

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia

**Heigo Rosin**

**Kaasaegse instrumentaalkontserdi mõtestamisest Erkki-Sven Tüüri  
„Magma” näitel – interpreedi vaade**

Töö doktorikraadi taotlemiseks

Juhendaja: prof. Kerri Kotta

Tallinn 2024

## Abstrakt

Töö „Kaasaegse instrumentaalkontserdi mõtestamisest Erkki-Sven Tüüri „Magma” näitel – interpreedi vaade” („Considerations on modern instrumental concerto using Erkki-Sven Tüür's „Magma” as an example – an interpreter's view”) on osa doktoriõppe loomingulis-uurimuslikust projektist, mille uurimisvaldkond on kaasaegse muusika esitusprobleemid.

Solisti töö instrumentaalkontserdi (või mistahes muusikateose) ettevalmistamisest esituseni võib jaotada tinglikult kolme faasi. Esimeses faasis tutvub interpret materjaliga ja mõtestab selle enda jaoks. Teises faasis loob ta oma arusaamadele tuginedes esitusstrateegiad. Kolmandas faasis realiseerib ta need strateegiad konkreetseks esituseks.

Klassikalis-romantilise teose või instrumentaalkontserdi puhul ei kujune esimene faas tavaliselt probleemiks, sest kogu muusikaharidus on üles ehitatud eesmärgil aidata interpreedil muusika struktuuri ja vormi mõista. Seetõttu jääb esimene faas tihtipeale märkamatuks, sest mõtestamistöö on „traditsiooni poolt” enamasti mingil määral juba tehtud.

Kaasaegse instrumentaalkontserdi puhul, eriti teoste, mille kompositsiooniline esteetika lähtub Teise maailmasõja järgsest avangardismist ja selle mitmesugustest edasiarendustest, on olukord teistsugune. Hoolimata asjaolust, et nimetatud ajavahemikul loodud muusika analüüsimiseks ja esitamiseks on loodud erikursuseid, esineb erinevaid stiile niivõrd palju, et interpret peab iga uue teose esitamisel alustama uue materjali mõtestamist sageli täiesti uuel viisil.

Töö eesmärgiks on välja pakkuda üks võimalik viis kaasaegse instrumentaalkontserdi teksti mõtestada lähtuvalt eelkõige interpreedi (solisti) vajadustest. Sedalaadi mõtestamisviis hõlmab helilooja Erkki-Sven Tüüri koha määratlemist muusikaloos laiemalt, „Magma” partituurianalüüsi lähtuvalt löökpillisolisti partii suhtest tervikusse ehk selle funktsioonist, poolstruktureeritud intervjuusid eesmärgiga uurida, kuidas on teose helilooja ning teost esitanud interpreedid mõtestanud solisti funktsioone, ning üldiseid tähelepanekuid, kuidas solisti perspektiivist teost „Magma” mõtestada.

Mainitud interpreedivaade võib olla aluseks eelpool mainitud teose ettevalmistusprotsessi teisele ja kolmandale faasile, mida käesolevas töös ei käsitleta.

## Sisukord

<b>Sissejuhatus .....</b>	<b>5</b>
Töö uurimisküsimus ja eesmärk .....	5
Uurimismeetodid .....	8
Töö ülesehitus.....	9
Doktorikontsertide (loomingulise töö) seos uurimusliku tööga .....	10
<b>1. Erkki-Sven Tüüri helikeel ja „Magma” .....</b>	<b>12</b>
1.1 Erkki-Sven Tüüri helikeele üldiseloomustus.....	12
1.2 Erkki-Sven Tüüri rokkmuusika taust.....	14
1.3 Erkki-Sven Tüür kui sümfonist .....	14
1.4 Erkki-Sven Tüüri peamised stiiliperioodid – polüstiililine metakeel ja vektoriaalne meetod .....	15
1.5 „Magma” kui kahe stiiliperioodi üleminekukoht .....	17
1.6 „Magma” vorm ja žanr .....	20
1.7 Muusikalise materjali kujundlikkus „Magma”, pealkirja ja muusikalise struktuuri seosed .....	27
<b>2. Solisti funktsioonid teoses „Magma” .....</b>	<b>29</b>
2.1 Löökpillipartii funktsioonid „Magma” kontekstis .....	29
2.2 Solist.....	30
2.3 Ansamblist .....	38
2.4 Algataja.....	43
2.5 Jätkaja.....	44
2.6 Funktsioonide samaaegsus .....	47
2.7 Muutuv funktsioon .....	49
2.8 Funktsioonide esinemissagedus .....	50

<b>3. Praktikute mõtted seoses teosega „Magma”. Intervjuud .....</b>	<b>56</b>
3.1 Solisti funktsioonidest ja teose interpreteerimisest .....	58
3.2 Vorm, žanr ja muusikalised „olekud” .....	65
3.3 Erkki-Sven Tüür – rokk- ja elektronmuusika .....	68
<b>4. „Magma” mõtestamisest solistina .....</b>	<b>73</b>
4.1 „Magma” žanriline ambivalentsus .....	73
4.2 Teose pealkirja mõju teose tõlgendamisele .....	74
4.3 Muusikaliste aegade mõtestamine teoses „Magma” .....	75
4.4 Pillide asetuse planeerimine ettevalmistuse esimeses faasis .....	76
4.5 Tämbri ja vormi vastasmõjust tekkinud tähelepanekud .....	76
4.6 Solisti funktsioonid ja nende mõju teose tõlgendamisele .....	78
<b>Kokkuvõte .....</b>	<b>80</b>
Kirjandus .....	91
Doktorikontsertide kavad .....	94
<b>The Summary.....</b>	<b>98</b>

## Sissejuhatus

Töö „Kaasaegse instrumentaalkontserdi mõtestamisest Erkki-Sven Tüüri „Magma” näitel – interpreedi vaade” („Considerations on modern instrumental concerto using Erkki-Sven Tüür's „Magma” as an example – an interpreter's view”) on osa doktoriõppe loomingulis-uurimuslikust projektist, mis käsitleb solisti ees seisvaid probleeme kaasaegse instrumentaalkontserdi esitamisel Erkki-Sven Tüüri „Magma” näitel.

### Töö uurimisküsimus ja eesmärk

Alates 19. sajandist hakkas kontserdižanrile lisanduma aina enam tunnuseid, mis olid omased pigem sümfooniale – solist ei eristunud enam orkestrist nii palju kui varem, nn. välist virtuoossust jäi vähemaks, kadusid orkestri- ja solistiekspositsioon, teosed muutusid vormiliselt nõudlikumaks jne. Eelpool kirjeldatud protsessi tulemusena on instrumentaalkontserdi sümfoonilisus muutunud 20. sajandil seetõttu võrdlemisi ootuspäraseks. Postmodernistlikes kontsertides on lisaks sümfoniseerumisele hakatud teadlikult ümber mõtestama ka solisti virtuoossust – nt. Helena Tulve „Südamaa”, mis on justkui anti-klaverikontsert selles mõttes, et klaverisolist on kõike muud kui virtuoosselt esiplaanil. Löökpillisolistina tundsin huvi, kuidas on solisti suhe orkestrisse aja jooksul muutunud. Käesoleva töö peamised uurimisküsimused, millest kirjutan järgnevates lõikudes, tulenesidki otseselt instrumentaalkontserdi kui žanri sümfoniseerumisest.

Olles Erkki-Sven Tüüri 4. sümfooniat „Magma” (2002) enne käesoleva töö kirjutamist kahel korral esitanud, kerkisid esile küsimused, millele ma ei suutnud vastata ning mis jäidki hoolimata kahest ettekandest (Eesti Riikliku Sümfooniaorkestriga<sup>1</sup> ja Leipzigi Kesk-Saksa Raadio Orkestriga<sup>2</sup>) minu jaoks lahtiseks. Näiteks mõnes teose lõigus tekkis küsimus, kas ma soleerin või olen hoopis osa mingist suuremast ansamblist ja juhul kui olen osa ansamblist, siis milline on minu osa selles. Mõnikord tundsin, et minu roll pole määratletav ei solisti ega ansamblipartnerina. Samuti tekitas küsimusi vorm, sest kaasaegses kontserdis ei ole soolopartii seotud kindlat vormilist funktsiooni täitvate vormiosade või -lõikudega ning erinevalt traditsioonilisest kontserdist pole solistirepliigid

---

<sup>1</sup> Kontsert toimus 13.04.2018 Eesti Muusika Päevade raames Estonia kontserdisaalis. Kontserti dirigeeris Risto Joost.

<sup>2</sup> Kontsert toimus 23.06.2018 Leipzigi Gewandhausis. Kontserti dirigeeris Kristjan Järvi.

sageli ka vormiliselt lõpetatud (suletud) üksused, mis võimaldaks neid vormiliselt ühesemalt kujundada ja mis selle kaudu annaks solistile suurema kontrolli teose tervikvormi kujundamisel. Klassikalis-romantilises kontserdis<sup>3</sup> ei ole solistil kuigi keeruline määratleda, kus ta vormi terviku seisukohast asetseb. Kaasaegses instrumentaalkontserdis tekib vormi ja partii suhet arvestades aga rida küsimusi: kas muusikaline materjal, mida ma esitan, on primaarselt seotud vormilise esituse, arenduse või lõpetusega? Ja kui esitatav materjal on seotud näiteks vormilise arendusega, siis kas see, mida arendatakse, on esmalt kõlanud solisti esituses või on alguse saanud hoopis mõnes orkestripartii või -seksioonis? Samalaadsed probleemid on esile kerkinud ka varem teisi löökpillikontserte esitades (nt. James Macmillani „Veni, Veni Emmanuel”). Sarnased küsimused võiksid tekkida ka Tüüri teisi instrumentaalkontserte esitades, sest teoste kuulamise põhjal tundub, et põhimõttelist erinevust, võrreldes neid teosega „Magma”, ei ole – solisti partii kaalukuse määr suhtes orkestriga on samasugune.<sup>4</sup>

Eelnevast tuleneb, et valdav osa mind vaevanud ning lahtiseks jäänud küsimustest olid seotud eelkõige esitatava muusikalise materjali mõtestamisega ehk tööga, mis tuleks sageli ära teha juba ettevalmistusprotsessi alguses. Solisti töö instrumentaalkontserdi ettevalmistamisest esituseni jaotan tinglikult kolme faasi. Esimeses faasis tutvub interpreet materjaliga ja mõtestab selle enda jaoks. Teises faasis loob ta oma arusaamadele tuginedes esitusstrateegiad. Kolmandas faasis realiseerib ta need strateegiad konkreetseks esituseks.

Kaasaegse instrumentaalkontserdi esitaja ei saa sageli teose ettevalmistuse esimeses faasis toetuda traditsioonidele ning nii-öelda valmis ja läbiproovitud lahendustele, mis klassikalis-romantilise instrumentaalkontserdi esitamisel pikaajaliselt kujunenud traditsioonide tõttu üldreeglina

---

<sup>3</sup> Käesolevas töös mõtlen klassikalis-romantilise kontserdi mõiste all klassikalist instrumentaalkontserti ja selle edasiarendusi 19. sajandil ja 20. sajandi esimesel poolel. Viimatimainitute ülesehitus võib küll olulisel määral lahkneeda klassikalisest mudelist, kuid neis ei hüljata veel põhimõtteliselt vormi teleoloogilisust ning muusikalise materjali arendamise traditsioonilisi printsiipe. Selliste kontsertide vormiliste struktuuride kirjeldamine ja tõlgendamine on klassikalise muusikahariduse osa, mistõttu interpreet ei pea selliste teoste ettevalmistamist alustama mõtteliselt nullist; tal on juba teatavad tööriistad teose materjalile lähenemiseks. Alates pärastsoojaegsest avangardismist on aga kirjutatud teoseid, mille mõtestamiseks klassikalise muusikahariduse poolt pakutavad vahendid ei „tööta”. Hoolimata uue muusika erikursustest on kaasaegsete teoste stiililine varieeruvus sedavõrd suur, et interpreedil pole uut teost õppima asudes sageli valmis lahendusi võtta ning seetõttu tuleb interpreedil teose struktuuri analüüsides "uus maailm" ise luua. Selle töö eesmärgiks ongi demonstreerida üht võimalust seda teha.

<sup>4</sup> Võrdlusena toon välja marimbakontserdi „Ardor” (2001), fagotikontserdi (2003), klaverikontserdi (2006), akordionikontserdi „Prophecy” (2007), pikoloflöödikontserdi „Solastalgia” (2016)

„töötavad”.<sup>5</sup> Klassikalis-romantilises instrumentaalkontserdis on solisti suhe orkestrisse ka selgemalt määratletud; ta omab siin sageli superstaar-solisti rolli ning orkestri ülesanne on teda pigem saata. Tunnetasin, et solisti funktsioone suhtes orkestriga on kaasaegses kontserdis rohkem, kuid nagu öeldud, ei suutnud neid enda jaoks täpselt sõnastada ning seetõttu ka teos(t)e esitamisel rakendada. Eelnevast tulenevalt otsustasin kerkinud küsimustele vastuseid otsida loovuurimusliku doktoritöö raames.

Eelpool nimetatud küsimustele mõeldes jõudsin arusaamale, et enamusele neile küsimustele, mis puudutavad teose muusikalise materjali mõtestamist solisti perspektiivist, on võimalik vastata eelkõige siis, kui ma tean, millises funktsioonis ma solistina suhtes orkestriga olen. Solisti funktsiooni all pean silmas solisti poolt esitatava materjali struktuurilist ja vormilist suhet orkestris kõlava materjaliga. Sellest tulenevalt sai käesoleva uurimistöö keskseks eesmärgiks solisti funktsioonide määratlemine ja kirjeldamine.

Käesoleva töö autori teada ei ole kaasaegse instrumentaalkontserdi mõtestamisest varem kirjutatud, küll aga leidub arvukalt töid 20. ja 21. sajandi muusika esitusprobleemidest, mis on suunatud tehniliste probleemide lahendamiseks. Ka need puudutavad materjali mõtestamise küsimusi, kuid kuna eesmärk on teine – lahendada mõne teose konkreetse kohaga seotud esitusprobleemid –, siis nendes töodes mõtestamise küsimustel süstemaatiliselt ei peatuta. Teemat puudutavate tööde ammendav äratoomine siinkohal oleks võimatu, kuid toon siiski välja valiku Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias kaitstud doktoritöödest: Kai Ratasseppe „Ansamblimängu probleemid kahe klaveri muusikas: Chopin, Schumann, Liszt”, Mirjam Kerem „Carl Fleschi vaated viiulimängu sõrmestusküsimustele, nende aktuaalsus ja rakendamine tänapäeva viiulikunsti”, Mihkel Poll „Pianisti tööprotsess kaasaja klaverikontsertide esitamisel Erkki-Sven Tüüri ja Helena Tulve teoste näitel”, Jonathan Henderson „Strateegiad ühtse ansambli saavutamiseks Pierre Boulezi sonatiinis flöödile ja klaverile”.

---

<sup>5</sup> Üldreeglina seetõttu, et hübriidžanris on teoseid kirjutatud ka varem, nt. Camille Saint-Saënsi 3. sümfoonia „Orelisümfoonia” (1886), Sergei Prokofjev „Sinfonia concertante” (1951), Boriss Tištšenko Viiulisümfoonia (2. viiulikontsert) Op.84 (1982), Alfred Schnittke „Concerto Grosso nr. 4 / 5. sümfoonia” (1988) jne. Näitena toodud hübriidkontsertides klassikalis-romantilise instrumentaalkontserdi esitamistraditsioonid alati ei kehti.

## Uurimismeetodid

Loovuurimusele omaselt kasutan töö põhiprobleemi lahendamiseks mitmeid meetodeid. Esmalt määran helilooja koha muusikaloos laiemalt, avades selle kaudu tema helikeele erinevaid tahke ja semantikat. See on eeltööks solisti funktsioonide kirjeldamisel – leian, et nende kirjeldamiseks on vaja esmalt tunda Tüüri helikeelt üldisemalt, et mõista, missuguseid ideid helilooja oma muusika kaudu väljendab ning missuguseid väljendusvahendeid ta kasutab. Muusikateadlane Kerri Kotta on öelnud:

„Kuigi Erkki-Sven Tüüri võib pidada postmodernistlikuks heliloojaks, on ta seda pigem oma muusikasse tuleku aja kaudu. Oluline on just Tüüri kui hilisnõukogude ajal alustanud helilooja taust. Erinevalt Lääne postmodernismist ei avaldunud nõukogude postmodernism aga dekonstruktsiooni, vaid pigem eskapismi kaudu. Kui dekonstruktsiooni eesmärgiks on demonstreerida kultuuriliste nähtuste suhtelisust, kokkuleppelisust, substantiaalse tuuma puudumist, siis eskapismi eesmärgiks on pigem põgenemine reaalsusest, sukeldumine omailma, et olla võimule vaimselt võimalikult vähe kättesaadav. Eskapistlik postmodernism ei lammuta n.ö kultuurilisi püsiväärtusi, vaid proovib neid uudsel teel enda jaoks tööle panna. Tüür esindab just sedalaadi postmodernismi, mis taaselustab beethovenliku sümfoonia, kuid seda juba puhtalt kõlamodernistlikus kontekstis, mille juures mängib olulist osa ajalooline avangardismikogemus.” (Kotta, 12.02.2024)

Tüüri arengut heliloojana on kombeks jaotada kahte suuremasse stiiliperioodi, milles varasemas domineerib „polüstiililine metakeel” ja hilisemas „vektoriaalne meetod” (täpsemalt käsitlen neid mõisteid alapeatükis 1.4). Huvitav on tõdeda, et käesolevas töös uuritav 4. sümfoonia „Magma” on kirjutatud just ühe loomestiili üleminekul teiseks. Tüür on kirjutanud kokku kümme sümfooniat, mis viitab asjaolule, et see on tema heliloomingus oluline žanr. Kõlamodernistliku heliloojana ei arenda Tüür sümfooniates traditsiooniliselt teemasid ja motiive, vaid kõla seisundeid ja olekuid.

Pärast Tüüri helikeele iseloomulike külgede käsitlemist keskendun konkreetsemalt “Magma” analüüsile. **Partituurianalüüsi** kaudu keskendun konkreetsetl solisti muusikalise materjali erinevatele funktsioonidele (edaspidi solisti funktsioonidele) lähtuvalt teose kui terviku struktuurist. Kirjeldan solisti erinevaid funktsioone kui iseloomulikke konfiguratsioone, mis tekivad muusikalise materjali jagamisel solisti ja orkestri vahel. Funktsioonid jaotan ühiste tunnuste alusel erinevatesse gruppidesse. Kuna mistahes grupi alla liigitatud funktsioon võib omakorda avalduda erineval viisil, siis toon iga grupi all välja ka solisti funktsioone kirjeldavad alagrupid. Sellise analüüsi eesmärgiks on määratleda solisti- ja orkestripartii omavaheline suhe igal ajahetkel.



**Poolstruktureeritud intervjuude** eesmärgiks on kirjeldada solisti funktsioone n.ö väljastpoolt vaate kaudu, teisisõnu – kuidas on neid mõistnud helilooja ning teised teost „Magma” esitanud interpreedid. Intervjuude läbiviimiseks kohtun võimalusel interpreetidega isiklikult, transkribeerin intervjuud täies mahus ning koondan mind huvitavad intervjuudest välja koorunud vastused märksõnadest ja nendega seotud teemagrupidest lähtuvalt. Küsimuste koostamisel ei lähtu ma kitsalt ainult solisti funktsioonide temast, vaid ka selle laiemast kontekstist, pidades silmas nii intervjuueeritavate suhet teosesse (helilooja, dirigent, löökpillimängija), solisti kui teatava rolli erinevaid tahke (solisti rollid suhtes orkestriga, koostöö helilooja, dirigendi ja orkestriga) ning helilooja ja interpreetide arusaamu „Magma” muusikalisest materjalist (vorm, žanr jne). Sellise toimimise peamiseks eesmärgiks on mõista, missugustest arusaamadest lähtuvalt solisti funktsioone teoses „Magma” mõistetakse, kuid see täiendab ka muusikateadlaste loodud pilti helilooja muusika stiilist, millele keskendun töö alguses.

Töö lõpuosas võrdlen partituurianalüüsi ning poolstruktureeritud intervjuude põhjal kogutud infot ning visandan võimaliku interpreedivaate „Magma” muusikalise materjali mõistmiseks. Töö (laiemaks) eesmärgiks on eelpool nimetatud uue teose õppimise esimese faasi kirjelduse kaudu luua platvorm, millelt lähtudes võib solist „Magma” interpreteerides läbida teise ja kolmanda faasi, mida käesolevas töös lähemalt ei kirjeldata.

Ehkki käesolev loovuurimus on kirjutatud ühe teose ja löökpillisolisti perspektiivist, usun, et sellest võiksid kasulikku informatsiooni ja inspiratsiooni leida mistahes kaasaegseid instrumentaalkontserte esitavad interpreedid, sest selle töö kirjutamisel kerkivad paratamatult üles ka laiemad kaasaegse helikeele esteetikat ja selle mõtestamist puudutavad küsimused.

## **Töö ülesehitus**

Loomingulis-uurimuslik töö koosneb sissejuhatusest, neljast peatükist ning kokkuvõttest. Esimeses peatükis kirjeldan Erkki-Sven Tüüri helikeelt, tema loomingulist tausta ning helilooja stiliperioode – polüstiililist metakeelt ja vektoriaalsel kompositsioonimeetodil põhinevat stiili. Peatüki teises pooles uurin teost „Magma”, selle kohta helilooja personaalstiili arengus, selle vormi ja žanri ning muusikalise materjali kujundlikkust. Peamiselt toetun helilooja Erkki-Sven Tüüri antud intervjuudele ning Kerri Kotta ja Merike Vaitmaa artiklitele, millest olulisemad on „Zur

musikalischen Zeit: Über die formalen Grundlagen der Werke von Erkki-Sven Tüür – ein Beschreibungsversuch” (2008), „Erkki-Sven Tüür: Vectorial Voices” (2010), „Classical Formal Archetypes in Selected Works by Erkki-Sven Tüür” (2011), „Eesti muusika muutumises: viis viimast aastakümnet. – Valgeid laike eesti muusikaloost” (2000). Ühtlasi loob esimene peatükk tausta, millest lähtuvalt on võimalik teostada teise peatüki analüüs.

Töö teises peatükis analüüsin, kuidas teoses „Magma” solisti materjal suhestub orkestri muusikalise materjaliga – seda suhet nimetan edaspidi töös solisti funktsiooniks. Lähtudes teosest kui nooditekstist ning muusikalise materjali jaotumise iseloomulikest konfiguratsioonidest solisti ja orkestri vahel, jaotan solisti funktsioonid erinevatesse baas- ja alagruppidesse ning kirjeldan ja põhjendan oma tähelepanekuid toetudes noodinäidetele partituurist. Selle meetodi kasutuse puhul on tegemist töö autori loodud algupärase lähenemisviisiga, mistõttu puuduvad ka viited võimalikule kirjandusele.

Olles esimeses peatükis avanud helilooja Erkki-Sven Tüüri helikeelt ning teises peatükis partituurianalüüsi kaudu piiritlenud solisti rollid, intervjuuerin töö kolmandas peatükis helilooja Erkki-Sven Tüüri, dirigente Risto Joosti ning Kristjan Järvit ning löökpillisoliste Evelyn Glenniet ning Guntars Freibergsi. Uurin, kuidas intervjueeritavad mõistavad solisti funktsioone ning missugused on nende arusaamad Tüüri helikeelest ja selle interpreteerimisest üldisemalt. Nimetatud üldisemate arusaamade kirjeldamise kaudu proovin mõista, millest lähtuvalt helilooja ja interpreetid solisti funktsioone enda jaoks määratlevad.

Töö viimases peatükis võrdlen partituurianalüüsi põhjal määratletud solisti funktsioone funktsioonidega, mida intervjueeritavad oma vastustes välja tõid võttes arvesse ka laiemat konteksti (Tüüri helikeel ja selle esteetika üldisemalt).

### **Doktorikontsertide (loomingulise töö) seos uurimusliku tööga**

Hoolimata rohkest löökpillide kasutusest orkestriteostes, on Tüür löökpillidele kirjutanud vaid neli teost: sooloteos „Motus I”, löökpillikvartett „Motus II”, kontsert marimbale ja orkestrile „Ardor” ning käesolevas töös käsitletava 4. sümfoonia „Magma”. Teoste vähesuse tõttu lähenen doktorikontsertide repertuaari valikule kujundlike ja ajalooliste seoste loomise kaudu Tüüri

loominguga (vt. doktorikontsertide kavad). Näiteks kolmanda doktorikontserdi ehitan üles teostest, mis on kirjutatud löökpillidele ja elektroonikale – leian, et Tüüri helikeele mõistmiseks ja selle kaudu löökpillisolisti rollide mõistmiseks on oluline teada, et paljude Tüüri kompositsioonitehniliste võtete juured on elektronmuusikas, viisis kuidas seal helisid töödeldakse ja neid arendatakse (vt. peatükk 2.4 ja 2.5). Kindlasti esitan iga kontserdi programmis nimetatud neljast Erkki-Sven Tüüri teosest löökpillidele ühe teose.

Lisaks salvestan koostöös Eesti Interpretide Liiduga doktorantuuri loomingulise töö raames Erkki-Sven Tüüri teose „Motus I” soolomariimbale ja löökpillidele, mis on seni üks väheseid Tüüri teoseid, millest salvestis puudub.

# 1. Erkki-Sven Tüüri helikeel ja „Magma”

## 1.1 Erkki-Sven Tüüri helikeele üldiseloostus

Erkki-Sven Tüür (1959) on üks tuntumaid Eesti heliloojaid, „tema muusika on jõuline ja ekspressiivne, seejuures varjundirikas ja mitmekihiline, meisterliku kõla- ja vormikäsitlusega” (Vaitmaa 2008: 459). Tüüri muusika kõlapilt on küll modernistlik, kuid seejuures järgib ta traditsioonilist vormikäsitlust – ta ei kasuta oma teostes klassikalisi vorme (ABA, rondo, sonaadivorm jne), kuid tema vormiline mõtlemine on lineaarne<sup>6</sup>, suunatud kulminatsiooni või lahenduse saavutamisele. Arhetüüpsel tasandil saab klassikalistele vormidele kõlasündmuste järgnevusloogika põhjal siiski viidata, kuigi näiteks repriisina analüüsitavas vormiosas ei tule tagasi mitte algusmotiiv või -teema, vaid algne faktuuritüüp, algne muusikalise materjali organiseerimise viis või sellega seonduv muusikaline karakter. (Kotta 2012: 70–71)

Tüür esindab heliloojate põlvkonda, kelle helikeele kujunemisel on oluline roll küll avangardistlikul kogemusel, kuid kelle jaoks avangardistlikud struktuurimängud ei esinda enam muusika esteetilist dominant. Tema muusikat mõjutavad 20. sajandi suured sümfonistid ja sümfoonilise muusika traditsioon laiemalt, rokkmuusika, vanamuusika renessanss (vanamuusikaliikumine), gregooriuse laul jne. Lisaks mõjutavad Tüüri helikeelt kristlikest ja ida traditsioonidest mõjustatud vaimsus, tugev eetiline dominant, mis tähendab, et muusika loomine, esitamine, selle kaudu millegi jutustamine pole mitte ainult esteetiline, vaid ka eetiline nähtus – helilooja tajub vastutust selle eest, millise sõnumi ta publikule oma loominguga edastada soovib. „Muusika on minu jaoks üks niisuguseid kunstivorme, mis suudab esitada süvenenud kuulajale mingeid küsimusi, mida tal niisuguses argises kiirustamises ei ole aega ega tahtmist endalt küsida” (Erkki-Sven Tüür 2012: kuulatud 29.10.2023).

Tüüri suhtumist kõlasse või tämbriisse võib Kerri Kotta sõnul kirjeldada kui „struktuurilist”.<sup>7</sup> Heli (kõla) omandab seejuures tähenduse, mis traditsioonilises muusikas on temaatilisel materjalil ning asendab sellisena traditsioonilist motiivi. Niisugusel viisil loob Tüür mulje muusikalisest inertsist

---

<sup>6</sup> Ühest muusikalisest sündmusest kasvab välja teine, sellest kolmas jne. ehk muusikaline narratiiv on linearselt jälgitav (punktist a punkti b).

<sup>7</sup> Kõla „struktureerimine” tähendab seda, et teose vorm või selle vormiline teekond on kirjeldatav üht tüüpi kõla transformatsioonina teist tüüpi kõlaks. (Kotta 2010: 4)

kui muusika omadusest säilitada mingi konstantne liikumiskiirus ja avaldada vastupanu mingite elementide sissetoomisele, mis seda kiirust muuta tahavad. Muusikalist inertsi kasutab ta oma muusikas umbes samamoodi, nagu klassikalise ajastu heliloojad kasutavad teostes harmooniat kui muusika liikumist väljendavat elementi (vt. selgitust järgmises lõigus). Muusikalisest inertsist, muusika nn potentsiaalsest „energiast” saab nähtus, mis analoogiliselt harmooniaga klassikalises muusikas on võimeline genereerima suurvorme. (Kotta 2010: 4)

Eelpool toodud mõttearendus viitab implitsiitselt sellele, et harmooniat ja selle kõla võib vaadelda muusikalise energia liikumisena. Näiteks dissoneeriv harmoonia omab suuremat energiat, sest see „tahab” laheneda konsoneerivasse harmooniasse. Kujundlikult väljendudes oleks dissoneeriva harmoonia „hoog”, s.t liikumiskiirus, mida vastav harmoonia säilitada püüab ehk selle harmoonia inertsi, justkui suurem. Tüüri muusikas klassikalist harmooniat ei ole, aga tema teostes esindavad liikumisenergiat, muusika kineetilist energiat, s.t selle liikumispotentsiaali erinevad muusikalised ajad (vt. lk. 26) ehk faktuuritüübid. Kerri Kotta jaotab muusikalistele arendusviisidele tuginedes need ajad kolmeks kategooriaks: pidev/ajatu aeg, aeglane aeg ja kiire aeg (Kotta 2008: 23–25). Kõlale sedalaadi struktuuralse sisu omistamine võimaldab Tüüril kasutada kaasaegset tämbrikeelt ja samal ajal distantseeruda paljudele uue muusika teostele omasest struktuurset killustatusest (Kotta 2010: 4).

