammatikat.

Samal ajal kui Boulez kasutas seeriatehnika võtteid teose „Le Marteau sans maître” kirjutamisel oma „sisemise kuulmise” abil, s.t lähtus iseenda kuulamisgrammatikast, opereeris ta

kõlasündmustega, mis olid produtseeritud kompositsioonigrammatika abil, kui kasutada Lerdahli (2009: 99) terminoloogiat.

Kompositsiooni- ja kuulamisgrammatika lähedus ja osaline kattuvus muutus eriti aktuaalseks protsessimuusika puhul. Näiteks Steve Reichi eesmärgiks oli muuta teose kompositsioonis toimuv taas kuulajale hoomatavaks. Muusika ja publiku kontakti on 20. sajandil proovitud teistelgi viisidel aktiivsemaks muuta. Lepo Sumera on rääkinud loo, kuidas Varssavi Sügise festivalil kordasid esinejad lühikesi fragmente kümneid kordi, kuni rahvahulgast pidi keegigi reageerima ning hüüdma: „mängige midagi muud!“. Publik tõmmati mängu kaasa ja see on üks nähtus, mis 20. sajandi teises pooles toimunud arenguid muusikas päris sageli iseloomustab (Ööülikool 2000). Kuid Reichil olid mõnevõrra teistsugused kavatsused. Kompositsioonigrammatika oli XX sajandi keskpaigaks muutunud kuulaja jaoks nii keeruliseks, et tal oli sisuliselt võimatu muusikast aru saada ehk helilooja kavatsusi mõista. Reich proovis oma loominguga seesugusele muusikale vastanduda. Oma essees „Muusika kui protsess“ („Music as a Gradual Process” 1968) on Reich öelnud, et teda huvitavad tajutavad protsessid ning ta tahab olla võimeline kuulma muusikas toimuvaid muutusi. Et hõlbustada nende muutuste kuulumist, peab ta tähtsaks, et muutused toimuksid sammhaaval: teos idaneb algideest ja hakkab järkjärgult teisenema, loob n-ö protsessi.

Jazzmuusikas langeb kuulamisgrammatika kompositsioonigrammatikaga kokku võrdlemisi suurel määral. Näiteks traditsioonilises ning modernses (*modern jazz*) jazzmuusikas saab kuulaja enamasti võrdlemisi selgelt eristada teemat ning soolosid, struktuur on kogenud kuulajale üldiselt arusaadav. Kuid jazzmuusika pole homogeenne. Jazzmuusikas on võimalikud näiteks järgnevad kombinatsioonid:

- 1) kompositsioonigrammatika ja kuulamisgrammatika langevad suures osas kokku, mistõttu kuulaja saab aru näiteks sellest, et kas mängitakse teemat või improviseeritakse soolosid;
- 2) kompositsioonigrammatika ja kuulamisgrammatika ei kattu (nt kuulaja ei mõista, kas mängitakse n-ö valmiskomponeeritud muusikat või improviseeritakse sarnases stiilis);
- 3) muutus kompositsioonigrammatikas avaldub muutusena kuulamisgrammatikas, s.t kuulaja mõistab, kui autori/esitaja kavatsused muutuvad;

- 4) muutus kuulamisgrammatikas pole seotud muutusega kompositsioonigrammatikas, nt muusikaline lõik kõlab väljakirjutatult, kuid on tegelikult improviseeritud vms;
- 5) kuulamisgrammatika muudab kompositsioonigrammatikat, nt esitaja märkab publiku reaktsiooni ning muudab kompositsioonigrammatikat sellele vastavalt.

Nagu juba eelpool mainitud, on käesoleva töö fookuses just seesugune jazzmuusika, kus kahe erineva muusikalise grammatika piiri on teadlikult hägustatud; üleminek kompositsioonilt improvisatsioonile (ja vastupidi) ei ole kuulaja jaoks tingimata märgatav; kuulaja pole võimeline eristama, kas ta kuulab parasjagu kompositsiooni või improvisatsiooni. Komponeeritud materjalile eelneb/järgneb improvisatsioon nõnda, et kompositsioonigrammatika muutumine ei avaldu kuulamisgrammatikas. See tähendab, et kuulaja tajub teost kui sisuliselt ühtset tervikut.

Jazzmuusikas annab kirjutatud materjal muusikutele juhendi, millest teos jutustab, missugune narratiiv (ehk omavahel põhjuslikult seotud kõlasündmuste jada) võiks selles loos olla. Pean oluliseks, et improviseeritud muusikas oleks võimalik anda muusikale dramaturgiline suund, luua kontraste ja vaheldusrikkust. Seetõttu esitan käesolevas uurimistöös võimalikud strateegilised improvisatsiooninõuanded, mille abil arendada muusikalist materjali ning genereerida olemasolevast materjalist uut, mis kõlaks küll teisiti, aga mille tuum oleks eelnevast tuletatud (selle aspekti lisab kõrvutamise protsessimuusikaga ning võrdlus taaskasutusega). Kontrastide ja eristuvate vormiosade loomine võib toimuda loomuliku teose osana ka siis, kui senine kompositsioonigrammatika ennast tühistab, kuid muusikapala edasine kulgemine on kuulaja jaoks loogiline jätk. Teosesse võib väljakirjutatu kõrvale improviseerides sisse tuua täiesti vastandliku materjali (eeldusel, et ansambli liikmed saavad kontrasti tekkest võimalikult kiiresti aru ning reageerivad sellele). Improviseerideski on võimalik muuta loo vormi, kui see on vajalik – (muusikalise) vormi abil saab lisada pinget sisule. Vormiline kujundamine võimaldab teose osasid kohandada üksteisega, et moodustuks tervik.

Protsessimuusika struktuuridel põhinevat jazzmuusika kompositsiooni- ja kuulamisgrammatikat analüüsin introspektiivselt. Põhiline uurimisobjekt on minu enda komponeerimis- ja improviseerimisprotsess. Introspektatsioon ehk enesevaatlus, mis annab andmeid sisemaailma kohta, on humanitaarteadustes rakendatav kvalitatiivne uurimismeetod (Õunapuu 2014: 23, 159).

Kognitiivses psühholoogias on introspektsiooni kasutatud informatsiooni töötlemise uurimiseks viimased neli aastakümnet, alates Ericsson & Simoni (1980) teadustööst, mis käsitleb kognitiivsete protsesside uurimist suulise ainekude põhjal¹. Introspektsioon hõlmab küllaltki laia spektrit lähenemisviise mitteformaalsest enesevaatlusest rangelt määratletud tingimustel läbiviidud eksperimentideni. Siinses uurimuses kasutan esimest käsitusviisi: kirjeldan protsessitehnikate kasutamise seotud strateegiaid ja mõttekäike, mida olen kasutanud oma helitöodes. Analüüsin oma loometegevust aastatel 2016–2021, näideteks toon noodimaterjali nii enda kui ka oma kolleegide töödest. Fookus on suunatud eelkõige protsessitehnikate kirjeldamisele ning nendega töötamise strateegiatele, mitte niivõrd tulemusele.

Laias laastus koosneb uurimistöö kolmest osast. Esimes osas käsitlen protsessimuusikat üldisemalt, teises osas vaatlen seda kaasaegse jazzmuusika kontekstis. Kolmas ja neljas osa on käesoleva töö kõige olulisemad osad, sest neis demonstreerin ma otseselt protsessimuusikale omaste elementide kasutamist oma 2016–2021 aasta loomingus. Analüüsi tulemusena eristan improviseerimisprotsessi toetavaid lahendusi ning annan praktilisi nõuandeid improviseerimiseks.

¹ Meetodi tutvustajaks aastal 1879 peetakse eksperimentaalpsühholoogia rajajat Wilhelm Wundti (introspektsiooni sünnist eksperimentaalses psühholoogias vt Brock 2013).

1. Protsessimuusika

Protsessimuusika (ingl k *process music*) all mõistetakse muusikastiili, mille levik sai alguse 1960ndatel Põhja-Ameerikas ning mis realiseerus esmalt Terry Riley, Steve Reichi, Frederic Rzewski ja teiste minimalistide loomingus. Nagu paljude teiste muusikastiilide puhul, võib ka protsessimuusika teket vaadelda reaktsioonina mõnele stiilile. Protsessimuusika vastandub konkreetselt avangardi keerukatele struktuurimängudele, mis pole kuulajale enam hoomatavad. Keeruliste kompositsioonitehnikate asemel sooviti kasutada hoopis tehnikaid, mida eelkõige kuulaja lihtsasti mõistaks. Eesmärk oli muuta see, kuidas helitöö on kokku pandud, kuulajale arusaadavaks. Protsessimuusikas on kuulamisel keskne roll, erinevalt näiteks serialismist, kus kuulajal on peaaegu olematu võimalus ilma partituuri abita kompositsiooniprintsiipe täielikult hoomata.

Protsessimuusika keskseks teljeks on järkjärguline areng, mis saavutatakse tavaliselt kindlaid komponeerimistehnikaid kasutades. Üheks selliseks on näiteks lisamistehnika, milles algset motiivi arendatakse sellele järkjärgult uusi elemente lisades. Algne motiiv ei pea olema tingimata eredalt huvitav kujund, sest protsessimuusika esteetika seisneb pigem protsessi lahtirullumises. Kui motiiv on liiga karakterne, kompositsiooniliselt lõpetatud ja mõjuv, pole selle põhjal kuigi hea arengut üles ehitada. Kui motiiv on aga neutraalne, on võimalik seda kergemini paigutada erinevatesse kontekstidesse ja anda sellele erinevaid kujusid.

Protsessimuusika elemente võib leida pea kõikidest muusikastiilidest: Steve Reich on oma essees „Music as a Gradual Process” toonud näiteks John Cage’i, kes on samuti kasutanud protsessimuusikale omaseid väljendusvahendeid, kuid kuna need pole kuulajale tajutavad, siis ei liigitu Cage’i looming rangelt võttes protsessimuusika alla. Ka näiteks Olivier Messiaeni muusikat analüüsid leiame ohtralt protsessimuusikale omast lahtirullumist ning näeme, et ta lähtub samadest printsiipidest. Messiaeni muusikat ilma partituurita kuulates on muutusi aga raske välja kuulda – seetõttu ei saa ka tema muusikat protsessimuusika alla liigitada. Ka György Ligeti on ilmselgelt Reichi ja Riley protsessuaalsusest mõjutatud. Eelpool nimetatud heliloojate töödes on protsessuaalsus vaid üks aspekt paljude seas, see ei ole põhiline telg. Mina käsitlen

oma töös protsessimuusikana muusikat, milles kõlasündmuste teisenemine oleks järkjärguline ning kuulajale alati tajutav.

Üheks esimeseks protsessimuusika alla liigituvaks teoseks peetakse Terry Riley pala „In C”. See teos koosneb 53 fraasist ning neid kõiki võib korrata nii palju kui soovitakse. See tähendab, et ka teose kestus võib varieeruda sõltuvalt fraaside vahetumise kiirusest. Eesti muusikas on protsessitehnikaid kasutanud näiteks Lepo Sumera. Sumera on öelnud, et tema 1981. aasta teostes – „Pala aastast 1981” ja 1. sümfoonia – sisalduvate korduste rohkus pärineb eesti regilaulust. Sumera ei kasutanud otseselt küll regiviise ja teisendas ka korduste tehnikat. Kuid tema korduste rakendusviis on lähemal minimalistlikule muusikale kui ühelgi senisel eesti autoril: motiiv varieerub järjekindlalt, kuid aeglaselt – pärast teatud arvu täpseid kordusi see pikeneb, enamasti ühe heli võrra; uus variant kordub esialgu jälle täpselt, kuni pikeneb jne (Vaitmaa 1998: 166). Ka Arvo Pärdi loomingus on protsessuaalsust, kuigi tema kompositsioonitehnikas (*tintinnabuli*) pole see printsiip nii plakatlikult esiplaanil. Järgnevalt toon välja mõned enimkasutatud protsessitehnikad.

1.1. Lisamis- ja eemaldamistehnikad ehk aditiivsed protsessid

Protsessitehnikatest enimkasutatuid on aditiivne võtte, mille all mõistetakse lisamis- ja eemaldamistehnikaid (äravõtmistehnikad). Teisisõnu mingi muusikalise parameetri väärtust järkjärgult kas suurendatakse või vähendatakse. Muusikaliseks parameetriga võib olla helikõrgus, helikõrguste vaheline suhe ehk intervall, rütmivältus, nootide arv mingis muusikalises figuuris vms. Viise, kuidas aditiivsust kasutada, on hulgaliselt. Toon järgnevalt mõned näited.

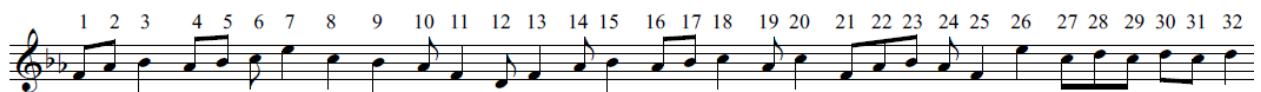
György Ligeti palas „Continuum” (1968) näeme (näide 1), kuidas lisamistehnikat on rakendatud nii parema kui ka vasaku käe partiis. Mõlema käe partiis kõlab esmalt kahest, seejärel kolmest, neljast ja viiest helist koosnev figuur. Ligeti kasutab samas palas hiljem ka eemaldamistehnikat, kus viiest helist koosnev figuur asendub neljast helist koosneva figuuriga. Sellele järgnevad omakorda kolmest ja siis veel vähemast arvust helidest koosnevad figuurid.



Näide 1. György Ligeti. „Continuum”, taktid 9–20

Vaitmaa sõnul on lisamistehnika omane minimalistlikule ehk korduste muusikale, mis on sulam diatoonilisest motiivikast, kordustest, rafineeritud polürütmikast ja idamaisest staatikast ja mis väldib dramatismi ja narratiivsust (Vaitmaa 1998: 140–141). Aditiivne tehnika võimaldab helifiguuri pikkust muuta ning samal ajal säilitada talle omast meloodilist kontuuri, kuid lisandunud noodi tõttu omandab see hoopis teistlaadi rütmilise kuju. Näiteks ilmneb see Frederic Rzewski 1969. aastal kirjutatud avatud instrumentatsiooniga teoses „Les Moutons de Panurge” (näide 2) järgneval moel: noote esitatakse järjekorras 1, 1–2, 1–2–3, 1–2–3–4 jne. Kui kogu jada on algusest lõpuni esitatud, käivitub protsess vastupidisel moel: tuleb mängida kõik noodid esimesest viimaseni, siis teisest viimaseni ja nii edasi. Seesugust lisamistehnika vastandprotsessi nimetatakse – nagu juba eelpool mainitud – eemaldamistehnikaks (*subtractive process*).

Lääne klassikalisele muusikale on iseloomulik löögipõhine rütmide alajaotus. Kui kasutada aditiivset tehnikat Rzewski moel, siis püsivat meetrumit ei teki.



Näide 2. Frederic Rzewski. „Les Moutons de Panurge”, esimene rida

1.2. Faasinihketechnika

Faasinihketechnika on kuulajale tuttav peamiselt Steve Reichi loomingust. Tema üks tuntumaid faasinihketechnikas kirjutatud teoseid on „Piano Phase” (1967), mis on kirjutatud kahele pianistile, kes mängivad täpselt sama partiid. Kõigepealt peab üks pianistidest tempot õige pisut kiirendama, mistõttu tema poolt esitatavate motiivide piirid (motiivide algus- ja lõpunoodid) nihkuvad teise pianisti esitatud motiivide suhtes ühe noodi võrra. Pärast seda mängivad kaks pianisti mõnda aega taas samas tempos. Siis kiirendab üks pianistidest tempot uuesti, mille tulemusena nihkub tema poolt esitatav motiiv teise pianist motiivi suhtes juba kahe noodi võrra. Üks pianistidest kordab eelpool kirjeldatud võtet veel mitu korda, mille tulemusena mängivad pianistid teose lõpus taas unisoonis.

Reich kirjutas ka pala „Clapping Music” (näide 3), mille kompositsiooniprintsiip on samasugune: muusikud (plaksutajad) alustavad materjali esitamist samaaegselt, kuid pärast mõnda kordust (vt näite 3 esimest sektsiooni) esitab 2. plaksutaja motiivi alates teisest, seejärel kolmandast ja neljandast kaheksandikust (vt näite 3 sektsioone 2, 3 ja 4).

1. plaksutaja

2. plaksutaja

1

2

3

4

Näide 3. Steve Reich. „Clapping Music”, sektsioonid 1–4

Faasinihketechnika ei tähenda ilmtingimata, et n-õ püsiv ja selle suhtes nihkuv motiiv peaksid olema identsed. Näiteks Armeenia pianist Tigran Hamasyani klaveripalas „Etude No. 1” (näide

4) on erinevatel kätel erinevad motiivid. Vasakus käes kordub motiiv iga kahekümne, paremas käes aga iga seitsme kuueteistkümnendiku järel. Selles teoses on protsessuaalsus üsna esil, kuigi seda varjutavad ka muud paralleelselt kulgevad ja mitte tingimata protsessuaalselt komponeeritud liinid.



Näide 4. Tigran Hamasyan. „Etude No. 1”, taktid 4–5

1.3. Protsesside polüfoonia

Protsesside polüfoonia all pean silmas mitmete erinevate protsesside paralleelset kasutamist.

Protsesside polüfooniat kirjeldamaks toon näiteks Põhja-Ameerika helilooja Tom Johnsoni klaveripala „Into the Silence” (näide 5). Iga kaskaad vasaku käe partiis on selgelt eristatav, kuna nende vahele jääb veel ka paus, mida ma pole kompaktsema ülevaate saamise nimel antud teose noodinäites (näide 5) fikseerinud.

Into the Silence

Tom Johnson

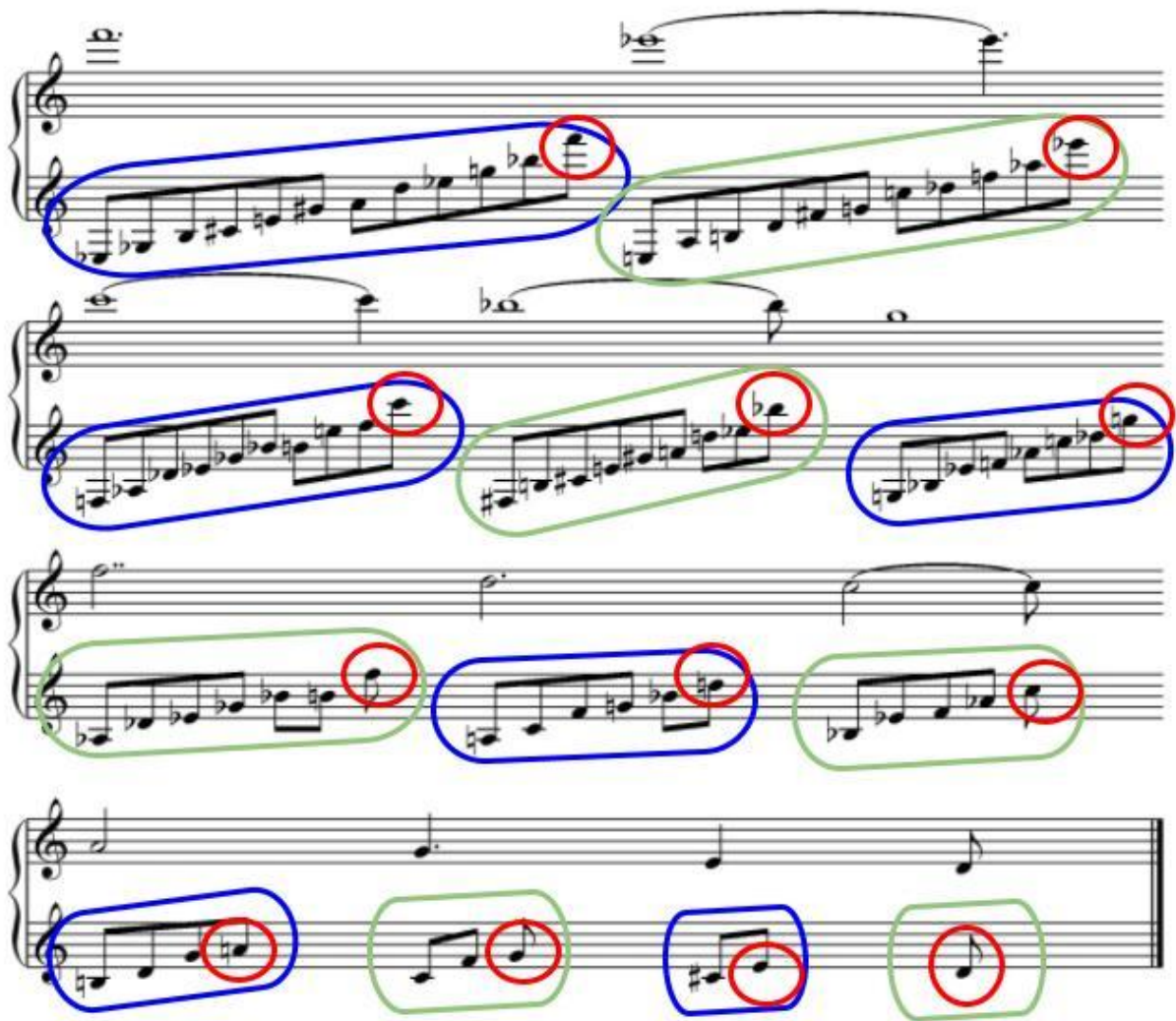


Näide 5. Tom Johnson. „Into the Silence”

Selles palas leiab protsessuaalsust mitmel tasandil. Mitte ükski noot ei esine juhuslikult, kõik osalevad vähemalt ühes protsessis, mis on välja toodud näites 6.

- 1) Pala koosneb kaheteistkümnest kaskaadist. Esimene kaskaad koosneb kaheteistkümnest noodist, järgmine üheteistkümnest jne, kuni alles on jäänud vaid üks noot.
- 2) Parema käe partiis on iga noodi vahel vaheldumisi suur sekund ning väike terts.
- 3) Ka vasaku käe partii iga kaskaadi viimaste nootide vahel on vaheldumisi suur sekund ning väike terts. Olen need märgistanud punase sõõriga.
- 4) Iga vasaku käe kaskaadi esimene noot on eelmisest pool tooni võrra kõrgem: *es*, *e*, *f*, *fis* jne.

- 5) Iga vasaku käe partii sinise sõõriga tähistatud kaskaadi helide vahel moodustuvate intervallide järgnevus on sama, kuid need kõlavad igal uuel esitusel tooni võrra kõrgemalt. Erandina võib varieeruda viimane intervall (võib muutuda kaskaadi viimane noot, tähistatud punase sõõriga), mis on siis sellisena seotud mõne teise selles teoses aset leidva protsessiga. Intervallid korduvad ka rohelisega tähistatud kaskaadide puhul.



Näide 6. Tom Johnson. „Into the Silence”, teost moodustavad protsessid

Protsesside polüfooniat võib leida ka Šveitsi pianist Nik Bärtschi loomingust. Tema palas „Modul 26” esineb faasinihketehnika ning ühtlasi on protsessuaalselt komponeeritud ka teose harmoonia. Järgnevalt (vt näide 7) on välja toodud selle teose erinevad lõigud ning on selgelt näha, kuidas erinevate käte partiides on erineva pikkusega motiivid. Erinevad tähed ei tähista

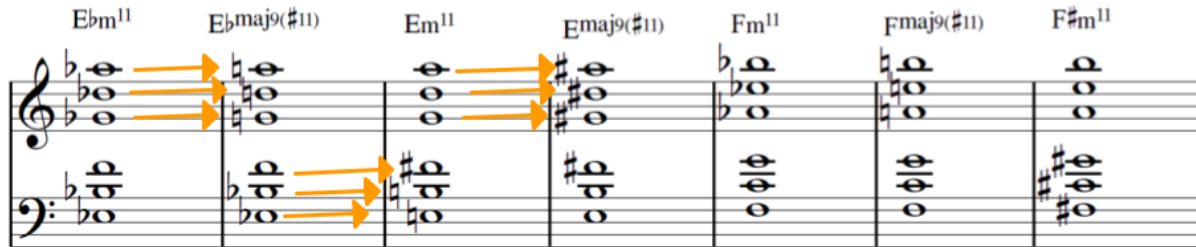
proovinumbreid, vaid teost moodustavate lõikude algusosasid (lõigud pole antud näites täies mahus kirja pandud). Noodinäites olen tähistanud motiivid, mis on kolme, viie, seitsme ja üheksa kuueteistkümnendiku pikkused.

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The systems are labeled A, B, C, and D. System A is in 8/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). System B is in 8/8 time with a key signature of two flats. System C is in 8/8 time with a key signature of three sharps (F-sharp, C-sharp, and G-sharp). System D is in 8/8 time with a key signature of three sharps. System D includes a section labeled E, which has a key signature change to one sharp (F-sharp). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Brackets are used to group notes across measures, indicating the lengths of the motifs mentioned in the text.

Näide 7. Nik Bartsch. „Modul 26”, erinevad sektsioonid

Nagu öeldud, muutub protsessuaalselt ka teose harmoonia. Nii paremas kui ka vasakus käes kõlavad kahest kvindist moodustuvad kooskõlad (vt näide 8). Põhimõtteks on, et kui ühe käe kvintidest moodustuv kooskõla transponeeritakse pool tooni kõrgemale, siis teise käe kooskõla

jäetakse paigale. Selle tulemusena moodustuvad vaheldumisi m11 ja maj9#11 akordid (vt näide 8).



Näide 8. Nik Bärtsch. „Modul 26”, harmooniline plaan

Nagu öeldud, on protsessimuusikale omaseid võtteid kasutanud ka Olivier Messiaen. Tema teoste puhul tuleb toonitada, et keeruka polürütmilise struktuuri tõttu pole rütmitasandil moodustuvad protsessid (protsesside polüfoonia) otseselt tajutavad. Võib öelda, et seetõttu pole protsessuaalsus Messiaeni muusikas mitte niivõrd esteetiline kuivõrd kompositsioonitehniline vahend.

Teoses „Le vent de l’Esprit” orelimissast „Messe de la Pentacôte” on Messiaen kasutanud aditiivset tehnikat, milles ta muudab üksteisele järgnevaid vältusi kuueteistkümnendiku võrra (vt näide 9). Sellisel kompositsioonitehnilisel võttel on oluline roll paljudes Messiaeni töödes ning ta on kasutanud seda laialdaselt (Healey 2013: 72). Ühtlasi on protsessuaalselt komponeeritud teose harmoonia: vasaku käe akordid korduvad iga kaheksa akordi järel, iga uue akordigrupi algus on märgistatud sinise sõõriga. Ka pedaalipartii noodid korduvad iga kaheksa noodi järel, need on märgistatud punase sõõriga.

2. Protsessilised struktuurid jazzmuusikas

Selles peatükis keskendutakse protsessilisele mõtlemisele jazzmuusika kontekstis. Protsessilist mõtlemist võib kasutada nii kompositsioonis kui ka improvisatsioonis.

2.1. Protsessuaalsuse esinemine jazzmuusikas

Samamoodi nagu protsessimuusika pole otseselt stiil, vaid kompositsioonitehnika; pole ka jazzmuusika kindlate tunnustega stiil, vaid pigem viis, kuidas muusikalisele tekstile läheneda. Jazzpianist Bill Evansi sõnul tuleks jazzmuusikat defineerida küsimusega „kuidas seda tehakse?” ja mitte rääkida üheselt mõistetavatest stiilitunnustest (Collier 2009: 312). Teisisõnu pole tähtis mitte teatud esteetilistele ja vormilistele nõuetele vastav tulemus, vaid töömeetod. Pole ühtset tingimuste hulka, millele jazzmuusika vastama peab. Jazzmuusika on läbi aegade olnud mõjutatud paljudest erinevatest stiilidest ja see on alati olnud avatud ka jazzmuusikaga otseselt mitte seostuvatele muusikalistele ideedele. Ka protsessuaalsus kui kompositsioonitehnika hakkas jazzis otsesemalt avalduma pärast minimalismi levikut 1960ndatel aastatel. Üks esimesi kanoonilisi väga selgete protsessimuusika tunnustega näiteid on Kenny Wheeleri 1980ndatel aastatel bigbändile loodud teose „The Sweet Time Suite” esimene osa „Albus” („Part I: Opening”). Näites 10 on välja toodud meloodiahääle (*top voicing*) joonis.