Kõrvutades Tüüri heliloojatest kolleegidega, võiks ta Euroopa kontekstis paigutada kõrvuti Soome heliloojate Magnus Lindbergi, Esa-Pekka Saloneni ja Briti helilooja James MacMillaniga. Eesti kontekstis langeb tema esiletõus aega, mil modernistlikud väljendusvahendid hakkasid muusikas taas oluliseks muutuma (nn modernismi kolmas tulemine ehk 1990ndate põlvkond) (Kotta, 12.02.2024). Modernismi naasmisest eesti muusikasse 1990ndatel on kirjutanud ka Merike Vaitmaa: „Selles, et 1990. aastate loomingu üldpilt kujunes eelmise kümnendi omast tunduvalt mitmekesisemaks, on suurim teene 1990. aastail debüteerinud heliloojatel, kellest mitmed komponeerivad [H.R.] neoekspressionistliku suunitlusega. Enim väljakujunenud stiiliga on Toivo Tulev (1958), Mari Vihmand (1967) ja Helena Tulve (1972). /.../ Kõlakäsitlus on kõigil kolmel ülimalt nüansirikas, tämbrikooslustel ja mänguvõtetel on väljenduslik ja vormikujundav tähtsus.” (Vaitmaa 2000: 172) Tüür ei esinda küll otseselt 1990ndate põlvkonda – tema loomingu ei domineeri ainult kõlamodernistlik lähenemine muusikalisele materjalile –, kuid tema tegevus kulgeb nendega paralleelselt ning omab mitmeid kokkupuutepunkte.

## 1.2 Erkki-Sven Tüüri rokkmuusika taust

Erkki-Sven Tüüri laiemale ringkonnale teadaolev muusikutee sai alguse 1979. aastal, mil tuli kokku tema loodud progeroki ansambel In Spe, kus Tüür tegutses heliloojana, flötistina, klahvpillimängijana ja lauljana. Progeroki ja elektronmuusika (vt. lk. 43–46 ja 68–70) mõjutusi kohtab Tüüri muusikas pea igal sammul. Seda iseloomustab väljendusrikkalt julge kuueteistkümnendikel põhinev sünkopeerivate rütmifiguuride kasutus, kus terve sümfooniaorkester võib muutuda justkui üheks suureks rokkansambliks. Lisaks rakendab ta teadlikult erinevaid elektronmuusikast tuntud helistruktuuride ülesehitamise võtteid akustilises muusikas. Progeroki mõjudele viitab Tüüri muusikas ka kommunikatiivsus publikuga – rokkmuusika põlvkonnale oli väga oluline, et nende muusika sõnum jõuaks ka kuulajateni – see on ehk ka üks põhjus, miks helilooja kasutab oma teoste kirjeldamiseks sageli kujundlikke pealkirju (vt. lk. 27–28). Viimase rokkmuusika mõjupunktina võiks välja tuua instrumendikasutust – Tüür kasutab oma teostes sageli levimuusikast tuntud pille. Väga ilmekad näited on tema 4. sümfoonia, kus ta kasutab trummikomplekti ning 5. sümfoonia, kus lisaks sümfooniaorkestrile kaasatakse ka bigbänd.

## 1.3 Erkki-Sven Tüür kui sümfonist

Erkki-Sven Tüüri võib pidada sümfonistiks, millele viitab tema muusikaliste ideede dialektiline areng – liikudes lõppeesmärgi poole transformeeruvad muusikalised ideed olulisel määral, muutudes arengu käigus sageli iseenese vastandiks. Helilooja ise ütleb sümfooniade kirjutamise kohta, et üks põhjuseid, miks ta neid üldse kirjutab, on protest arvamuse vastu, et sümfoonia kui žanr on välja surnud. „Pealkirjastan mõned oma teosed teadlikult sümfooniatega, et anda kuulajale teatud „kood”, mille kaudu ta mu muusikale ligi pääseb” (Kotta 2010: 5 järgi). Teiseks häirib teda üha kasvav pealiskaudsus, katkendlikkus ning suutmatkus keskenduda pikema aja vältel. „Näiteks võib võtta MTV formaadi. Kasvõi visuaalne osa, mille eesmärk on toetada muusikast arusaamist, on killustunud. Muidugi pole see ainult muusika probleem...” (Kotta 2010: 5 järgi)

Kotta sõnul peegeldub Tüüri sümfooniline mõtlemine just viisis ehitada üles ja arendada oma muusikalisi ideid ning nagu sümfonistid ikka, ei ole ka Erkki-Sven Tüür mitte niivõrd leiutaja kui sünteesija. Ta sulandab üldreeglina oma helikeelde erinevad maailmad abstraktsemal ja üldistataval, mitte ajaloolisel ja stiilipuhtal kujul. Kuna kahekümnenda sajandi sümfonist on oma

põhihoiakult eelkõige humanist, võib ka Erkki-Sven Tüüri muusikas tajuda eetilist hoiakut ja suhtumist ümbritsevasse maailma, valmidust näha oma teoseid kui kaasaega mõtestavaid üldistatud muusikalisi dokumente. (Kotta 2006: 9)

#### **1.4 Erkki-Sven Tüüri peamised stiiliperioodid – polüstiililine metakeel ja vektoriaalne meetod**

Tüüri arengut heliloojana võib jagada tinglikult kahte suuremasse perioodi. Esimese perioodi tähistamiseks on helilooja kasutanud mõistet polüstiililine metakeel. See viitab kompositsioonitehnikale, milles erinevad stiilid ja kompositsioonivõtted põimitakse üheks tervikuks.

Nimetatud komponeerimismeetodit kasutas Erkki-Sven Tüür teostes, mis on kirjutatud enne 2001. aastat. Meetodi kasutamise alguseks võiks Merike Vaitmaa sõnul lugeda Tüüri keelpillikvartetti „Urmas Kibuspuu mälestuseks” (1985), milles „ilmnes esmakordselt tema taotlus luua teoses pingeid tonaalse ja atonaalse muusikalise materjali vahel.” (Vaitmaa 2000: 168) Helilooja varastes teostes domineeris veel diatoonika, kuid kohe loometee alguses hakkas ta selle kõrval kasutama ka kromaatilisi (serialistlikke), aleatoorilisi ja sonoristlikke võtteid. „Tüür pidas klastreid ja kolmkõlasid, atonaalset kontrapunkti ja modaalset diatoonikat jne. oma kõnepruugis võrdseteks elementideks ning teda lummas erinevate pooluste vaheline dramaatiline pingeline.” (Vaitmaa 1996: 4) Tüüri jaoks ei olnud primaarne mitte üks või teine kompositsioonitehnika vaid huvi selle vastu, kuidas erinevaid, tihtipeale omavahel vastandlikke kompositsioonitehnilisi mõtlemisi, muusikastiile, rütme, karaktereid ja nende sünteesil tekkivaid energiavälju siduda ühtseks tervikuks.

Helilooja ise sõnab 1993. aastal antud intervjuus Kristel Pappelile, et talle pakuvad suurt huvi just 1950. ja 1960. aastatel levinud komponeerimismeetodid (näiteks Boulezi totaalne serialism, Phill Niblocki ühe heli ümber tekkiv mikrotonaalne maailm, Steve Reichi minimalism, Ligeti ja Xenakise suurte kõlaväljade muusika), mida ta püüab mõtestatult kokku sulatada. Seejuures on tema jaoks oluline, et erinevate meetodite kokkusulatatamine ei oleks juhuslik, vaid ta peab silmas „süsteemset ühendamist ühtse kujundikeelena, **mitte lihtsalt postmodernistliku soustina** [minu esiletõst, H.R.], milles ilma igasuguse loogikata on tsitaate siit ja sealt. Sellest kõigest peaks tekkima selgelt väljaloetav muster.” (Pappel 1993: 11 järgi)

Polüstiililise metakeele komponeerimismeetodi kasutuse lõpuaastatel kirjutab Tüür, et tema looming heliloojana on täielikult seotud emotsionaalse ja intellektuaalse energia vahelise suhte ning selle suunamise, kuhjamise, likvideerimise ja taaskuhjamise viisidega. Tema teosed on helis abstraktsed draamad karakterite ja äärmiselt dünaamilise sündmusteahelaga – need rulluvad struktuuriblokkide kombel lahti ruumis, mis pidevalt nihkub, laieneb ja kokku tõmbub. Teda huvitab väga vastandite kombinatsioon – tonaalsus versus atonaalsus, korrapärased korduvad rütmid versus ebaregulaarsed keerulised rütmid, rahulik meditatiivsus versus plahvatuslik teatraalsus – ning eriti viis, kuidas järk-järgult, ehk isegi märkamatuult, muuta üks vastanduv karakter teiseks. (Tüür 2001: 3)

Selline komponeerimise kirjeldus vastab peamiselt komponeerimisstiili esimesele poolele – **polüstiililine**. Informatsiooni puudumise tõttu, mis seletaks lahti ka **metakeele**<sup>8</sup> mõiste, pöördusin helilooja poole palvega selle mõiste sisu avamiseks:

„Ma ei tahtnud järgida Schnittke poolt kasutatud polüstiilist suhtumist, kus on pikad lõigud erinevaid stiilielemente ja ajastuid kõrvutatud, mis igaüks kannab ise tähendust. Tahtsin teha midagi sellist, et näiteks element A on üles ehitatud seeria printsiibil, ehk siis kaheteisttooni rida kasutades, B on hoopis diatoonilisel materjalil repetitiivsete rütmidega minimalismile sarnane element ja C on näiteks hoopis selline kõlavälja tehnikal põhinev asi. Miks ma metakeelest seejuures rääkisin on asjaolu, et need ongi minu jaoks tähed A, B, C, mitte vormiosised selles lauses või sõnades. Nad ei kannu minu jaoks erinevat tähendust vaid nad on samasugused erinevad osad tervikus nagu mingis modernses arhitektuurses tulemis, kus on kasutatud puitu, klaasi ja terast – nii erinevad kui nad ka on. See oli ka minu soov – tahtsin luua niisugust mustrit nagu ka näiteks kuuenda Arhitektuuriteose osas, kus need mustrid vahelduvad väga süsteemselt, nii rütmiliselt organiseeritud erinevatel printsiipidel, kui ka helikõrguslikult erinevatel printsiipidel organiseeritud osised.” (Tüür, intervjuu 8.08.2023)

Seega eesliide **meta-** sõna **keel** ees ei viita mitte konkreetsele ajaloolisele stiilile ehk muusikalisele keelele, vaid üldistatud keelelistele (kompositsioonitehnilistele) arhetüüpidele – diatoonikale, serialismile, kõlavärvimuusikale jne. Selle loomeperioodi kõige iseloomulikumaks näiteks võiks tuua Tüüri tsitaadis mainitud kammermuusika sarja „Arhitektuuriteosed”: „See koosneb seitsmest üheosalisest teosest, mis on kirjutatud erinevate muusikainstituutioonide või -ansamblite tellimusel. Kuna sari on loodud pikema perioodi (1984–1992) jooksul, näitab see selgelt Tüüri muusika stiililise arengu kulgu.” (Vaitmaa 1996: 4)

---

<sup>8</sup>Meta (kr. keeles) – vahel, järel, koos, ümber



Teise, praeguseni kestva perioodi tähistamiseks on helilooja kasutanud mõistet vektoriaalne meetod. Selles tuletatakse heliteose struktuur teatud arvujadast, algkoodist, mida kasutatakse omakorda suunatud struktuuride (helijada, rütmijada, vertikaali korrastav printsip jne) ehk nn vektorite tuletamiseks. Viimased on omakorda aluseks heliteose struktuurile.

Vektoriaalsel meetodil kirjutab Tüür 2002. aastast. Selles stiilis loodud teosed baseeruvad numbrilisel koodil, millest saab tuletada näiteks intervallilist järgnevust või hoopis rütmifiguure. Ehk teisisõnu: arvujadadest moodustuvad intervallid/rütmid, mida kasutatakse teoses erinevate häälte – meloodialiini või akordijärgnevuste – juhtimiseks. Neid koodist tuletatud suunatud struktuuraalseid protsesse (intervalli- või rütmijadasid) mõistabki helilooja suundi omavate vektoritena. Tüüri teose aluseks on teatud atomaarne element, mis muusikalises protsessis teiseneb sageli aja jooksul iseenda vastandiks ning läbib enne teose lõppemist mitmesuguseid metamorfoose.

Erkki-Sven Tüüri sõnul seisneb meetod selles, et „häälte juhtimine laiemas plaanis järgib projektsioonisektoreid, mis liiguvad erinevates suundades. Samaaegselt põhiline intervallide jada toetub kindlale numbrilisele koodile, mis toimib geneetiliselt, moodustades kogu teose koos kõigi selle mutatsioonide ja transformatsioonidega. See tehnika võimaldab saavutada harmoonilises mõttes suuremat mitmekesisust ilma sidusust kaotamata.” (Tüür 2007: 4)

Esimene ainult vektoriaalsel meetodil kirjutatud teos on „Oxymoron” (2003). Lisaks iseloomustab teost vertikaalse ja lineaarse domineerimise pidev muutumine – mõnikord määrab meloodilise jada akordide edenemine ja teinekord määrab harmoonilise tulemuse jällegi domineeriv meloodiajoon, kusjuures mõlemad parameetrid on kehtestatud peaaegu peidetud ühise elemendiga. (Tüür 2007: 4)

## **1.5 „Magma” kui kahe stiiliperioodi üleminekukoht**

Käesoleva töö seisukohast olulisim Tüüri loomeperiood jääb polüstiililise ja vektoriaalse komponeerimismeetodi vahele, mil helilooja kirjutas nii marimbakontserdi „Ardor” (2001) kui 4. sümfoonia „Magma” (2002). See lühike periood tema loomingus pole enam otseselt seotud polüstiililise metakeelega, kuid seda ei saa veel otseselt seostada ka hilisema vektoriaalse lähenemisviisiga. Sel suurte muutuste perioodil lahendab Tüür enda jaoks probleemi, kuidas ühest algest on võimalik tuletada stiililiste arhetüüpide paljusust, ilma et neid peaks käsitlema erinevate,

Näide 1. „Magma” algmaterjal: kuus 17-astmelist skaalat (Erkki-Sven Tüüri erakogu)

The image displays three systems of handwritten musical notation for piano, illustrating the initial material of a 17-note scale. Each system consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom, connected by a brace on the left. The notation shows a 17-note ascending scale with various accidentals (sharps, flats, and naturals) across the notes. The first system is labeled 'Piano' and starts with a treble clef signature of one sharp (F#) and a bass clef signature of one flat (Bb). The second system is labeled 'Pno' and starts with a treble clef signature of two sharps (F#, C#) and a bass clef signature of two flats (Bb, Eb). The third system is labeled 'Pno' and starts with a treble clef signature of three sharps (F#, C#, G#) and a bass clef signature of three flats (Bb, Eb, Ab). Measure numbers 7 and 13 are indicated at the beginning of the second and third systems, respectively. The notation includes stems, beams, and various accidentals, with some notes having multiple accidentals. The paper is aged and shows some staining.

põhimõtteliselt erinevatelt alustelt tõukuvate maailmadena. „Ülemineku perioodi teoste alusmaterjal moodustus konstrueeritud laadide põhjal, mitte vastandlikest erinevatel meetoditel komponeeritud osistest ning üha enam mängis rolli orgaanilise arengu printsiip” (Tüür: 29.09.2023).

Nii marimbakontserdis kui ka 4. sümfoonias on tajutav ühest geneetilisest koodist<sup>9</sup> alguse saav materjal, mis annab endast märku kogu teose vältel, muundudes ja arenedes pidevalt erinevate karakteritega muusikaliseks materjaliks. Siinkohal on oluline märkida, et erinevalt vektoriaalsest kompositsioonimeetodist, ei ole nimetatud teostes geneetilised koodid tuletatud numbrilisest jadast, vaid juba konkreetsest helireast, seega ei ole teose mõtteline alguspunkt veel nii abstraktne. Merike Vaitmaa tajus olulisi muutusi helilooja helikeeles aga juba 1. viulikontserti kuulates, mil helilooja teostest kadusid otsesed viited erinevatele kompositsioonitehnikatele ja stiilidele ning helikeel muutus ühtlasemalt kromaatiliseks: „Võimalik, et viulikontserdiga (1999) algab Tüüri loomingu uus stiiliperiood: helikeel on küll endiselt keeruka geneetilise koostisega, kuid puuduvad diatoonilise pulseeriva rütmiga materjali pikad lõigud, mis olid tüüpilised autori senistele teostele. Tulemuseks on ühtlasemalt modernne stiil.” (Vaitmaa 2000: 174)

Nagu öeldud, seisab „Magma” Erkki-Sven Tüüri kahe komponeerimisvõtte – erinevaid muusikalisi mõtteviise sünteesiva polüstiililise metakeele ja numbrilisele algkoodile baseeruva vektoriaalse meetodi – ristteel. „Magma” komponeerimisstiil viitab juba selgelt vektoriaalsele mõtlemisviisile, sest baseerub kuuel 17-astmelisel helireal (vt. näide 1). Jooniselt on näha, et skaalad on kirja pandud kahel erineval moel: nn akordide ja arpedžodena (häältena, meloodiliste jadadena). Helilooja ise ütleb sellise kirjapildi kohta järgnevat: „Ma ilmselt tahtsin lihtsalt, et see oleks mul silme ees nii läbi kõigi orkestrikihtide ulatuva akordina kui lahtihargneva meloodilisi liine formeeriva reana. Seda võib ehk juba visuaalesteetika valdkonda liigitada...” (Tüür, 08.11.2021)

Akordiplokid on liigendatud kindlal põhimõttel: kõige alumisel real on alati kontraoktavi *F*. Järgmisel real on alati kolmkõlalise struktuuriga helihulk, kusjuures vasakus tulbas (s.o iga süsteemi esimeses taktis) koosneb akord alati vähendatud kolmkõlast ning paremas tulbas (s.o iga süsteemi kolmandas taktis) suurendatud kolmkõla laadsest kooskõlast. Kolmandal real on neljast noodist koosnev helikogum, mille struktuur varieerub harmooniaplokkide puhul olulisel määral – helihulgad võivad moodustada klastritaolisi, kvart-kvint akordi-taolisi, septakordilaadseid ning nii

---

<sup>9</sup> Erkki-Sven Tüüri muusika puhul mõtestatakse „geneetilist koodi” kujundina, mis on võrreldav organismi DNAGA – igal organismil on geneetiline kood, mis määratleb just sellele organismile iseäralikud tunnused.

madala kui ka kõrge tertsiiga kolmkõlalaadseid struktuure. Neljanda rea helihulgad moodustuvad taas kolmest helist. Esimeses süsteemis olevad helihulgad on kirjutatud kvart-kvint akordidena, mis võivad sisaldada ka vähendatud kvarte või kvinte. Selliseid helihulkasid võiks seostada Oliver Messiaeni ideega moodustada akorde kvartidest ja suurendatud kvartidest, mida ta kirjeldab oma traktaadis „Technique de mon langage musical” (Messiaen 1944: 50).

Teises süsteemis asetsevad helikogumid viitavad vähendatud ja suurendatud kolmkõlalaadsetele kogumitele ning kolmandas süsteemis leidub mittetäieliku dominantseptakordi pöörde ning vähendatud kolmkõla struktuuriga kooskõla. Viimasel, kõige kõrgemal real, on kuuest noodist koosnevad helikobarad, mis koosnevad tertsidest ja sekunditest ning on helide tiheda asetuse tõttu lähedased klastritele.

## 1.6 „Magma” vorm ja žanr

Kuigi „Magma” on üheosaline teos, on seda võimalik jaotada kolmeks suuremaks lõiguks (vt. joonis 1), mida järgnevas tekstis käsitlen teose osadena. Teose esimese osa moodustavad taktid 1–160, teise osa taktid 180–282 ning kolmanda osa taktid 283–409, millele lisandub kooda taktid 533–600.

**Joonis 1.** „Magma” vormiosade jaotus lähtuvalt solisti instrumentariumist

### 4. sümfoonia „Magma”

Taktid	1–160	161–179	180–282		283–314	283–409	533–600
Osa	1.	üleminekuosa	2.	kadents	üleminekuosa	3.	kooda

Teose esimene osa koosneb Tüürile iseloomulikust rotatsioonilisest vormist, täpsemalt kolmest rotatsioonist. Iga rotatsioonitsükkel moodustub kahest omavahel karaktersest vastanduvast muusikalisest materjalist.

Iga rotatsioonitsükli esimene pool esitatakse löökpillipartiis alati taldrikutel, kontsert basstrummil ja tamtammil. Rotatsioonitsükli teine pool algab alati kellamängul ning liigub üle vibrafonile.

Kolmanda rotatsioonitsükli teine pool eristub eelnevatest selle poolest, et lisaks kellamängule ja vibrafonile lisanduvad soolohääles *octobanid* (vt. foto 1).

Kahekümne takti pikkune üleminekuosa (taktid 161–179) esimeselt osalt teisele esitatakse lehmakellal, seejuures liigub solist esimese pillide grupi juurest teise juurde. Helilooja loob siin silla teise osa rokielementidega lehmakella kaudu, mida instrumendina kasutatakse sageli ka rokkmuusikas. Üleminekuosa lõpus istub solist trummikomplekti taha ning peab solistliku trummibreigiga sisse juhatama teise osa.

„Magma” teine osa esitatakse solisti poolt laiendatud instrumentariumiga trummikomplektil (vt. foto 2). Seda osa iseloomustab kuueteistkümnendikel põhinevate rütmifiguuride kasutus, mis viitab Erkki-Sven Tüüri puhul selgelt mõtteviisile, et terve sümfooniaorkester on muudetud justkui üheks suureks rokkansambliks/bigbändiks. Lisaks iseloomustab osa kindla vormiskeemi puudumine, mis tähendab, et muusika ei liigendu suuremateks alaüksusteks, vaid jaotub väikesteks ja lühikesteks motiivideks/fraasideks. Teise osa lõpetab improviseeritud kadents.

Kolmandale osale üleminek (taktid 283–314) toimub tuulekelladega aeglaselt kolmanda pillisektsiooni juurde liikudes.

Kolmas osa algab meditatiivselt ja kasvab järkjärgult uuesti aktiivseks liikumiseks. See osa koosneb sarnaselt esimesele osale rotatsioonilisest vormist, kuid sel korral mängitakse rotatsioonitsükli läbi kolm ja pool korda – viimasest rotatsioonist esitatakse ainult esimene pool. Iga rotatsioonitsükkel moodustub kahest omavahel karaktersest vastanduvast muusikalisest materjalist, mille erinevust on rõhutatud erinevate tempotähistustega. Rotatsioonitsükli esimene pool on tähistatud tempoga veerandlööök = 65 ning teine pool veerandlööök = 75. Kolmanda osa esimene pool esitatakse marimbal ning teine pool *congadel*, *temple blockidel*, marimbal ja vibrafonil (vt. foto 3). Teise poole lõpus liigub solist taaskord esimese pillide grupi juurde.

Teose lõpetab kooda-laadne vormilõik (taktid 533–600), milles tuleb mõningal määral taas tagasi teose alguses kõlanud materjal.

Esimese sektsiooni instrumentarium, mida solist kasutab teose esimeses osas ning koodas,<sup>10</sup> moodustub järgnevatest instrumentidest: kontsert basstrumm (*Gran Cassa*), tamtamm, *mark tree*,<sup>11</sup> 3 kellaplaati (*bell plates*), kellamäng (*campanelli*), vibrafon, 4 *octobani*,<sup>12</sup> 4 taldrikut (*cymbals*), autovedru (*spring coil*), käes hoitav lehmakell (*cowbell*) ja 3 tomtommi (Foto 1).

**Foto 1.** „Magma” esimene löökpillisektsioon (autori erakogu)



<sup>10</sup> On oluline märkida, et selle vormijaotuse järgi ei alga kooda täpselt esimese sektsiooni instrumentide juurde naasmisel taktist 504, kuna kolmanda vormiosa materjal jätkub uutel instrumentidel.

<sup>11</sup> *Mark tree* – on seeria väikseid gradueeritud messingist torusid, mis on riputatud puidust raamile. Kõrge mikrotonaalne heli tekib siis, kui mängija „libistab” üle torude üles või alla sõrmede või triangli pulgaga. Instrument on tavaliselt paigaldatud taldrikualusele ning on nime saanud oma leiutaja, Mark Stevensi järgi. (Beck 2007: 55)

<sup>12</sup> *Octoban* – tavaliselt kaheksa trummi komplektis, neil pikkadel, kitsastel tomtommidel on üks nahk ning nad tekitavad löömisel fokusseeritud helikõrguse. Neid kasutatakse peamiselt trummikomplekti lisatrummidena. (Beck 2007: 63)

„Magma” teist osa, mis sisaldab ka solisti poolt improviseeritud kadentsi, esitatakse trummikomplektil, kuhu kuuluvad järgnevad instrumendid: *hi-hat*, pedaaliga basstrumm, väike trumm, 6 tomtommi, vähemalt 4 erinevat taldrikut (*cymbals*), raamil lehmakell (*cowbell*), 3 puuplokki (*wood blocks*), *mark tree*, tamtamm ja kaks metallist tuulekella (*metal wind chimes*) (Foto 2).

**Foto 2.** „Magma” teine löökpillisektsioon (autori erakogu)



Teose kolmanda osa instrumentariumisse kuuluvad 5-oktaviline marimba, 2 *conga*, 4 *temple blocki* ning väike taldrik (*splash cymbal*) (Foto 3).

**Foto 3.** „Magma” kolmas lööpilliseksioon (autori erakogu)





Teose vormist on olemas ka teine tõlgendus, mis käsitleb „Magma” neljaosalisena. Kerri Kotta on analüüsinud teost kui struktuuri, mis klassikalise mitmeosalise instrumentaalteose erinevaid osi artikleerivate retooriliste stiilide mõttes on seostatav neljaosalise sonaaditsükliga, mis koosneb järgnevatest osadest: esimene osa – skertso – aeglane osa – finaal – (kooda) (Kotta 2011: 106). Esmapilgul võib tunduda, et Tüüri teose kaks vormilist tõlgendust on omavahel vastuolus. Vastuolu on siiski vaid näiline. Käesoleva töö autor on lähtunud teose vormilisel liigendamisel solisti tegevusest, toetudes eelkõige pillide paiknemisele laval ehk kolmanda osa muusika kiirenemine ja aktiveerumine ei ole käsitletud kahe eraldiseisva faasina vaid viimase osa ühe alaosana. Kerri Kotta on oma analüüsis toetunud pigem ideele, et üheosalise „Magma” muusikalised karakterid on retooriliselt seostatavad sonaaditsükli osadega (vt. joonis 2).

**Joonis 2.** „Magma” vormiosade võrdlus sonaaditsükli osadega (Kotta 2011: 105)

#### 4. sümfoonia „Magma”.

Taktid	1–179	180–282		283–409	410–572	572–600
Alaosa	1.	2.	kadents	3.	4.	kooda
Aja liik	p <-> a	k		p <-> (k)	k	p <-> (k)
Lõik mis on tõlgendatud sonaaditsükli osana	esimene osa	skertso		aeglane osa	finaal	

Legend: p = pidev aeg k = kiire aeg a = aeglane aeg -> = muutub <-> = muutub lühidalt ja aeg-ajalt (k) = kiire aeg ilmneb varjatud vormina

Traditsiooniliselt on sonaaditsükli esimese osa algusele omane pea- ja kõrvalteema vastandamine. Tüüri „Magma” puhul ei teki dramaatiline ja vastandite pörkumisel põhinev väljenduslaad teose alguses mitte traditsioonilise pea- ja kõrvalteema, vaid kontrastsete muusikaliste „olekute” vastandamisest. Samas funktsioneerivad need kontrastsed muusikalised „olekud” analoogiliselt traditsioonilise pea- ja kõrvalteemaga, olles nagu needki tuletatud ühest ja samast algideest või muusikalisest koodist. Nii nagu pea- ja kõrvalteema kontrast on peamiselt helistikuline ja retooriline (temaatilises mõttes ei ole need tingimata erinevad), on ka Tüüri vastandlikud muusikalised „olekud” kontrastsed eelkõige retoorilisel tasandil. Et eristada pelgalt karakterikontrasti kontrastist, mis põhineb kontrastiloovalte elementide temaatilisel samasusel, on Kotta kasutanud oma artiklis mõistet „dialektiline kontrast”, mis viitab sellisena vastandite ühtsusele. (Kotta 2011: 103) Ka Erkki-Sven Tüür on „Magma” kirjeldamisel väljendanud sarnaseid mõtteid:

„Seda kontrasti kohtame kohe alguses: pärast madalast registrist kõrgustesse tõusvat orkestri täiskõlal baseeruvat „akordipüramiidi“ suubume säravasse külma kõlaruumi. Selle moodustavad *glockenspiel*'i kiired passaažid, mida ümbritseb ühelt poolt puupillide lühikestest, kuid ühtlaselt pikenevatest kiiretest repliikidest kajaefekti sisaldav tekstuur (ei mingit aleatoorikat, muuseas); teiselt poolt väga pikkades vältustes antud keelpillifoon *senza vibrato*. Muusikaline algmaterjal on aga mõlemale plokile **ühine** [minu rõhutus, H.R.] ja põhineb kuuel 17-astmelisel skaalal. Neid varieeritakse ja sünteesitakse omavahel kogu teose edasise arengu käigus. See toimib nii horisontaalis kui vertikaalis.” (Tüür 2002:1)

Eelpool mainitud muusika kaks kontrastset „olekut”, mille vastandamisel põhineb teose algusosa, on Kotta terminoloogiat kasutades kirjeldatavad „pideva” ja „aeglase ajana” (vt. lk. 13). Teose teist suuremat alaosa kirjeldas Kotta kui skertsot. Kotta vormiskeemis (vt. joonis 2) on see seostatud „kiire ajaga”. Teose kolmas suurem alalõik (teose kolmas osa) kõlab pärast kadentsi ning see on oma karakterilt meditatiivne. Kotta on oma skeemis (vt. joonis 2) seostanud seda „pideva” ehk „ajatu ajaga”. Seejärel toimub järkjärguline areng „kiire aja” suunas, mis valmistab ette tulise finaali – see on ühtlasi ka traditsionaalse sonaaditsükli viimase osa tüüpkarakter. Nagu juba öeldud, lõpetab teose kooda, mida artikuleerib esimeses osas valitsenud „pidev aeg”. Kerri Kotta on Tüüri muusikalisi aegu kirjeldanud järgnevalt:

„Erkki-Sven Tüüri muusikas võib aeg olla korrastatud või struktureeritud kolmel erineval viisil. [...] Aja mitteperioodiline korrastusprintsip ehk „pidev aeg” või „ajatus” võib helilooja muusikas avalduda nii staatilise kui ka dünaamilisena. Staatilisena (ja ühtlasi ka kõige lihtsamal kujul) avaldub selline printsip ühe dünaamiliselt ning tämbriiselt varieerimata noodi või harmoonia suhteliselt pikemaajasel kõlamisel. [...] Pisut keerukamal ja arengulisemal kujul (dünaamilisena) avaldub see mingi heli või harmoonia rütmiliselt muutumatul, kiireneval või aeglustaval repetitsioonil. [...] Aja aeglaselt kulgeval perioodilisel korrastusprintsibil ehk „aeglasel ajal” põhinevate lõikude keskseks vormiliseks üksusteks on suhteliselt pikem, korduv üksus (mis vastab umbkaudu muusikalisele lausele). Täpne taju meetrumi pinnatasandil on sellise aja korrastusprintsibi domineerimise puhul tänu suhteliselt keerukale ja paindlikule rütmile pigem häiritud. Seega ei ole küll selgelt võimalik tajuda muusika pulssi, kuid vormi sügavamal tasandil korduvad perioodilised üksused loovad siiski mulje (üli)aeglasest tempost. [...] Aja kiirelt kulgeval perioodilisel korrastusprintsibil ehk „kiirel ajal” põhinevate lõikude keskseks vormiliseks üksuseks on suhteliselt lühem, korduv üksus, mis vastab umbkaudu muusikalisele motiivile või tuumikfraasile. Kuna nimetatud üksused on üldreeglina üksteisest pisut erineva pikkusega, siis on pikemate terviklike (kvadraatsete) ja lõpetatud vormiüksuste (lause, periood jne) teke pigem takistatud: just sellisel viisil hoitaksegi muusikalise taju keskmes lühikesi vormilisi üksusi. Aja sellisel organiseerimisprintsibil põhinevatele vormilõikudele on omane ka selge meetrum ja suhteliselt kiire tempo.” (Kotta 2008: 23)

Oluline on märkida, et siin kirjeldatud osade piirid on „Magma” puhul tinglikud. Pigem on tüüpiline situatsioon, kus üks osa (üks muusikaline karakter) kasvab või teiseneb järk-järgult üle teiseks osaks (teiseks karakteriks).