The Sweet Time Suite

Kenny Wheeler



Näide 10. Kenny Wheeler. „The Sweet Time Suite. Part I: Opening”, meloodiahääle joonis, taktid 1–14

Wheeleri teema põhineb helikõrguste jadal, mis on ära toodud näites 11. Iga fraas on osa sellest jadast. Esimesed viis fraasi algavad kõik jada esimese noodiga, kuid iga fraasi lõpus on mõned noodid juurde lisatud. Viimastel fraasidel puudub jada esimene pool.



Näide 11. Helikõrguste jada Kenny Wheeleri teosest „The Sweet Time Suite. Part I: Opening”

Kenny Wheeleri noodivalik pole aga juhuslik, ta on kasutanud inspiratsiooniks Frederic Rzewski teost „Les Moutons de Panurge”, millest on lähemalt räägitud peatükis 1.1, ning kasutanud sarnast helikõrguste jada (Smart, intervjuu 30.09.2019).

Wheeleri kasutab komponeerimisel protsessuaalseid võtteid veelgi. Tema jazzorkestrile seatud teos „Ana” sisaldab aditiivselt genereeritud materjali. Soolo taustahäälte (*solo backings*) meloodiajoonis (*top voicing*) kulgeb järgneval moel (näide 12):

Example 12 shows a musical score for a solo backing melody. The notation is on a single staff with a treble clef. It consists of 32 measures, grouped into four systems of eight measures each. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some measures containing rests. Chord symbols are written above the staff at the beginning of each measure or group of measures. The chords are: Cm11, Cm11 Dbmaj9(#11), Cm11 Dbmaj9(#11) Dm11, Cm11 Dbmaj9(#11) Dm11 Cm(add2)/Eb, Cm11 Dbmaj9(#11) Dm11 Cm(add2)/Eb Fbmaj7(#5), Cm11 Dbmaj9(#11) Dm11 Cm(add2)/Eb Fbmaj7(#5) Fm, Cm11 Dbmaj9(#11) Dm11 Cm(add2)/Eb Fbmaj7(#5) Fm Cm/G, Cm11 Dbmaj9(#11) Dm11 Cm(add2)/Eb Fbmaj7(#5) Fm Cm/G Abmaj9.

Näide 12. Kenny Wheeler. teose „Ana” soolo taustahäälte meloodiajoonise protsessuaalne genereerimine

Wheeleri muusikanäited võib üldiste stiilitunnuste põhjal liigitada traditsioonilise jazzi alla. Neis on *swingi* ja *bebopi* iseloomustav svingiv kaheksandiknoot (või sellest tulenenud rütmiline tunnetus ja lauseehitus), traditsioonilisele jazzmuusikale tüüpilised harmooniajärgnevused ja

sellele helikeelele omaste meloodiliste jooniste ja faktuuridega improvisatsioon. Belgia duo Schntzli pala „Vluchtigheid” (näide 13) on teistsugune: kaheksandiknoote ei ole rütmiliselt teisendatud, nagu seda svingis tehakse. Harmooniline plaan lähtub pigem klassikalisest harmooniast ning improvisatsioon seisneb selles, et iga uus harmoonia sünnib kohapeal ning samuti pole eelnevalt fikseeritud selle kestvus – iga sektsiooni korratakse vaba arv kordi.



Näide 13. Duo Schntzl. „Vluchtigheid”, lõik improvisatsioonist, klaveripartii

Protsessuaalsetest tehnikatest on jazzis levinud ka faasinihketehnika; seda kasutavad tihti näiteks pianistid Craig Taborn ja (juba esimeses peatükis mainitud) Tigran Hamasyan. Sageli on kummaski käes või ansamblikaaslastel erineva pikkusega motiiv. Erineva pikkusega motiivide samaaegsel esitamisel nihkuvad üksteise suhtes nende alguspunktid ning iga teatud aja järel kõlavad fraaside alguspunktid taas samaaegselt.

Craig Taborn ja tema ansamblikaaslased kasutavad faasinihketehnikat ka improviseerimisel: järgnev näide on Taborni teosest „The Shining One”, kus kontrabassist mängib kaheksandik- ja veerandnootidest moodustuvat käiku, mille kogupikkus on üksteist kaheksandikku. Teistel instrumentidel on kujundid, mille kogupikkus on viis kaheksandiku ja nende mängimist alustatakse erinevatel takti osadel. Näites 14 olen alla jooninud korduma hakkavad motiivid. On oluline tähendada, et see pole faasinihketehnika n-ö stevereichilikus tähenduses.



Näide 14. Craig Taborn. „The Shining One”, lõik improvisatsioonist, erinevate pillide partiid

Eespool toodud näidete põhjal võib öelda, et protsessuaalsus kui kompositsioonitehnika on leitav erinevatest jazzmuusika stiilidest, see ei käi kaasas vaid teatud konkreetse stiilitunnuste kimbuga. Mida rohkem on ansamblis muusikuid, seda keerulisem on realiseerida protsesse improvisatsioonis. Suures ansamblis on keerulisem panna tähele kõike seda, mida teised teevad. Seetõttu on raskem leida protsessilisi improvisatsioone näiteks orkestrimuusikast.

2.2. Protsessuaalsed kompositsioonimeetodid improvisatsioonis

2.2.1 Improvisatsioonitüüpidest

Jazzmuusikas mõistetakse improvisatsiooni all enamasti sooloimprovisatsiooni ehk **soolot**, mida mängitakse fikseeritud soolovormi harmooniajärgnevuse peale ja mida saadavad teised muusikud (näiteks rütmigrupp: löökpillid, kontrabass ja harmooniapill). Sageli on soolovormi harmooniajärgnevus analoogiline temaatilise materjali harmooniajärgnevusega. See on kahtlemata üks põhilisi improviseerimisviise, kuid lisaks eelmainitule on veel kaks võimalust. Teine improviseerimisviis on **faktuuriline improviseerimine** (*textural improvising*). See tähendab, et ei esitata ainult kirjasolevat, vaid lisatakse noote või jäetakse midagi ära, lisatakse juurde uusi hääli, kasutatakse erinevaid akorde ja alteratsioone, rütmimustreid jne. Faktuurilise improviseerimise olemust on võimalik lähemalt mõista, kui jälgida nooti, mis võib koosneda vaid meloodiast ja akordisümbolitest. Sedalaadi improviseerimisviis hõlmab interaktsiooni, ansamblikaaslaste toetamist, nende ideede peegeldamist ja neile ideede ettesöötmist (Collier 2009: 46).

Kolmas improviseerimismoodus on **strukturealne improvisatsioon** (*structural improvising*), mille käigus kujundatakse loo vorm. Tihti peale pole vorm kokku lepitud ning see sünnib reaajas: soolode järjekord ja nende pikkus; vormiosade järjestus ja nende pikkus; sissejuhatuste ja koodade olemasolu jne. Võib ka juhtuda, et mõnes teoses strukturealset improvisatsiooni ei kasutata. Sellest hoolimata on need improviseerimistüübid jazzmuusika vundamendiks (Collier 2009: 47). Erinevates improvisatsioonitüüpides lähtutakse sageli juba olemasolevast materjalist (ka motiividest).

Protsessuaalsus võib improvisatsioonilises muusikas esineda kõigis kolmes improvisatsioonitüübis. See, kas protsessitehnikaid on võimalik kasutada, sõltub muidugi ka teosest endast. Põhja-Ameerika saksofonist ja helilooja Ken Vandermark on öelnud, et teos peab esimesest noodist alates ütlema esitajale, mis on selle põhiline olemus ning andma suuna, mis mõjutaks esitaja improvisatsiooni ning interpretatsiooni puudutavaid valikuid. Kui teose

valmiskirjutatud osa ise ei mõjuta loos toimuvat esimesest viimase noadini, siis on selles teoses midagi ebaefektiivset või on midagi valesti meetodis, kuidas improviseerijad materjali kasutavad (Peterson 2006: 288).

2.2.2 Teose improvisatsioonilise osa tuletamine kompositsioonist

Kuna jazzmuusikas on improvisatsioonil keskne roll ning see mõjutab ka väljakirjutatud materjali esitamist, mängib käesoleva uurimistöö kontekstis olulist rolli protsessuaalsus improvisatsioonitööriistana ning improvisatsiooni seos valmiskirjutatuga. Arvan, et meetodid, kuidas sünnivad protsessid improvisatsioonilises muusikas, on mõnevõrra erinevad täielikult väljakirjutatud muusika protsessidest. Arvan, et hea jazzmuusik üritab leida ka individuaalset helikeelt ning juba see võib muuta kompositsiooni ja improvisatsiooni erinevuse põhimõtteliseks.

Esteetikaid on erinevaid, kuid minu eesmärgiks on luua teosest võimalikult sidus ja orgaaniline tervik koos selle juurde käivate arenduste, vormiosade vahetumiste ning kontrastidega, kus improvisatsiooni üleminek kompositsiooniks ja vastupidi ei tooks kuuldelises plaanis kaasa põhimõttelisi muutusi muusika vastuvõtmisel. Ka ise improvisatsioonilist muusikat kuulates hindan esitusi, milles ma ei taju muutusi kompositsioonigrammatikas (osades esitustes on väga selge, kui kompositsioonigrammatika muutub, näiteks teema ehk eelnevalt valmis komponeeritud materjal asendub soolo ehk kohapeal improviseeritud materjaliga). On oluline, et improvisatsioon oleks seotud teda ümbritseva muusikalise materjaliga. Kui improvisatsioon on iseenesest huvitava „sõnavaraga” ja isegi õnnestunud, ent ei suhestu väljakirjutatud materjaliga, ei saa esitaja oma ülesandega hakkama (Collier 2009: 45). Ken Vandermarki sõnul on kompositsioon sel juhul kark, mis ei mõjuta esitust mingil moel, vaid on lihtsalt tarbetu konventsioon, millest tuleb vabaneda, sest see ei loo tähendust (Peterson 2006: 288).

Minu loomingulistes töödes on jazzmuusikale tüüpiliste vormimudelite ja harmooniajärgnevuste kasutamine vähene, see on olnud teadlik valik. Pean oluliseks, et teose vormiosi oleks võimalik erinevatel viisidel reaajas ühendada ning et eksisteeriks võimalus ansamblikaaslase pakutuga

kaasa minna; tekitada uusi osasid või jätta midagi täitsa välja (ja seda kõike protsessitehnikaid rakendades). Teose arendus ja narratiivsuse kujunemine ei pruugi järgida traditsioonilisi vormiarendusloogikaid nagu algus-arendus-lõpp või teema variatsioonidega. Protsessuaalsus pole vormi-, vaid pigem kompositsiooniprintsiip, mis vormilises mõttes peakski andma uut laadi terviku. Kui miski on protsessis ehk areneb, siis ei pea jääma (vormi)printsiipide juurde, mis selle tehnilise võtte kasutamist pärsivad.

2.2.3 Teose avatus uutele ideedele

Improvisatoorse muusika autorina on võimalik kohe enda kirjutatud materjali mängida, seda käigu pealt muuta ja juurde improviseerida. Improvisatsiooni käigus võib selguda uusi võimalusi materjali kasutada ja kuna uusi ideid tekib iga proovi ja harjutuskorraga juurde, siis ei omanda need tihti fikseeritud nooditeksti mõttes lõpetatud kuju. Võib juhtuda, et teoses polegi ühtegi improvisatsiooni mittesisaldavat momenti, s.t eelnevalt nimetatud improvisatsioonitüübid (soolo, faktuuriline ja struktuuriline improvisatsioon) hõlmavad teost tervikuna. Kui kuulaja tajub teost läbivalt improvisatsioonilisena, võib kuulumisgrammatika püsida terve esituse vältel muutumatu.

Vahel juhtub, et improvisaator jääb idee lõpuni arendamise asemel n-ö poolele teele pidama, sest kaob fookus või on mugavam valida mõni muu tee. Kui kontserdiolukorras tundub mingit motiivi arendades, et selle asemel tuleks valida teose edasisel arendamisel mingi uus tee, on võib-olla parem see risk võtta ning algsest plaanist lahti lasta. Kui algse plaaniga forsseeritult jätkata, võib juhtuda, et on vähem mahti kuulata teisi ning kaob kommunikatsioon ansamblikaaslaste vahel – ühesõnaga kaob improvisatoorse muusika essents. Forsseerima hakates kaob tähelepanu sisulistelt küsimustelt ning loomingulisus kannatab, Stanislavski pidas forsseerimist suisa loomingu ohtlikuimaks vaenlaseks (Stanislavski 2021: 57).

Lõplik fikseerimatus on jazzmuusikas vajalik. Isegi juhul, kui materjal paistab olevat täpselt paika pandud, on minu hinnangul väga oluline leida üles momendid, mis võimaldavad lisada midagi improvisatoorset.

3. Protsessitehnikate integreerimine improvisatsiooni

Kuna improvisatsiooniline muusika on kirjapanduna paratamatult lõplikult fikseerimata, võtab see lõpliku kuju esituses. Erinevate muusikastiilide puhul panevad erinevad aspektid selle „elama”, kuid improviseeriva muusika puhul on olulisim see, mis struktuurile esituse käigus lisandub. Minu jaoks tuleb improviseeriva muusiku töö kvaliteet esile siis, kui ta suudab igal esituskorral leida uusi viise, kuidas olemasolevat lahtist struktuuri enda ideedega ühendada.

Olen täheldanud, et mida selgemat muusikalist mõtet noodistatud materjal sisaldab, seda paremaid ideid see improviseerimiseks annab. Viimastel aastatel olen protsessilisi improviseerimisvõtteid rakendanud kõige enam oma trios koos kontrabassist Etienne Renardi ja trummar Ludwig Wandingeriga; ise mängin selles ansamblis klaverit ning olen ka muusika autor. Nendega musitseerides olen märganud, et isegi juhul, kui minu rakendatud kompositsioonitehnikad ei ole nende jaoks koheselt arusaadavad, võimaldab muusikalise idee üldisem mõistmine improvisatsiooni positiivselt mõjutada. Et ka minu ansamblikaaslaste huvitavad protsessid, on see, kuidas nad minu kirjutatud muusikale reageerivad ja sellest aru saavad, minu jaoks huvitavaks õppe- ja võrdlusmaterjaliks. Kuna juhendan Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias jazzansamblit ning olen tudengitega koos protsessitehnikaid kasutanud, on tekkinud huvitavaid võrdlusmomente. Järgnevalt toon välja olulisimad tähelepanekud, mis on olnud abiks nii töös trio kui ka tudengitega, nii kontsertidel kui ka koos harjutades.

Protsessidega võib improviseerida mitut moodi: äärmiselt rangelt reeglitest kinni pidades või siis nendesse vabamalt suhtudes. Kui reegleid järgida, aitab see konkreetset tehnikat selgemalt välja tuua. Reegleid mitte nii rangelt järgides võib tekkida aga uusi muusikalisi ideid ja struktuure, mida kasutada.

Probleem võib tekkida juhul, kui protsessimuusikale omaste elementidega improviseerimisel muutub esitus harjutuste sooritamiseks ilma pikemat arengukaart saavutamata. Pean silmas seda, kui „improviseeritakse” muusikalisel materjalil, mis sisaldab varem paikapandud ideede läbiviimist, kuid improvisaator lihtsalt esitab olemasolevat materjali seda käigupealt teisendamata ning ansamblikaaslaste improviseeritud kõlasündmusi arvesse võtmata. See

maandab küll esinemissituatsioonis tekkivaid riske, kuid sel juhul ei ole muusika enam kuigi „elus”, kuna tema reageerimisvõime ülejäänud materjali suhtes muutub väiksemaks.

Teisalt võib mingile konkreetsele võttele kontsentreerumine muuta tegevuse tervikuna vabastatumaks (Weston 2017: 84). Muud muusika osad, mis pole protsessidega seotud ja millele ei jõua ehk liialt tähelepanu osutada, võivad kõlada orgaanilisemalt, sest ei „mõelda üle”. Protsessuaalsusega improviseerimine on nagu vestlus, mis sünnib kohapeal, mitte vestlus, mis on läbi harjutatud.

Üleminek väljakirjutatud materjalilt improvisatsioonile võib ka olla keeruline, sest mõtlemine tuleb kiiresti teisele režiimile ümber lülitada, s.t kompositsioonigrammatika muutus on järsk: olen kuulnud esitusi, kus väljakirjutatud tekst on pähe õpitud ja improvisatsioon valmib reaalajas, kuid selles takerdutakse.

3.1 Mälu

On muusikat, kus kompositsiooniline informatsioon ei osale improvisatsiooniprotsessis üldse olulisel määral. Lähtutakse küll harmoonilistest järgnevustest ning teose vormist, aga muude improvisatsiooniliste elementide seos väljakirjutatud materjaliga on nõrk. Protsessidega improviseerides on vastupidi: seos väljakirjutatud materjaliga peaks olema ilmne ja väljapaistev ning harmoonilise järgnevuse ja vormi kordamine võivad jääda tagaplaanile või sootuks välja. Seetõttu vajab protsessimuusikale omaste võtetega improviseerimine pisut teistmoodi spetsiifilist eeltööd kui muud tüüpi jazzmuusika improviseerimine.

Et kõlasündmustega protsessitehnikat kasutades vabalt opereerida, on vaja pidevalt muutuvaid kõlasündmuseid mäletada (esmaltp hoida mälus algkujundit, siis seda teisendada ning hoida mälus selle teisendit, mida seejärel uuesti teisendatakse). Muusikalist materjali ei saa läbida samal moel, mil seda on juba tehtud; iga korraga tuleks kujundit transformeerida.

3.2 Algidee

Nagu eelnevalt kirjeldatud, on ka improvisatsioonis hea lähtuda juba valmisolevast materjalist, et muuta teos ühtseks tervikuks. See võib olla minimaalseim võimalik ühik, millest improvisatsioon hakkab protsessuaalsel viisil hargnema. Ideest endast võib olulisemaks osutuda see, mida sellest on võimalik välja arendada. See ei pea olema meeldejääv või muusikaliselt erakordne materjal. Ideest võivad tekkida siirded, millest arenevad paralleelselt kulgevad liinid. Elemendid (kõlasündmused) realiseeruvad kunstiliselt huvitaval moel, kui nende vahel tekivad mingid pinged ja jõujooned. Seega võib algse käivitava ideena käsitleda ka impulssi, printsiipi või süsteemi, mida järgnevalt kasutama hakatakse. See võib olla nagu verb proosatekstis, mis annab liikumiseks tõuke (Kaus 2020: 71). Idee olemus võib seisneda ka tema struktuuris endas ja võttes, mida rakendatakse motiivi arendamisel (Deleuze 2014: 314). Idee võib jõuda kuulajale kohale konkreetse tehnilise võtte kaudu. Idee ei väljendu sageli eraldiseisva ja tajutava objektina, see võib olla midagi palju abstraktsemat. Elujõulisuse annab muusikalisele ideele selle suutlikkus suhestuda muu materjaliga ning kui temast on võimalik arendada ka midagi muud (Breton 2019: 123).

3.3 Koostöö ja kommunikatsioon

Selleks, et mõni improvisatsiooni- või kompositsioonitehnika esitussituatsioonis täielikult toimiks, peavad kõik muusikud neid valdama ja vastavalt toimima. Ma arvan, et isegi kui ansamblisituatsioonis ei ole kõik protsessitehnikaga süvitsi tegelenud, ent saavad printsiibi põhimõttest ning teiste taotlustest aru, on eeldused teose esituse õnnestumiseks loodud. Kui ansamblis on keegi, kes protsessilisust kui printsiipi ei teadvusta või ignoreerib, jääb idee edasiandmine poolele teele pidama.

Improvisatsioon kujuneb ka vastasmõjus, seda ei saa ette valmis mõelda, nagu näiteks me ei harjuta ette vestlemist. Seega võib juhtuda, et esitajad eenduvad algsest plaanist ning protsessuaalsuse kasutamine ei ole enam primaarne. See on õigustatud juhul, kui see on teadlik valik, mitte materjalile allajäämine. Kontserdisituatsioonis ansamblikaaslastele reageerimine

toob ilmselt kaasa ka muusikalisi elemente, mis ei moodusta protsessi osi. Koosmängivad muusikud peavad ka omavahel suhtlema, ideid andma ja vastu võtma; ilma ansamblikaaslast arvesse võtmata muutub musitseerimine mehaaniliseks. Muusikute roll on ühtlasi kujundada teose tervikvormi ja see ei pea iga kord olema pikk ühtlane katkematu kude; kõrvalepõiked alati ei nõrgesta, vaid hoopis tugevdavad kompositsiooni (Kundera 1998: 74). Kordamine loob teose rütmi, aga ka mittekorduvad elemendid aitavad muuta liigendust selgemaks ja haaratavaks; muudavad pala ruumilisemaks. Seetõttu on vajalik tuua vahepeal sisse ka kontrastset materjali.

3.4 Reeglid, spontaansus ja veaesteetika

Improviseeritud muusika ei nõua, et esitusega seotud küsimused oleks lahendatud enne teose esitamist; pigem vastupidi – need nõuavad lahendamist reaalsajas. Kuna inimene on igal päeval natuke teistsuguste teadmiste, kogemuste ja emotsioonidega, on ka tema panus muusikasse igal korral erinev.

Kontserdil teisi muusikuid kuulates hakkab mul kõige põnevam siis, kui keegi teeb midagi ootamatut, millele teised ei oska reageerida. Ansamblikaaslased panevad peataolekut kohe tähele, nende kõrvad lähevad „lahti”, nad proovivad olukorda päästa ning siis hakkab juhtuma midagi päriselt, n-ö siin ja praegu. Materjal muutub tõeliselt põnevaks seal, kus tegijad on kaotanud olukorra üle kontrolli ning on sunnitud „olukorda päästma” (Breton 2019: 21). Viga muudab äriksaks, ühe hetkega tuleb koondada kogu oma kontsentratsioon, et tekkinud olukorrast pääseda. Selliseid momente ei maksa pidada vigadeks, sest sel hetkel, kui muusik otsustas midagi teha nii- või naamoodi, oli see tema jaoks ainuvõimalik otsus, mis avas uued võimalused. Kui need otsused oleksid olnud mittetahetud, poleks neid üldse sooritatud (Cox, Warner 2005: 269).

3.5 Narratiiv

Nagu ka protsessuaalsus, on ka narratiivsus seotud sündmus(t)e ajas hargnemisega. Muusikul on algidee, mida ta hakkab protsessitehnikat kasutades arendama; narratoloogias tähendab see, et on probleem, mida hakatakse ajas lahendama. Narratoloogia seisukohast on olulised terviklik struktuur, pingelisus, üllatuslikkus, sattumuslikkus, puänteeritus, tegevuse aktiivsus, konflikt jpm (Väljataga 2016: 254). Protsessitehnikas nendele parameetritele otseselt tähelepanu ei pöörata, sest peamine eesmärk on olnud tuua kuulaja ette järkjärgulised muutused. Kuid jazzmuusikas on tähtis kasutada mistahes meetodit isikupärasel moel (erinevused tingib mh improvisatsiooni lisamine) ning ka protsessitehnika seguneb teiste improvisatsioonis kasutatavate printsiipidega. Minu jaoks on huvitav vaadelda sellise teose terviku kujunemise võimalikkust, kus on olemas protsessitehnikad, kuid ka kontrastid ja ootamatud kõlasündmused.

Narratoloogia seisukohast on oluline mõista, kas kõlasündmus järgneb eelnevale materjalile või on ta sellest põhjustatud. Lisaks kujuneb meie ootuste horisont igal hetkel ümber. Mitut sammu ette mõelda on väga põnev, sest ühel hetkel ei pruugi ootuste horisont olla eelduspärane ja see tekitab hoopis teistsuguseid valikuvõimalusi. Et tekiks tervikutaju, vajame lisaks praegu kõlavale kõlasündmusele sellele eelnenud kõlasündmusi, millega tekib seos (Viik 2009: 221). Ja iga moment, mil muusikas midagi juhtub, kujundab meie ootusi järgnevate kõlasündmuste osas (Viik 2009: 221). Meie ootused veel juhtumata sündmuste osas võivad samuti muutuda. Muusiku aktiivsus või passiivsus mõjutab tervikut igal hetkel. Kõlasündmuste jada on põhjuslikult seotud jada, sellest moodustub faabula (Ryan 2007: 29). Kõlasündmused leiavad aset seoses teiste sündmustega. Improvisatsioonilises muusikas võib juhtuda, et teose esitamise jooksul kavatsused muutuvad. Protsessitehnika kasutamine annab kõlasündmuste kavandamisel kätte kõigest liikumissuuna, kuid mitte terviklahendust.

Protsessitehnikatel põhineva muusika improviseerimisel, komponeerimisel; arhitektooniliste ülesehituste ja protsesside polüfooniate kujundamisel olen saanud inspiratsiooni ka romaaniteooriast. Protsesside polüfoonia kujundamine sarnaneb polüfoonilise romaaniga: paralleelselt ja üksteisest sõltumatult arenevad mitmed sündmustikud. Neid käsitletakse üheaegselt (romaanikunstis küll vahelduvalt). Muusikaliste protsesside/kirjanduslike sündmuste

arenduste erinevad pikkused võimaldavad tekitada ruumilisust ning mängida kuulaja ootuste horisondiga.

3.6 Nõuanded protsessidega improviseerimiseks

Arvan, et väga oluline on luua ise harjutusi, et vältida klišeetid ning kujundada isikupärane helikeel. Kui kuulan improvisatsioonilist muusikat, siis minu jaoks on üheks kvaliteedimõõdikuks see, kui palju kasutab improvisaator omanäolisi ideid ning mil määral ta erineb teistest improviseerivatest muusikutest.

Harjutusi tuleb teha üksi ja kindlasti ka koos muusikutega, kellega muusikat esitatakse. Need harjutused väsitavad päris kiiresti, sest nõuavad palju keskendumist. Ilma keskendumiseta kaob aga järg ehk võime luua improviseerides sidusaid ja loogiliselt arenevaid kompositsioonilisi struktuure.

Mind on protsessidega improviseerimisel praktiliselt aidanud kolm lähenemisviisi:

- 1) mõtlemismudel – mingi idee/hoiaku teadvustamine
- 2) konkreetset tehnilised harjutused
- 3) muusikavälise maailma ideede ülekandmine protsessilistesse võtetesse

Need lähenemisviisid on omavahel seotud, näiteks saab muusikavälisest maailmast võetud ideede (näiteks geomeetriliste kujundite) abil tuletada tehnilisi harjutusi jne.

3.6.1 Mõtlemismudel

Arvan, et osasid esituse komponente saab muuta paremaks ka võrdlemisi lihtsalt ja ilma harjutamiseta; piisab oma tegevuse teadvustamisest. Toon järgnevalt välja mõned mõtted, mis on mind aidanud konkreetset protsessiliste võtetega improviseerides. Samuti olen täheldanud nende nõuannete kohest positiivset mõju tudengite muusitseerimisele.

1) Musitseerides võib osutuda kasulikuks püüda mõelda suurema kaare peale. Hästi aitab näiteks fookuse suunamine loo dramaturgilisele arengule; mõtlemine, kuhu mingisugune muusikaline materjal välja jõuda võiks ning mis juhtub pärast kulminatsiooni, kuhu sobitada kontraste jne.

2) Tähtis on püüda vältida soovi mängida „hästi” ning mõjuda huvitavalt.