## 1.7 Muusikalise materjali kujundlikkus „Magma”, pealkirja ja muusikalise struktuuri seosed

Erkki-Sven Tüür kasutab oma teostel sageli kujundlikke pealkirju, sealhulgas ka oma 4. sümfoonia, mille alapealkiri on „Magma”. Magma on selles teoses muusikalise „aine” metafoor. Muusika „aine” transformeerub ühest olekust teise ning selle idee kujukamaks esitamiseks on helilooja kasutanud kuuma laava kujundit. Erkki-Sven Tüür on kirjeldanud oma teost käivitavat dramaturgilist konflikti järgnevalt: „Kujundlikult öeldes tekib „Magma” (magma: maa sisemuses olev ränirohke tulikuum sulam, mis koosneb paljudest oksüüdidest, veest ning lahustunud gaasidest) kandev dramaturgiline pinge tumeda graniitse massi ja transparentse kristallvõredest pilve kohtumisel” (Tüür 2002: 1).

Rääkides Tüüri heliteoseid moodustavast muusikalisest materjalist, saab seda kujundlikult seostada aine kolme – gaasilise, vedela ja tahke – olekuga (Poll 2016: 17), kusjuures muusikalise „aine” olek väljendub muusikalises faktuuris. Siinkohal viitab magma metafoor ka ise aine erinevatele olekutele, kuna magmas sisalduvad kõik aine kolm olekut: pideva aja võrdkujuks on aine gaasiline olek, meloodiakeskse aeglase aja võrdkujuks vedel olek ning rütmilist aspekti rõhutava kiire aja võrdkujuks aine tahke ehk kristalne olek.<sup>13</sup>

Kuigi abstraktse instrumentaalteose muusikalise sisu kirjeldamine on võimatu, proovin siiski kirjeldada „Magma” tähendust teose vormidramaturgia kaudu – selgitades kuidas teos end ajas „lahti kerib”. See omakorda peaks lugejal aitama kaudselt minu interpretatsioonilisi otsuseid paremini mõista.

Teose algust, esimest osa, võib võrdpildina kujutleda saladuslike maaväriatena, mida annavad edasi esmajoones madalad vaskpillid, basstrumm ja tamtamm. Need vahelduvad puupuhkpillide ja kellamängu/vibrafoni voolavate käikudega, mida saab seostada laavaojadega. Siinkohal kasutan Erkki-Sven Tüüri tsitaati, millega alustasin peatükki, kuid laiendatud kujul:

„[...] pärast madalast registrist kõrgustesse tõusvat orkestri täiskõlal baseeruvat “akordipüramiidi” suubume säravasse külma kõlaruumi. Selle moodustavad *glockenspiel*’i kiired passaažid, mida ümbritseb ühelt poolt

---

<sup>13</sup> Ka Mihkel Poll on sellised seoseid oma doktoritöös ära märkinud, kuid ta teeb seda pisut teistmoodi (vt. Poll 2016: 17).

puupillide lühikestest, kuid ühtlaselt pikenevatest kiiretest repliikidest kajaefekti sisaldav tekstuur (ei mingit aleatoorikat, muuseas); teiselt poolt väga pikkades vältustes antud keelpillifoon *senza vibrato*. [...] Järgnevalt liikumine vaibub, kohtume järgmiste „akordipüramiididega” *fff*, seejärel taas *glockenspiel*-vibrafon-puupillid juba kraadi võrra intensiivsemalt ja „püramiidid” kolmandat korda. Edasine arendus on konstrueeritud serialistlikke ja heterofoonilisi printsiipe kaasates. Löökpillisolist resoneerib vibrafoniga puupillide ja rototomide või bongodega (tegelikult octobanidega - autori märkus) keelpillide tekitatud kõlamasside liikumistele, kuni lõpuks kolib trummikomplekti juurde.” (Tüür 2002: 1)

Teose teise osa muusikat võib vaadelda kui tõelist tulemöllu, mille puhul helilooja kasutab , nagu eelnevalt öeldud, võtteid rokk- ja bigbandimuusikast – *tutti* sümfooniaorkestrile lisandub soleeriv trummikomplekt. Osa kulmineerub trummikomplekti kadentsiga, misjärel teose helipilt rahuneb. „Teose järjest enam pinget kruviv esimene pool kulmineerubki solisti improvisatsioonilise soologa, mis sulab järjekordsesse „akordipüramiidi”.” (Tüür 2002: 1)

„Magma” kolmanda osa esimene pool on tasase, meditatiivse iseloomuga. Seda materjali võiks metafoorselt kujutleda kui rahumeelseid sisemisi laavahoovuseid, mis vahelduvad üksikute kiiremate sähvatustega. Eelnevat annavad muusikas edasi marimba ning enamasti keel- ja puupuhkpillid. „Tempo aeglustub, toimub laskumine jahedasse sügavikku; kohati on see lõik nagu algul kuuldud kristallpilve peegeldus tumedas põhjatases. Siis annab marimbafon teed *congadele*, kõik järgnev on pikaldane tõus lõpukulminatsioonile.” (Tüür 2002: 1) Kolmanda osa teises pooles liigub solist *congadele* ning esitab orkestriga üha enam unisoonses rütmis olevat materjali, mida võib seostada laavapinna elavnemisega. Nimetatud osa kulmineerub grandioosete vulkaanipursetega, mida solist esitab taaskord esimeses pilligrupis olevate instrumentidega. Teose lõpetab kooda, mida võib kõnekujundina kirjeldada kui maavärina järeltõukeid. Tüüri võime jutustada muusikaliselt huvitavaid lugusid traditsioonilisi temaatilis-motiivilisi vahendeid peaaegu kasutamata on muljet avaldav (Kotta 2007: 14).

## 2. Solisti funktsioonid teoses „Magma”

### 2.1 Löökpillipartii funktsioonid „Magma” kontekstis

Funktsioonid selles töös tähendavad löökpillipartii rolli, mida see seoses orkestriga muusikalise terviku esitamisel mängib. Teisisõnu on funktsioon nii (1) löökpillipartii roll terviku loomisel kui ka (2) löökpillipartii suhe orkestriga. Funktsioonide defineerimisel lähtusin teose tekstist – muusikalisest materjalist nii, nagu see partituuris avaldub. Määratlesin, milles väljendub teose muusikaline tervik selle arengu igal ajahetkel, seejärel kirjeldasin, millist rolli nimetatud terviku loomisel mängib löökpillipartii. Konkreetsemalt sai funktsioonide määramise aluseks muusikaline materjal (kuidas see oli jagatud löökpillipartii ja orkestri vahel) – dünaamika, registrikasutus, tämber jne.

Eelpool kirjeldatud vaatluse põhjal jagasin löökpillipartii funktsioonid nelja erinevasse baaskategooriasse – **solist**, **ansamblist**, **algataja** ja **jätkaja**, mis liigituvad omakorda kahte teineteisest sõltumatusse funktsioonide paari: nn **retoorilised funktsioonid** ja nn **strukturaalsed funktsioonid**. Käesolevas töös mõtlen retoorika all muusikalise materjali esitamise, „väljaütlemise” viisi ehk vastust küsimusele, kuidas on muusikaline materjal esitatud. Strukturaalse funktsiooni all mõtlen muusikalise materjali genereerimise, tekitamise või arendamise viisi. Nimetatud neljast baaskategooriast kuuluvad retooriliste funktsioonide alla solist ja ansamblist ning strukturaalsete funktsioonide alla algataja ja jätkaja. Oluline on märkida, et funktsioonipaaride alla liigituvad funktsioonid võivad avalduda teineteisest sõltumatult ehk ühe paari alla liigituvate funktsioonide olemasolu ei tingi põhimõtteliselt teise paari alla liigituvate funktsioonide olemasolu või nende puudumist.<sup>14</sup>

Vaatluse põhjal saab öelda, et funktsioonid avalduvad selles teoses järgneval viisil::

- 1) Esineb ainult üks funktsioon neljast nimetatust
- 2) Kaks eri kategooriast pärit funktsiooni esinevad samaaegselt
- 3) Funktsioonid vahelduvad võrdlemisi kiiresti - **muutuv funktsioon**

---

<sup>14</sup> Sellel reeglil on siiski üksikud erandid, mida käsitlen lähemalt allpool.

- 4) Funktsioon ei avaldu selgelt – teatud segmendi piires saab löökpillipartii suhet orkestriga kirjeldada samaaegselt mitme funktsiooni kaudu

## 2.2 Solist

Solisti funktsioon ilmneb löökpillipartiiis juhul, kui (a) solistipartiid esitatakse ilma orkestri saateta või (b) löökpillipartii omab juhtivat rolli. Kuigi üldiselt saadakse aru, mida juhtiv roll muusikas tähendab, on seda formaalselt kirjeldada võrdlemisi keeruline. Reeglina tähendab see seda, et solist esitab materjali, millel on struktuuraalselt keskne tähendus ehk millest muu samal ajal kõlav materjal on tuletatud või millest see sõltub. Reeglina võib juhtiv materjal muust materjalist ka tugevalt eristuda, kuid see ei ole tingimata kohustuslik (see ei ole materjali omadus, mis määratleks selle juhtivana).

Solisti funktsioon avaldub omakorda viiel viisil: (1) solist esitab kadentsi; (2) solist on dünaamiliselt esiplaanil ning rütmiliselt kontrastne; (3) solist ei ole dünaamiliselt esiplaanil, kuid on rütmiliselt kontrastne ehk rütmiliselt orkestripartiidest sõltumatu („ajab oma asja”); (4) solist on dünaamiliselt esiplaanil, kuid pole rütmiliselt kontrastne – see on rütmilises unisoonis või rütmiliselt orkestriga väga sarnane; (5) solist ei eristu orkestrist ühegi eelpool kirjeldatud tunnuse põhjal (s.t see pole ei dünaamiliselt esiplaanil ega ka rütmiliselt kontrastne), kuid see esitab keskse tähendusega muusikalist materjali. Reeglina on solistipartii orkestripartiidest sellistes situatsioonides mõnevõrra aktiivsem, enam kaunistatud, struktuuraalses mõttes täielikum (lõpetatum) jne.

Järgnevalt käsitlen nimetatud funktsiooni igat viit avaldumisvormi ning toon nende kohta iseloomulikke näiteid.

1. Kadents kõlab „Magma” ainult ühes kohas, partituuri taktides 278–282, millest kaks esimest takti on välja kirjutatud sissejuhatus kadentsile ja pärast seda esitab löökpillisolist trummikomplektil umbes poolteist minutit kestva improvisatsioonilise soolo (näide 2).

**Näide 2.** Tüür „Magma”, taktid 278–282

2. Solist on võrreldes orkestripartiidega dünaamiliselt selgelt esiplaanil ning rütmiliselt kontrastne. Üldiselt avaldub see funktsioon sedalaadi muusikalise materjali esitamise ja arendamise puhul, mida Kerri Kotta (2011: 104) on kirjeldanud „aeglase ajana”. Tavaliselt omandab löökpillipartii suhtes orkestriga sellise funktsiooni teose alajaotuste (osade) alguses (vt. lk. 20–21), mil solist astub sisse uue materjaliga uues löökpillisektsioonis.<sup>15</sup> Nõnda avaldub see näiteks (1) teose alguses – vastavalt taktides 9–10 (näide 3) – kus solistifunktsioon väljendub esmakordselt selgelt soolorollis, esitades partiid kellamängul *forte fortissimo*’s; (2) taktides 180–181 (näide 4), mil solist juhtatab trummikomplektil sisse „Magma” teise suurema alalõigu ning orkestris kõlab samaaegselt harmooniline pedaal. Taktis 180 kõlab orkestris *diminuendo fortetfortissimo*’st *piano*’sse ning taktis 181 esitab keelpilligrupp *crescendo piano*’st *fortissimo*’sse. Löökpillisolist teostab sarnaselt orkestriga samades taktides samuti *diminuendo* ning *crescendo*, kuid liigub seejuures skaalal *fortissimo–mezzopiano–forte*, esitades samaaegselt keerukaid rütmifiguure. Kuigi partituuri põhjal on orkestri dünaamika nimetatud lõigus nüansi võrra valjem, siis tämbriilisest erinevusest tingituna kõlavad tomtommid *fortissimos* siiski valjemalt kui keelpillid *fortetfortissimo*’s ning seega on solistipartii selgelt esiplaanil.

<sup>15</sup> löökpillid on laval jaotatud kolme suuremasse sektsiooni: (1) vibrafon, kellamäng, kontsert basstrumm (*Gran Cassa*), tamtamm, *octoban*’id, taldrikud (*cymbals*), *mark tree* ja *bell plate*’d (2) trummikomplekt, lehmakellad (*cowbells*) ja *woodblock*’id (3) marimba, *conga*’d ja *temple block*’id.

Näide 3. Tüür „Magma”, taktid 9–10

Musical score for Näide 3, measures 9–10. The score is in 4/4 time and includes the following parts:

- Flute Section:** Measures 9 and 10, marked with a *fff* dynamic.
- Glockenspiel:** Measures 9 and 10, marked with a *f* dynamic. It features a triplet of eighth notes in measure 9 and a quintuplet in measure 10.
- Strings:** Measures 9 and 10, marked with a *f* dynamic.
- Fl. Sec. (Flute Section):** Measure 10, marked with a *p* dynamic.
- Glock. (Glockenspiel):** Measures 10 and 11, marked with a *p* dynamic. It features a triplet of eighth notes in measure 10 and a quintuplet in measure 11.
- Str. (Strings):** Measure 10, marked with a *p* dynamic.

Näide 4. Tüür „Magma”, taktid 180–181

Musical score for Näide 4, measures 180–181. The score is in 3/4 time and includes the following parts:

- Woodwinds:** Measures 180 and 181, marked with a *p* dynamic. It features a tremolo in measure 180.
- Concert Toms:** Measures 180 and 181, marked with a *ff* dynamic in measure 180 and a *mp* dynamic in measure 181. It features a triplet of eighth notes in measure 180 and a quintuplet in measure 181.
- Strings:** Measures 180 and 181, marked with a *p* dynamic. It features a tremolo in measure 180 and a glissando in measure 181.



Veel avaldub see (3) taktides 314–317 (näide 5), kus löökpillisolist juhatab marimbal sisse „Magma” kolmanda suurema alalõigu. Marimbapartii esitatakse vaid *mezzoforte*’s, kuid see eristub siiski selgelt nii dünaamiliselt kui ka rütmiliselt ülejäänud partiidest, kõlades 315. takti lõpust alates paariks taktiks täiesti üksi.

**Näide 5.** Tüür „Magma”, taktid 314–317

The musical score for measures 314-317 is presented in five staves. The top two staves are for Bass Clarinet and Bassoon, both in 3/4 time, with a trill (tr) marked above the first measure. The Marimba part (third staff) is in 3/4 time, starting with a *mf* dynamic and featuring a series of rhythmic patterns with accents and slurs, ending with a *f* dynamic and a sixteenth-note flourish. The Maracas (Mar.) part (fourth staff) is in 3/4 time, with dynamics ranging from *mf* to *f* and *fmp*, and includes a five-measure phrase. The Strings (Str.) part (fifth staff) is in 4/4 time, with a *pizz.* (pizzicato) marking in measure 317.

- Solist ei ole dünaamiliselt esiplaanil, kuid on rütmiliselt kontrastne. Nõnda kõlab see taktides 388–397 (näide 6), kus solisti marimbapartii omab orkestripartiidega võrreldes selgelt juhtivat rolli. Puhkpillid ja madalad keelpillid on nimetatud vahemikus pigem harmoonilise pedaali rollis, kõrged keelpillid aga harmooniat muutvas rollis, mille rütmifaktuur on kujundatud aeglaste vältustega. Marimbapartii on orkestripartiidega võrreldes dünaamiliselt enamasti samal skaalal, püüdes peamiselt vahemikus *mezzopiano–forte*. Soolopartii on kujundatud kuuteistkümnendik-rütmide baasil ning omab seetõttu rütmiliselt selget liidri rolli, vedades muuskaliselt mootorina orkestrit edasi.

## Näide 6. Tüür „Magma”, taktid 388–390

388 *tr*  
Woodwinds *f*

Marimba *f*

High Strings *f*

Low Strings *mf*

389 *p* 390

Ww. *p*

Mar.

H. str.

L. Str. *f*

4. Solist on dünaamiliselt esiplaanil, kuid pole rütmiliselt kontrastne. Üldiselt avaldub selline funktsioon muusikalise materjali sedalaadi esitamise ja arendamise puhul, millele on viidatud kui „aeglasele ajale” (Kotta 2011: 104). Selline olukord ilmneb näiteks taktides 108–111 (näide 7). Orkestri flöödi- ja klarnetirühm annab solistiga unisoonsset rütmi dünaamikga *forte* „käest kätte”. Löökpillisolist on samaaegselt kellamängu käike esitades vähemalt ühe puupuhkpilliga rütmiliselt unisoonis, kuid dünaamiliselt nüansi võrra tugevam. Arvestades kellamängu tämbriolist eripära (väga läbilõikav), võib arvestada, et kellamäng kõlab nimetatud vahemikus isegi kaks nüanssi tugevamalt, seetõttu on solist eksimatult esiplaanil ning solisti rollis.

Näide 7. Tüür „Magma”, taktid 108–111

108

Flute Section

Clarinet Section

Glockenspiel

109

Cl. Sec.

Glock.

110

Fl. Sec.

Cl. Sec.

Glock.

111

Fl. Sec.

Cl. Sec.

Glock.

5. Solist on juhtivas rollis, kuid ei ole rütmiliselt kontrastne – on rütmiliselt seotud orkestris kõlava materjaliga. Nimetatud alafunktsioon on peamiselt seotud soolopartii osadega, mis esitatakse erinevatel trummidel ning see seostub muusikalise materjali arendamise viisiga „kiire aeg” (Kotta 2011: 104): näiteks (1) taktides 182–206, 208–235 ja 238–270 (näide 8), mil solist veab trummikomplektil erinevaid pillirühmi.

Näide 8. Tüür „Magma”, taktid 239–244

239

Drum Set

High Strings

Low Strings

240

Winds

Drums

H. Str

L. Str

241

Winds

Drums

H. Str

L. Str

242

243

244

Winds

Drums

H. Str

L. Str

The musical score is divided into four systems of staves. The first system (measures 239-240) features a Drum Set, High Strings, and Low Strings. The second system (measures 240-241) adds Winds and Drums. The third system (measures 241-242) continues with Winds, Drums, High Strings, and Low Strings. The fourth system (measures 242-244) includes Winds, Drums, High Strings, and Low Strings. The time signature changes from 5/4 to 4/4 at measure 241, to 3/4 at measure 243, and back to 4/4 at measure 244. Dynamics such as *ff* are indicated throughout the score.

Samuti märkas, et samas taktide vahemikus kasutab helilooja materjali arendamisel peaaegu süstemaatiliselt erinevaid trummikomplektis kasutusel olevaid pille: keelpille toetab enamasti *hi-hat*'i ja *woodblock*'i partii, erinevate taldrikutega toetatakse peamiselt trompeteid ja metsasarvi ning trummidega (basstrumm, väike trumm ja tomtommid) luuakse tugisüsteem põhiliselt puupuhkpillidele ja tromboonidele. Samuti avaldub mittekontrastsel materjalil põhinev solistifunktsioon (2) taktides 410–471 (näide 9), mil solist esitab partiid *conga* 'del, toetades oma partiiga alguses enamasti keelpille ning alates taktist 467 peamiselt puupuhkpille: flöödi- ja klarnetirühma. Mõlema näite puhul võib öelda, et solistipartii on orkestripartiidest enamasti tihedakoelisem, kuid haakub orkestripartiidega kas täieliku rütmilise unisooniga või toob rõhkudega tihedamast soolopartiist välja orkestripartiide rütmi. Dünaamika on seejuures enamasti samal skaalal, kuid võttes arvesse neil ajahetkedel solisti saatvate pilligruppide tämbriolist eripära võib öelda, et solist on siiski esiplaanil.

#### Näide 9. Tüür „Magma”, taktid 420–425

The musical score for Example 9, titled "Tüür „Magma”, taktid 420–425", is presented in a multi-staff format. The time signature is 4/4. The score includes parts for Congas, High Strings, Low Strings, Tpt. in C, and Con. The Conga part begins at measure 420 with a dynamic marking of *p*. The High Strings part also begins at measure 420 with a dynamic marking of *pp*. The Low Strings part begins at measure 420 with a dynamic marking of *p*. The Tpt. in C part begins at measure 422 with a dynamic marking of *fp*. The Con part begins at measure 422 with a dynamic marking of *mp*. The score concludes at measure 425.

## 2.3 Ansamblist

Ansamblisti funktsioon väljendub soolopartiis juhul, kui löökpillipartii on osa üldisest kõlamassiivist, s.t. ei oma juhtivat rolli ning on reeglina dünaamiliselt, registriliselt jne tagaplaanil.

Ansamblisti funktsioon avaldub omakorda kolmel viisil: (1) soolopartii on üks hääl orkestrist, selle ülesandeks on orkestris (muusikas) toimuvat võimendada, lisada sellele omalt poolt kõlalisi nüansse – selle alafunktsiooni puhul kasutatakse löökpile umbes nii nagu seda tehakse klassikalises muusikas 18.–19. sajandil, mil löökpillid ei olnud veel instrumendina iseseisvunud; (2) soolopartii funktsioon on luua rütmiostinato või ühe heliga taust/foon; (3) soolopartii on dünaamiliselt samal skaalal, rütmiliselt orkestriga unisoonis.

Järgnevalt käsitlen kõiki nimetatud funktsiooni erinevaid avaldumisvorme ning toon nende kohta iseloomulikke näiteid.

1. Soolopartii on üks hääl orkestrist, moodustades orkestrihäälega ühtlase kõlamassiivi. Nimetatud funktsioon seostub solisti teise ja viienda alafunktsiooniga. Solisti teise alafunktsiooniga võrreldes on esimene ansamblisti avaldumisvorm selle vastand – s.t. see ei eristu ei dünaamiliselt ega ka rütmiliselt. Solisti viienda alafunktsiooniga on võimendav ansamblisti funktsioon väga sarnane – ainsaks erinevuseks on siin see, et kirjeldatava avaldumisvormi puhul esitab solist struktuuriliselt mitte kõige olulisemat materjali, samas kui juhtivas rollis oleva solistifunktsiooni puhul ta seda just teeb. Kõige iseloomulikult väljendub see alafunktsioon teose alguses, fragmentaalselt esimeses osas ja teose lõpus, vastavalt taktides 1–7 (näide 10), 35–45, 96–106 ning 572–595, mil solist loob koostöös orkestriga atmosfääri, mis peaks kuulajatele looma pildi keevast laavast ja maavärinatest. Kerri Kotta (2011: 104) kirjeldab oma analüüsis sellisid fragmentide mõistega „pidev aeg”. Solist kasutab sellise atmosfääri loomiseks erinevaid taldrikuid, kontsert basstrummi (*Gran Cassa*) ja tamtammi. Oluline on märkida, et nimetatud teose osades kasutab helilooja efekti loomiseks väga äärmuslikke dünaamikaid (*piano pianissimo–forte fortissimo*), mis erinevate partiide esitamisel teineteisest välja kasvavad ja jälle vaibuvad. Nimetatud vahemikes võiks helilooja löökpillide kasutusel tuua paralleele klassikalise-romantilise kirjaviisiga, mil löökpillide funktsioon oli luua atmosfääri.

## Näide 10. Tüür „Magma”, taktid 1–8

The musical score for 'Magma' measures 1-8 is presented in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes:** Measures 7 and 8 feature a melodic line starting at *p* and ending at *ff*.
- Clarinets in B:** Measures 6, 7, and 8 feature a melodic line starting at *ppp*, reaching *fff* in measure 7, and ending at *ppp* in measure 8.
- Low Woodwinds:** Measures 1-6 feature a melodic line starting at *ff*, reaching *p* in measure 4, *fff* in measure 5, and ending at *ppp* in measure 6.
- Trumpets:** Measures 4-6 feature a melodic line starting at *ppp*, reaching *ff* in measure 5, and ending at *ppp* in measure 6.
- Horns:** Measures 3-6 feature a melodic line starting at *ppp*, reaching *ff* in measure 4, and ending at *ppp* in measure 6.
- Tuba/Trombones:** Measures 1-4 feature a melodic line starting at *ppp*, reaching *ff* in measure 2, and ending at *ppp* in measure 4.
- 4 Cymbals:** Measures 6-8 feature a melodic line starting at *p* and ending at *f*.
- Bass Drum:** Measures 1-3 feature a melodic line starting at *p*, reaching *mf* in measure 2, and ending at *p* in measure 3.
- Tam-tam:** Measures 3-5 feature a melodic line starting at *p*, reaching *mf* in measure 4, and ending at *f* in measure 5.
- High Strings:** Measures 6-8 feature a melodic line starting at *fff* and rising to a crescendo.
- Low Strings:** Measures 1-8 feature a melodic line starting at *fff*, reaching *p* in measure 6, and ending at *p* in measure 8.

2. Solist on taustaks orkestris aset leidvale arengule. Võrreldes esimesena selles alapeatükis kirjeldatud funktsiooniga, omab siin solist staatilise, *ostinato*liku karakteriga partiid. Seda võib võrrelda solisti kolmanda alafunktsiooniga, sest ka siin on löökpillipartii rütmiliselt orkestripartiidest erinev, kuid see ei loo siin (karakter)kontrasti orkestri ja solisti vahel – solisti ülesandeks on pigem luua atmosfäär kui esitada soolofunktsiooniga partiid. Tavaliselt avaldub see teose osade üleminekul, mil solist liigub ühest löökpillisektsioonist teise juurde. Selline olukord ilmneb näiteks (1) taktides 160–172 (näide 11), mis on ettevalmistav materjal teisele osale, mil löökpillisolist liigub esimesest pillisektsioonist teise, esitades *cow bell*'il kahe takti pikkust *ostinato*-rütm, saates sedamoodi orkestri nn vahemängu ning (2) taktides 300–308

(näide 12), mis on ettevalmistav materjal kolmandale osale, mil solist liigub teisest sektsioonist kolmandasse, luues koos keelpillisektsiooniga tuulekelladel taustaheli/atmosfääri eelkõige flöödi- ja klarnetirühma poolt esitatud muusikalisele materjalile, mille nimetatud osa lõpus, taktis 306, keelpillid sujuvalt üle võtavad.

**Näide 11.** Tüür „Magma”, taktid 160–163

The musical score for 'Magma' measures 160-163 is presented in two systems. The first system includes measures 160 and 161, while the second system includes measures 162 and 163. The instruments are arranged as follows:

- High Woodwinds:** Measures 160 and 161 feature a melodic line starting with a forte (*ff*) dynamic, marked with accents (>). Measure 161 includes a key signature change to one sharp (F#).
- Low Woodwinds:** Measures 160 and 161 feature a melodic line starting with a forte (*ff*) dynamic. Measure 161 includes a key signature change to one sharp (F#).
- Horns:** Measures 160 and 161 feature a rhythmic pattern starting with a forte (*f*) dynamic, increasing to *ff* by measure 161. Measure 161 includes a key signature change to one sharp (F#). Measure 162 features a *fp* dynamic.
- Tuba:** Measures 160 and 161 feature a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. Measure 161 includes a key signature change to one sharp (F#). Measure 162 features a *fp* dynamic.
- Cowbell:** Measures 160 and 161 feature a rhythmic pattern starting with a forte (*f*) dynamic, increasing to *ff* by measure 161. Measure 161 includes a key signature change to one sharp (F#). Measure 162 features a *tr* (trill) dynamic.
- High Strings:** Measures 160 and 161 feature a melodic line starting with a *tr* (trill) dynamic. Measure 161 includes a key signature change to one sharp (F#). Measure 162 features a *tr* (trill) dynamic.
- Low Strings:** Measures 160 and 161 feature a melodic line starting with a forte (*ff*) dynamic. Measure 161 includes a key signature change to one sharp (F#). Measure 162 features a *tr* (trill) dynamic.