Seda punkti on ehk hea seletada näitega teatrimaailmast. Judith Weston on oma raamatus „Töö näitlejaga” kirjeldanud, missugused võtted lavastajat ei aita. Ta nimetab seda *resultaadile orienteeritud* lavastamismeetodiks. See tähendab, et lavastaja annab näitlejale täpseid juhiseid, missugune ta peab näima, mida mõtlema ning mis meeleolus olema. See mõjub näitleja loovusele pärssivalt, sest tema eesmärgiks muutub see, missugust mõju ta publikule avaldama peab (Weston 2017: 25). Ma arvan, et samasugune oht varitseb ka muusikuid.

Hästi lühidalt ja tabavalt on selle mõtte lahti seletanud koreograaf Mart Kangro, kes tegi EMTA CPPMi õppekava (*contemporary physical performance making*) tudengitele avatud tunni (23.11.2020). Tudengid pidid improviseerima väheste elementidega ning Kangro ütles neile: „Ära proovi näida huvitav, selle asemel ole ise juhtuvast huvitatud.”

3) Teadvustamine, et vigu pole olemas ning igal hetkel võib loobuda ka planeeritud võtte kasutamisest; s.t nt motiivi arendamine ei pea tingimata kestma pikalt, see võib olla ka hakitum, s.t segatud teiste improvisatsioonis kasutatavate elementidega. Deleuze kirjeldab näiteks Bressoni filme, kus on terviklikke ruume väga harva ja pigem võime rääkida ruumikatketest: ta näitab ükshaaval väikseid ruumiosasid, näiteks nurka, ruum moodustub vaataja peas, kus üksikud ruumikatted liituvad tervikuteks (Deleuze 2021: 1201). Olen muusikas seda ideed rakendanud mingi algse meloodilise joonise tükeldamisel fragmentideks ning saadud fragmentide arendamisel protsessuaalsel moel. Olen vahetevahel kasutanud muusikalisi elemente protsessiliselt ja läbisegi; vahel on endal huvitav motiivi hakkida ning loobuda motiivi lineaarselt kasvatamisest.

3.6.2 Mäluharjutused

Mälu treenimisega olen tegelenud Anto Peti vabaimprovisatsioonitundides ning tema harjutused on osutunud kasulikuks. Olen nendest harjutustest saanud inspiratsiooni ning kohandanud need endale sobivaks. Toon mõned näited:

- 1) Improviseeritakse kümme lühipala, igaüks neist peab olema eelnevaga võrreldes kontrastne. Kui lühipalad on mängitud, tuleb need täpselt samas järjekorras uuesti esitada.
- 2) Igal ansambli liikmel on voli kasutada kaht erinevat muusikalist ideed, neid kasutades mängitakse pala ning seejärel korratakse tegevust, kuid tohib kasutada ainult ansamblikaaslaste eelnevalt esitatud ideid.
- 3) Võetakse võimalikult minimaalne motiiv ning tasapisi lisatakse sellele noote juurde (tegemist on konkreetselt aditiivse tehnikaga). Enne ei lisata uut nooti, kui on enam-vähem kindel, et eelmine kujund on meeles.

3.6.3 Tehnilised harjutused

Harjutuste abil on võimalik valmistuda koosmusitseerimisel tekkivateks ootamatuteks olukordadeks: kui keegi muudab ootamatult suunda (toob sisse uue idee, vahetab vormiosa vms), on võimalik tema ideega kaasa minna või jääda enda ideele kindlaks ilma, et materjali kaalukus või kvaliteet kannataks. Oluline on usaldada enda ja ansamblikaaslaste mõtteid ja ideid, olgu selleks kasvõi üheainsa noodi mängimine. Selleks, et muusikaline mõte oleks koheselt ka huvitav, on vaja eelnevalt ennast harjutada reageerima nii kiiresti kui võimalik. Neil muusikuil, kes olukorda täielikult ei usalda, on raske pidada sammu nendega, kes usaldavad. Sestap on oluline teha soovitud suunas tööd terve ansambliga. Arvan, et need harjutused treenivad tervet oskuste komplekti: improviseerimine, komponeerimine, keskendumine jne.

Harjutused võiks olla piisavalt rasked, et õnnestumise võimalus oleks piiripealne. Sel juhul on kasutegur kõige suurem. Mõistlik on alustada lihtsamate ülesannetega ning kui need õnnestuvad, siis leiutada juurde mõni lisaraskus. Väga kasulik on piirata muusikaline materjal teatud

konkreetsete tingimustega. Näiteks et kui protsessuaalsus on rütmis, siis nootide valik võiks olla napim, võib kasutada näiteks vaid kolme nooti.

Harjutusi võiks teha nii üksi kui ka ansamblis. Mingeid harjutusi on vajalik teha iseseisvalt, sest siis saab vea ilmnemisel peatuda ning harjutuse uuesti ja korrektselt sooritada, kuid koosmängu puhul on seda raskem teha – vahel tuleb tekkinud vead terviku nimel uue ideena tööle panna. Ansamblikaaslastega koos on hea treenida nii fookust, üksteise kuulamist kui ka ideede genereerimist. On konkreetsed võtted, mida saab parameetripõhiselt harjutada (nt rütm, helikõrgus), kuid teistega koos mängides on väga oluline aspekt kommunikatsioon mängijate vahel, s.t kuidas üks idee „antakse edasi”.

Järgnevalt pakun välja mõned tehnilised harjutused, kuid soovitan neid kasutada vastavalt enda loovusele ning muuta isikupärasemaks.

- 1) Protsessiliste elementide/motiivide eraldi harjutamine. Võibki võtta ükskõik missuguse kõlasündmuse, näiteks akordi, millele saab protsessitehnikaid kasutades hakata elemente lisama või eemaldama.
- 2) Meloodilise motiivi rütmiline varieerimine: nt hetkel, mil üks ansambliliige hakkab duoolide asemel trioole kasutama, peavad teised kaasa tulema. Sealt edasi kvartoolid, kvintoolid jne. Rütmid peavad olema võimalikult täpsed. See on hea harjutus, kui tahta n-ö erinevate tempodega protsessuaalsust luua, tekib valmisolek.
- 3) Rzewski pala „Les Moutons de Panurge” stiilis väljakirjutatud meloodia komponeerimine ning selle pala printsibist lähtumine. Eriti põnevaks (ja keerukaks!) muutub see harjutus siis, kui osa ansamblist peab esitama harjutust peegelkujul, kuid etüüd peab lõppema siiski samal ajal. Siis on vea tuvastamine keerukam. Olen seda harjutust proovinud koos kontrabassist Raimond Mägi ning trummar Karl-Juhan Laanesaarega ning see on fookuse treenimise tarbeks väga hea.
- 4) Ühel ansambliliikmel on protsessiline idee, teistel vabad käed. Mingil momendil peab n-ö vabamängija võtma selle protsessi üle ning algne vedaja muutub ise vabamängijaks. Reegli järgi mängija rolli vahetatakse ansamblikaaslaste vahel pidevalt ning ühes sellega muundub ka idee.

- 5) Iga ansambli liige kasutab enda valitud protsessilist võtet. Alustatakse koos ning mingil hetkel proovitakse võtta üle ansamblikaaslase idee. Näiteks kui trummaril on mingi rütmiline materjal, võtab kontrabassist selle elemendi poole harjutuse peal üle. Trummar saab üle võtta kellegi meloodilise joonise ning kohandada selle enda instrumendile, nt mängides ülevõetud meloodiat erinevate trummide ja taldrikute peal.
- 6) Faasinihe: igal ansamblistil on lühike oma idee (fraas), mida korratakse. Igaühe ideed on tõenäoliselt erineva pikkusega motiivid ning neid korduvalt läbi mängides (korrates) tekivad faasinihed. Olen seda harjutust teinud ka üksi klaveriga: mõlemal käel on oma motiiv. Selline harjutus treenib hästi käte iseseisvust.

Kui tahta improviseerida protsessuaalselt, teha seda loomulikult ning teisalt mitte jääda sellesse printsiipi liialt kinni, tuleb see harjutuste kaudu korralikult omandada ja seejärel mõneks ajaks n-ö ära unustada (Stanislavski 2021: 53). „Unustamine” toob kaasa selle, et printsiipi hakatakse kasutama isikupärasel moel, see seguneb muude eelnevalt omandatud väljendusvahenditega. Helikeel muutub isikupärasemaks. Printsiibi kasutamisel ei tohi juhtuda, et matemaatiline mõtlemine hakkab pärssima vaistu (Kandinsky 2020: 135).

3.6.4 Muusikavälise maailma ideede ülekandmine

Kuna pelgan tehniliste harjutuste sooritamisse kinnijäämist ning teisalt tunnen huvi teiste kunstiliikide vastu, olen protsessitehnikaid kasutades püüdnud leida inspiratsiooni ka muusikavälisest maailmast. Käivitavaks mõtteks on tihtipeale mõne kirjaniku analüüs raamatutest, tantsukunst, stsenograafia või kunstniku kirjeldus ruumi ja visuaalkunsti mõtestamisest. Vahel püüan fantaasia arendamise eesmärgil tõlkida neid ideid muusikasse. Toon siinkohal mõned näited, kuigi enamikku näidetest oma loomingust käsitlen lähemalt neljandas peatükis.

Milan Kundera on oma raamatus „Romaanikunst” öelnud, et (nt kirjandusliku) loo jutustamise käigus ei tohi ununeda loo algus (Kundera 1998: 65). Arendasin sellest ideest ühe harmooniajärgnevuse oma palasse „Black Mirror”, kus iga fraasi esitamise järel pöörduakse

fraasi algusesse tagasi, kuid igal järgmisel korral lisandub üks akord. Miski tirib pidevalt algusesse tagasi ja tuleb alustada otsast peale. Sisuliselt on tegemist aditiivse tehnika rakendamisega. Näites 15 olen fraaside algused märkinud rohelise täpiga. Teema esimesel läbiviimisel on kasutatud kolme akordi ($B^5/F\sharp$, Bm/Bb ja $A\flat 7(\sharp 9)/D\flat$); teisel korral nelja (lisandub Am^{13}), kolmandal viit (lisandub $Cm^{\sharp 9(11)}$), neljandal kuut (lisandub $Ebm(maj^9)/D$) jne.

The musical score consists of six staves in 2/4 time. The notes are as follows:

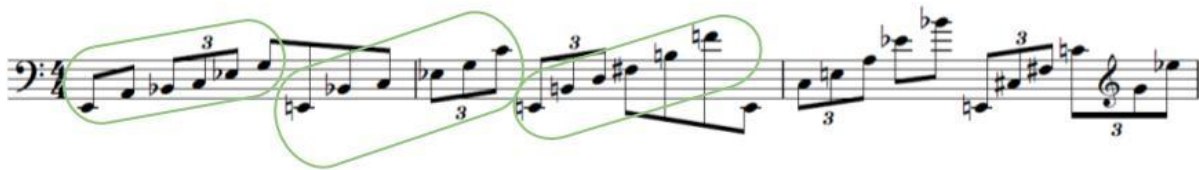
- Staff 1: $B^5/F\sharp$, Bm/Bb , $B^5/F\sharp$, Bm/Bb , $B^5/F\sharp$
- Staff 2: $A\flat 7(\sharp 9)/D\flat$, Bm/Bb , $B^5/F\sharp$, Bm/Bb , $A\flat 7(\sharp 9)/D\flat$, Bm/Bb , $B^5/F\sharp$
- Staff 3: Am^{13} , $A\flat 7(\sharp 9)/D\flat$, $B^5/F\sharp$, Bm/Bb , $A\flat 7(\sharp 9)/D\flat$, Bm/Bb , $B^5/F\sharp$
- Staff 4: Am^{13} , $Cm^{\sharp 9(11)}$, $B^5/F\sharp$, Bm/Bb , $A\flat 7(\sharp 9)/D\flat$, Bm/Bb , $B^5/F\sharp$
- Staff 5: Am^{13} , $Cm^{\sharp 9(11)}$, $Cm^{\sharp 9(11)}$, $Ebm(maj^9)/D$, $B^5/F\sharp$, Bm/Bb , $A\flat 7(\sharp 9)/D\flat$, Bm/Bb
- Staff 6: $Cm^{\sharp 9(11)}$, $Ebm(maj^9)/D$, $Cm^{\sharp 9(11)}$, $Ebm(maj^9)/D$, $Cm^{\sharp 9(11)}$, $Ebm(maj^9)/D$, $Cmaj^9/E$

Näide 15. Kirke Karja. „Black Mirror”, taktid 34–57

Inspiratsiooniallikatena toon välja ka geomeetria ja ruumi. Ruumis saab objekti vaadelda eest- ja külgsuunas. Objekt on sama, aga mõõdud muutuvad, sest geomeetiline perspektiiv/vaatenurk muutub. Liikumist ruumis saab rakendada protsessuaalse kompositsiooni teenistusse, näiteks võib sama kolmemõõtmelist objekti vaadelda erinevate nurkade alt. Ruumitaju perspektiivi olen

pidanud silmas palas „Miniature Extended” (näide 16): iga kord, kui fraasi esitatakse, muutub tema vaatlemise nurk ja mõõdud lähevad poole tooni võrra suuremaks.

Esimesel korral on fraasi ulatus väike deetsim, kuid viiendal korral juba ligi kolm oktaavi. Tekib ruumiline süntees.



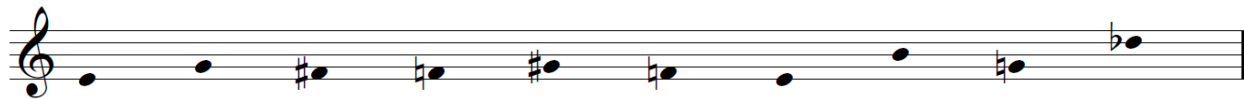
Näide 16. Kirke Karja. „Miniature Extended”, taktid 23–25

17. näites „György” on muusikaväline kujund laenatud György Ligetilt: „L’escalier du diable” – trepp. Pala algab madalast registrist ning liigub sammhaaval kõrgesse registrisse. „György” algmaterjal, millest järgnev protsess on tuletatud, on seitsmetaktiline. Iga seitsme takti järel hakkab teema korduma, kuid oktaav kõrgemalt. Kuna akordika ei ole lihtsasti meeldejääv, ei taju kuulaja kordumist.