The second system includes measures 162 and 163. The instruments are arranged as follows:

- H. Ww. (High Woodwinds):** Measures 162 and 163 feature a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, increasing to *ff* by measure 163. Measure 163 includes a key signature change to one sharp (F#). Measure 164 features a *fp* dynamic.
- L. Ww. (Low Woodwinds):** Measures 162 and 163 feature a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, increasing to *ff* by measure 163. Measure 163 includes a key signature change to one sharp (F#). Measure 164 features a *fp* dynamic.
- Hns. (Horns):** Measures 162 and 163 feature a rhythmic pattern starting with a forte (*f*) dynamic, increasing to *ff* by measure 163. Measure 163 includes a key signature change to one sharp (F#). Measure 164 features a *fp* dynamic.
- Tuba:** Measures 162 and 163 feature a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, increasing to *ff* by measure 163. Measure 163 includes a key signature change to one sharp (F#). Measure 164 features a *fp* dynamic.
- Cowbell:** Measures 162 and 163 feature a rhythmic pattern starting with a forte (*f*) dynamic, increasing to *ff* by measure 163. Measure 163 includes a key signature change to one sharp (F#). Measure 164 features a *tr* (trill) dynamic.
- H. Str. (High Strings):** Measures 162 and 163 feature a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, increasing to *ff* by measure 163. Measure 163 includes a key signature change to one sharp (F#). Measure 164 features a *tr* (trill) dynamic.
- L. Str. (Low Strings):** Measures 162 and 163 feature a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, increasing to *ff* by measure 163. Measure 163 includes a key signature change to one sharp (F#). Measure 164 features a *tr* (trill) dynamic.



## Näide 12. Tüür „Magma”, taktid 300–301

The image shows a musical score for measures 300 and 301. The score is written for Flute I, Flute II, Flute III, Wind Chimes, Violin I, Violins II, and Violas. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as dynamics (pp), articulation (tr), and fingerings (6, 7, 3, 5). The Wind Chimes part is marked with a 'p' dynamic and a 'tr' articulation. The Violin I part has a 'pp' dynamic and a 'tr' articulation. The Violins II part has a 'pp' dynamic and a 'tr' articulation. The Violas part has a 'pp' dynamic and a 'tr' articulation.

3. Soolopartii on dünaamiliselt samal skaalal, rütmilises unisoonis orkestriga ning ei oma juhtivat rolli. Esmapilgul näib see alafunktsioon sarnane solisti teise alafunktsiooniga, mil solist on dünaamiliselt valjem, kuid ei erine rütmiliselt orkestripartiidest. Siin käsitletava ansambli alafunktsiooni puhul aga solist ülejäänud orkestrimaterjalist dünaamiliselt ei eristu. Järgnevate näidete puhul on solistipartiis dünaamikatähised kirjutatud võrreldes orkestripartiidega küll valjemana, kuid sellise kirjapildi eesmärgiks on pigem tasandada erinevate pillide tämbri- ja dünaamilisi erinevusi. Siinkohal iseloomustab järgnevaid fragmente „kiire aeg” (Kotta 2011: 104). Kirjeldatud olukord ilmneb kõige selgemalt taktides 472–532. Nimetatud pika lõigu jooksul vahetab solist mitu korda instrumente: 472–482 *conga*’d (näide 13), 484–501 *temple block*’id ja taldrik (näide 14), 504–508 marimba (näide 15) ning 514–532 vibrafon (näide 16). Enamasti (välja arvatud *temple block*’idel esitatud taktides) on solisti dünaamika vastavalt partituurile nüanss tugevam, kuid seda juba eelpool nimetatud põhjustel: vastasel juhul ei oleks löökpillipartiid, kasutatud löökpillide tämbri- ja dünaamiliste eripärade tõttu, üldisest kõlamassiivist väljakuuldavad. Oluline on märkida, et kui solist esitab partii marimbal ja vibrafonil, siis

lisanub rütmiliselt unisoonile ka helikõrguslik unisoon vähemalt ühe pilliga orkestrist.

**Näide 13.** Tüür „Magma”, taktid 472–473

472 473

Woodwinds *f*

Congas *ff*

Strings *mf*

**Näide 14.** Tüür „Magma”, taktid 487–489

487 488 489

Woodwinds *f*

Temple Blocks *f*

Strings *f*

**Näide 15.** Tüür „Magma”, taktid 504–505

504 505

Woodwinds *f*

Marimba *ff*

Strings *f*

**Näide 16.** Tüür „Magma”, taktid 514–515

514 515

Woodwinds *ff*

Vibraphone *ff*

Strings *f*

## 2.4 Algataja

Algataja funktsioon tähendab muusikalise materjali esmast genereerimist solistipartiis, mis annab kas rütmilise või meloodilise impulsi, ning mille orkester sujuvalt sarnase rütmi- või meloodiakombinatsioonina imiteerib. Selline funktsioon avaldub kahel erineval moel. Esmalt avaldub see nagu väljakirjutatud (1) **digitaalne kaja** (*Digital Delay*)<sup>16</sup>. Teisalt võib see avalduda ka nõnda, et solisti poolt algatatud materjalile reageerib orkester samaaegselt ning enamasti sama rütmiga, kuid helikõrguslikus mõttes erinevalt – selle tulemuseks on heterofooniline faktuur<sup>17</sup>. Solistipartiid saab sellistes lõikudes algataja rollis määratleda seetõttu, et neis lõikudes on löökpillipartii võrreldes muude partiidega struktuuraalselt kõige terviklikum, tihtipeale ka dünaamiliselt valjem ning on faktuuriliselt või mõnel muul viisil kõige tihedam, mis võimaldab seda vaadelda struktuuraalse ja väljendusliku keskmena. Nimetatud olukord toimib ligikaudu nõnda nagu väljakirjutatud (2) **harmonisaatori** (*harmonizer*)<sup>18</sup> efekt.

Järgneval käsitlen kõiki nimetatud funktsiooni erinevaid avaldumisvorme ning toon nende kohta iseloomulikke näiteid.

1. Digitaalne kaja – solist genereerib muusikalise materjali, mida vähemalt üks mängija orkestrist kordab enamasti muutumatul kujul (sama helikõrgus ning rütm). Selline olukord ilmneb näiteks taktides 386–387 (näide 17.). Solist esitab marimbal 386. takti kolmandast löögist alates nelja löögi pikkuse löögu, mida I fagott muutumatul kujul kaks lööki hiljem kajana kordab.

### Näide 17. Tüür „Magma”, taktid 386–387

The image shows a musical score for two instruments: Fagotto (Bassoon) and Marimba. The score is in 4/4 time and consists of two measures, 386 and 387. In measure 386, the Marimba plays a rhythmic pattern of eighth notes starting on the third beat, with fingerings 5, 6, and 7 indicated. The Fagotto part is silent in this measure. In measure 387, the Fagotto plays a similar rhythmic pattern, starting on the first beat, with fingerings 5, 6, and 7 indicated. The Marimba continues its pattern. A trill (tr) is marked at the end of the Fagotto line in measure 387. The dynamic marking *f* (forte) is present at the beginning of both parts in measure 387.

<sup>16</sup> *Digital Delay* efektid lisavad algele signaalile pikema, [ja tavaliselt] korduva kaja (Middleton 2007: 56).

<sup>17</sup> Kui ajavahemik algimpulsi ja sellest genereeritud materjali kaja on nullväärtusega, siis tekib algataja funktsiooni rakendamisel heterofooniline faktuur.

<sup>18</sup> Harmonisaator on seade, mis dubleerib elektrooniliselt signaali erineva helikõrgusega või erinevate helikõrgustega (Collins 1995: 710).

Sisuliselt on siin tegemist kompositsioonivõttega, mida tuntakse kaanonina, kuid võttes arvesse Tüüri *proge-rock*'i tausta, on seda antud kontekstis selgitusvõimelisem käsitleda digitaalse kajana, mis on üle kantud puhtakustilisse konteksti.

2. Harmonisaatori efekt – selline olukord esineb näiteks taktides 108–111 (näide 7.), kus solist esitab kellamängul *fortissimo*'s fraasi, mida flöödi- ja klarnetirühm *forte*'s rütmiliselt dubleerivad, kusjuures helikõrguslikult on nad võrreldes solistiga erinevad (välja arvatud I flöödi partii). Taktis 108 alustavad kõik nimetatud grupis sama rütmiga harmoneerimist, mida kolmandast löögist jätkab vaid flöödirühm. Taktist 109 alates harmoneerib solisti vaid klarnetirühm, mida saab käsitleda kui „harmonisaatori algoritmi” muutust. Märkimisväärne on näite 7. juures asjaolu, et kaks funktsiooni – solist ja algataja – esinevad samaaegselt. Soolopartiid saab siinkohal määratleda algataja funktsioonis seetõttu, et vastav partii on struktuuriline alus orkestris toimuvale: (1) löökpillipartii on teistest partiidest valjem, (2) on erinevate hüpete tõttu teistest partiidest selgelt eristuv ning omab rohkem energiat.

## 2.5 Jätkaja

Jätkaja on algataja-funktsioonile (edaspidi algataja) vastupidine kategooria – muusikaline materjal genereeritakse esmalt orkestris. Solist saab rütmilise või meloodilise impulsi mõnelt orkestripartiilt, mida ta sarnase rütmi- või meloodiakombinatsioonina imiteerib. Samalaadselt algataja rollile võib ka jätkaja roll soolopartiis anda tulemuseks heterofoonilise faktuuri, kuid algataja-funktsiooniga võrreldes on solisti ja orkestri rollid vahetunud. Nagu algataja võib ka jätkaja avalduda väljakirjutatud (1) **digitaalse kajana** või (2) **harmonisaatoriefektina**. Lisaks esineb nimetatud funktsiooni puhul ka olukord, kus soolopartii jätkab/võtab üle orkestripartiidelt saadud impulsi nagu (3) **harmoniline pedaal**.

Järgnevalt käsitlen kõiki nimetatud funktsiooni erinevaid avaldumisvorme ning toon nende kohta iseloomulikke näiteid.

1. Digitaalne kaja – üks hääl või erinevad hääled orkestrist genereerivad materjali, mida solist kordab enamasti muutumatul kujul (sama helikõrgus ning rütm). See ilmneb näiteks taktides

### Näide 18. Tüür „Magma”, taktid 50–53

The musical score for Example 18, measures 50-53, is written in 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 50-51) includes Flutes (Fl. III and Fl. II) and Glockenspiel (Glock.). The second system (measures 51-52) includes Flute (Fl. I) and Glockenspiel. The third system (measures 52-53) includes Flute and Glockenspiel. The score features a variety of dynamics including *f*, *mp*, and *p*, and includes articulation such as accents and slurs. Fingerings (5, 6) are indicated for several notes.

50–53 (näide 18.), mil flöödigrupp esitab seitsme löögi pikkuse fragmendi<sup>19</sup>, mida soolopartiis kuuendast löögist alates peaaegu muutumatul kujul korratakse ning taktides 375–376 (näide 19), mil kolme löögi pikkune katkend esitatakse esmalt esimese viiuli partiis, mida marimbal neli

### Näide 19. Tüür „Magma”, taktid 375–376

The musical score for Example 19, measures 375-376, is written in 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system (measures 375-376) includes Marimba (Mar.) and Violin (Vln.). The second system (measures 376-376) includes Marimba and Violin. The score features a variety of dynamics including *f*, and includes articulation such as accents and slurs. Fingerings (3, 5, 6) are indicated for several notes.

lööki hiljem helikõrguslikult muutumatuna korratakse. Siinkohal on huvitav märkida, et soolopartiis esinev kaja-efekt on ühe noodi võrra rütmilises nihkes viiulipartiis esitatuga.

<sup>19</sup> Fragmendi alustab kolmas flööt, jätkab teine flööt ning lõpetab esimene flööt

2. Harmonisaatori efekt avaldub näiteks taktides 126–127 (näide 20), mil soolopartiis (vibrafonil) esitatakse koos puupuhkpillidega sama rütmisstruktuuriga, kuid helikõrguslikus mõttes erinev käik. Siinkohal saab soolopartiid analüüsida kui ühte häält harmonisaatori efektist, sest (1) flöödi- ja klarinetirühm moodustavad grupi siseselt ühtse tervikliku liikumisega käigud, mispuhul võib neid analüüsida kui kaht erinevat instrumenti, mis mängivad kolmehäälselt. Vibrafoni käigud on seejuures üles ehitatud teistsuguselt – hüppeliselt; (2) vibrafon jõuab trillerini ühe löögi võrra hiljem kui puupuhkpillid – nõ lohiseb järgi; (3) juhtiv hääl (*leading voice*) ei ole üheselt määratletav – partituuri põhjal on nii soolopartii kui ka orkestripartiit sama dünaamikaga (*forte fortissimo*), kuid arvestades vibrafoni tämbriolist eripära, kõlab pill umbes ühe nüansi võrra vaiksemalt.
3. Harmooniline pedaal esineb näiteks taktides 310–311 (näide 21), mil metsasarve- ja tromboonirühmas esitatakse materjal, mida soolopartiis takt hiljem imiteeritakse. See annab võimaluse metsasarverühmal tromboonide ja marimba fooni tasutal muusikalist materjali arendada.

**Näide 20.** Tüür „Magma”, takt 126–127

The image shows a musical score for measures 126 and 127. The score is written for six parts: Flute I, Flute II, Flute III, Clarinet I, Clarinet II, and Clarinet III, and a Vibraphone. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is marked *ff* (fortissimo). The flute parts play a melodic line with a sixteenth-note triplet in measure 126, followed by a trill in measure 127. The clarinet parts play a similar melodic line, also with a sixteenth-note triplet in measure 126 and a trill in measure 127. The vibraphone part plays a rhythmic pattern of eighth notes in measure 126, followed by a trill in measure 127. The score is numbered 126 and 127 at the top of the staves.

## Näide 21. Tüür „Magma”, taktid 310–311

310 311

Horns I, II *con sord.* *pp* *mp*

Horns III, IV *con sord.* *pp* *mp*

Trombones *con sord.* *pp*

Marimba *ppp*

## 2.6 Funktsioonide samaaegsus

„Magma” mõningates kohtades ei ole soolopartii ja orkestri vahelist suhet võimalik üheselt määratleda. Selline olukord on kirjeldatav taktides 118–119, 124–125, 127–128 (näide 22).

## Näide 22. Tüür „Magma”, taktid 118–119

118 119

Octobans *f*

Violins I *f*

Violins II *f*

Violas *f*

Kõikidel nimetatud juhtudel esitab solist kujundi *octoban*'idel, mida keelpillid sama dünaamikaga rütmiliselt dubleerivad. Siinkohal ei saa löökpillipartiid tõlgendada juhtiva häälena (*leading voice*) eelkõige kahel põhjusel: (a) löökpillipartii on samal dünaamilisel skaalal keelpillidega ning

tämbrikest eripäradest tingituna ei kõla *octoban*'id ei valjemalt ega vaiksemalt kui keelpillid; (b) kuigi esmapilgul võiks partituuri põhjal lõiku kirjeldada kui harmonisaatori efekti, siis siinkohal jääb määratlematuks juhtiv hääl, mida harmoniseeritakse, sest rütmifiguuri alustatakse samaaegselt samas dünaamikas (sulgudes olevad noodid näites on pidenoodid, mis kuuluvad eelmise fraasi juurde). Lisaks esineb see taktides 346–350 (näide 23), mil marimba esitab madalate keelpillidega helikõrguslikus unisoonis partii, mida võiks määratleda kui (1) algataja partiid, sest marimba juhatab sisse kõik hääl, mis madalamate keelpillide poolt pedaalina peale jäävad ning teeb igal noodi toonitamiseks *crescendo* ja *diminuendo*; samas kui (2) ansamblisti partiid, sest moodustab esimese viiuli partiile justkui taustsüsteemi – saadab nõ melodiat. Kokkuvõttes: saatefaktuuris omab löökpillipartii juhtivat rolli, mis on harmooniliseks taustaks kõrgetele keelpillidele.

### Näide 23. Tüür „Magma”, taktid 346–350

The musical score for Example 23, measures 346–350, is presented in a multi-staff format. The top system covers measures 346, 347, and 348, while the bottom system covers measures 349 and 350. The instruments included are Marimba, Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Basses. The Marimba part is characterized by a series of notes with dynamic markings *p*, *mp*, *p*, *mp*, *p*, and *mp*. The string parts (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Basses) provide harmonic support, with dynamics ranging from *pp* to *p*. The Marimba part in measure 349 features a dynamic marking *p* followed by *mp* and *p*, and a *mf* marking in measure 350. The string parts in measure 349 feature a dynamic marking *p* and in measure 350 a dynamic marking *p*. The Marimba part in measure 350 features a dynamic marking *mf*.



Veel avaldub selline olukord taktides 533–554 (näide 24), mil vibrafonil esitatakse rütmiliselt kontrastset meloodiat (sedapuhku pigem rütmiliselt aeglasem materjal), mida esimesed viiulid dubleerivad ning ülejäänud keelpillid saadavad. Kuigi vibrafon kõlab tämbriliste eripärade tõttu samas dünaamikas pigem nüanss vaikselt, siis oktavites noteerimise tõttu muutub pillil esitatu valjemaks. Kirjeldatud näites ei ole löökpillipartii funktsioon üheselt mõistetav, sest (1) löökpillipartii I viiuliga ansamblirollis (koos esitatakse sama meloodiat) ning samas võib seda analüüsida ka kui (2) juhtivat häält, sest kogu materjali seisukohast esitab ta koos I viiuliga „meloodiat”.

### Näide 24. Tüür „Magma”, taktid 544–546

The musical score for measures 544–546 of 'Magma' is presented in a multi-staff format. The top staff is for the Vibraphone, followed by Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Basses. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. All instruments are marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The Vibraphone and Violins I play a melodic line consisting of notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, and G5. The Violins II play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Violas play a rhythmic accompaniment of sixteenth notes. The Cellos and Basses play a rhythmic accompaniment of quarter notes.

## 2.7 Muutuv funktsioon

Muutuv funktsioon avaldub solistipartiiis juhul, kui ühe takti või lühema tervikliku fraasi jooksul soolopartii funktsioon vahetub. Nõnda avaldub see näiteks taktides 136–138 (näide 25), kus löökpillisolist esitab *octoban*'idel fraasi, mil alates 136. takti kolmandast löögist esineb soolopartiiis funktsioonide samaaegsus, 137. takti neljandast löögist avaldub see solisti viienda alafunktsiooni (juhtivas) rollis ning 138. takti kolmandast löögist alates on löökpillipartii taas funktsioonide samaaegsusega kirjeldatav.

## Näide 25. Tüür „Magma”, taktid 136–138

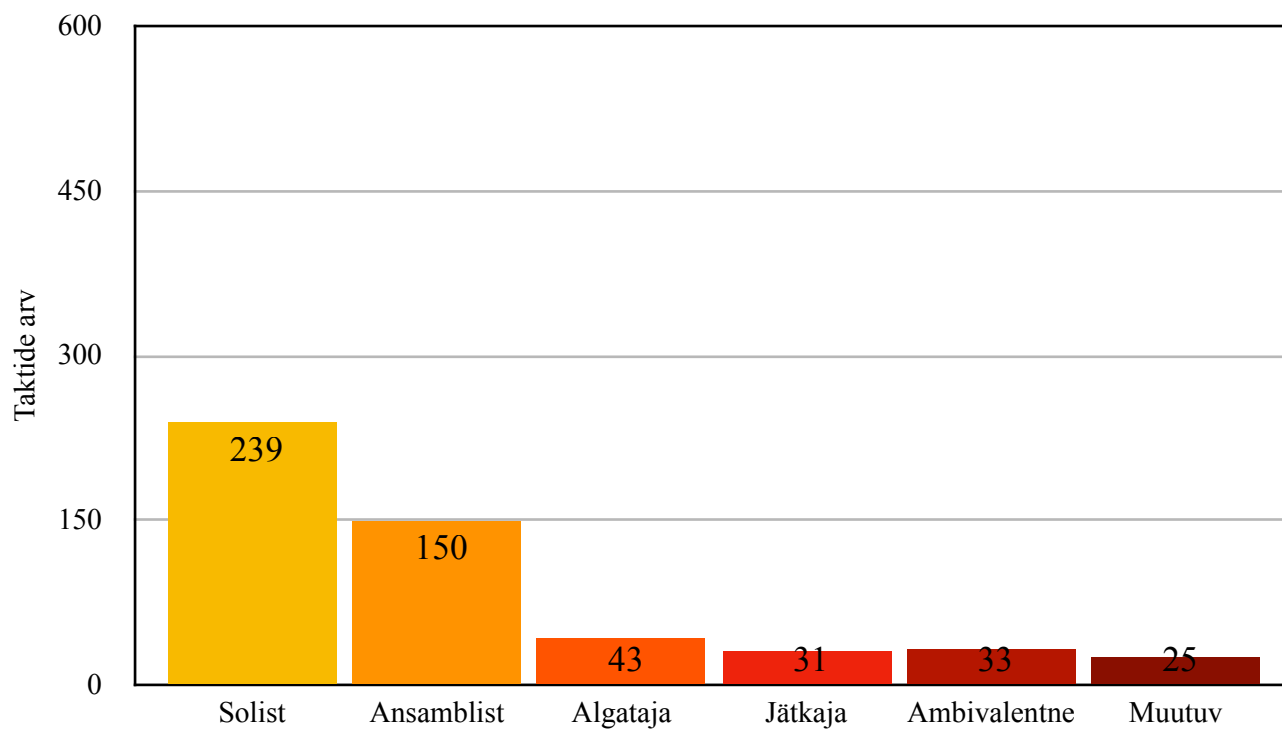
Musical score for measures 136–138 of 'Magma'. The score is in 4/4 time and features three staves: Woodwinds, Octobans, and Strings. The Woodwinds part starts with a rest in measure 136, followed by a half note in 137, and a quarter note in 138. The Octobans part begins in measure 137 with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes, and then a series of sixteenth notes. The Strings part starts in measure 136 with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes, and then a series of sixteenth notes. Dynamics include *fp*, *f*, *pp*, *ff*, and *mf-f*.

## 2.8 Funktsioonide esinemissagedus

Järgnevalt esitan löökpillipartii põhifunktsioonide ning nende kombinatsioonide (muutuv ja ambivalentne funktsioon) esinemissageduse näitajad kogu teose ulatuses (600 takti) tulpdiaagrammis (joonis 3).

### Joonis 3.

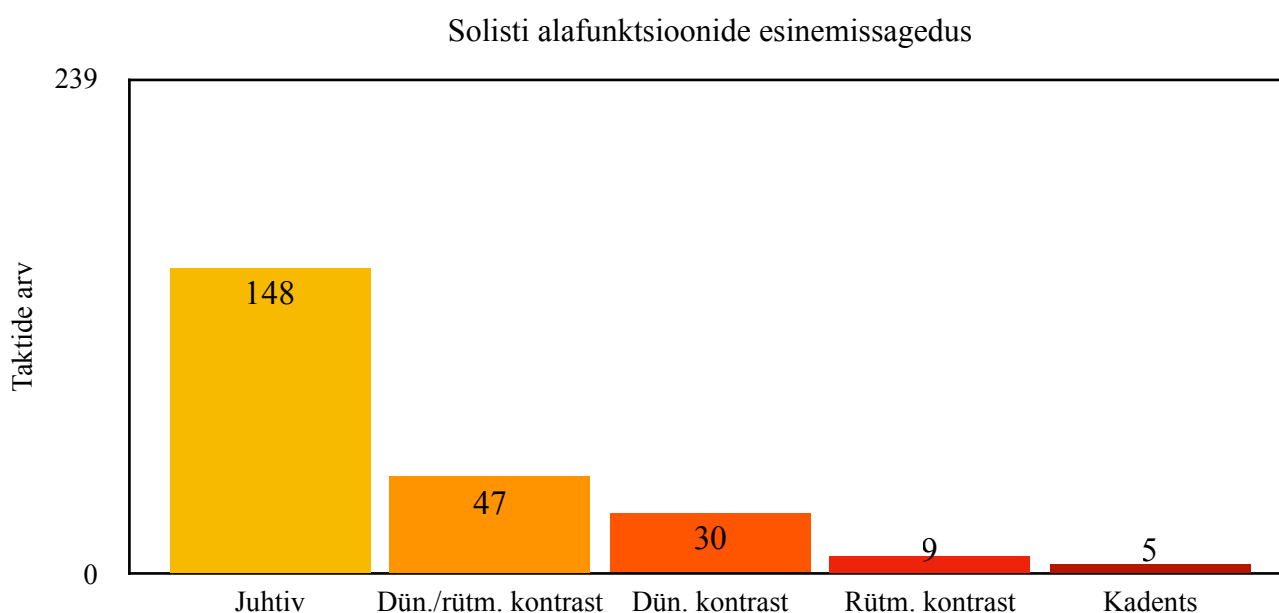
Põhifunktsioonide ning nende kombinatsioonide esinemissagedus



Partituuri põhjal avaldus soolopartii kõige sagedamini solisti funktsioonis – 239 taktis, küllaltki sagedasti ansamblisti funktsioonis – 150 taktis, millest võib järeldada, et valdavas osas teosest on solistipartii suhet orkestriga võimalik kirjeldada nimetatud kahe põhifunktsiooni alafunktsioonidega. Järsk langus toimus struktuurasete funktsioonide ning põhifunktsioonide kombineerimise avaldumisel: algataja funktsioon – 43 taktis, jätkaja funktsioon – 31 taktis, ambivalentne funktsioon – 33 taktis ning muutuv funktsioon – 25 taktis, mis võimaldab järeldada, et nimetatud funktsioonid on pigem marginaalsed.

Järgnevas tulpdiagrammis (joonis 4) esitan löökpillipartii **solisti** alafunktsioonide esinemissageduse näitajad. Kokku esines solisti funktsiooni teoses 239 taktis.

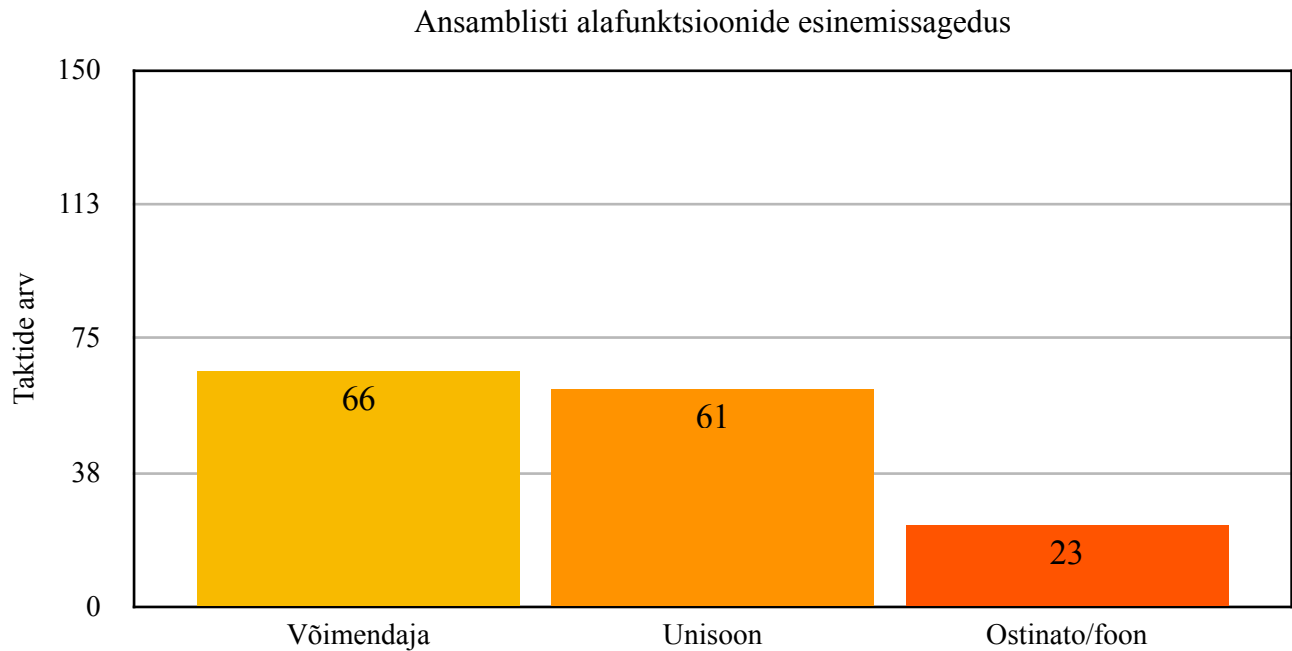
**Joonis 4.**



Partituuri põhjal osutus solistifunktsiooni alafunktsioonidest kõige kesksamaks alafunktsioon Sol<sub>juht</sub> – 148 taktis, millest võib järeldada, et solisti funktsioon ei avaldu selles teoses peamiselt mitte solistipartii spetsiifilise eristumise kaudu orkestrist, vaid selle juhtiva rolli kaudu (selle struktuurasete omaduste kaudu). Oluline on märkida, et kadentsi diagramm adekvaatselt ei kajasta, sest taktide arvult on see mahutatud vaid viiele taktile, mis diagrammis avaldub kõige harvemini esineva solisti alafunktsioonina, kuid võttes arvesse helilooja märkust (vt. näide 2), kestab kadents umbes poolteist minutit, mis muudab ajalises mõttes selle alafunktsiooni küllaltki kaalukaks.

Järgnevalt esitan löökpillipartii **ansamblisti** alafunktsioonide esinemissageduse näitajad tulpdiagrammis (joonis 5). Kokku esines ansamblisti funktsiooni teoses 150 taktis.