Näide 17. Kirke Karja. „György”, taktid 1–10

2018. aastal kasutasin protsessitehnikat ühes jazzorkestrile kirjutatud töös „Precision” kujutlust sellest, kuidas katkine grammofon või kassettmakk töötab. Algne motiiv on kümnest noodist koosnev meloodia (näide 18).



Näide 18. Kirke Karja. „Precicion”, teoses kasutatud helijärgnevus (meloodiajoonis)

Seejärel harmoneerisin selle meloodia saksofonirühmale, kõige kõrgemat häält esitab I altsaksofon. Seejärel muutsin rütmikat ning kordasin mõningaid tekkinud järegevusi (näide 19), et tekitada katkise esitusseadme efekti.

The image displays a musical score for five saxophones: Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, and Bari. Sax. The score is divided into three systems, each containing five staves. The first system shows measures 6 through 10. The second system shows measures 11 through 15, with a first ending bracket labeled '1.' above measure 14. The third system shows measures 16 through 20. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests, along with numerous accidentals (sharps, flats, and naturals) indicating complex harmonic and melodic structures.

Näide 19. Kirke Karja. „Precision”, taktid 1–14

4. Protsessilised võtted analüüsitavates teostes

Selles peatükis toon erinevaid näiteid protsessitehnikate kasutamisest oma 2016–2021 komponeeritud töödes. Osa näiteid on teostest, mis on esitatud ka minu doktorikontsertidel, kuid olen neid fragmente kasutanud ka teistele koosseisudele kirjutatud palades. Näidetes ära toodud protsessitehnikaid tuleb vaadelda kui lahtisi struktuure, mitte kui lõpetatud materjali. See tähendab, et nende peale võib improviseerida, neid võib edasi arendada, lisada uusi kihte jne.

4.1 „Vertigo”

2018. aastal koosnes minu doktorikontsert paladest sooloklaverile. Tervet eksamikava kirjutades lähtusin protsessitehnikatest, kuid oluliseks lisandiks oli hulgateooria kasutamine, sest olin sel aastal läbinud vastava kursuse professor Mart Humala juhendamisel ning tahtsin sellest kursusest saadud mõtteid muusika kirjutamisel rakendada.² Seda teost analüüsid on oluline teada, et erinevad vormiosad ei pea järgnema üksteisele kindlas järjestuses; neid võib kombineerida vabalt.

Loo „Vertigo” läbiv idee on sama hulgaklassi kasutamine. Iga takt esindab sama seitsmest noodist koosnevat hulgaklassi 7–22 (heliklassid 0,1,2,5,6,8,9; hulgaklassi 5–22 täiendhulk). Materjal varieerub, kuid selle hulgaklassiline kuuluvus jääb samaks. Kasutasin sama hulgaklassi lisaks eelnevalt valmis komponeeritud struktuuridele ka improvisatsioonis, milles lähtusin samuti mainitud hulgaklassil põhinevast helireast.

Näites 20 ilmneb keskne materjal neli korda, igal uuel korral kõlab see täpsel kujul transponeerituna. Igal rida algab keskse materjaliga, esimesel korral algab see helilt *c*, siis helilt *d*, seejärel helidelt *cis* ja *es*.

² Hulgateooria (*set theory*) arendas välja ameerika muusikateoreetik Allen Forte.



Näide 20. Kirke Karja. „Vertigo”, taktid 7–18

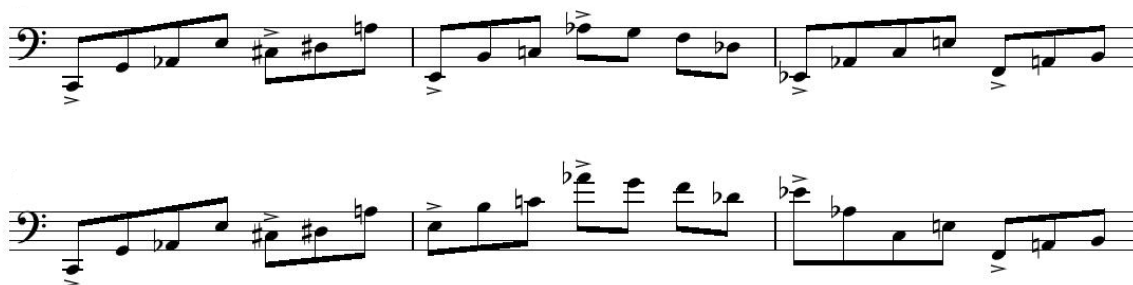
Kuna seda materjali korratakse teose jooksul palju, tajub kuulaja, kui seda moodustavad intervallid asenduvad teiste intervallidega. See tähendab ühtlasi, et kuulaja jaoks muutub motiiv mingil määral ennustatavaks; ta tajub, et see algab alati alt registrist ning liigub kõrgemale.

Olen esituse käigus käinud vabalt ringi rütmikaga ning asendanud kaheksandiknoodid mitmekesisema rütmikaga (näide 21). Seda võtet olen rakendanud enamasti improviseerides. Kuulaja jaoks jääb helikõrgustest tekkinud muster samaks, kuid ta hakkab tajuma arengut, sest rütmika mitmekesisustub.



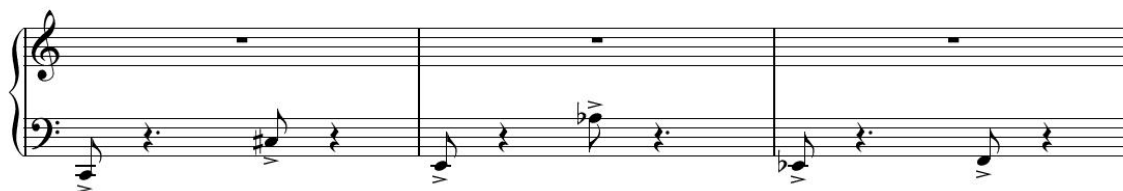
Näide 21. Kirke Karja. „Vertigo”, lõik improvisatsioonist

Võib teha nii, et kui parema käega mängitakse improvisatsiooni, jääb põhiteema ostinaatona vasaku käe partiisse (näide 22).



Näide 22. Kirke Karja. „Vertigo”, lõik improvisatsioonist

Vahel kasutan ka sellist varianti, et mängin ainult rõhulisi noote, sel juhul jäävad vasakusse kätte alles näites 23 ära toodud helid. Noote mängisin erinevates oktaavides ning mõnikord asendasin kahe noodi vahel tekkivad intervallid ka pöördintervallidega.



Näide 23. Kirke Karja. „Vertigo”, lõik improvisatsioonist

Neid helisid mängides vahetasin mõnikord ka oktave ning mängisin näiteks suure oktavi noote väiksesse oktavis.

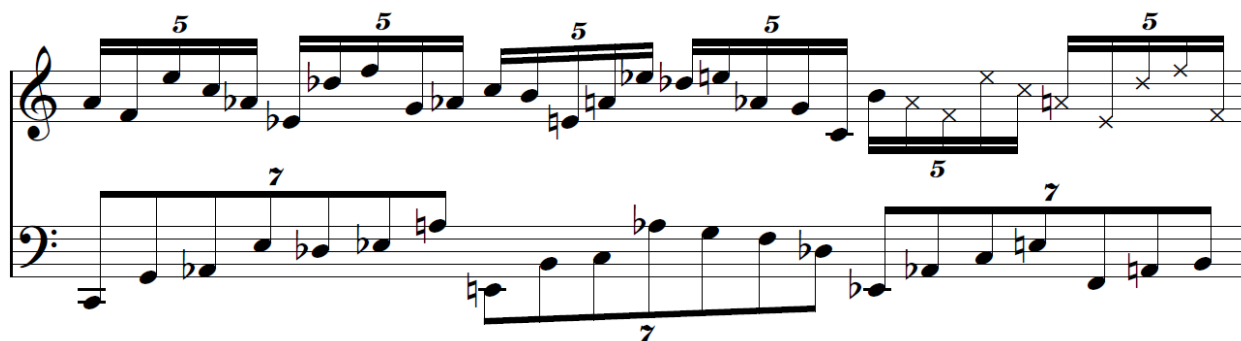
Kasutasin ka sellist varianti, kus mängisin parema käega teemat vähikäigus (näide 24). Vähikäigu viimane noot ei lange ajaliselt kokku teema algkuju esimese noodiga, s.t et teema kaks varianti pole asetatud rangelt kohakuti. Paremas käes tähistavad vähikäigu nelja viimast heli numbrid 4, 3, 2 ja 1 nootide kohal.



Näide 24. Kirke Karja. „Vertigo”, taktid 19–21

Olen mänginud ka nii, et ühe käe partiisse lisan kaheksandikpausi, millest tingituna toimub ühe käe muusikalise materjali nihkumine teise käe muusikalise materjali suhtes. Seda võtet võib korrata nii kaua, kui kahe käe partii vahel tekib taas algseis.

Harjutasin end mängima ka erinevaid polürütme, näiteks kaks kvintooli (detsimool) septooli vastu (näide 25). Helikõrguste osas lähtun ikka kesksest materjalist: paremas käes on vähikäik, vasakus käes on algkujul põhinev ostinaato. Kontsertidel olen seda võtet ka rakendanud, kuid mitte alati.



Näide 25. Kirke Karja. „Vertigo”, lõik improvisatsioonist

Vähikäigust tuletasin motiivi uue variandi ja mängisin seda mõlema käega unisoonis. Vahepeal varieerisin seda uut varianti rütmiliselt (näide 26) ning proovisin kasutada erinevaid vältusi. Lisaks sellele muutsin ka tempot.



Näide 26. Kirke Karja. „Vertigo”, lõik improvisatsioonist

4.2 „Miniature Extended”

Järgmises näites minu tööst „Miniature Extended” klaveritriole olen kasutanud kuuest noodist koosnevaid käike (näide 27). Kirjeldasin lühidalt selle pala kontseptsiooni ka peatükis 3.2. Esimes käigus on olen nootide vahel kasutanud kõiki intervale väiksest sekundist kvardini. Iga järgneva käigu kordamisel on käigu nootide vahel olevad intervallid poole tooni võrra suuremad (suurest sekundist saab väike tertsi, väiksest tertsist suur tertsi jne). Kuigi kuulaja jaoks ei ole see protsessitehnika kergesti hoomatav, on see andnud minu jaoks väga konkreetse teost raamistava idee. Seda tehnikat olen kasutanud ka selle teose kõikide teiste motiivide puhul.



Näide 27. Kirke Karja. „Miniature Extended”, taktid 23–31

Selles teoses olen kasutanud teemat peegelkujus (näide 28). Mõlema käe partiis on sama rütmika ja intervallika, kuid käigu algkujuga samaaegselt kõlab paremas käes peegelkuju. Kui nootidevahelised intervallid muutusid liiga suureks, et neid kiires tempos täpselt mängida saaks, lisasin käikude vahele pause.



Näide 28. Kirke Karja. „Miniature Extended”, taktid 32–33

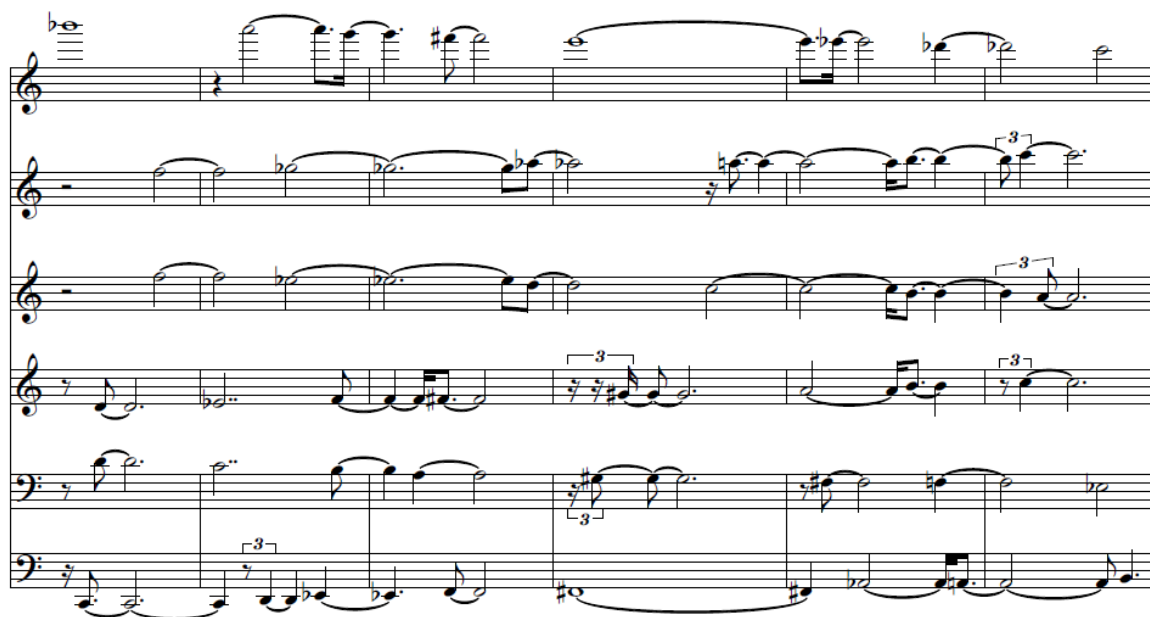
Sarnasel moel olen intervalle kasutanud (s.t neid järkjärgult üksteisele järgnevate helide vahel suurendades) ka teose esimestes taktides (näide 29). Ka siin olen võtnud algmaterjaliks kuuenoodilise motiivi (märgistatud roheliste kahvlitega), kuid keskseks heliks on esimese oktaavi F. Keskhelile eelnevad ning järgnevad intervallid muutuvad iga kordamisega poole tooni võrra suuremaks.



Näide 29. Kirke Karja. „Miniature Extended”, taktid 1–2

4.3 Lament

See teos on kirjutatud klaveritriole (trummid, kontrabass ja klaver). Loo põhiline idee on oktatoonikat mööda ühes suunas liikumine ehk et iga liin liigub nii, et järgmine noot on vaheldumisi poole ja terve tooni kaugusel. Liigutakse üles või alla. Häälte arv ei ole fikseeritud, kuid olen seda oma ansambliga mänginud kuuehäälselt (näide 30). Sellest ideest lähtub ka improvisatsiooniline osa.