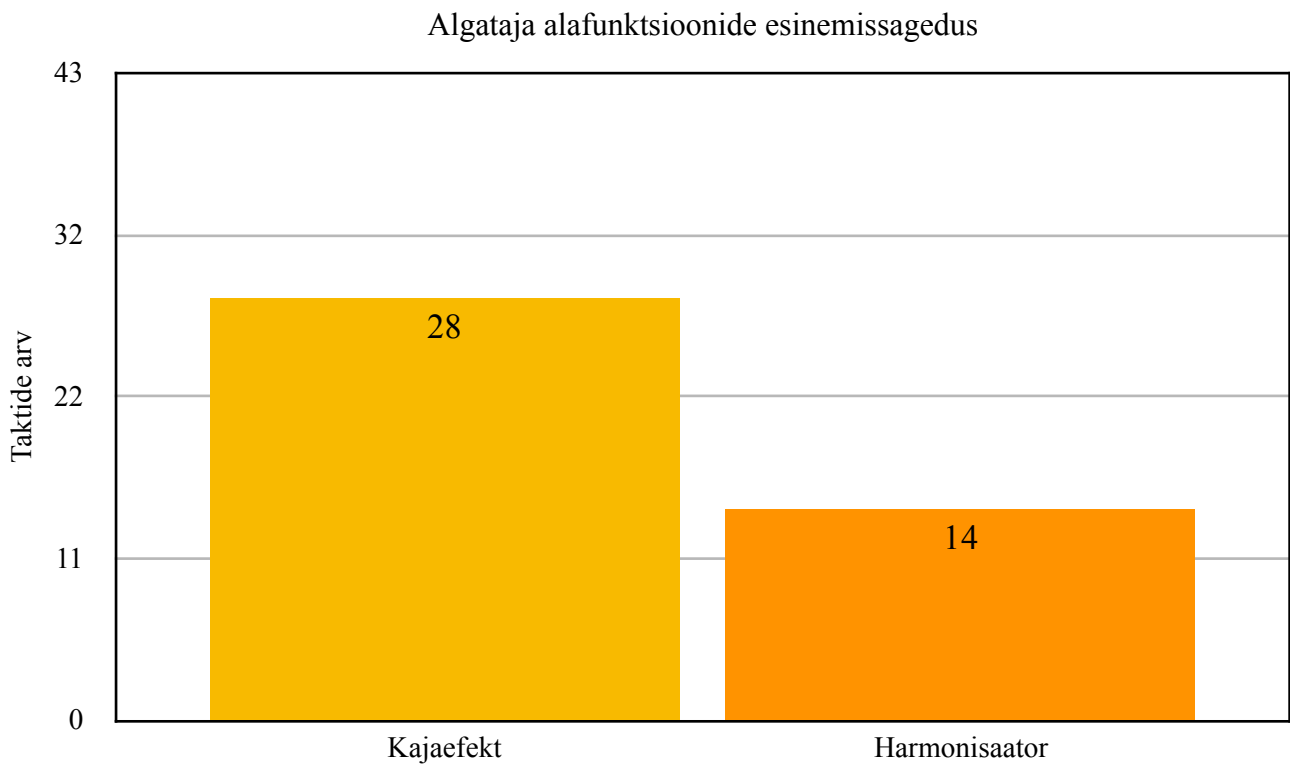
**Joonis 5.**



Partituuri põhjal esines ansamblisti alafunktsioonidest sagedamini kaks alafunktsiooni: võimendaja – 66 taktis ning unisoon – 61 taktis, millest võib järeldada, et selle funktsiooni ülesanne on pigem seotud orkestris oleva materjali võimendamise ning ühe helikõrguslikult ja/või rütmiliselt unisoonis oleva hääle lisamisega. Nagu alapeatükis 2.3 kirjeldatud, esineb ansamblisti teine alafunktsioon – *ostinato*/foon – teose osade üleminekul, see seletab ka nimetatud alafunktsiooni harvema esinemissageduse.

**Algataja** alafunktsioonide esinemissageduse näitjad on ära toodud joonisel 6. Kokku esines algataja funktsioon teoses 42 taktis.

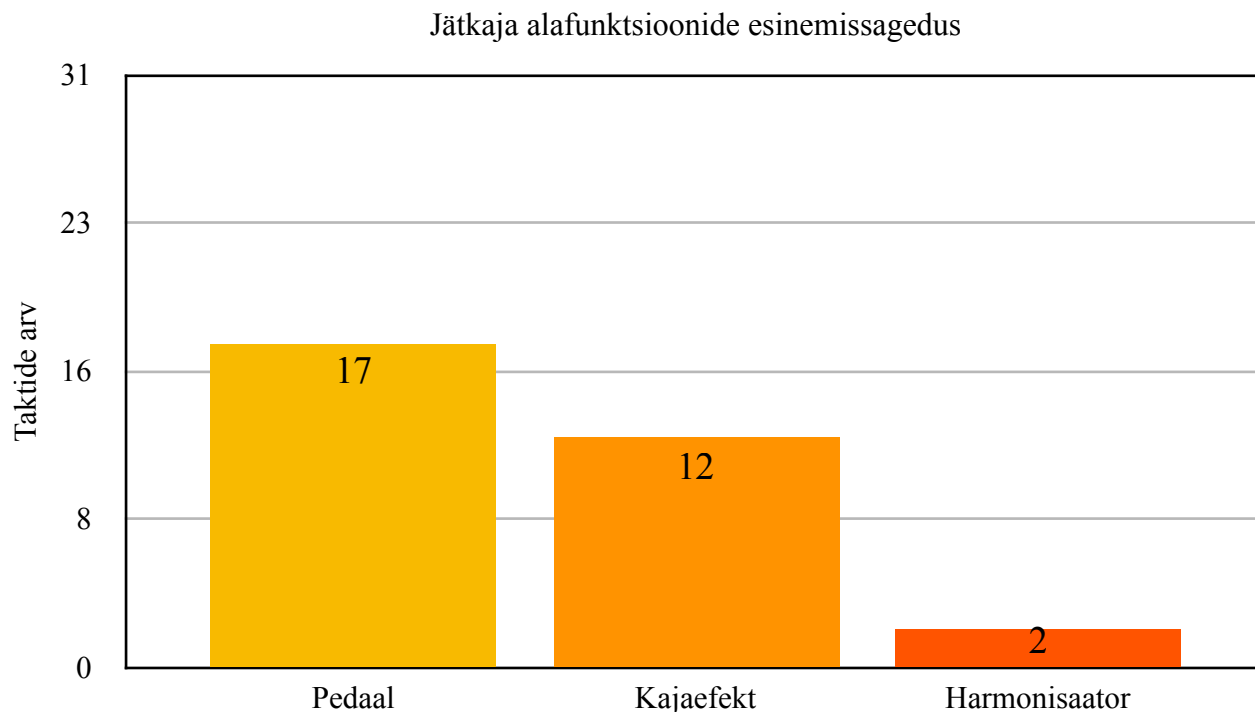
**Joonis 6.**



Diagrammi põhjal võib väita, et kuna algataja esimene alafunktsioon – kajaefekt – esines täpselt kaks korda sagedamini kui teine alafunktsioon – harmonisaator –, siis solopartii algatajafunktsiooni peamine ülesanne on edastada impulss (fraas), mida orkester teatud aja möödudes kordab.

Joonisel 7 esitan löökpillipartii **jätkaja** alafunktsioonide esinemissageduse näitajad tulpdiaagrammis. Kokku esines jätkaja funktsiooni teoses 31 taktis.

**Joonis 7.**



Jätkaja alafunktsioonide tüüpilisemad esinemisvormid on pedaal ja kajaefekt, millest saab järeldada, et soolopartii tegeleb selle funktsiooni esinemisel peamiselt orkestrilt saadud impulsi pikendamise (pedaal) või selle kordamisega (kajaefekt) teatud aja möödudes. Harmonisaatori alafunktsioon on selle teose kontekstis pigem erandlik, sest esines vaid kahes taktis.

Üldisemas plaanis võib väita, et struktuurilistest funktsioonidest on küllalt olulisel kohal just digitaalse kaja funktsioon, mis esines mõlemas vormis (algataja ja jätkaja alafunktsioonina) kokku 40 taktis.

Käesolevas peatükis analüüsisin solisti funktsioone seoses orkestriga. Vaatluse põhjal jagasin solisti funktsioonid nelja baaskategooriasse ning need omakorda erinevatesse avaldumisvormidesse. Baaskategooriaid nimetasin neli: **solist** (viis avaldumisvormi), **ansamblist** (kolm avaldumisvormi), **algataja** (kaks avaldumisvormi) ning **jätkaja** (kolm avaldumisvormi). Lisaks baaskategooriatele esines ka kaks erikategooriat: **funktsioonide samaaegsus**, mis seisnes kahe funktsiooni samaaegses esinemises ning **muutuv funktsioon**, mis tähistas olukordi, mil üks funktsioon muundus lühikese

aja jooksul teiseks. Peatüki lõpus tõin välja erinevate funktsioonide esinemissageduse näitajad tulpdiaagrammidena teoses „Magma”.

### 3. Praktikute mõtted seoses teosega „Magma”. Intervjuud

Sooviga teada saada, kuidas mõistavad ja mõtestavad teost „Magma” helilooja ja seda esitanud löökpillisolistid ning dirigendid, intervjuueerisin helilooja Erkki-Sven Tüüri, dirigente Risto Joosti ja Kristjan Järvit ning löökpillisoliste Evelyn Glenniet ja Guntars Freibergsi. Intervjuu küsimustiku koostasid lähtuvalt poolstruktureeritud ehk teemaintervjuu printsiipidest, mispuhul „küsimused võivad olla eelnevalt formuleeritud, kuid uurija otsustab, mida on otstarbekas küsida ja millal tuleks seda teha.” (Virkus 2016, vaadatud 25.05.2023) Intervjuu küsimustik koosnes peaküsimustest ja neid täiendavatest lisaküsimustest, mida kasutasin vaid siis, kui intervjuueeritav mingil põhjusel peaküsimusest aru ei saanud või mind huvitavast temast kõrvale kaldus. Oluline on märkida, et erialati erinesid küsimustikud pisut olenevalt helilooja, dirigendi ja löökpillisolisti mõnevõrra erinevatest tööülesannetest ja eesmärkidest. Intervjuud viisin läbi intervjuueeritavatega isiklikult kohtudes, välja arvatud löökpillimängija Evelyn Glenniega, kes soovis ajapuuduse tõttu küsimustikule vastata endale sobival ajal. Seetõttu saatsin talle viimistletud küsimustiku meilile, millele ta lindistatud helifailiga paari nädala pärast vastas.

Intervjuude põhiküsimused olid järgnevad<sup>20</sup>:

1. Kas Teie arvates kaasaegne instrumentaalkontsert erineb klassikalisest/romantilisest instrumentaalkontserdist?
2. Millest Te teose kirjutamist tavaliselt alustate? (ainult helilooja)
3. Kuidas Te teosega tavaliselt tutvute? (ainult dirigent ja solist)
4. Kui palju pühendte aega ainult noodiga tööle? (ainult dirigent ja solist)
5. Mida tooksite välja pärast esmast tutvumist "Magma" noodiga? (ainult dirigent ja solist)
6. Kuidas kirjeldaksite „Magma” ettevalmistusprotsessi? (ainult dirigent ja solist)
7. Olete öelnud, et „Magma” (ja „Ardor”) on üleminekuteosed polüstiililiselt komponeerimismeetodilt vektoriaalsele meetodile. Milles see üleminek Teie jaoks seisnes? (ainult helilooja)
8. Kui palju jääb Teie muusika puhul ruumi interpreteerimiseks? (ainult helilooja)
9. Kuidas kujuneb teose pealkiri? (ainult helilooja)

---

<sup>20</sup> Kuigi küsimuste esitamise järjekord tundub kohati justkui ebaloogiline, siis autorina leian, et (1) neid ei saa täpsemalt „ühise nimetaja” alla struktureerida ilma, et teatud küsimuste mõte kaduma ei läheks (nt. mõne küsimusega soovisin tabada mitut teemat, mis ka õnnestus) ning (2) soovin esitada lugejale küsimustiku samas järjestuses, kuidas esitasin neid intervjuueeritavatele.



10. Kui palju mõjutab teose interpreteerimise kujundamist teose pealkiri? (ainult dirigent ja solist)
11. Mitmeks osaks liigendaksite teose „Magma”?
12. „Magma” on žanriliselt määratletud kui sümfoonia. Samas on teoses ka solist. Miks?
13. Missugustes rollides solist selles teoses on?
14. Mida tooksite välja võrdlemaks ettekujutlust teosest ja tegelikku kõlapilti, mida kuulete esimeses proovis? (ainult helilooja)
15. Millised tähelepanekud lisandusid harjutusprotsessi ajal, mida Te esmasel tutvumisel noodiga tähele ei pannud? (ainult dirigent ja solist)
16. Kuidas kirjeldaksite „Magma” muusikalist materjali?
17. Kuidas kirjeldaksite koostööd dirigendiga? (ainult helilooja ja solist)
18. Kuidas kirjeldaksite koostööd orkestriga?
19. Kuidas kirjeldaksite koostööd solistiga? (ainult helilooja ja dirigent)
20. Milliseid muutuseid tooksite välja võrreldes proovitsükli perioodi ja teose esitust publikule?
21. Kui palju teate Erkki-Sven Tüüri kui helilooja taustast? (ainult dirigent ja solist)
22. Täiendasite end Karlsruhes elektronmuusika alal. Mil määral on elektronmuusika seotud Teie teostega? Milliseid elektronmuusika võtteid kasutasite „Magmat” luues? (ainult helilooja)
23. Kas soovite soeses „Magma” või selle interpreteerimisega seoses midagi lisada?

Litereerisin intervjuud täies mahus ning kasutasin materjali koondamiseks/struktureerimiseks juhtumiülest ehk horisontaalset analüüsi (*cross-case analysis*), mispuhul vaadeldakse samal ajal mitut analüüsitavat „juhtumit” ning mis annab võimaluse üldistuste loomiseks. Tartu Ülikooli sotsiaalse analüüsi meetodite ja metodoloogia õpibaasile tuginedes võib sellise kvalitatiivse sisuanalüüsi eesmärgiks olla 1) mitme juhtumi võrdlemine, mis võib anda tulemuseks juhtumite tüpoloogia; 2) läbivate teemade leidmine; 3) tegevus-, seose- või muude mustrite väljaselgitamine. (Kalmus 2015, vaadatud 25.05.2023)

Intervjuudest saadud materjali analüüsi käigus koondasin materjali järgnevate töö seisukohast oluliste teemade/märksõnade kaupa:

1. Solisti funktsioonid ja teose interpreteerimine
2. Vorm, žanr ja muusikalised „olekud”
3. Erkki-Sven Tüür, rokk- ja elektronmuusika

### 3.1 Solisti funktsioonidest ja teose interpreteerimisest

Otsides vastust küsimusele, millised on solisti funktsioonid kaasaegses instrumentaalkontserdis, on seda oluline võrrelda klassikalis-romantilise kontserdiga. Peamiselt töid intervjueeritavad välja orkestri funktsiooni ja solisti virtuoossuse muutused ajas. Orkester on valdavalt saatja rollist välja tulnud ning omab võrdväärset partnerlussuhet solistiga. Solistipartii ei ole enam tehniliselt kõige esilekerkivam, vaid on segunenud orkestri kõlamassiiviga – Erkki-Sven Tüüri sõnadega: „solisti ja orkestri suhe on väga interaktiivne” (Tüür, intervjuu 1.03.2023).

Põhjuseid, miks sellised muutused aset on leidnud, võib intervjueeritavate sõnul olla mitmeid. Näiteks keskenduvad erineva ajastu heliloojad oma tähelepanu erinevatele aspektidele muusikas. Kui romantilise kontserdi puhul oli oluline pigem harmoonia ja meloodia, siis nüüdisajal töötavad heliloojad rohkem erinevate värvide, tämbrite, kõlamassiivide kokkusobitamisega ning üldise atmosfääri loomisega. Solisti esitlemine on samuti teistsugune. Klassikaliselt oli solistil kõige olulisem partii ja seda esitleti säravalt, orkester oli seejuures, nagu juba öeldud, enamasti saatja rollis. Ka kaasaajal on solistil kõige olulisem roll, kuid see seguneb orkestri kõlamassiiviga ehk solist ja orkester on terviklik üksus. (Freibergs, intervjuu 29.09.2022)

Täiesti teistsugune vaatenurk kaasaegse instrumentaalkontserdi võrdlemisel klassikalis-romantilise kontserdiga oli löökpillimängija Evelyn Glennie ja dirigent Kristjan Järvi, kes arvasid, et ei ole üldse oluline, millal kontsert on kirjutatud. Teose ajaliinile asetamine ei oma tähtsust, sest muusika on selle ühiskonna peegel, kus me praegu elame ja seetõttu esitame ka muusikat vastavalt oma ajale. Seega on kõik teosed maailma esiettekanDED meie ajas, olenemata sellest, kas esitame Bachi, Mozarti, Tüüri või Stockhauseni muusikat. (Glennie, intervjuu 10.03.2023) (Järvi, intervjuu 1.03.2023) Sellest järeldan, et nad annavad mõista, et solisti funktsioonid olenevad sellest, kuidas omas ajas elav interpreet neid tõlgendab – teose kirjutamise aeg ei oma tähtsust.

Risto Joost lisas, et kuigi kaasaegse teose solisti partii on suuresti integreeritud orkestri kõlapilti, siis teose ettevalmistamisel võtab ta ette esimesena just solisti partii, sest reeglina toetub kogu ülejäänud materjal siiski sellele (Joost, intervjuu 6.03.2023).

Seega annavad intervjueeritavad mõista, et solisti funktsioonid on ajas muutunud. Järvi ja Glennie teevad seda küll mõningate mööndustega, viidates sellele, et ka varem kirjutatud teoseid võiks ja

peaks esitama praeguse aja kohaselt ja traditsioonide järgi. Seetõttu uurisin, milliseid funktsioone kaasaegsed artistid ja helilooja tänapäevases kontserdis „Magma” näitel esile oskaksid tuua. Leian, et see on minu töö seisukohast kõige olulisem küsimus.

Esile kerkisid peamiselt neli funktsiooni: (1) **solist**; (2) **ansamblipartner** (kasutati ka väljendit **orkestrant**); (3) **vedav** (kasutati ka väljendit **soolokitarr**) ja (4) **saatefunktsioon** (kasutati ka väljendit **tausta roll, tuge andev roll**).

Solisti funktsiooni iseloomustati peamiselt klassikalise instrumentaalkontserdi näitel, mil solist on selgelt esiplaanil ning tal on kanda üks keskne hääl, keskne teema (kasutati ka väljendit **temaatiline vedaja**), mida saadab orkester. Ansamblipartneri roll viitab olukorrale, kus solistipartii on üks hääl suuremast ansamblist/orkestrist või rõhutab rütmikat ning sekundeerib orkestris toimuvale. Vedavat rolli kirjeldati kui partiid, millest tükudes teised pillid hakkavad uusi laienevaid kõlapilvi moodustama, aga ka kui soolokitarr, mis veab dramaturgiat kulminatsiooni suunas. Saatefunktsiooni täpsemalt ei kommenteeritud, kuid see viitab situatsioonile, mil solisti partii saadab orkestrist kas ühte või mitut keskset teemat (häält, meloodiat jne) esitavat instrumenti.

**Solisti/temaatilist vedajat** võiks võrrelda peatükis kaks analüüsitud solistifunktsiooni teise avaldumisvormiga, mil solist on võrreldes orkestripartiidega dünaamiliselt selgelt esiplaanil ning rütmiliselt kontrastne (vt. lk. 31).

**Ansamblipartner/orkestrandi** funktsioon kattub peatükis kaks analüüsitud ansamblisti avaldumisvormidega üks – soolopartii on üks hääl orkestrist (vt. lk. 38) ja kolm – soolopartii on dünaamiliselt samal skaala ning rütmiliselt orkestriga unisoonis (vt. lk. 41).

**Vedav/soolokitarr**i funktsioon võiks olla mingil määral sarnane minu poolt analüüsitud algataja funktsiooniga, kuid erinevus seisneb selles, et oma analüüsis tõin välja olukorrad, mil orkester imiteeris sarnase rütmi- või meloodiakombinatsiooniga solisti poolt esitatut (nt. digitaalse kaja efekt). Ehk võiks sealt välja areneda ka orkestrihäälte poolt moodustatud uusi kõlapilvi (vt. lk. 43–44).

**Saatefunktsiooni** saab võrrelda taaskord ansamblisti funktsiooniga, kuid sedapuhku avaldumisvormiga number kaks, mil soolopartii ülesanne on luua rütmio*stinato* või ühe heliga taust/foon (vt. lk. 39–40)

Harvemini esinesid rollinimetused (5) **bändimees**; (6) **värvi lisaja** (kasutati ka väljendit **aura lisaja**); (7) **dirigent** ja (8) **pealtvaataja**. Bändimehe rolli kirjeldati kui partiid, mis hoiab kogu asja käimas (Joost, intervjuu 6.03.2023) – eeldan, et solistipartii on sel hetkel siis justkui rütmiline mootor, millele ülejäänud pilligrupid toetuvad. Värvi lisaja võiks justkui olla sünonüüm eelnevalt kirjeldatud funktsioonile (2) ansamblipartner, kuid siiski tundus Erkki-Sven Tüüri kirjeldusest, et päris nii see ei ole. Vahe seisneb selles, et ansamblipartner/orkestrant on hääl üldisest kõlamassiivist, kuid siiski konkreetset kõlavärvi lisava funktsiooniga, mida on võimalik selgelt eristada. Seejuures ei ole nimetatud hääl samas nii oluline, et seda võiks solisti või vedaja rolliga samaväärseks lugeda (Tüür, intervjuu 1.03.2023). Dirigendi ja pealtvaataja rolle nimetati ainult ühe korra ning täpsemalt lahti ei seletatud, seega on siinkohal antud minupoolne kirjeldus neile spekulatiivne. Dirigendi roll võiks osutada situatsioonile, kus solisti partii annab orkestile teatud rütmilise impulsi või omab rütmiliselt olulist funktsiooni, millele teised samaaegselt mängivad pilligrupid võiksid toetuda – sellise kujutuspildina sarnaneb see eelnevalt kirjeldatud (5) bändimehe funktsioonile. Pealtvaataja funktsiooni on küllaltki keeruline „Magma” kontekstis ette kujutada. Ehk viitab see neile vähestele hetkedele, mil solistil on pausid ning ta saab keskenduda rohkem orkestris toimuvale. Samas ei esine teoses „Magma” klassikalises mõttes orkestri vahemänge, mil solist saaks pikemalt hinge tõmmata ja orkestris toimuvale pealtvaataja pilgu läbi keskenduda. Seetõttu jääb see solisti funktsioon ebamääraseks.

**Bändimehe** funktsiooni kirjeldas dirigent Risto Joost kui situatsiooni, mil solist hoiab justkui kogu asja rütmiliselt koos. Eeldan, et ta viitas siinkohal teose teisele osale, mil solist esitab partiid trummikomplektile ja peaks olema orkestris toimuvale muusikalisele materjalile rütmiline mootor. Sellest tulenevalt saab bändimehe funktsiooni kõrvutada peatükis 2.2 välja toodud solisti funktsiooni avaldumisvormiga number viis, mis tähistas olukorda, mil solist on juhtivas rollis, kuid on rütmiliselt seotud orkestris kõlava materjaliga.

**Värvi/aura lisaja** tähistas Erkki-Sven Tüüri sõnadele tuginedes olukorda, mil soolopartii on justkui hääl üldisest kõlamassiivist, kuid siiski konkreetset kõlavärvi lisava funktsiooniga. Ehk võiks sellist

rolli võrrelda peatükis 2.6 nimetatud funktsioonide ambivalentne avaldumisena – ka seal lisab solist (rütmilises unisoonis) orkestris toimuvale *octobanidel* värvi.

Kuna **dirigendi** ja **pealtvaataja** rolle nimetati vaid korra, intervjuudest nende kohta täpsemat informatsiooni ei kogunenud ning minupoolne kirjeldus nende kohta siinkohal oli spekulatiivne, jätan need kaks rolli peatükis kaks analüüsitud solistifunktsioonidega kõrvutamata.

Huvitav on märkida, et peatükis kaks analüüsitud solisti funktsioonid ja nende avaldumisvormid olid võrreldavad käesolevas peatükis intervjuueeritavate poolt esitletud solisti funktsioonidega. Erinevusena toon välja, et minu poolt läbi viidud analüüsi käigus leidsin erinevaid funktsioonide avaldumisvorme tunduvalt rohkem, kui teost esitanud artistid neid nimetasid. Arvan, et põhjus seisneb asjaolus, et esiteks ei ole intervjuueeritavad sellisel määral solisti funktsioonide peale seoses orkestriga kunagi mõelnud ning teiseks ei ole nad kunagi nii põhjalikku funktsioonide analüüsi sooritanud.

Solisti funktsioonide kirjeldamiseks kasutati ka kujundlikke võrdluspilte. Näiteks Guntars Freibergs kirjeldas „Magma” orkestri ja solisti vahelist suhet kui ookeanil seilavat surfarit. „... orkester on justkui suurte lainetega ookean ja solist surfar, kes neil seilab – ta justkui teeb need lained veel ilusamaks, kaunistab neid ja lisab midagi juurde”. Ta lisas, et löökpillide ja orkestri partiid on küll omavahel tihedalt seotud, kuid nagu ookean saab hakkama ilma surfarita, saaks ka „Magma” ilma soolopartiita hakkama ja kõlaks enamasti ikka tervikliku sümfooniana. Kuid löökpillide partii muudab teose lihtsalt veel erakordsemaks, lisab sellele omamoodi impulsi ja muudab selle kõlaliselt rikkamaks. (Freibergs, intervjuu 29.09.2022)

Evelyn Glennie sõnas, et solistina ta oma funktsioone teadlikult ei määra, vaid tunnetab neid orkestriga proovi tehes. Ta tajub milline osakaal on orkestril teatud ajahetkel ja kuidas tema poolt parasjagu mängitava pilli tämber orkestris toimuvaga kokku sobitub – kas tõuseb esile või pigem sulandub. (Glennie, intervjuu 10.03.2023)

Siinkohal pean oluliseks tuua täismahus välja teose autori Erkki-Sven Tüüri vastuse solisti funktsioonide kohta:

„Need on pigem karakterised asjad. Need suhted tulevad ju muusikast välja, eks ole? Mingil hetkel on ta nagu temaatiline vedaja, mingil hetkel, näiteks alguses, ta lisab lihtsalt värvi – need akordisambad, kõlapaisutused tamtammilt ja taldrikutelt, seal on selge, et ta on lihtsalt värvi loov asi. Muu asi on ees, ta lisab lihtsalt sellist aurat. Järgmisel hetkel on ta juba vedavas rollis, kui ta läheb *glockenspieli* peale, ja kõrged puupillid hakkavad seal tema partiist tõukudes neid kõlapilvi moodustama, mis laienevad järjest. Tuleb jälle see akordisambas, seal on ta jälle tausta rollis, värvi ja tuge andvas rollis. Hiljem, ütleme seal trummikomplekti osas, ta rõhutab seda rütmikat ja sekundeerib kõigele, mis toimub vaskpillide gruppides jne., seal on ta lihtsalt ansamblipartner. Võtame iga löigu eraldi ja vaatame partituuri, see defineerib ta rolli kohe ära – kas ta on vedav, või on ansamblipartner, milline ansamblipartner ta just on. Ma ei oska seda paremini selgitada. Ma usun, et see tuleneb muusikast endast. Solist ja dirigent mõtestavad teose sellest lähtuvalt lahti – aga see on muutumises, ta ei ole koguaeg üks ja see sama.” (Tüür, intervjuu 1.03.2023)

Solisti funktsioonide määratlemine on kahtlemata olulise tähtsusega, et teose esitus oleks sujuv ja oluline materjal tuleks õigel hetkel esile. Mida peaksid solistid veel silmas pidama, et koostöö orkestri, dirigendi ja heliloojaga edeneks laitmatult ning solisti ja orkestri omavaheline suhe (solisti funktsioon) avalduks esituses võimalikult selgelt ja reljeefselt (kunstipäraselt)?

Erkki-Sven Tüür sõnab, et uue teose kirjutamisel on väga oluline olla ühenduses teose esitajatega. Näiteks kolmada viulikontserdi kirjutamise ajal oli ta tihedas kirjavahetuses teose esmaesitaja Iisraeli viuldaja Vadim Gluzmaniga: „Ta saatis mulle mingeid konkreetseid ettepanekuid, et kas saame selle ära jätta või kas saad selle asemel selle kirjutada – tühised asjad – harmooniad kõik nagu säilisid. /.../ Selliseid asju tuleb minu arust teha, ei ole ju mõtet oma jonniga ajada, kui see muusikaliselt piirdub niiöelda variatiivse teisendamisega.” (Tüür, intervjuu 1.03.2023) Leian, et seesugune koostöö solistiga teose kirjutamise ajal aitab hilisemas staadiumis solistil keskenduda ka muudele aspektidele, kui lihtsalt tehnilisele sooritusele. Solist saab kuulata ka teda ümbritsevat muusikalist materjali ning esitada partii eelnevalt määratletud funktsioonile vastavalt.

Mõlemad dirigendid leidsid, et solistiga on hea koostööd teha siis, kui tal on teosest selge ettekujutus ja loomulikult filigraanne ettevalmistus, „siis saad dirigendina kohe aru sellest rollist, mis sul antud hetkel on selleks, et solist tunneks ennast hästi” (Joost, intervjuu 6.03.2023).