Näide 30. Kirke Karja. „Lament”, taktide 1–6 helikõrgusliku struktuuri moodustumine

Näide 31 demonstreerib, kuidas olen näites 30 ära toodud kuus häält klaverile seadnud. Kuna soovisin bassiliini rohkem esile tuua, liigub kõige alumine hääl oktaavis.



Näide 31. Kirke Karja. „Lament”, taktid 1–4

4.4 “Octet”

See pala koosneb kolmest osast (A, B ja C), protsessitehnikaid olen kasutanud osades A ja C. Pala sisaldab kahehäälsset liikumist (näide 32). Häälte vahel tekkivad intervallid olen konstrueerinud protsessilisel viisil: kõige esimene intervall on trittoon. Sellele järgnevad intervallid muutuvad vaheldumisi ning poole tooni võrra nii väiksemaks kui ka suuremaks. Mõned intervallid olen teisendanud pöördintervallideks. Järjestus näeb välja järgmine: <4, p5, p4, v6, s3, s6, v3, v7; <4, p5, p4, s3(v6), v6(s3), s6, v3, v7(s2=s9) jne. Kuna kaheksast intervallist koosnev jada ei lange alati kokku loo fraasi loogilise algusega, loob see pisut peadpööritava efekti.

Octet

♩ = 150 Kirke Karja

4

7

Näide 32. Kirke Karja. „Octet”, taktid 1–9

Teose kolmandas osas C olen kasutanud noote A-osast ning harmoonilised intervallid olen asendanud meloodiliste intervallidega (näide 33).

C

Näide 33. Kirke Karja. „Octet”, taktid 29–36

4.5 “Long Term”

Selles palas ei ole koosseis fikseeritud, olen esitanud seda erinevate instrumentalistidega. Noodinäide nr 34 toob välja teose kontrabassi- ja klaveripartii taktides 21–31. Protsessuaalsus väljendub selles loos rütmis: akordide vältused kahanevad alati ühe kuuteistkümnendiku võrra: 9/16, 8/16, 7/16, 6/16, 5/16, 4/16, 3/16, 2/16 ja 1/16. Seejärel alustatakse uut vältuste jada 8/16 pikkusest vältusest ehk toodud vältuste rea teisest vältusest (ja järgnevad vältused kahanevad), siis vältusest 7/16, 6/16 jne. Noodinäites olen iga uue tsükli alguse märkinud punase numbriga, mis tähistab vältust, millest alates hakkavad kõik järgnevad vältused kahanema.

21 9 16ndikku 8

24 7

27 6 5

30 4 3 2

Näide 34. Kirke Karja. „Long Term”, taktid 21–31

4.6 „Dalston Days”

Selles teoses olen kasutanud aditiivset tehnikat samamoodi nagu Lepo Sumera „Palas aastast 1981”. Iga motiiv muutub pärast kordamist pikemaks, sellele lisanduvad mõned noodid. Näites 35 mängivad kontrabassist ja pianist unisoonis sama meloodiat ning igas taktis lisandub ühe löögi jagu uut muusikalist materjali.

GUITAR SOLO

♩=92

repeat 6x

ppp

repeat 6x

p

repeat 6x

mf

Guitar

repeat 6x

ppp

repeat 6x

p

repeat 6x

mf

Piano

repeat 6x

ppp

repeat 6x

p

repeat 6x

mf

Double bass

Näide 35. Kirke Karja. „Dalston Days”, taktid 1–3

Samas palas olen hiljem kasutanud ka faasinihketehnikat. Harjutusnumbris E on kõikidel instrumentidel (kitarr, klaver ja kontrabass) sama muusikaline materjal: kõikidel on korduses üks pooleteisetaktiline löik, mille olen näites 36 märkinud punase joonega. Alates harjutusnumbrist F muutub aga klaveri parema käe partii ühe kaheksandiku võrra lühemaks, see on märgistatud sinise joonega. Ka kitarristi materjal muutub kaheksandiku võrra lühemaks, tema motiiv on märgistatud rohelise joonega. Vasaku käe partii ja kontrabassipartii pikkus ei muutu. Sellise kangakoelaadse materjali mängimine on päris keerukas, eriti siis, kui seda teha peast – kui järg kaob, on õiget kohta kinni püüda keeruline. Seetõttu nõuab faasinihketehnika kasutamine suurt keskendumist.

The image shows a musical score for three instruments: E. Gtr., Piano, and Db. Bass. The score is divided into two systems. The first system covers measures 32 to 40, and the second system covers measures 37 to 40. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mp' and 'mf'. There are also colored boxes and lines highlighting specific measures and phrases: a green box labeled 'E' over measures 32-36, a blue box labeled 'F' over measures 32-36, a red box labeled 'G' over measures 37-40, and an orange box over measures 37-40.

Näide 36. Kirke Karja. „Dalston Days”, taktid 32–40

Kokkuvõtlikult toon välja enimkasutatud protsessitehnikad ja nimetan veel kord ära ka teosed, kus olen neid kasutanud.

- 1) Faasinihketehnikat olen rakendanud teostes „Vertigo” ja „Dalston Days”
- 2) Korduste tehnikat olen kasutanud teostes „Vertigo”, „Dalston Days” ja „Lament”
- 3) Rütmilist varieerimist olen kasutanud teoses „Vertigo”
- 4) Lisamistehnikat olen kasutanud teostes „Vertigo”, „Miniature Extended” ja „Dalston Days”
- 5) Eemaldamistehnikat olen kasutanud teostes „Vertigo” ja „Long Term”
- 6) Lisamis- ja eemaldamistehnikat olen omavahel kombineerinud teoses „Octet”
- 7) Protsesside polüfooniati olen rakendanud teostes „Vertigo” ja „Long Term”.

Nagu loetelust ilmneb, olen erinevaid tehnikaid kõige enam kasutanud teoses „Vertigo”, samas kui näiteks teos „Octet” põhineb pigem ühe tehnika järjekindlal läbiviimisel. See näitab ühtlasi,

et hoolimata spetsiifilisusest saab protsessitehnikaid teose komponeerimisel ja improviseerimisel kasutada võrdlemisi vabalt ja erisugusel viisil kombineerides.

Kokkuvõte

Käesoleva uurimistöö valdkond on kaasaegne jazzmuusika, mille kompositsioonis ja improvisatsioonis kasutatakse protsessimuusikale omaseid tehnikaid. Otsisin vastuseid järgnevatele küsimustele:

- 1) Kuidas muutub protsessimuusikalistel struktuuridel põhineva jazzmuusika kompositsioonigrammatika nii, et kuulumisgrammatika põhialused ei muutu?
- 2) Kuidas moodustada erinevaid ja suisa kontrastseid vormiosasid ilma protsessimuusikale omast kompositsioonilist struktuuri kaotamata?

Küsimustele vastamiseks analüüsisin nii teiste autorite kui ka iseenda loodud kompositsioone ja improvisatsioone, kasutades introspektiivset lähenemisviisi. Uurimise tulemusena võib välja tuua järgnevad tähelepanekud:

- 1) Kui soovitakse muuta kompositsioonigrammatikat ilma muutusteta kuulumisgrammatikas, on oluline roll algideel, millest hakkab teos lahti rulluma. See peab olema piisavalt napp, universaalne ja omal moel iseloomutu, et see võiks omandada erinevaid vorme ja kujusid erinevates muusikalistes kontekstides. Algidee tõlgendusvõimalusi võib arvesse võtta juba lugu komponeerides ning pidada silmas, et seda saaks kasutada ka improvisatsioonis ilma esitaja isikupärast helikeelt kaotamata.
- 2) Juhul, kui algidee vastab eelpool nimetatud omadustele, on sellega võimalik luua kontrastseid vormiosasid ja struktuure. Kontrastid muusikas on elemendid, mille abil on võimalik luua pinget. Kuna jazzmuusikas kasutatakse palju ka improvisatsiooni, võib luua erinevaid vormiosasid ja struktuure ka reaalajas, s.t osana improvisatsioonist. Protsessidega improviseerimisega kaasneb tahes-tahtmata teose avatum vorm: vormiosad ei ole rangelt paika pandud. Lõplik fikseerimatus on vajalik, et jääks ruumi improvisatsiooni jaoks.

Et protsessitehnikaid improvisatsioonis rakendada, on neid vaja harjutada, kuid esitussituatsioonis ei tohi harjutuslikkusesse kinni jääda, s.t eelnevalt õpitu tuleb „unustada”. Esitussituatsioonis on oluline kommunikatsioon ansambli liikmete vahel ning seda on võimalik treenida üheskoos harjutades. Harjutusi võib endale ise välja mõelda, see aitab luua isikupärast helikeelt. Järgnevalt toon välja mõned tüüpharjutused:

- 1) Ükskõik missugusele kõlasündmusele elementide lisamine ja eemaldamine ja nende mängimine koos „vabalt” improviseeritud materjaliga.
- 2) Meloodilise motiivi rütmiline varieerimine.
- 3) Erineva pikkusega fraaside samaaegne mängimine mitme mängija poolt ehk faasinihketehnika.

Protsessitehnikatega improviseerimine nõuab head keskendumisvõimet, sest protsessimuusikale omase lineaarsuse tõttu eeldab see loogilist seostatust ja pidevust üksteisele järgnevate kõlasündmuste vahel. Ühtlasi nõuab protsessidega improviseerimine head mälu, sest pidevalt muutuvaid kõlasündmuseid on vaja mäletada – esmalt hoida mälus algkujundit, siis seda teisendada ning hoida mälus selle teisendit, mida seejärel uuesti teisendatakse. Seetõttu on vaja treenida ka mälu, milleks soovitan järgnevaid harjutusi:

- 1) Improviseerida kimp lühipalu; seejärel tuleb neid taasesitada võimalikult sarnaselt.
- 2) Ansamblikaaslaste ideede meeldejäätmine ja nende mängimine oma instrumendil.
- 3) Mingile kõlasündmusele järkjärgult uute kõlasündmuste lisamine ehk aditiivne tehnika.

Kui nii kirjutatud kui ka improviseeritud muusikaline materjal lähtub samast protsessitehnilisest võttest, ei pruugi kuulaja tajuda eraldusjoont kompositsiooni ja improvisatsiooni vahel. Isegi siis, kui protsessi mõistmine on kuulajale tehtud keerukaks (nt protsesside polüfoonias), aitab nii improvisatsioonis kui ka kompositsioonis kasutatud kompositsioonitehniline printsiip muuta helitöö ettekande kuulaja jaoks ühtseks tervikuks.

Uurimistöö käigus leidsin, et soovin edaspidigi oma muusikas protsessitehnikaid rakendada, sest:

- 1) neid on olemas lõpmatul hulgal ning nende leiutamine on kaasahaarav tegevus;
- 2) neid polüfooniliselt kasutades ja kuhjates on võimalik luua värskena kõlavaid kihistusi;
- 3) kuna protsessimuusikas „kirjutab muusika ennast ise”, on võimalik olla inspiratsioonist vähemsõltuv.

Minu jaoks osutus huvipakkuvaks ka asjaolu, et protsessitehnikate kasutamine võimaldab saada inspiratsiooni teistestki valdkondadest, näiteks filosoofiast, etenduskunstidest, kirjandusest (polüfooniline romaan), geomeetriast ja maalikunstist. Lisaks avastasin, et kompositsiooni- ja kuulumisgrammatika mõistmine innustab mind autorina kuulaja tajuga „manipuleerima” ning otsima viise, kuidas kuulajas küsimusi tekitada. Muusika mängimine omandas minu jaoks uue

tähtsuse: senine esitusele orienteeritud tegevus asendus mängu kui protsessiga, justkui laua- või kaardimänguga, mis tuleb eelkõige iseenda jaoks huvitavaks muuta.

Muusikalise taju kohta on tehtud uuringuid, kuid üks edasisi tegevusi võiks olla fenomenoloogiline uurimus just käesoleva uurimistöö valguses: kuidas kuulaja täpselt protsesse tajub ning eristab. Lisaks tekkis mul käesoleva töö kirjutamise käigus huvi kitsamalt geomeetriaist pärit ideestiku rakendamise vastu protsessilise muusika loomises ning selle loomeviisi uurimine.

Allikad

Noodiväljaanded

Bärtsch, Nik. 9 Moduls for Piano Solo. Etudes for Rhythm, Cycle and Space Awareness 2021.

Zürich: Nik Bärtsch & Ronin Rhythm Productions GmbH.

Ligeti, György. Continuum für Cembalo 1970. Mainz: Schott Musik International.

Avatud tunnid

Mart Kangro avatud tund EMTA CPPMi õppekava (*contemporary physical performance making*) tudengitele Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia *blackboxis* 23.11.2020.

Raadiosaated

Lepo Sumera: Teistmoodi muusika. Saade Eesti Raadio saatesarjast “Raadio Ööülikool”, toimetajad Jaan Tootsen ja Taisto Uuslail, helirežissöör Külli Tüli, eetris Vikerraadios 09.05.2021,
<https://vikerraadio.err.ee/1082420/ooulikool-lepo-sumera-teistmoodi-muusika>, kuulatud 31.10.2021.

Intervjuud

Galvin, Elliot 09.10.2019

Smart, Nick 30.09.2019

Arvutivõrgu informatsioon

Reich, Steve 1968. *Music as a Gradual Process*.

http://www.bussigel.com/systemsforplay/wp-content/uploads/2014/02/Reich_Gradual-Process.pdf, vaadatud 01.11.2021.

Õunapuu, Lembit 2014. *Kvalitatiivne ja kvantitatiivne uurimisviis sotsiaalteadustes*. Toim. Ede Kärner. hdl.handle.net/10062/36419, vaadatud 12.11.2021.