Risto Joost toob mõningase mõtlemise järel välja kolm solisti versiooni, millega tema kokku on puutunud. (1) Solisti muusikaline nägemus on nii sundimatu, et seal ei peagi nagu millestki rääkima, ja teos kulgeb kohe esimesest proovist alates orgaaniliselt, (2) solistil on hästi selge nägemus, aga ta ei ole sellesse kapseldunud, ning seetõttu on dialoog nii orkestrantidega kui ka dirigendiga võimalik ning (3) solist tahab olla lihtsalt korralik – korralikult kõik noodid ära

mängida. Esimesed kaks varianti on tema sõnul meeldiva koostöö aluseks, kolmas aga palju keerulisem, et tulemus oleks kõiki osapooli rahuldav. Eraldi löökpillisolisti puhul pidas Joost kõige tähtsamaks, et löökpill kõlaks meloodiliselt. Pole oluline, kas instrument on konkreetse helikõrgusega või mitte, kui seal on tajuda horisontaalne liin, siis see teebki tema jaoks löökpillimängijast muusiku. (Joost, intervjuu 6.03.2023)

Kristjan Järvi sõnab, et soliste on seinast seina – „mõnikord jube geniaalne, mõnikord jube vastik.” Samas arvab ta, et tegelikult oleneb kõik sellest, kas dirigent suudab orkestri ja solisti koos toimima panna või mitte – tahtmine on kõige olulisem. (Järvi, intervjuu 1.03.2023)

Dirigentide öeldu põhjal jäid eelkõige silma sõnadepaarid **selge ettekujutus** ja **filigraanne ettevalmistus**. Kui filigraane ettevalmistus võiks viidata sissejuhatuses kirjeldatud teose ettevalmistuse faaside teisele faasile – esitusstrateegiate kujundamine/loomine, siis selge ettekujutus teosest viitab minu arvates selgelt lisaks muudele aspektidele ka oma funktsioonide selgele määratlemisele – selge ettekujutus sellest, millises funktsioonis on solisti partii igal ajahetkel.

Mõlemad löökpillisolistid pidasid oluliseks suhelda orkestrantidega personaalselt. See loob Glennie arvates positiivse õhkkonna ja aitab kaasa parima esituse loomisel, sest isiklik kontakt mängijatega tekitab igas mängijas tunde, et nad on olulised ning mitte lihtsalt solisti saatjad. Lisaks pidas ta oluliseks arutelusid, mis toimuvad pärast kontserti, „sest loomulikult on sul esinemisnärv sees ja esinemistel juhtub igasuguseid asju. Seega avatud suhtlemine teemal, mis töötas ja mis võib-olla mitte, või näiteks põhiasjade suhtes – kas kiirustate või hoopis jäite justkui maha või olete liiga valjuhäälned jne.” Sellise arutelu puhul saad teha omad järeldused ja järgmistel etteastetel neid silmas pidada. (Glennie, intervjuu 10.03.2023)

Guntars Freibergs lisas, et esinedes orkestri ees, peaks solist meeles pidama, et ta on justkui väike sportauto, kes peaks suure rekkaga harmoonilises tempos sõitma. „Pead neid tagant tõukama (*push them*), aga samas pead olema ettevaatlik, et ei lükka neid liialt takka ja seetõttu neil oma materjaliga eest ära ei lähe” (Freibergs, intervjuu 29.09.2022).

Ka löökpillisolistide vastustest kumab läbi solisti ja orkestri suhte määramise olulisus. Glennie viitab orkestrantidega suhtlemisega asjaolule, et suure tõenäosusega ei ole orkestrandid oma ettevalmistuses igal ajahetkel oma funktsioone seoses solistiga otseselt määratlenud ning isiklik

kontakt selles osas loob soodsa pinnase õige suhte kujundamisele. Väikese sportauto metafoor kirjeldab minu arvates selgelt solistifunktsiooni viiendat avaldumisvormi (vt. lk 35–36).

Teose interpreteerimist mõjutavad lisaks oma funktsioonide määratlemisele ka teised asjaolud, näiteks pealkiri. Enne kui see esitust mõjutama hakkab, on see vaja välja mõelda – selline mõttereendus viitab selgelt sissejuhatuses kirjeldatud ettevalmistusfaaside esimesele faasile, mil interpret tutvub materjaliga ja mõtestab selle enda jaoks.

Erkki-Sven Tüüri pealkirjad kujunevad iga kord isemoodi – mõnikord enne kirjutama asumist või poole „sõidu” peal, aga on tulnud ette ka olukordi, kus helilooja näeb kurja vaeva pealkirja leidmisega pärast teose lõpetamist. Raskusi tekitab pealkirja puhul Tüüri sõnul just asjaolu, et see peaks koondama kõik ühe nime alla, kuid samas ei tohiks olla liiga kirjeldav ega täpne. Ta ei tea, kas pealkirja ongi alati vaja, aga samas arvab, et on siiski hea kuulaja fantaasiat natukene käivitada ja suunata pisut nende taotluste suunas, mida oli heliteost kirjutades silmas peetud. Igal juhul arvab Tüür, et see on üks omaette huvitav maailm. (Tüür, intervjuu 1.03.2023)

Dirigendid ja helilooja arvasid ühiselt, et kahtlemata mõjutab teose interpretatsiooni selle pealkiri. Glennie arvas, et nõ. kirjeldav pealkiri annab hea tõuke mõistmaks, kuidas teost kujundada ja üles ehitada. „Kui teose pealkiri oleks lihtsalt löökpillikontsert number 1, siis see ei oleks väga inspireeriv.” Samas näiteks „Magma” loob küll silme ette pildi, aga siiski jätab samas piisavalt ruumi interpreteerimiseks ja lisaks ei pea seda iga kord samamoodi esitama – oluline on, et pealkiri omaks interpreteerimisel osakaalu. (Glennie, intervjuu 10.03.2023)

Löökpillimängija Guntars Freibergs sõnul ajab just pealkiri inspiratsiooni õitsele ning näiteks „Magma” puhul tekib kohe selge pilt, mida helilooja mõelnud on ja sellele saab interpretatsiooni kujundades toetuda. Ta lisas, et pealkirjast inspireerudes proovis ta teost vormides maalida publiku silme ette erinevaid pilte magmast, vulkaanidest ja selle juurde kuuluvast. „Näiteks esimene osa on minu jaoks selline hõljuv – see on tugev, aga see ei ole kindlasti plahvatuslik. Teine osa, mis esitatakse trummikomplektiga, on plahvatuslikum ja agressiivsem. Pärast seda, marimba osa on taaskord selline hõljuv, aga rahulikuma meelega ja võiks öelda isegi, et õrn. /.../ Lõpus saab tõesti kujutleda plahvatusi, mis vulkaanis intensiivselt toimuvad. Minul olid just sellised pildid silme ees seda teost vormides.” (Freibergs, intervjuu 29.09.2022)



Dirigent Risto Joost mainis, et tema näeb muusikat reeglina visuaalse liikumise vormis, isegi teatraalselt, hoolimata sellest, kas pealkiri on midagi kirjeldav või mitte. „„Magma” puhul on seal kindlasti kihid ja erinevad olekud. See on nagu nii ilmne selles muusikas ja ma arvan jah, et seda peaks võimendama.” (Joost, intervjuu 6.03.2023) Tüüri jaoks on sümfoonia ise nagu üks draama abstraktsete karakteritega, mis põrkuvad ja arenevad, kuid ta rõhutas, et kirjeldava pealkirja lisamisega teosele ei püüa ta kirjeldada ega jutustada ühtegi konkreetset lugu (Tüür, intervjuu 1.03.2023).

Pealkirjaga seotud vastused viitavad ettevalmistamist lihtsustatavale aspektile, võibolla ehk mitte veel otseselt solisti funktsioonide määramisele, kuid siiski ettevalmistavale protsessile.

### 3.2 Vorm, žanr ja muusikalised „olekud”

Oma töö raames uurin ka „Magma” vormi ja žanriga seotud küsimusi, sest just teadlikkus vormist ja muusikalisest protsessist aitab solisti funktsioone teoses tulemuslikult tõlgendada. Seega küsisin intervjuueeritavate käest nende arvamusi ja nägemusi nimetatud teemade kohta. Kolm intervjuueeritavat jaotasid ühehäälselt teose neljaks osaks ning kaks ei osanud kahjuks sellele küsimusele vastata, kuna esitusest oli juba liiga palju aega möödas. Tüür ja Järvi ei täpsustanud teose osade jaotust detailsemalt, kuid Guntars Freibergs mäletas oma vormiosade jaotust küllaltki selgelt:

„Üldiselt võiks jaotada teose ikkagi 4 osasse. /.../Alguses on minu jaoks nagu väike sissejuhatus (intro) basstrummil ja taldrikutel. Seejärel on osa vibrafoni ja kellamänguga – see võiks justkui olla 2. sektsioon, aga suures plaanis on see kõik üks suur, tinglikult, esimene osa. 3. sektsioon [esimesest osast.] on see koht kus *octobanid* sisse tulevad ja minu jaoks ka orkestri helipilt muutub seal päris palju. Keskmine osa [H.R. II suur alalõik] on minu arvates üsna terviklik. Väljaarvatud asjaolu, et see lõpeb trummikomplekti kadentsiga – muidugi kadentsi võiks lugeda ka kui eraldiseisvat osa, kuid minu jaoks on see siiski terviklik, teise osa juurde kuuluv materjal. Seejärel on osa kus ma liigun marimba juurde [H.R. tuulekellad käes], see on ikkagi mingisugune kahte osa ühendav liigendus, see pigem ei ole ju eraldiseisev osa, nimetaksin seda ülemineku osaks. Marimba osa on minu jaoks küllalt selgelt 3. osa. *Congade* koht teoses on nüüd taaskord selline arutlemise koht. Minu arvates on see pigem üleminek viimasele osale, mis on ka teose kulminatsioon. Seejärel 4. osa, mis on minu arvates rohkem nagu kooda moodi.” (Freibergs, intervjuu 29.09.2022) (võrdluseks vt. lk 20–21)

Nagu eelnevalt mainitud, on „Magma” žanriliselt ambivalentne – teos on pealkirjastatud kui sümfoonia, kuid sisaldab löökpillisolisti partiid, mis võimaldab teost vaadelda ka

instrumentaalkontserdina. Kaasaegse instrumentaalkontserdi žanriline ambivalentsus tundub olema üks oluline tegur, mis põhjendab solisti laienuid funktsioonide paletti võrreldes klassikalise instrumentaalkontserdiga. Seda probleemi tõstatades tekkis muusikutega väga huvitavaid arutelusid.

Ühiselt arvati, et (1) kaasaegsed instrumentaalkontserdid ongi sellise integreeritud solisti partiiga, kus solist ei ole niivõrd ainuisikuliselt esiplaanil, vaid tihtipeale oma partiiga rohkem osa üldisest kõlapaletist. (2) Teose ambivalentsus ei ole teose esitamise seisukohast üldse oluline ning sellele ei peaks seetõttu lähenema kuidagi teisiti.

Helilooja sõnul nimetas ta teose sümfooniaks esiteks just seetõttu, et rõhutada teose muusikalise materjali ja arenduse iseloomu, „läbipõimituselt ja kogu tema temaatiliselt kaalukuselt on ta minu jaoks ikkagi sümfoonia, kus on toodud kõik muidu seal tagareas asetsevad löökinstrumendid lava ette ja antud ühe inimese kätte” (vt. lk. 14–15 – Erkki-Sven Tüür kui sümfonist). Ta lisis, et „Magma” on solistipartii küll integreeritud orkestripartii sisse, kuid samal ajal on löökpillid selles sümfoonias niiõelda esimese viiuli rollis. „Sellega ma joonin alla, et kaasaegses sümfoonias löökpill, löökpillimängijad ja löökpillide *soundid* ei ole vähemtähtsad kui esimene viul.” Teiseks arvas helilooja, et teos on midagi enam kui lihtsalt löökpillikontsert ja tema substants vihjab rohkem sümfooniliste karakterite käsitlesele – „mu sulg keeldus seda kontserdiks nimetamast! /.../ Hakkasin kontserti tegema, aga see läks mul käest ära sümfooniaks.” Seetõttu ei peaks Tüüri sõnul solist ka teosele kuidagi teistmoodi lähenema, kui sümfooniale, sest oluline on see, kuidas muusika areneb.

„Ma mõtlesin väga, kuidas see solist seal liigub, kuidas ta on siin ja kuidas ta on seal ja see kõik pidi olema ka visuaalselt väga efektiivne, mõjuv, jõuline ja dramaatiline. Ma tahtsin just seda sügavust rõhutada sellega. Žanriliselt kontsert on ikkagi pisut juba ajalooliselt niimoodi välja kujunenud, et see on rohkem selline edvistavam ja kuidagi, et me siin tead tõstame nüüd selle solisti ainult just esile ja kõik see muu [pole nii oluline H.R.], eks ole... Võibolla see vanast traditsioonilisest mõtteviisist, kuidagi sellisest arhetüüpsest lähenemisest tingitud protest selle mõtteviisi vastu sundis mind ka seda teisiti nimetama.”

Ta rõhutas, et solist peab olema *two in one*: solist ja samal ajal osa tohutust orkestrist. (Tüür, intervjuu 1.03.2023)

Huvitava mõtte pakkus teema kohta välja Joost, kes sõnas, et tema arvates on vaja selles teoses justkui peategelast, kes juhib kogu dramaturgiat ning löökpillid sobivad sellise ürgse jõu

kujutamiseks suurepäraselt, sest need esindavad vastavaid väljendusvahendeid, mida see teos vajab. „Viiul ilmselgelt ei oleks saanud olla, ükskõik mis teise instrumendi võtad, klaver – ta ei väljenda lihtsalt seda.” (Joost, intervjuu 6.03.2023)

Glennie arvas, et „Magma” on rohkem nagu sümfoonia, millel on esile tõstetud (*highlighted*) löökpillide partii ning heliloojad peavad löökpillikontsertide puhul tegelema justkui nagu kahe orkestriga: löökpilliorkester ja tavaline sümfooniaorkester. Ta lisas, et sageli, kui orkestris on löökpillid ja lava ees soololöökpillid, on üsna raske aru saada, mis on soolo ja mis mitte, eriti kui ei istu kontserdisaalis ja ei näe, mis laval toimub – see asjaolu valmistab heliloojatele teose kirjutamisel tihti raskusi. „Seega arvan, et Erkki-Sven Tüür on teinud mõistlikult, nimetades seda sümfooniaks, mitte kontserdiks.” Teose nooti lugedes, on tema arvates küllalt selgelt aru saada, mis ajahetkel on teos sümfooniline ning millal solistikeskne. „Arvan, et kuna see [H.R. „Magma”] on nii mahukalt orkestreeritud (*heavily orchestrated*) ja orkestratsioon on niivõrd lõimunud löökpillidega, siis pealkiri „sümfoonia” on igati õigustatud.” (Glennie, intervjuu 10.03.2023)

Freibergsi sõnul ei saa „Magmas” orkestri ja solisti partiid teineteisest lahutada, sest need moodustavad tõesti ühtse terviku just kõlavärvide ja üldise kõla mõttes.<sup>21</sup> Talle on selline kontseptsioon isegi südamelähedasem kui niiöelda „solistist superstaar” stiil, mil solist esitleb oma suurepäraselt tehnikat ja oskusi ning orkester on pigem taustarollis. „Samas ei ole ju vahet, kas materjal on solist-superstaar või eelnevalt nimetatud [orkestriga H.R.] rohkem seotud – ikkagi püüan anda endast igal juhul parima.” (Freibergs, intervjuu 29.09.2022)

Magma võib olla erinevates olekutes: gaasiline, vedel ja tahke (vt. lk. 27). Intervjueeritavad olid nõus, et metafoorselt on võimalik neist olekutest teoses rääkida. Glennie täiendas, et tema arvates võib magma olla lisaks ka kangekaelne nagu kivi või voolav nagu jõgi, see võib tunduda nagu siid, olla jäme või seltskondlik jne. Sellepärast on tema arvates väga oluline, et iga muusik tunneks muusikateose suhtes oma unikaalset tunnet. „Nii et see, et ma võin tunda midagi väga vedelana, ei tähenda, et teine mängija arvaks samamoodi, seetõttu on kõikide arvamused võrdselt kehtivad.” Ta mainis ka asjaolu, et löökpillimängijana ei tea kunagi, milline pill mängida antakse ja see mõjutab

---

<sup>21</sup> Eelnevalt sõnas Freibergs, et löökpillide ja orkestri partiid on küll omavahel tihedalt seotud, kuid nagu ookean saab hakkama ilma surfarita, saaks ka „Magma” ilma soolopartiita hakkama ja kõlaks enamasti ikka tervikliku sümfoonia, mis on justkui vastuolus käesoleva lausega. Siiski viitas esimese mõttega Freibergs, et solist on enamasti justkui üks heliini suurest massist ja struktuurilisest mõttes ei muudaks selle puudumine sümfoonia terviklikkust. Teise mõttena keskendus ta terviklikule kõlapildile, mispuhul löökpillide partii puudumine ei oleks mõeldav.

ka valikuid, kuidas muusikat interpreteerida. „See on minu arvates löökpillide puhul üsna ainulaadne, sest me ei mängi alati oma pillidel.” (Glennie, intervjuu 10.03.2023)

Risto Joosti sõnul on partituurist selgelt näha, millisel ajahetkel milline olek parajasti esiplaanil on. Ta lisas: „Tüüri partituuri ei satu mitte midagi kogemata, mitte midagi juhuslikku seal ei ole. See on hästi-hästi stiilne, peenelt läbi tunnetatud, hästi reljeefne, ühesõnaga kõik need olekud on seal kirjas ja segunevad.” (Joost, intervjuu 6.03.2023) Järvi mainis omalt poolt, et tema jaoks oli vedel vorm kõige tugevama assotsiatsiooniga ning „Magma” on tegelikult nagu loomisprotsess, see on formeeritud ja samas on seal veel väga palju, mida annab luua (Järvi, intervjuu 1.03.2023). „Erinevad olekud on ka üheks põhjuseks, miks on teosel just selline pealkiri” (Tüür, intervjuu 1.03.2023).

### **3.3 Erkki-Sven Tüür – rokk- ja elektronmuusika**

„Magma” analüüsi tulemusena solistipartii seisukohast leidsin, et teoses on kasutatud elektronmuusikast tuntud võtteid, mis on üle toodud puhtakustilisse muusikasse (vt. lk. 43–47). Tundsin huvi, kas interpreedid nõustuvad sellise analüüsiga, mil määral nad teost esitades võtteid tähele panid ning kuidas kommenteerib tähelepanekuid teose autor. Lisaks uurisin interpreetidelt, mil määral nad teadsid Erkki-Sven Tüüri tausta (vt. peatükke 1.1–1.4) ning kas selline helilooja tausta uurimine enne teose ettekannet on nende arvates üldse oluline.

Muusikud olid kõik arvamusel, et helilooja tausta teadmine on väga olulise tähtsusega, mõjutab suuresti muusika interpreteerimist ning olid seega lisaks muule kõik teadlikud ka Erkki-Sven Tüüri progressiivsesse rokkansamblist kuulamise taustast (vt. lk 14).

Teose tellija ning esmaesitaja Evelyn Glennie sõnul ei teadnud ta teost tellides heliloojast suur midagi. „Ilmselt oli see enne aega, mil sotsiaalmeediat ja kõike muud sellist veel ei olnud, sel ajal oli tõesti oluline üksteisega isikliku kontakti loomine.” Ta meenutas helilooja(te)ga personaalset kohtumist väga soojalt ning see mõjutas suuresti ka hilisemat teose ettekannet. Ta kirjeldas, et Erkki-Sven Tüüril oli päris selge visioon, kuidas ta teost ette kujutas, pidades silmas suurt struktuuri ning oli tunda, et ta armastab löökpille, nende helivärve, võimalusi ning laia dünaamilist skaalat. Lisaks oli Tüür rääkinud palju ka oma rokitaustast, mistõttu „tunnen, et see on põhjus, miks teosel

on selline erakordne hoog ja kohalolek, ekspansiivsus ja rütmiline triiv. Seega arvan, et ta tõesti tahab, et publik tunneks seda teost ka füüsiliselt.” (Glennie, intervjuu 10.03.2023)

Freibergs mainis: „kui teada sain, et seda teost esitan, siis oli see üks esimesi asju, mida guugeldasin – kes ta on jne.” Sellega seoses tõi ta eraldi välja just teose teise osa, mida esitatakse trummikomplektil: „see on ju täiesti loogiline, kui tead helilooja rokkbändi tausta”. Nooti uurides ja tausta teades saab tema sõnul ette kujutada, et Tüür kirjutab väga jõulist muusikat, millega ta soovib publikule klassikalise muusika kaudu anda rokikontserdi tunnet. (Freibergs, intervjuu 29.09.2022)

Dirigendid kinnitasid helilooja tausta teadmise vajalikkust, kuid Joost lisas, et samas tahaks ta uskuda, et noodi nägemise ja muusika kuulmisega oskab ta õigesti muusikale läheneda ka instinktiivselt [H.R. intuiitiivselt] (Joost, intervjuu 6.03.2023). Järvi sõnas: „Kui ma ei teaks, et Erkki-Sven Tüür on rokkar, siis ma juhataks „Magamat” ju väga teistmoodi. /.../ Kui võrrelda Tauno Aintsi, Tõnu Kõrvitsat ja Pärt Uusbergi – nende kirjutamise baas on totaalselt erinev, kui tausta ei tea, siis võib mõni neid kuidagimoodi isegi ühte patta panna, aga see oleks ju kohutav.” (Järvi, intervjuu 1.03.2023)

Elektronmuusika komponeerimisvõtete kasutamise kohta teoses „Magma” sõnasid intervjueeritavad, et arvestades Tüüri rokitausta, esineb neid teoses kindlasti, kuid täpsemalt ei osanud muusikuid neid nimetada. Siiski püüdsid kõik osalenud tunnetuslikult elektroonilise muusika võtteid akustilises muusikas kirjeldada.

Kristjan Järvi võrdles teoses toimuvat siinushelidega, mida kontrollitakse (pingestatakse ja lastakse jälle lahti) ostsillaatoriga.<sup>22</sup> „Pikad noodid, igasugused veerand tooni ülesse liikumised, kõik need flažoletid, need kõlavad nagu sa krutiks mikseris erinevaid nuppe ja lood pidevalt uut dimensionaalsust. Põhimõtteliselt ta krutib neid samu nuppe, mida ta oleks võinud tegelikult mingisuguse sündiga tekitada ja see on väga iseenesest mõistetav. /.../ Kas ta on mõjutatud kõikidest nendest analoog süntidest, millega ta mängis seal oma bändis – ma olen päris kindel, et on küll.” (Järvi, intervjuu 1.03.2023)

---

<sup>22</sup> Ostsillaator – elektrigeneraatori osa, mis tekitab korduvat lainekeju e. siinusvõnkumisi [H.R.]. Mõnikord kasutatakse terminit kogu generaatori jaoks. (Kennedy: 1994)

Klahvpillid (süntesaatorid) märkis ära ka Joost. Ta arvab, et Tüür on väga instrumentaalne mõtleja ja justkui rullib kogu orkestri lahti just klahvidel. Tunnetuslikult oluliseks peab ta rütmilist ostinaatsust ja progressiivse roki struktuurilist mõtlemist. (Joost, intervjuu 6.03.2023) Freibergsile tundus, et eriti I osa „Magmast” võiks olla inspireeritud elektroonilisest muusikast – „tõusvad käigud ja üldine kõla on elektroonilisele muusikale sarnane, masinad võiks tekitada sarnase kõla või atmosfääri. Selline kaanonlik tõusev efekt on küllaltki sageli esinev nähtus elektroonilises muusikas.” (Freibergs, intervjuu 29.09.2022) Glennie täiendas, et kuigi teos võib kohati kõlada sarnaselt sellel, mida masinadki võiksid esitada, siis oluline on välja tuua inimlik aspekt – „see on orkestreeritud esitamiseks tõeliste muusikutega ning seetõttu lisab see teosele teise mõõtme, mida masinad ei ole võimelised esitama” (Glennie, intervjuu 10.03.2023).

Erkki-Sven Tüür ütles teema kohta järgnevat:

„Muidugi, sellega ma olen täiesti teadlikult tegelenud, näiteks võtame „Insula deserta” keskmise osa, tegelikult selle idee sain ma süntesaatori ROLAND D50 pealt, seal on üks niisugune efekt *chase*, mis tegelikult oleks nagu *digital delay* – see on lihtne asi, ta loob sellise ruumi, mille mina kirjutasin orkestrisse lahti kaheksandiksammuga kaanonina. Esimene on tugevam, teised on dünaamiliselt nõrgemad. Välja tuleb puhas niisugune kaja efekt – see on otseselt pärit sealt. Ja kui näiteks suurt akordi kirjutada orkestrisse, siis ma jällegi mõtlen vahel nendes kategooriates nagu mingisugune süntesaatori programmeerija on mõelnud mingit *soundi* tehes. Siin on mingi atakk ja siin see ümbrik või *envelope* läheb niimoodi, siit jookseb see sisse, siit *fade*ib see välja – see kogemus on mulle ikkagi andnud mingisuguse teatud mõtlemise. Näiteks ma võin panna liikuma selle kõla – kui on selline pikk burdoon ütleme näiteks kontrabassidel, ma jaotan nad kaheks, ühed liiguvad aeglaselt *sul ponticello*, teised samal ajal vastu *sul tasto* ja vastupidi, see kõla liigub niimoodi nagu süntesaatori *sound*. Võin nihutada ka tromboonirühma sedasi, et tuleb vaikselt peaaegu eimillestki *crescendoga* ja esimene läheb veerandtooni võrra üles, teine jääb keskele, kolmas liigub veerandtooni jagu alla – tekivad sellised võnked, mis on omased kui mingit süntesaatorit või ostsillaatorit keerad natukene ära – tekib järsku nagu selline ruum – tekib illusioon sellest, et ruum avaneb. Niisuguste asjadega ma mängin kogu aeg.”

Mind huvitas, kui palju esineb elektronmuusika tehnikaid teoses „Magma”, mispeale esmalt vastas helilooja, et mitte väga, sest see on pigem selline hilisem mõtlemine, kuid täpsustas koheselt, et ta mõtleb selle all just neid veerandtooni tehnikaid. Samas akordisambad alguses on puhtalt sellise mõtlemise pealt kirjutatud – näiteks mikrintervallid tekivad juhuslikult keelpillide *glissando* tõttu. „See on kõik helisüntees põhimõtteliselt. /.../ Masinat ma konkreetselt silmas ei pea nagu näiteks ütleme *digital delay* on. Lihtsalt kui sa töötad süntidega ja kui sa teed seal mitmerealist salvestust, siis kuidas sa kõla hakkad seal muutma ja otsima nende filtrite ja ostsillaatoritega. /.../ Võid näha ise

mingeid refleksioone oma teadvuses, et ma olen nende süntidega sellist *multitrack recording*<sup>23</sup> teinud ja *mixinud* neid asju.” (Tüür, intervjuu 1.03.2023)

Uurisin ka milliste heliloojatega kõrvutaksid intervjueritavad Erkki-Sven Tüüri muusikat (võrdluseks vt. lk. 13). Kristjan Järvi arvas, et kindlasti Lepo Sumeraga, aga ka John Adamsiga „see on midagi väga sarnast, samas keel on väga teistsugune, kuid lähenemine on väga sarnane – tal on väga palju tehniliselt sarnaseid asju (Järvi, intervjuu 1.03.2023). Risto Joostile tundub, et Arvo Pärt võiks Tüüri sarnaneda, kuid just oma püüdluses teatud absoluutse täiuse poole. „Muusikaline helikeel on ju väga erinev, aga püüdlused on sarnased minu arvates. Ja hästi huvitav, et näiteks see religioossus, mis on Pärdil, Tüüri puhul ei ole nagu ühte jumalat, vaid tal on hoopis looja minu arvates – seal on nagu aineosakestest kokku pandud universum.” Välismaistest heliloojatest mainis ta Suurbritannia heliloojat James Macmillanit, kes on tema sõnul samuti niiöelda mitme pooluse ühendaja, kuid lisas, et kuigi Tüür on nagu selles mõttes sarnane, on ta siiski selgelt instrumentaalsem helilooja. (Joost, intervjuu 6.03.2023)

Löökpillimängijad sõnasid esiteks mõlemad, et neile ei meeldi heliloojate vahel selliseid paralleele tõmmata. Glennie arvates on kõik heliloojad ainulaadsed olendid ning teose kirjutamise alge kordumatu – teose pealkiri, suhe löökpillidega ning mis toimus samal ajal helilooja eraelus ja maailmas on väga individuaalne (Glennie, intervjuu 10.03.2023). Freibergs mainis siiski Kalevi Aho nime ning sõnas: „Üldise kõla, atmosfääri kontseptsiooni poolest on mul lihtsalt selline tunne, et neil võiks olla samas suunas mõtlemine” (Freibergs, intervjuu 29.09.2022).

Helilooja pidas oma muusikalist mõtlemist sarnaseks Magnus Lindbergi, Anders Hillborgi ja Sebastian Fagerlundiga, kuid lisas, et samal ajal on nad siiski teineteisest piisavalt erinevad. Mõjutusi on Tüüri sõnul muidugi palju: „Eks ma olen selliselt kõlavärvile suunduvast ja spektraalmuusikast ka tuge saanud, kuigi minu asjad neil ei põhine, aga seda on ka mingit viisi isegi kriitikud märkinud, et mu muusika sarnaneb kuidagi spektraalmuusikaga, olemata samas mingilgi moel spektralistlik. Paratamatult sa võtad kõigest, mis ümberringi on – kõik mõjutavad kõiki.” Eesti heliloojatest tõi ta välja Lepo Sumera, kes teda just heliloojate alguses palju mõjutas. (Tüür, intervjuu 1.03.2023)

---

<sup>23</sup> *multitrack recording* – mitmerealine salvestus

Käesolevas peatükis intervjuerisin helilooja Erkki-Sven Tüüri, dirigente Risto Joosti ja Kristjan Järvit ning löökpillisolistide Evelyn Glenniet ja Guntars Freibergsi. Eelnevates peatükkides (peatükk 1 ja 2) kirjutatud informatsioonile tuginedes võin väita, et üldiselt mõtlevad ja mõtestavad intervjueeritavad kaasaegset instrumentaalkontserti (sh. ka teost „Magma”) minuga küllaltki sarnaselt. Samalaadselt võrreldi klassikalis-romantilis kontserti kaasaegse kontserdiga, otsesid paralleele sai tõmmata teises peatükis analüüsi käigus nimetatud solisti funktsioonide ja intervjueeritavate poolt nimetatud funktsioonide vahel. Hoolimata asjaolust, et teose vormi kohta mäletas detailselt vastata vaid üks intervjueeritav, on hea meel tõdeda, et ka see oli sarnane minu poolt pakutud vormiosade jaotusega esimeses peatükis. Erinevustena võiks välja tuua rokk- ja elektronmuusika esinemise teadlikuse teoses „Magma”. Teost esitanud interpreedid arvasid ühiselt, et elektronmuusika elemente esineb teoses kindlasti, kuid täpsemalt, milliseid võtteid on kasutatud, ei osatud nimetada. Siinkohal pean tunnistama, et enne teises peatükis läbi viidud analüüsi, ei olnud ka mina neist nii täpselt teadlik.



## 4. „Magma” mõtestamisest solistina

Käesolevas peatükis toetun eelnevatele peatükkidele – (1) helilooja helikeele uurimisele, (2) „Magma” analüüsile ja (3) intervjuudest saadud informatsioonile – ning kirjeldan üldisemas plaanis, kuidas solisti perspektiivist teost „Magma” mõtestada. Peatükk koosneb kuuest alapeatükist, milles arutlen „Magma” erinevate aspektide üle solisti seisukohast. Pealkirjastasin need järgnevalt:

- „Magma” žanriline ambivalentsus
- Teose pealkirja mõju teose tõlgendamisele
- Muusikaliste aegade mõtestamine teoses „Magma”
- Pillide asetuse planeerimine ettevalmistuse esimeses faasis
- Tämbri ja vormi vastasmõjust tekkinud tähelepanekud
- Solisti funktsioonid ja nende mõju teose tõlgendamisele.

### 4.1 „Magma” žanriline ambivalentsus

„Magma” on žanriliselt ambivalentne teos – see on pealkirjastatud kui sümfoonia, kuid sisaldab löökpillisolisti partiid, mis viitab instrumentaalkontserdile. Leian, et „Magmat” tuleks interpreteerida sümfooniana, milles on arendatud löökpillisolisti partii, sest (1) teose struktuurilist arengut on võimalik seostada neljaosalise sonaaditsükliga (vt. lk. 25 – Kerri Kotta „Magma” vormiosade võrdlus sonaaditsükli osadega), (2) teose pealkiri: „Magma” *Symphony No. 4* viitab otseselt, et helilooja on sellise alapealkirja lisamise kaudu määratlenud teose kui sümfoonia.

Teose interpreteerimise seisukohast tähendab see solistile, et (1) ta peab teadvustama teose (sümfoonia) üldstruktuuri ja muusikalist arengut, mis tähendab, et solistipartii ei moodustu eelkõige nõ. lõpetatud muusikalistest (vormilistest) üksustest. Sageli jätkab solistipartii arenguid, mis on alguse saanud orkestrist ja vastupidi – solist algatab arenguid, mille puhul ta peaks teadvustama, et need jätkuvad ka pärast seda, kui ta on vastava materjali arendamise oma partii lõpetanud. (2) Solist peab igal ajahetkel teadvustama oma funktsiooni muusikalise materjali esitamisel. Klassikalis-romantilise instrumentaalkontserdi esitamisel on solist orkestri suhtes üldiselt esiplaanil ning partii koosneb peamiselt suhteliselt terviklikest ja sageli vormiliselt lõpetatud üksustest,

mistõttu solist ei pea tingimata väga selgelt teadvustama kõiki detaile orkestripartiis. Juhul kui ta ei ole juhtiv hää, siis on see tavaliselt temaatilise materjali (või selle puudumise) kaudu selgelt artikuleeritud. 20.–21. sajandi kontserdis on solisti rollid palju ambivalentsemad ja vajavad seetõttu üksikasjalikumat analüüsi – solisti ja orkestri suhted on tuletatavad kontekstuaalselt, mitte üldisi printsiipe silmas pidades. Oma funktsioonide määramiseks igal ajahetkel peab solist tegema põhjaliku partituurianalüüsi ning sellest lähtuvalt partii esitust kujundama.

#### 4.2 Teose pealkirja mõju teose tõlgendamisele

Iga teose interpreteerimisel tuleb arvestada ka pealkirjaga – „Magma” on pealkirjana sobivalt inspireeriv ning mõtteid kindlas suunas koondav. Pealkiri viib mõtted kõigele, mis seondub vulkaanilise tegevusega: vulkaanipursked, laava voolamine, suured tuhapilved, aga ka mateeria erinevatele vormidele – gaasiline, vedel ja tahke (vt. lk 64).

Sellised mõttelised pildid aitavad solisti (aga ka dirigenti ja orkestrante) teose kujundamisel nii tervikuna kui ka väikeste fragmentide puhul. Suures plaanis saab publikule luua erinevaid helipilte vulkaanilise tegevuse erinevatest tahkudest. Fraasi/käigu/motiivi kujundamise puhul saab solist otsustada, kas orkestri poolt kirjeldatavale helipildile täienduseks midagi lisada – nõ. vooluga kaasa minna või sellele hoopis vastanduda.

Helipiltide kujundamisel on löökpillisolistil kaks peamist võimalust: (1) helilooja poolt valitud instrumentariumi tõlgendamine, (2) muusikalise karakteri tõlgendamine. Olles teost paaril korral esitanud, julgen väita, et lähtudes instrumentariumi valikust kasutab helilooja müra instrumente (bass trumm, tamtamm, trummikomplekt, taldrikud jne) pigem tuhapilvede, maavärinate, vulkaanipursete ja mateeria vormis gaasilise oleku kujutamiseks, helikõrgusega instrumente (vibrafon, kellamäng, marimba) aga pigem laavaojade/-jõgede, selle vedelate ja tahkete avaldumisvormide kirjeldamiseks. Sellist lähenemist kinnitab ka muusikaline materjal, mis nendele pillidele teoses „Magma” on kirjutatud. Mürapillide partiid on äkilise, tormilise, plahvatusliku karakteriga ja dünaamiliselt väga kiiresti vahelduvad. Vibrafoni ja kellamängu muusikaline materjal on selgelt voolava karakteriga, mistõttu hoolimata noodis sellekohase märke puudumisest, soovitan esitada selle materjali *legatos*. Marimbal esitatava materjali puhul esineb nii tahket kui ka kergelt voolavat karakterit.

### 4.3 Muusikaliste aegade mõtestamine teoses „Magma”

Tüüri harmooniline areng teostes on kirjeldatav erinevate aegadea: pidev/ajatu aeg, aeglane aeg ja kiire aeg (vt. lk 13 ja 26). Teoses „Magma” esinevad kõik kolm aega ning neile vastavad metafoorselt kolm aineoleku kategooriat – vastavalt gaasiline, vedel ja tahke (vt. lk. 26–28). Aineolekud loovad seostatava pildi vulkaanilise tegevusega ning sellest lähtuvalt peaks solist proovima luua helidega publikule sarnaseid pilte ning valima oma mängutehnilised parameetrid. Järgnevalt kirjeldan, kuidas võiks solist oma partii ettevalmistuse esimeses faasis erinevaid „aegu” arvestades mõtestada.

**Gaasilisena (pidev/ajatu aeg)** kirjeldatava muusikalise materjali esitamisel peaks solist oma partii esitamisel tegema kiireid, dünaamiliselt ekstreemseid paisutusi ja taandumisi – vastavalt noodis helilooja poolt kirjapandule, kuid siiski neid tunduvalt võimendades. Põhjus on selles, et ajatu aja puhul on oluline rõhutada ebaregulaarsust ehk nimetatud kiired paisutused ja taandumised ei tohiks moodustada teose vormilise liigendumise plaanis korduvat mustrit. Lisaks võiks muusikalist materjali toetada ka solisti kehaline liikumine (kui see on mängutehniliselt võimalik), sest visuaalne liikumine tugevdab publikule edastada soovitatavat mõttelist impulssi. Keha liikumine võiks sarnaneda võitluskunsti Tai Chi liikumistega, mil üks liigutus muundub sujuvalt üle teiseks liikumiseks ning keha tundub justkui ajatult hõljuvat. Seetõttu ei teki ka mingit kindlat korduvat rütmi, vaid pigem mulje mingist voost.

**Vedelana (aeglane aeg)** kirjeldatava muusikalise materjali esitamisel tuleks teadvustada häälte või liinide olemasolu, muusikalise materjali lahtirullumise rahulikult hingavat loomust, s.t vormilist regulaarsust vormilisel kesktasandil, mida ei tohiks unustada ka siis, kui tuleb suhteliselt lühikese aja jooksul esitada paljunoodiline rütmifiguur või suhteliselt järsk rütmiliselt välja kirjutatud *ritenuto* või *accelerando*. Lisaks eelöeldule leian, et „aeglase ajana” kirjeldatava muusikalise materjali esitamisel peaks säilima võimalikult voolav karakter ning hoolimata *legatokaare* puudumisest peaks ka soolopartii esitaja mängima käigud *legatos*.

**Tahkena (kiire aeg)** tuleks esitada väga aktiivse löögitehnikaga ning rütmiliselt väga täpselt, et kuulaja tähelepanu hoida vormilisel pinnatasandil, mida see „muusikaline aeg” esindab. Oluline on ka virtuoossus, mis aitab selle “muusikalise aja” iseloomu esteetiliselt rõhutada.

#### **4.4 Pillide asetuse planeerimine ettevalmistuse esimeses faasis**

Teose ettevalmistuse esimese faasi alla liigitub ka pilliasetuse planeerimine. Löökpillide paljusus teoses „Magma” nõuab solistilt väga head pilliasetuse planeerimise oskust, sest iga löökpillisektsioon laval peab vastama järgmistele kriteeriumitele: (1) kõikide pilligruppide instrumendid peavad olema asetatud nii, et kogu muusikaline materjal oleks mängitav, samas peab arvestama iga instrumendi tämbriolist eripära (nõ. läbilõikamise võimet), et kogu muusikaline materjal oleks ka publikule kuuldav – s.t. väiksema läbilõikega pillid (nt. vibrafon, marimba) peaks olema suunaga publiku poole, et suurendada nende kõlajõudu. (2) Solist (ja tema tegevus laval) peab olema publikule nähtav, sest löökpillimäng on väga visuaalne ning seetõttu atraktiivne vaadata. (3) Solistil peab igal ajahetkel olema võimalik näha dirigenti (vt. lk. 22–24, foto 1–3).

Pillide asetuse probleemi lahendamiseks pakun välja järgneva võtte, mille sain Taani Kuninglikus Akadeemias Aarhusis õppides oma õpetajalt, dotsent Henrik Knarborg Larsenilt: lõigata paberist/papist välja kõik instrumendid, märkida nendele instrumendi nimi ning proovida läbi erinevad pilliasetused. Sedasi nõ. väiksemal skaalal toimides on papist „pillide” ümberpaigutamine lihtsam ning parima asetuse leidmine tunduvalt kiirem protsess kui füüsiliselt suuri ja massiivseid instrumente ümber paigutades.

#### **4.5 Tämbri ja vormi vastasmõjust tekkinud tähelepanekud**

„Magma” puhul võib täheldada, et helilooja on teose muusikalisel realiseerimisel kasutanud süstemaatiliselt kindlaid tämbreid. Nagu klassikalise harmoonia puhul esindab vormilist algust sageli prolongatsiooniharmoonia (toonikat kinnistav harmoonia), vormilist arendust sekventsharmoonia ja vormilist lõpetust kadentsiharmoonia, nii kasutab Tüür „Magma” teose vormi kujundamisel kindlaid pillitämbrite kombinatsioone. Solisti ülesanne on seetõttu teadvustada, et pilli tämber viitab selles teoses alati mingile vormilisele asukohale ja selle kaudu omandavad tämbriid vormilises plaanis funktsionaalse tähenduse. Seda arvestades saab solist luua mentaalseid kujutlusi tämbri muutustel põhinevatest muusikalistest narratiividest ja luua nõnda terviklik kujutus teose muusikalisest vormist.

Konkreetselt rääkides on kontsert-basstrummi, tamtammide ja taldrikuid nimetatud järjekorras kasutatud esimese osa rotatsioonitsükli esimestes pooltes ja teose koodas (taktides 1–8, 35–46,

96–107 ning 572–588, vt. lk. 20–21). Erinevused tekivad esimeses osas kolmanda rotatsioonitsükli esitamisel (taktides 96–107), mil kontsert basstrummile järgneb hoopis kaks erineva kõrgusega taldriku tremolot ning koodas (taktides 572–588), mil pärast esimest nõ. ootuspärast tämbrite järgnevust järgneb sarnaselt esimese osa kolmandale rotatsioonitsüklile basstrummile kaks erineva kõrgusega taldriku tremolot ning seejärel uudsenä hoopis tämbriid järjestuses tamtamm, kontsertbasstrumm ja taldrik.

Esimese osa rotatsioonitsüklite teises pooles (taktides 9–34, 47–95 ja 108–159) võib samuti märgata solisti instrumentide tämbrit toetavate orkestripillide süstemaatilist kasutust. Kellamäng kõlab alati koos flöödirühmaga (välja arvatud taaskord kolmanda rotatsioonitsükli puhul, mil flöödirühmaga ühineb klarnetirühm). Vibrafoni heligammasid toetab flöödi- ja klarnetirühm ning *octobanid* leiavad kasutust rütmilises unisoonis keelpillidega.

Eelnevast saab järeldada, et Erkki-Sven Tüür on „Magma” teose vormilise alguse, mis koosneb kahe karaktersest vastanduva teema roteerumisest, solisti tämbritest lähtuvalt üles ehitanud järgnevalt: kontsert basstrumm, tamtamm ja taldrikud vastanduvad kellamängu ja vibrafoni (ning *octobanide*) muusikalisele materjalile. Lisaks esineb teose koodas justkui tämbriiline repriis, mil helilooja kasutab samasugust täbrilist järgnevust nagu esimese osa kolmanda rotatsioonitsükli esimeses pooles.

Laiendatud instrumentariumiga trummikomplekti erinevaid pille kasutab helilooja teose vormilise arenduse osas koos teatud orkestripillidega samuti küllaltki süstemaatiliselt. Partituurianalüüsi käigus tehtud ja peatükis 2.2 tähelepanekutele tuginedes (taktides 180–279), toetab teises osas keelpille enamasti *hi-hat*’i ja *woodblock*’i partii, erinevad taldrikud leiavad kasutust peamiselt samaaegselt trompetite ja metsasarvedega ning puupuhkpillidele ja tromboonidele sekundeerib solist peamiselt basstrummi, väikese trummi ja tomtommidega. *Congade* partii (taktides 410–482) puhul esitab solist algselt oma muusikalise materjali rütmiliselt pigem keelpille toetades, partii teises pooles muutub rütm unisoonseks flöödi- ja klarnetirühmaga.

Teose koodas, vormilises lõpuosas, kasutab Tüür vibrafoni koos keelpillirühmaga, kusjuures vormiosa alguses on partii vähemalt ühe keelpillihäälega helikõrguslikus unisoonis (taktides 533–554). Samas osas võib süsteemset tämbrikasutust märgata veel tomtommide partii sekundeerimisel (taktides 563–568), mil helilooja kasutab vaskpille: trompetid, metsasarved ja tromboonid.

#### 4.6 Solisti funktsioonid ja nende mõju teose tõlgendamisele.

Olles esitanud teost enne käesoleva töö kirjutamist kahel korral, tekitas minu jaoks teost „Magma” esitades kõige suuremaid küsimusi just oma funktsiooni määramine/tunnetamine seoses orkestriga. Selles alapeatükis kirjeldan oma kogemusele toetudes lõike, mil solisti funktsiooni määramine oli kõige keerulisem ning millisele järeltulele solisti funktsiooni määramisel nende lõikude puhul olen pärast teose uurimist jõudnud.

Üks kõige rohkem vastuolulisi mõtteid tekitav lõik, seoses solisti funktsiooni määramisega, on teose teine osa (taktid 180–282), mille solist esitab laiendatud instrumentariumiga trummikomplektil (vt. foto 2). Enamasti on trummikomplektil bändis, orkestris, ansambelis pigem saatja, rütmi hoidmise – antud töö kontekstis nimetatud kui ansamblisti roll (vt. lk. 38) – funktsioon, mistõttu tundus esmapilgul teost harjutades, et sama võiks kehtida ka „Magma” puhul. Proovis partiid koos orkestriga esitades tundsin, et minu sisetunne on õige, hoidsin end helitugevuse mõttes tagasi – mängisin kerge käega – ning täitsin oma ülesannet hoida rütmi ning toetada orkestris toimuvat. Käesoleva töö raames helilooja Erkki-Sven Tüüri intervjuuerides tõi ta samuti välja, et trummikomplekti ülesanne on rõhutada rütmikat ja olla lihtsalt ansamblipartner (vt. lk. 62).

Hiljem ettekande lindistust kuulates sain aru, et minu sisetunne ei olnud päris õige. Hoolimata sellest, et jäin rütmilise täpsusega rahule ja kohati võiks trummikomplekti partii esitamine ka nõ. tausta rollis toimida, jäi siiski puudu just vedavast rollist. Trummikomplekti poolt andmata jäänud vedava impulsi tõttu mõjus rütmikas muusika lohisevana ja ei täitnud oma eesmärki. Seetõttu leian, et selles partii lõigus tuleks solistist mõelda, kui „vedajast” (vt. lk. 35–36), kes toetab samas orkestripartiides esinevat rütmikat ning aitab üles ehitada kulminatsiooni, mis lõpeb trummikomplekti kadentsiga.

Samasugune dilemma tekkis ka teose kolmandas osas *congade* partiid esitades. Nagu trummikomplekti roll, on ka *congade* funktsioon tavaliselt olla rütmiline saatja ja toetada ansambelis toimuvat. „Magma” on partii pandud kirja kahel real (vt. näide 9), mõlema *conga* jaoks üks rida, millest on näha, et see toetab rütmiliselt orkestris toimuvat, kuid on samas tihedakoelisem. Harjutades partiid ning kuulates Evelyn Glennie ja Eesti Riikliku Sümfooniaorkestri helisalvestist (CD Tüür 2007) tundus, et saatja roll on sobilik juhul, kui järgida täpselt seda, mis noodis kirjas –

rütm mõningate rõhkudega. Siiski tundus, et partii esitamine täpselt sellisena nagu kirjas, jääb liiga üheplaaniliseks ja hoolimata rütmifiguuride tihenemisest, muutub selline „müdin” publikule kiiresti igavaks. Seetõttu otsustasin lisada *congamängu* juurde kuuluvaid tehnikaid – bassi- ning *slap*tehnika –, seeläbi muutus partii ka solistlikumaks, mistõttu sai seda peatükis kaks sooritatud analüüsis liigitada solisti funktsiooni avaldumisvormi viienda kategooria alla (vt. lk. 35–37). Pärast minu esmaesitust „Eesti Muusika päevad” 2018 raames sõnas ka helilooja, et talle meeldis väga minu interpretatsioon *congadel* ning küsis lisatehnikate kohta, mida teoses kasutasin. Ta lisis, et mõtles ka teost kirjutades sellele, kuid ei osanud partiid sedasi kirja panna.

## Kokkuvõte

Dokoritöös „Kaasaegse instrumentaalkontserdi mõtestamisest Erkki-Sven Tüüri „Magma” näitel – interpreedi vaade” käsitlesin solisti ees seisvaid probleeme kaasaegse instrumentaalkontserdi esitamisel Erkki-Sven Tüüri 4. sümfoonia „Magma” näitel. Töö eesmärgiks oli solisti funktsioonide määratlemine ja kirjeldamine.

Töö koosneb sissejuhatausest, neljast peatükist ning kokkuvõttest. Kirjandusele tuginedes kirjeldasin Tüüri muusikalist stiili ja selle arengut, samuti „Magma” kohta selles. Partituurianalüüsi kaudu määratlesin solisti poolt esitatava muusikalise materjali erinevad suhted orkestri poolt esitatava materjaliga, millele ma töös viitasin kui solisti funktsioonidele. Poolstruktureeritud intervjuude läbiviimise eesmärgiks oli teada saada, kuidas mõtestavad teost „Magma” helilooja Erkki-Sven Tüür ning teost esitanud interpreedid. Lõpuks sõnastasin mõned üldisemad tähelepanekud, mida teosest „Magma” mõeldes on oluline tähele panna, et tagada kunstiliselt kõrgetasemeline esitus. Materjalideks, mille põhjal töö kirjutati, olid „Magma” partituur, Kerri Kotta, Merike Vaitmaa artiklid ning Erkki-Sven Tüüri, Evelyn Glennie, Guntars Freibergsi, Risto Joosti ja Kristjan Järvi antud intervjuud.

Esimeses peatükis kirjeldasin Erkki-Sven Tüüri muusika helikeelt, selle stiililist arengut ning teose „Magma” vormilisi ja žanrilisi aspekte. Erkki-Sven Tüür on üks tuntumaid Eesti heliloojaid, kelle heliloomingut on mõjutanud 20. sajandi suured sümfonistid ja sümfoonilise muusika traditsioon laiemalt, rokk-, elektron-, vanamuusika renessanss (vanamuusikaliikumine), gregooriuse laul jne. Tüüri helikeel on küll modernistlik, kuid ta järgib oma teostes siiski traditsioonilist vormikäsitlust. Tüüri teosed ei põhine üldreeglina klassikalistel (traditsioonilistel) vormiskeemidel (ABA, rondo, teema ja variatsioonid, sonaadivorm jne), kuid nende vormiline areng on lineaarne ja teleoloogiline. Lineaarset vormilist arengut võib mõista kui katkematut arengut (kontiinumi), kus ühest muusikalisest sündmusest kasvab välja teine ja sellest omakorda kolmas jne. Teleoloogiline areng on aga suunatud teatud kindlale lõpptulemusele (*telos*, kulminatsioon, lõpukadents jne). Tüüri teoste muusikalise materjali organiseerimise aluseks on erinevad faktuuritüübid ehk muusikaline kude, mitte niivõrd temaatiline, motiivide teisendamisel ja transformeerimisel baseeruv areng, s.t. et näiteks repriisina analüüsitavas vormiosas ei naase mitte algusmotiiv või -teema, vaid algne faktuuritüüp, algne muusikalise materjali organiseerumise viis ja sellega seonduv muusikaline karakter.



Kerri Kotta on jaganud muusikalise materjali oleku viisid ehk muusikalised „ajad” Tüüri muusikas kolme kategooriasse: (1) tämbrikeskne „pidev ehk ajatu aeg”, mis avaldub staatilise ehk muutumatu või dünaamilise ehk muutlikuna; (2) meloodiakeskne „aeglane aeg”, mida iseloomustab teatav regulaarsus muusikalise vormi kesktasandil (fraasid, muusikalised laused) ning mis loob illusiooni aeglaselt kulgevast ajast ja (3) rütmikeskne „kiire aeg”, mille peamiseks omaduseks on pinnatasandil korduvad lühikesed vormilised üksused (motiivid, submotiivid, lühikesed fraasid), mis tavaliselt põhinevad kuueteistkümnendik-vältustel.

Tüüri muusika stiililist arengut saab jagada kahte suuremasse perioodi: varasema loomingu kuni umbkaudu aastutuhandevahetuseni moodustavad teosed, millele on omane stiililine pluralism ehk erinevatele ajaloolistele stiilidele või kompositsioonitehnikatele omane lähenemisviis ühes ja samas teoses. Kuna Tüüri eesmärgiks varasema loomingu puhul oli vormilise terviklikkuse saavutamine (näilise) stiililise paljususe taustal, siis on ta oma varasema loomingu stiili võtnud kokku mõistesse polüstiililine metakeel. Alates 2002. aastast kasutab Tüür oma kompositsioonitehnika kirjeldamiseks väljendit „vektoriaalne meetod”. Selle all mõistab ta teatud arvuliselt väljendatava algkoodi tõlkimist mitmesuguseid muusikaelemente hõlmavateks jadadeks ehk vektoriteks, millest kogu helitöö struktuur tuletatakse.

„Magma” on kirjutatud Tüüri varasema stiili üleminekul hilisemaks stiiliks. Teost ei saa enam siduda polüstiililise metakeelega. Teisalt ei saa seda pidada veel ka täiesti vektoriaalsel loomemeetodil loodud teoseks. Kuigi viiteid sellele meetodile võib „Magma” juba leida, polnud helilooja peas tema sõnul selleks hetkeks vektoriaalse kompositsioonimeetodi põhimõtted veel täielikult välja kujunenud – „Magma” ei baseeru mitte numbrilisel koodil vaid kuuel 17-astmelisel helireal/akordiblokil.

„Magma” on üheosaline teos, kuid solisti perspektiivist on see mõttekas jaotada kolmeks suuremaks lõiguks, millele ma edaspidi viitasin kui osadele. Esimene osa koosneb Tüürile iseloomulikust rotatsioonilisest vormist, mis moodustub kahest omavahel karakteriselt vastanduvast muusikalisest materjalist – neist esimest iseloomustab „pidev aeg”, teist „aeglane aeg”. Rokilik kuueteistkümnendik-rütmidel baseeruvat teist osa iseloomustab kindla vormiskeemi puudumine, mis on Tüüri teostes iseloomulik just „kiire ajaga” kirjeldatavate vormiüksuste puhul. Teine osa lõpeb solisti poolt improviseeritud kadentsiga. Kolmandat osa iseloomustab taaskord rotatsiooniline vorm, mis moodustub sarnaselt esimesele osale kahest omavahel vastanduvast muusikalisest

materjalist („pidev aeg” ja „aeglane aeg”). Teose lõpetab kooda-laadne vormilõik, mis sisaldab mõningal määral taas teose alguses kõlanud muusikalist materjali.

Tüür kasutab sageli oma teostes kujundlikke pealkirju. „Magma” viitab vulkaanilisele tegevusele ja aine kolmele olekule – gaasiline, vedel, tahke – mis omakorda on seostatavad Kotta „pideva”, „aeglase” ja „kiire” ajaga. Esimese peatüki lõpus proovisin interpretatsiooniliste otsuste paremaks mõistmiseks teose tähendust kirjeldada vormidramaturgia kaudu.

Teises peatükis analüüsisin „Magma” solisti rolle seoses orkestriga. Funktsioonide defineerimisel lähtusin teose partituuri nooditekstist. Vaatluse põhjal jagasin löökpillipartii funktsioonid nelja baaskategooriasse ning andsin neile nimetused solist, ansamblist, algataja ja jätkaja. Neli baaskategooria funktsiooni jagasin veel kahte teineteisest sõltumatusse funktsioonide paari: retoorilised funktsioonid (solist ja ansamblist), mille all käesolevas töös on mõeldud muusikalise materjali esitamise vormi, ning struktuuralsed funktsioonid (algataja ja jätkaja), mille all käesolevas töös on mõeldud muusikalise materjali genereerimise, tekitamise või arendamise viisi. Iga kategooria võis omakorda avalduda erinevate alavormidena.

Vaatluse põhjal avaldusid funktsioonid järgnevalt:

1. Esines ainult üks funktsioon neljast nimetatust
2. Kaks eri kategooriast pärit funktsiooni esinesid samaaegselt
3. Funktsioonid vaheldusid võrdlemisi kiiresti - muutuv funktsioon
4. Funktsioon ei avaldunud selgelt – teatud segmendi piires sai löökpillipartii suhet orkestriga kirjeldada samaaegselt mitme funktsiooni kaudu

Iga baaskategooria jagunes omakorda erinevatesse avaldumisvormidesse. Solisti funktsiooni jaotasin viite erinevasse kategooriasse: (1) solist esitab kadentsi; (2) solist on dünaamiliselt esiplaanil ning rütmiliselt kontrastne; (3) solist ei ole dünaamiliselt esiplaanil, kuid on rütmiliselt kontrastne ehk rütmiliselt orkestripartiidest sõltumatu; (4) solist on dünaamiliselt esiplaanil, kuid pole rütmiliselt kontrastne – see on rütmilises unisoonis või rütmiliselt orkestriga väga sarnane; (5) solist ei eristu orkestrist ühegi eelpool kirjeldatud tunnuse põhjal (s.t see pole ei dünaamiliselt esiplaanil ega ka rütmiliselt kontrastne), kuid see esitab keskse tähendusega muusikalist materjali.

Ansamblisti funktsioon avaldus analüüsi põhjal kolmes erinevas kategoorias: (1) soolopartii on üks hääli orkestrist ning selle ülesandeks on muusikas toimuvat võimendada, toetada või lisada sellele kõlalisi nüansse; (2) soolopartii on taustaks orkestris aset leidvale arengule ning selle ülesandeks on luua rütmio*stinato* või ühe heliga taust/foon; (3) soolopartii on dünaamiliselt samal skaalal, rütmiliselt orkestriga unisoonis ning ei ole seejuures juhtivas rollis.

Algataja funktsioon tähistas olukorda, mil muusikalist materjali esitleti esmalt solistipartiis ning see andis rütmilise või meloodilise impulsi, mida orkester sarnase rütmi- või meloodiakombinatsioonina imiteeris. Algataja funktsioon rühmitus omakorda kahte avaldumisvormi: (1) digitaalne kaja, mil solisti poolt genereeritud materjal esitatakse sarnase rütmi- ja meloodiakombinatsioonina ning (2) harmonisaatoriefekt, mil solisti poolt algatatud materjalile reageerib orkester samaaegselt ning enamasti sama rütmiga, kuid helikõrguslikus mõttes erinevalt, mille tulemuseks on heterofooniline faktuur.

Jätkaja funktsioon on algatajale vastupidine kategooria – muusikaline materjal genereeritakse esmalt orkestris ning solist imiteerib seda sarnase rütmi- või meloodiakombinatsioonina. Jätkaja funktsioon jaotus kolme avaldumisvormi: (1) digitaalne kaja, mispuhul orkestri hääli(ed) genereerisid muusikalise materjali, mida solist enamasti muutumatul kujul kordas; (2) harmonisaatoriefektina, mil orkestrihäältel esitletud materjalile reageerib solist enamasti sama rütmiga, kuid helikõrguslikus mõttes erinevalt ning (3) harmooniline pedaal, mis tähistas olukorda, kus soolopartii jätkas või võttis üle orkestripartiitelt saadud impulsi.

Teoses esines ka erandlikke olukordi, neid kirjeldasin järgnevate funktsioonidena: funktsioonide ambivalentne avaldumine, mis tähistas situatsioone, kus soolopartii ja orkestri vahelist suhet ei olnud võimalik üheselt määratleda ning muutuv funktsioon, mis avaldus solistipartiis juhul, kui ühe takti või lühema tervikliku fraasi jooksul soolopartii funktsioon vahetus.