Kirjandus

- Boulez, Pierre 2018. *Music lessons*. London: Faber & Faber.
- Breton, André 2019. *Sürrealismi manifestid*. Tallinn: TLÜ kirjastus.
- Brock, Adrian 2013. The History of Introspection Revisited. *Self-Observation in the Social Sciences*. Toim. J. W. Clegg. New York: Routledge, lk. 25–43.
- Brook, Peter 1972. *Tühi ruum*. Loomingu Raamatukogu. Tallinn: Perioodika.
- Collier, Graham 2009. *The Jazz Composer: Moving Music Off the Paper*. London: Northway Publications.
- Cox, Christoph. Warner, Daniel 2005. *Audio Culture: Readings on Modern Music*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc.
- Deleuze, Gilles 2014. *Erinevus ja kordus*. Tartu: Ilmamaa.
- Deleuze, Gilles 2021. Mis on loov tegu? – *Akadeemia*. Nr. 7, lk 1199–1215.
- Eco, Umberto 2005. *Lector in Fabula*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Ericsson, K. Anders, & Simon, Herbert A. 1980. Verbal reports as data. – *Psychological Review*, 87/3, 215–251.
- Healey, Gareth 2013. *Messiaen's Musical Techniques: the Composer's View and Beyond*. Farnham: Ashgate Publishing Company.
- Kandinsky, Vassili 2020. *Vaimsusest kunstis, eriti maalikunstis*. Tartu: Ilmamaa.
- Kaus, Jan 2020. *Homme tuntud avarus. Väike lausete konstellatsioon*. Tallinn: TLÜ kirjastus.
- Kundera, Milan 1998. *Romaanikunst*. – Loomingu Raamatukogu. Tallinn: Perioodika.
- Lerdahl, Fred 1988. Cognitive Constraints on Compositional Systems. *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*. Toim. John A. Sloboda. Oxford: Clarendon Press, lk 231–259.
- Lotman, Juri 2006. *Kunstilise teksti struktuur*. Tallinn: Tänapäev.
- Lotman, Juri 2016. *Kultuurisemiootika. Tekst – kirjandus – kultuur*. Tallinn: Tänapäev.
- Peterson, Lloyd 2006. *Music and the Creative Spirit*. Oxford: The Scarecrow Press, Inc.
- Potter, Keith 2008: *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass (Music in the Twentieth Century)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Read, Gardner 1978. *Modern Rhythmic Notation*. Bloomington, London: Indiana University Press.

- Ryan, Marie-Laurie 2007. Toward a definition of narrative. *The Cambridge Companion to Narrative*. Toim. David Herman. Cambridge: Cambridge University Press, lk 22–35.
- Searby, Michael D. 2010. *Ligeti's Stylistic Crisis. Transformation in His Musical Style 1974–1985*. Plymouth: Scarecrow Press, Inc.
- Stanislavski, Konstantin 2021. *Näitleja töö iseendaga*. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool.
- Vaitmaa, Merike 2000. Eesti muusika muutumises: viis viimast aastakümnet. – *Valgeid laike eesti muusikaloost*. Eesti Muusikaloo Toimetised 5. Koost. Urve Lippus. Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia, lk 135–181.
- Viik, Tõnu 2009. Fenomenoloogia: sissejuhatus. – *20. sajandi mõttevoolud*. Toim. Epp Annus. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 215–228.
- Väljataga, Märt 2016. Narratiiv. – *Humanitaarteaduste metodoloogia*. Toim. Marek Tamm. Tallinn: TLÜ Kirjastus, lk 250–271.
- Weston, Judith 2017. *Töö näitlejaga: unustamatute osatäitmiste loomine filmis ja teles*. Tallinn: TLÜ kirjastus.
- Wilkins, Margaret Lucy 2006. *Creative Music Composition. The Young Composer's Voice*. New York: Routledge.

Doktorikontserdid

1. Doktorikontsert: toimumiskoht Tallinna Jazziklubi Philly Joe's, toimumisaeg 05.05.2017.
Koosseis: Lauri Kadalipp (tenorsaksofon), Aleksander Paal (altsaksofon), Peedu Kass (kontrabass), Hans Kurvits (trummid) ja Kirke Karja (klaver).
2. Doktorikontsert: toimumiskoht Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia kammersaal, toimumisaeg 06.05.2019. Koosseis: Kirke Karja (klaver).
3. Doktorikontsert: toimumiskoht Tallinna Jazziklubi Philly Joe's, toimumisaeg 28.03.2019. Koosseis: Etienne Renard (kontrabass), Hans Kurvits (trummid) ja Kirke Karja (klaver).
4. Doktorikontsert: toimumiskoht Tallinna Jazziklubi Philly Joe's, toimumisaeg 16.12.2021. Koosseis: Kirke Karja.

Kõikidel doktorikontsertidel esitati Kirke Karja teoseid.

Summary

Introduction

This thesis explores how contemporary jazz music composition and improvisation participate in musical communication. More specifically, I observe structures that we can find in *process music* (music emerging from a process or multiple processes). To explore this topic, I used concepts developed by Fred Lerdahl: *compositional grammar* and *listening grammar*. *Compositional grammar* is what a composer intended while writing the piece. *Listening grammar* is what a listener hears and understands from the compositional grammar, interpreted subjectively by listeners to the degree allowed by their comprehension.

As a researcher, I am most interested in situations in which compositional grammar changes without affecting listening grammar, i.e. when composed and improvised parts of a musical piece appear in ways that extend beyond the listener's ability to grasp musical structure.

I differentiate between *composition* and *improvisation*. In my work, the main difference between composition and improvisation is that when composing, I have the opportunity to work on and revise every musical detail as long as I need to until I am satisfied. When I am improvising, musical decisions take place in real time and there is no opportunity to edit afterwards.

In my compositions, I employ techniques borrowed from *process music*. Process music has a structure in which musical motifs and elements transform step-by-step, making sound events predictable. Processes are mainly found in rhythms and pitches, with most known techniques being *additive* and *subtractive*, *phase*, and *polyphony of processes* – where different processes happen simultaneously yet independently of one another.

My main research questions are derived from the logical connection of processes in composition and improvisation. These are:

- 1) *How does one change compositional grammar in such a way that listening grammar will not change?* In other words: if the listener has understood the „rules“ within a piece of

improvised music which contains certain processes, how can an improviser change those rules in such a way that the listener does not comprehend the change?

- 2) *Is it possible to create different, even contrasting, musical ideas without losing elements of process music, and how?* In other words: how does one avoid situations in which a musical piece becomes a monotonous musical fabric? Is it possible to guarantee that a musical piece will still contain surprises, tension, conflict, and solutions?

In order to answer these questions, it was necessary to find, create, and utilize tools to assist me.

These tools included:

- 1) *Using previously composed musical material with process techniques in improvisation.* In this case, I observe a parallel with the concept and act of *recycling* – presenting pre-existing material in improvisations and thus not „wasting” the material by only using it once or twice. Recycling is a fundamental concept in my compositions and vital to my strategies as a musician.
- 2) *Creating one complete musical piece in which composition and improvisation are substantively connected.* Specifically, writing material instructs and informs musicians/performers about compositional techniques used to create the piece and its *narrative*.

In jazz, the composed material instructs and informs musicians regarding the subject matter at the *narrative* (causal relations between sound events for the piece).

Dramaturgical direction is another important element in music as it creates contrasts and variety, and is behind my reasoning for presenting some strategic tools that have helped me generate musical material with process techniques while still maintaining creative diversity.

This paper is an introspective case study, and the object of the research is my own composing and improvising. I analysed my creative activity over five years (2016–2021), and the examples included are from my own works and by other well-known jazz musicians.

Process Techniques in Jazz & Improvised Music

Process music is not expressly a musical style but a way to handle musical elements. I find that the same concept is genuine in jazz music – that it is not a concrete style with specific characteristics but rather a medium through which one can work with musical elements. Jazz pianist Bill Evans has said that instead of talking about certain style elements, one can define jazz with a question: „*how* does one play jazz?” (Collier 2009: 312). My interpretation of Evans’ words is that creating jazz is more important than the result of the playing. As a genre, jazz has many influences, including all other genres and concepts. Even process techniques came to jazz music after the spread of minimalism in the 1960s. One of the first pieces of jazz music from the 1980s that utilises process techniques (*additive technique*) is „The Sweet Time Suite” by Kenny Wheeler, Part I: Opening (Example 1).

The Sweet Time Suite

Kenny Wheeler



Example 1. Kenny Wheeler. „The Sweet Time Suite. Part I: Opening”

Another commonly employed technique is the *phase technique*. It's possible to find examples of this technique in works by Tigran Hamasyan and Craig Taborn. They often use motifs of

different lengths, meaning that when the beginnings of various motifs start at the same time, they begin to rotate, and after some time, they start at the same time again (Example 2).



Example 2. Craig Taborn. „The Shining One” (part of improvisation)

I have identified process techniques in very different and contrasting styles of jazz music. I’ve also observed that as more musicians are involved (playing together using process techniques), the music becomes more complicated. It is more challenging for listeners to pay attention to more musical motifs. The division of attention between several musical elements explains why it is challenging to find improvisations with processes in large ensembles.

A musical piece can also dictate whether or not it’s possible or appropriate to use process techniques when improvising on it. North American jazz musician Ken Vandermark has said that musical pieces have to direct the performer to present the material from the very first note. A composition needs to indicate a direction that would influence the performer's improvisation and all the choices they have to make (Peterson 2006: 288). If the improvisation is exciting but doesn't connect to the composed material, the performer is not achieving the goal (Collier 2009: 45).

Tools & Strategies

In jazz music, the written/composed material instructs and informs musicians regarding the subject matter and the *narrative* (causal relations between sound events) for a specific piece.

Dramaturgical direction is an essential element in music. It creates contrasts and variety and is behind my reasoning for presenting some strategic tools that have helped me generate musical material with process techniques while maintaining creative diversity.

Personally, I find that it is of paramount importance that a piece of jazz music not be fixed entirely, too strictly or rigidly structured, or overly planned out. When I get to know new music for the first time, I try to find windows of improvisational opportunity to add something myself. The essential element of jazz music is improvisation, which is what makes it alive. If a musician wants to improvise with processes, they should practice it. In this summary, I will describe some improvisational exercises that contain process techniques that have been helpful to me.

There are many different ways to practice processes in improvisation – some follow the rules very strictly, while others do not. If one decides to follow the rules, it helps to determine and start with one specific technique. If someone wants to approach things more unrestricted, they will probably find new musical ideas and structures. It is essential to create exercises yourself to avoid clichés and create one's sound language. Exercises can vary drastically in difficulty – setting oneself up to fail the first time(s) and sometimes not. Still, the exercises that demand the most focus are generally the most useful and rewarding. It is also valuable to set parameters/rules: for example, if one is focusing on rhythmic elements, one might choose to limit the choice of pitches used.

Here are some of the exercises that I have found helpful:

- 1) Generate a random sound event (a pitch, a chord) and add other sound events to it, one at a time (this is the *additive technique*). One can also generate a phrase or group of sound events and then omit one note or event with every repetition (subtractive process).
- 2) Compose a melody and treat it like Rzewski did in his piece „Les Moutons de Panurge”. One can develop this exercise further by practising it with bandmates and other musicians – some playing from the beginning to the end, while others play from the end to the beginning.
- 3) Process in rhythm: I recommend practising this with a small ensemble of two or three musicians. Everyone begins by playing 8th notes and repeating a phrase. Still, if one

starts playing triplets, quadruplets or quintuplets, everyone else has to join them as quickly as possible and imitate the same rhythm.

- 4) One musician of the group chooses and utilises a process while everyone else does whatever they want. At some point, another group member takes the lead, and the musician who was previously creating the process can now do whatever they want. The musical idea will constantly transform.
- 5) Everyone in the group uses process technique, starting together, but at some point must use each other's ideas.
- 6) Phase technique: everybody repeats their short phrase or musical idea. Every idea likely has a different length, and so – upon repetition – the ideas will begin to rotate and shift. This exercise is helpful for pianists, too, as each hand can be assigned different phrases.

When I work with processes, three larger „umbrella” strategies have helped me:

- 1) *Concrete technical exercises* (described above).
- 2) *Varying my ways of thinking*. By this, I mean that sometimes one's playing can get better simply by acknowledging or being aware of something: for example, that someone is not afraid of making mistakes, trying to think about the dramaturgical development, or that one is not distracted or consumed by the idea of trying to be interesting.
- 3) *Transferring ideas and concepts from the world outside of music into music*. Transferring gives inspiration and new musical ideas. For example, geometry has been a source of inspiration to me.

Memory is another vital tool. Suppose one wants to operate with processual sounds. In that case, it is necessary to remember sound events that are or might be in constant motion: first, one has to reflect the original shape, then transform *this* and remember *that*, change again, etc. One should not perform the material in a way that one has already been done before.

As I mentioned above, it's often valuable to derive improvised material from composed material. The musical details extracted from the composed material will sound connected and related to each other. The basis of developing material can be a minimal musical unit. And even more important than a unit itself is what is possible to create from this unit. It doesn't have to be

inherently exciting material on its own or even easy to remember. The simpler it is, the more opportunities it gives to use in different contexts.

If one wants to avoid getting stuck in processes, I would recommend that they make an effort to forget the processes after working with them (Stanislavski 2021: 53). Forgetting will help free them of rules and structures and integrate this technique to create a personal style and sound, then mix it with other ideas that the improviser has.

If a jazz composition containing process techniques also employs these elements in improvisation, the listener might not understand the differences between composed and improvised material. And even if understanding the process is challenging for listeners, the effort they expend while trying to understand a piece of music – with its rules, techniques, and structures – is well spent, making the music more accessible.

Conclusion

During my research, I found that I want to use process techniques in my creative work in the future because:

- 1) There is an infinite number of opportunities and ways to use them.
- 2) If I use them polyphonically, it helps me create fascinating layers.
- 3) Since the process music is „writing itself“, addiction to inspiration is subsequently avoidable.

I also discovered that a greater understanding of compositional grammar and listening grammar inspires me to manipulate listeners' perceptions. It lends itself – and leads me – to search for musical and situational opportunities which purposely confuse listeners. I found new meaning in music: instead of „performing“ it (a result-orientated activity and a narrow-minded way of thinking about it), I now think of music as a „game“. Such an understanding allows it to exist as an engaging basis and medium for interaction between both creators and listeners as co-participants.