Peatüki lõpus esitasin löökpillipartii baasfunktsioonide ning nende kombinatsioonide esinemissageduse näitajad tulpdiaagrammis.

Kolmandas peatükis viisin läbi poolstruktureeritud intervjuud helilooja Erkki-Sven Tüüriga, löökpillisolistide Evelyn Glennie ning Guntars Freibergsiga ja dirigentide Risto Joosti ja Kristjan Järviga. Intervjuude eesmärgiks oli uurida, kuidas teost „Magma” esitanud interpreedid on ise

solisti funktsioonidest ja Tüüri helikeelest üldisemalt aru saanud. Kohtusin muusikutega isiklikult (v.a. Evelyn Glennie'ga, kes soovis aja puuduse tõttu vastata meili teel saadetud küsimustele end ise lindistades), transkribeerisin intervjuud täies mahus ning koondasin töö seisukohast olulised mõtted teemagruppide kaupa. Intervjuu küsimustik koosnes peaküsimustest ja neid täiendavatest lisaküsimustest, mida kasutasin vaid siis, kui intervjuueeritav mingil põhjusel peaküsimusest aru ei saanud või mind huvitavast temast kõrvale kaldus.

Koondatud teemagrupid nimetasin järgnevalt:

1. Solisti funktsioonid ja teose interpreteerimine
2. Vorm, žanr ja muusikalised „olekud”
3. Erkki-Sven Tüür, rokk- ja elektronmuusika

Solisti rollide kohta töid intervjuueeritavad esmalt välja asjaolu, et võrreldes klassikalis-romantilise kontserdiga, on kaasaegse instrumentaalkontserdi puhul orkester valdavast saatja rollist välja tulnud ning omab võrdväärset suhet solistiga ehk solisti ja orkestri suhe on muutunud interaktiivsemaks ning segunenud orkestri kõlamassiiviga. Arvati, et muutused on toimunud eelkõige seetõttu, et kaasaegsed heliloojad tegelevad muusikas teistsuguste aspektidega kui klassikalis-romantilised heliloojad. Esimesed pigem erinevate tämbrite, kõlamassiivide ja atmosfääri loomisega, varasemalt oli olulisel kohal pigem meloodia ja harmoonia.

Teoses „Magma” esinevaid solisti funktsioone nimetati kokku kaheksa:

1. solist
2. ansamblipartner (kasutati ka väljendit orkestrant)
3. vedav (kasutati ka väljendit soolokitarr)
4. saatefunktsioon (kasutati ka väljendit tausta roll, tuge andev roll)
5. bändimees
6. värvi lisaja (kasutati ka väljendit aura lisaja)
7. dirigent
8. pealtvaataja

Neist nelja esimest nimetasid intervjuueeritavad sageli ning nelja viimast pigem harva. Kõrvutades intervjuueeritavate nimetatud solistifunktsioone minu poolt peatükis kaks partituurianalüüsi

tulemusel saadud solistifunktsioonidega, võib leida küllalt palju sarnasusi. Võrdlen neid siin toodud järjekorra alusel:

(1) Solisti funktsioon toodi välja peamiselt klassikalis-romantilise instrumentaalkontserdi näitel – solist on selgelt eristuv ning tema kanda on keskne hääl/teema, mida saadab orkester. Selline solistikäsitlus on võrreldav minu poolt analüüsitud solistifunktsiooni teise avaldumisvormiga, mil solist on võrreldes orkestripartiidega dünaamiliselt selgelt esiplaanil ning rütmiliselt kontrastne (vt. lk. 31).

(2) Ansamblipartnerina (orkestrant) kirjeldati olukorda, mil solistipartii on üks hääl orkestrist, toetab orkestri rütmikat või lihtsalt orkestris toimuvat. Nimetatud olukorrad kattuvad peatükis kaks analüüsitud ansamblisti avaldumisvormidega üks – soolopartii on üks hääl orkestrist (vt. lk. 38) ja kolm – soolopartii on dünaamiliselt samal skaala ning rütmiliselt orkestriga unisoonis (vt. lk. 41).

(3) Vedavat (soolokitarr) rolli kirjeldati kui partiid, millest lähtuvalt orkestrihääl moodustavad uusi kõlapilvi või mis veab dramaturgiat kulminatsiooni suunas. Seda saab võrrelda peatükis kaks analüüsitud algataja funktsiooniga, kuid erinevus seisneb selles, et oma analüüsis tõin välja olukorrad, mil orkester imiteeris sarnase rütmi- või meloodiakombinatsiooniga solisti poolt esitatut (vt. lk. 43–44).

(4) Saatefunktsioon viitas olukorrale, mil soolopartii saadab orkestrist ühte või mitut kesket häält. Taoline lähenemisviis kattub peatükis kaks nimetatud ansamblisti funktsiooniga, kuid sedapuhku avaldumisvormiga number kaks, mil soolopartii ülesanne on luua rütmio*stinato* või ühe heliga taust/foon (vt. lk. 39–40).

(5) Bändimehe funktsiooni kirjeldati kui situatsiooni, mil solist hoiab justkui kogu asja rütmiliselt koos. Seda funktsiooni võib kõrvutada peatükis 2.2 välja toodud solisti funktsiooni avaldumisvormiga number viis, mis tähistas olukorda, mil solist on juhtivas rollis, kuid on rütmiliselt seotud orkestris kõlava materjaliga (vt. lk. 35–37)

(6) Värvilisaaja (aura lisaaja) tähistas Erkki-Sven Tüüri sõnadele tuginedes olukorda, mil soolopartii on justkui hääl üldisest kõlamassiivist, kuid siiski konkreetset kõlavärvi lisava funktsiooniga. Kõrvutasin värvi lisaaja funktsiooni peatükis 2.6 nimetatud funktsioonide ambivalentse

avaldumisena – ka seal lisab solist (rütmilises unisoonis) orkestris toimuvale *octobanidel* värvi (vt. lk. 47–49).

Kuna (7) dirigendi ja (8) pealtvaataja rolle nimetati vaid korra ja intervjuudest nende kohta täpsemat informatsiooni ei kogunenud ning minupoolne kirjeldus nende kohta töös oli spekulatiivne, jätsin need rollid peatükis kaks analüüsitud solistifunktsioonidega kõrvutamata.

Huvitav on märkida, et peatükis kaks analüüsitud solisti funktsioonid ja nende avaldumisvormid kattusid küllaltki selgepiirilisel peatükis kolm intervjuueeritavate poolt esitletud solisti funktsioonidega. Erinevusena võiks välja tuua ehk asjaolu, et minu poolt läbi viidud analüüsi käigus leidsin erinevaid funktsioonide avaldumisvorme tunduvalt rohkem, kui teost esitanud artistid neid välja pakkusid. Arvan, et põhjus seisneb selles, et esiteks ei ole intervjuueeritavad sellisel määral solisti funktsioonide peale seoses orkestriga kunagi mõelnud ning teiseks ei ole nad kunagi nii põhjalikku funktsioonide analüüsi sooritanud.

Teose vormi kohta mäletas detailselt vastata ainult Lätist pärit löökpillisolist Guntars Freibergs. Oli huvitav tõdeda, et temagi jaotas sarnaselt minule teose kolme osasse, mille lõpetab kooda (algselt kirjeldas solist neljaosalist vormi, kuid hiljem täpsustas, et neljas osa on tema jaoks kooda moodi. Seega kattub Freibergsi analüüs minu poolt pakutud vormiosadega). Arvan, et solistile jätab erinevate löökpillisektsioonide vahel liikumine ja samaaegselt muusika karakterne muutus tugeva sisetunde, mistõttu tundub teose seesugune osadeks jagamine ainuõige.

Teose žanrilise ambivalentsuse kohta arvasid intervjuueeritavad ühiselt, et (1) kaasaegsed instrumentaalkontserdid ongi enamasti integreeritud solisti partiiga; (2) teose ambivalentsus ei ole teose esitamise seisukohast üldse oluline ning sellele ei peaks seetõttu lähenema kuidagi teisiti. Eelnevale tuginedes peaks nende arvates lähtuma teose pealkirjast, mis sisaldab terminit **sümfoonia**, ning esitama seda seetõttu kui sümfooniat, millel on esile tõstetud löökpillipartii.

Teose paremaks mõistmiseks ning autentsema interpretatsiooni kujundamiseks tõid intervjuueeritavad olulise aspektina välja teose helilooja eluloo uurimise, mistõttu teadsid kõik ka Erkki-Sven Tüüri progressiivsesse rokkansamblisse kuulumise taustast. Sellest tulenevalt arvati, et hoolimata žanriliselt klassikalisest määratlusest soovib helilooja, et teost „Magma” esitades tunneks publik seda ka füüsiliselt nii nagu rokikontserdil. Minu poolt peatükis kaks leitud elektronmuusika

võtete (kajaefekt, harmonisaatoriefekt ja harmooniline pedaal) kasutuse kohta „Magma” leidsid teost esitanud interpreedid, et neid esineb seal kindlasti, kuid täpsemalt ei osanud muusikuid neid nimetada.

Neljandas peatükis kirjeldasin eelnevast kolmest peatükist saadud informatsiooni põhjal, kuidas solisti vaatenurgast mõtestada teost „Magma”. Andmed jagasin teemagruppide kaupa kuueks ning pealkirjastasin need järgnevalt:

1. „Magma” žanriline ambivalentsus
2. Teose pealkirja mõju teose tõlgendamisele
3. Muusikaliste aegade mõtestamine teoses „Magma
4. Pillide asetuse planeerimine ettevalmistuse esimeses faasis
5. Tämbri ja vormi vastasmõjust tekkinud tähelepanekud
6. Solisti funktsioonid ja nende mõju teose tõlgendamisele

(1) Žanriliselt ambivalentset teost „Magma” peaks teose struktuurilist arengut ja pealkirja silmas pidades esitama kui sümfooniat. Solisti jaoks tähendab see, et ta peab teadvustama teose üldstruktuuri, muusikalist arengut ning lähtuma teosest kui terviklikust üksusest, mitte niivõrd oma partiist.

(2) Teose pealkiri „Magma” koondab mõtted vulkaanilisele tegevusele, aga ka aine erinevatele vormidele – gaasiline, vedel, tahke. Leidsin, et löökpillisolistil on selliste helipiltide kujundamiseks kaks võimalust: (1) helilooja poolt valitud instrumentariumi tõlgendamine, (2) muusikalise karakteri tõlgendamine. Instrumentide valiku tõlgendamise tõin välja seetõttu, et teost kuulates ja esitades märkasin, et instrumentariumist lähtudes kasutab helilooja kindlaid löökpille dramaturgiliselt kindlate piltide ja muusikalise karakteri „kirjeldamiseks” (vt. lk. 74).

(3) Vormiline areng on Tüüri teostes kirjeldatav erinevate aegade: pidev/ajatu aeg, aeglane aeg ja kiire aeg (vt. lk. 13 ja 26). Teoses „Magma” esinevad kõik kolm aega ning neile vastavad metafoorselt kolm aineoleku kategooriat – vastavalt gaasiline, vedel ja tahke (vt. lk. 27). Vulkaanilise tegevusega seostuva „Magma” ettevalmistuse esimeses faasis peaks solist erinevad ajad ja seeläbi metafoorsed aineolekud teoses kaardistama ning endale selgeks tegema, millised iseloomulikud karakteristikud iga „aine” erinevaid olekuid iseloomustab (vt. lk. 75).

(4) „Magma” löökpillide instrumentarium on märkimisväärselt suur (vt. lk. 22–24), mistõttu peab solist instrumentide asetuse laval, lähtuvalt instrumentide tämbrilisest eripärast ja solisti nähtavusest publikule, kaalutletult läbi mõtlema. Lisaks peab meeles pidama, et igal ajahetkel peab solistil olema võimalik näha dirigenti. Probleemi lahendamiseks pakkusin välja oma õpetajalt, dotsent Hendrik Knarborg Larsenilt õpitud idee – lõigata pillid paberist/papist välja ning „mängida” nende asetusega tasapinnal. Selline lähenemisviis on tunduvalt lihtsam ja kiirem, kui massiivsete löökpillide ümberpaigutamine.

(5) Teose analüüsis täheldasin, et helilooja on „Magma” vormi kujundamisel kasutanud süstemaatiliselt pillitämbrite kogumeid. Leidsin, et solisti ülesanne on teadvustada, et kindla löökpilli tämber viitab teose teatud vormilisele asukohale ja selle kaudu omandavad need muusikaliselt justkui temaatilise tähenduse, millest lähtuvalt saab solist enda jaoks mõtestada teose arengukaare (vt. lk. 76–77).

(6) Nagu sissejuhatuses mainisin, oli minu jaoks kõige paeluvam küsimus solisti funktsioonidega (rollidega) seotud interpretatsiooniprobleemid. Funktsioonid, mida varem ei osanud üldse tähele panna ning endale teadvustada, sõnastasin käesolevas töös algatajana ja jätkajana (vt. lk. 43–47) – mõlema puhul alafunktsioonina eriti just digitaalse kaja roll. Partituurianalüüsi käigus leidsin, et Tüür on teoses „Magma” kasutanud laialdaselt kajaefekti. See teadmine avas minu jaoks justkui uue ukse, mille taha on võimalik analüüsi järgselt teadlikult piiluda. Teadvustades kajaefekti olemasolu arvan, et fragmendid/fraasid/lõigud, milles efekt esineb, peaks esile tooma nii, et ka kuulaja neid märkaks. Efekti saavutamiseks aitab kindlasti kaasa dirigendiga sel teemal arutamine, kuid intervjueeritud löökpillisolistide soovitusel tuginedes arvan, et personaalne suhtlemine orkestrantidega on veelgi tõhusam (vt. lk. 63–64).

Nagu sissejuhatuses öeldud, jaotasin solisti töö instrumentaalkontserdi ettevalmistamisest esituseni tinglikult kolme faasi: (1) materjaliga tutvumine ja selle mõtestamine, (2) esitusstrateegiate loomine ning (3) strateegiate esituseks realiseerimine. Käesoleva doktoritöö eesmärgiks oli eelkõige kirjeldada ettevalmistuse esimest faasi ehk seda, kuidas teosest mõelda ja seda mõtestada enne, kui välja töötada interpretatsioonistrateegiad selle esitamiseks. Teose süvaanalüüsile (vt. 2. peatükk) ja muusikute intervjueerimisele (vt. 3. peatükk) toetudes võin kinnitada, et solisti rollide määramine, määratlemine, mõtestamine ja kirjeldamine seoses orkestriga on saanud doktoritöö tulemusena palju selgemaks. Olen tabanud end solisti funktsioone analüüsimas ja enese jaoks mõtestamas nii



erinevate instrumentaalkontsertide esitusi kuulates kui ka uusi instrumentaalkontserte õppides – nt. 4. doktorikontserdi jaoks õpitud Einojuhani Rautavaara löökpillikontsert „Loitsud” – „Incantations” (vt. doktorikontsertide kavad). Loodan, et doktoritööst leiavad kasulikke ideid ja lahendusi nii solistid, dirigendid kui ka õpetajad uue muusika esitamisel kerkivate küsimuste lahendamisel.

## **Allikad**

E-maili vestlus helilooja Erkki-Sven Tüüriga 08.11.2021

E-maili vestlus helilooja Erkki-Sven Tüüriga 23.09.2023

Tüür, Erkki-Sven 2002. *Magma for Solo Percussionist and Orchestra (Symphony No. 4)*. Frankfurt/Main; Leipzig; London; New York: Henry Litof 's Verlag/ C.F. Peters.

Kerri Kotta märkused ja selgitused seoses käesoleva tööga, 12.02.2024

## **CD**

Erkki-Sven Tüür. „Magma” 2007. Estonian National Symphony Orchestra, cond. Paavo Järvi. Evelyn Glennie (percussion) Estonia, Estonia Concert Hall, 2006. CD EMI Records Ltd / Virgin Classics 385 785-2.

## **Intervjuud:**

Freibergs, Guntars 29.09.2022

Glennie, Evelyn 10.03.2023

Joost, Risto 6.03.2023

Järvi, Kristjan 1.03.2023

Tüür, Erkki-Sven 1.03.2023

Tüür, Erkki-Sven 8.08.2023

## Kirjandus

Beck, John H. 2007. *Encyclopedia of Percussion*. New York; London: Routledge Taylor & Francis Group.

*Collins English Dictionary* 1995. General Consultant John M. Sinclair England: HarperCollins Publishers.

Kennedy, Michael 1994. *The Oxford Dictionary of Music*. Second edition. Ed. by Joyce Bourne. New York: Oxford University Press Inc.

Kotta, Kerri 2006. Erkki-Sven Tüüri Viies sümfoonia: traditsiooni kohtumine tänapäevaga. – *Muusika*. Nr. 2, lk 9–10.

Kotta, Kerri 2007. Jutustamise võimalikkusest nüüdismuusikas. – *Muusika*. Nr. 4, lk 14.

Kotta, Kerri 2008. Zur musikalischen Zeit: Über die formalen Grundlagen der Werke von Erkki-Sven Tüür – ein Beschreibungsversuch. – *Schwarze Milch und bunte Steine: Der Komponist Erkki-Sven Tüür*. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, lk 23–40.

Kotta, Kerri 2010. Erkki-Sven Tüür: Vectorial Voices. – *Erkki-Sven Tüür: Strata*. CD ECM Records GmbH 4763799, lk 3–5

Kotta, Kerri 2011. Classical Formal Archetypes in Selected Works by Erkki-Sven Tüür. – *Lietuvos muzikologija*, t 12, lk 102–110.

Kotta, Kerri 2012. Energy, Timbre, and Vectorial Composition in the Work of Erkki-Sven Tüür. – *The International Association for Philosophy and Literature; 36th annual conference „Archaeologies of the future. Tracing memories, imagining spaces”*. Tallinn: Tallinna Ülikool, lk 70–72.

Middleton, Chris 2007. *Digimuusika ja helitehnika*. Tallinn: Digipraktik.

Messiaen, Olivier 1944. *The technique of my musical language*. Paris: Alphonse Leduc Éditions Musicales.

Pappel, Kristel 1993. Erkki-Sven Tüür 1992/1993. – *Sirp*. 08.01, lk 11.

Poll, Mihkel 2016. *Pianisti tööprotsess kaasaja klaverikontsertide esitamisel Erkki-Sven Tüüri ja Helena Tulve teoste näitel*. Töö doktorikraadi taotlemiseks. Käsikiri. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

Tüür, Erkki-Sven 2001. *Erkki-Sven Tüür. Desert Island*. CD Finlandia Records 8573-82187-2, lk 3.

Tüür, Erkki-Sven 2002. Erkki-Sven Tüür IV sümfoonia esiettekanne eile Antwerpenis ja homme Rotterdams. – *Sirp*. 13.12, lk 1.

Tüür, Erkki-Sven 2007. *Erkki-Sven Tüür. Oxymoron*. CD ECM Records GmbH 476 5778, lk 4.

Vaitmaa, Merike 1996. *Erkki-Sven Tüür. Achitektonics*. CD Finlandia Records 0630-14908-2, lk 4.

Vaitmaa, Merike 2000. Eesti muusika muutumises: viis viimast aastakümnet. – *Valgeid laike eesti muusikaloost*. Toim. Urve Lippus. Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia, lk 135–180.

Vaitmaa, Merike 2008. Tüür, Erkki-Sven. – *Eesti Muusika Biograafiline Leksikon*. 2. kd. Tallinn. Eesti Entsüklopeediakirjastus, lk 459–462.

## Online

Arujärvi, Evi 2004. Glennie: muusikalisi vaateid pulbitseva vulkaani sisemusse. – *Postimees*. 20.12, <https://www.postimees.ee/1450681/glennie-muusikalisi-vaateid-pulbitseva-vulkaani-sisemusse>, vaadatud 14.11.2022

Arujärvi, Evi 2007. Tüüri Klaverikontsert: keelest ja kõnest. – *Sirp*. 02.03, <https://sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/t-ri-klaverikontsert-keelest-ja-k-nest/>, vaadatud 14.11.2022

Kalmus, Veronika; Masso, Anu; Linno, Merle 2015. *Kvalitatiivne sisuanalüüs*. Tartu Ülikool, <https://samm.ut.ee/kvalitatiivne-sisuanalyys> (vaadatud 25.05.2023)

Virkus, Sirje 2016. *Intervjuu liigid*. Tallinna Ülikool, [https://www.tlu.ee/~sirvir/Intervjuu\\_vaatlus\\_ja\\_sisuanals/intervjuu\\_liigid.html](https://www.tlu.ee/~sirvir/Intervjuu_vaatlus_ja_sisuanals/intervjuu_liigid.html) vaadatud 25.05.2023

*Erkki-Sven Tüür: Igapäevastest asjadest*. Saade Eesti Raadio saatesarjast „Raadio Ööülikool”, toimetajad Joonas Hellerma, Jaan Tootsen, helirežissöör Külli Tüli, eetris Vikerraadios 9.11.2012, <https://vikerraadio.err.ee/1609061159/ooulikool-erkki-sven-tuur-igapaevastest-asjadest>, kuulatud 29.09.2023.

## Doktorikontsertide kavad

### I Doktorikontsert „*Bushidō* – sõdalase tee”

11. mail 2021. aastal

kell 19.00

Viimsi Püha Jaakobi Kirik

Kaastegevad: Brita Reinmann, Ivo Lain, Tanel Eiko Novikov, Tiit Joamets, Teodor Hirvoja (löökpillid)

Kava:

„Kõige tihedam vihm sajab katkise katusega maja kohal”

Erkki-Sven Tüür (1959) – „*Motus I*” (1998)

„Kui oled janus, on hilja mõelda kaevu kaevamisele”

René Eespere (1953) – „*Immutatio*” / „*Muutus*” (marimba versioon 2013)

„Kuku maha seitse korda, tõuse püsti kaheksa korda”

Iannis Xenakis (1922–2001) – „*Rebonds A*” (1987–1989)

„Armastus ei tee vahet talupoja ja mikaado vahel”

Paul Fowler (1978) – „*Michiyuki*” / „*Tee surma*” (2002)

„Ka üks tänusõna kostab taevasse”

Louis Aguirre (1968) – „*Oru a Elegua*” (2015)

„Isegi ahvid kukuvad puudelt”

Heigo Rosin (1989) – „*Nightmare*” / „*Luupainaja*” (2015)

„Kui kaks meest tülitsevad, on isegi nende koerad eriarvamusel”

Yoshihisa Taïra (1937–2005) – „*Hierophonie V*” (1974)

„Langenud õieleht ei tule oksale tagasi”

Heigo Rosin (1989) – „*Afterglow*” / „*Järelkuma*” (2015)

## II Doktorikontsert

6. juunil 2022. aastal

kell 19.00

Viimsi Püha Jaakobi Kirik

Kaastegevad: Brita Reinmann, Tiit Joamets ja Vambola Krigul (löökpillid)

Kava:

Alo Põldmäe (1945) – „Atlantise jälgedes” 3. osa „Eruptsioon” / „In the tracks of Atlantis” 3rd movement „Eruption” (2018)

Keiko Abe (1937) – „Wind Sketch” / „Tuule eskiis” (1997)

Kevin Volans (1949) – „She Who Sleeps with a Small Blanket” / „Neiu, kes magab väikese tekiga” (1985)

Alejandro Viñao (1951) – „Khan Variations” (2001)

Erkki-Sven Tüür (1959) – „Motus II” (1998)

### III Doktorikonsert

18. juunil 2023. aastal

kell 19.00

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia *black box* / Pärnu Kontserdimaja

Kaastegevad: Tammo Sumera (live-elektronika), Pärnu Linnaorkester, dirigent Tomáš Brauner

Kava:

Erkki-Sven Tüür (1959) – Kontsert Marimbale ja Orkestrile „Ardor” (2001) (video teel, kontsert toimus 15.04.2023 Pärnu Kontserdimajas koostöös Pärnu Linnaorkestriga, dirigent Tomáš Brauner)

Javier Alvarez (1956) – „Põlev vesi” / „Temazcal” (1984)

Emmanuel Séjourné (1961) – „Atraktsioon” / „Attraction” (2017)

Alejandro Viñao (1951) – „Puit, Tuul ja Metall” / „Madera, Viento y Metal” (2016)

Dave Maric (1970) – „Triloogia” / „Trilogy” (2000)

1. „Concentrics”
2. „Pelogy”
3. „Tamboo”



## **IV Doktorikonsert**

22. mail 2024. aastal

kell 19.00

Estonia kontserdisaal

Kaastegevad: Vanemuise Sümfooniaorkester, dirigent Risto Joost, Põhjamaade Sümfooniaorkester, dirigent Anu Tali

Kava:

Einojuhani Rautavaara (1928–2016) – Kontsert Löökpillidele ja Orkestrile „Loitsud” / „Incantations” (2008) (video teel, kontsert toimus 16.03.2024 Estonia kontserdisaalis koostöös Vanemuise Sümfooniaorkestriga, dirigent Risto Joost)

Erkki-Sven Tüür (1959) – 4. sümfoonia „Magma” (2002)

## The Summary

In the doctoral thesis „Considerations on Modern Instrumental Concerto using Erkki-Sven Tüür’s „Magma” as an Example – an Interpreter’s View”, I addressed the challenges faced by soloists in performing contemporary instrumental concerto using Erkki-Sven Tüür’s Symphony No. 4 „Magma” as an example. The thesis aimed to define and describe the functions of the soloist.

The thesis consists of an introduction, four chapters, and a conclusion. Drawing on existing literature, I described Tüür’s musical style and development and the characteristics of „Magma” . Through full score analysis, I identified various relationships between the musical material performed by the soloist and that performed by the orchestra, referring to them as the soloist’s functions. Semi-structured interviews were conducted to understand how composer Erkki-Sven Tüür and other performers of „Magma” interpret the work. Finally, I made general observations when considering „Magma” to ensure high-level artistic performance. The materials used in writing the thesis included the score of „Magma” , articles by Kerri Kotta and Merike Vaitmaa, as well as interviews with Erkki-Sven Tüür, Evelyn Glennie, Guntars Freibergs, Risto Joost, and Kristjan Järvi.

In the first chapter, I described Erkki-Sven Tüür’s musical language, its stylistic development, and the formal and genre aspects of „Magma” . Tüür is one of the most renowned Estonian composers, whose music has been influenced by major symphonists of the 20th century and the broader tradition of symphonic music, as well as by rock and electronic music, early music renaissance, and Gregorian chant. While Tüür’s musical language is modern, he still adheres to traditional formal treatment in his works. Tüür’s works generally do not rely on classical (traditional) formal schemes (ABA, rondo, theme and variations, sonata form), but their formal development is linear and teleological. Linear formal development can be understood as continuous development, where one musical event leads to another. Teleological development, on the other hand, is directed towards a specific goal (telos, culmination, final cadence). The organization of musical material in Tüür’s works is based on various types of texture, or musical fabric, rather than on thematic development based on transformation and variation of motives. For example, in a recapitulation section analyzed in terms of texture, it is not the initial motive or theme that returns but the original texture type, the original way of organizing the musical material, and the associated musical character.

Kerri Kotta has divided the states of musical material, or musical „times” in Tüür’s music into three categories:

1. Timbre-centered „continuous or timeless time” manifests as static or dynamic.
2. Melody-centered „slow time” is characterized by a certain regularity at the middle level of musical form (phrases, musical sentences), creating the illusion of slow-paced time.
3. Rhythm-centered „fast time”, whose main feature is the repetition of short formal units on the surface level (motifs, sub-motifs, short phrases), which usually rely on sixteenth-note durations.

Tüür’s stylistic development can be divided into two major periods: the earlier works until the turn of the millennium consist of works characterized by stylistic pluralism, i.e. an approach to various historical styles or compositional techniques within the same work. Since Tüür’s earlier works aimed to achieve formal integrity amidst stylistic diversity, he has summed up his earlier stylistic approach in poly-stylistic metalanguage. Since 2002, Tüür has used the term „vectorial method” to describe his compositional technique. By this, he means translating a certain numerically expressed code into sequences, or vectors, encompassing various musical elements from which the entire structure of the musical work is derived.

„Magma” was written during the transition from Tüür’s earlier style to a later style. The work can no longer be associated with poly-stylistic metalanguage. On the other hand, it cannot yet be considered a completely vectorial work, although references to this method can already be found in „Magma” . According to the composer, the principles of vectorial composition were not fully developed in his mind then – „Magma” is not based on numerical code but on six 17-step tone/chord blocks.

„Magma” is a single-movement composition, but from the soloist’s perspective, dividing it into three larger sections, which I referred to as movement, makes sense. The first part consists of rotational form, characteristic of Tüür’s music, formed from two musically contrasting materials – the first characterized by „continuous time” and the second by „slow time”. Based on rock-like sixteenth-note rhythms, the second movement lacks a fixed formal scheme, characteristic of Tüür’s works, especially for units described as „fast time”. The second movement ends with a cadenza improvised by the soloist. The third movement is characterized again by a rotational form, which, similar to the first part, is formed from two musically contrasting materials („continuous time” and

„slow time”). The work concludes with a coda-like section containing some musical material heard at the piece’s beginning.

Tüür often uses figurative titles in his works. „Magma” refers to volcanic activity and the three states of matter – gaseous, liquid, solid – which in turn are associated with the „continuous”, „slow”, and „fast” times. At the end of the first chapter, I attempted to describe the significance of the piece through the dramaturgy of its form for a better understanding of interpretative decisions.

In the second chapter, I analyzed the roles of the soloist concerning the orchestra in „Magma” . When defining the functions, I relied on the score’s musical text. Based on the observations, I divided the percussion part functions into four basic categories. I named them soloist, part of an ensemble, initiator, and continuer. I further divided the four basic category functions into two pairs of independent functions: rhetorical functions (soloist and ensemble), which in this work refer to the form of presenting musical material, and structural functions (initiator and continuer), which in this work refer to the way of generating, creating, or developing musical material. Each category could manifest itself in various subforms.

Based on the observations, the functions manifested as follows:

1. Only one of the four mentioned functions appeared.
2. Two functions from different categories appeared simultaneously.
3. The functions alternated relatively quickly – a changing function.
4. The function was not clearly expressed – within a certain segment, the relationship between the percussion part and the orchestra could be described through several functions simultaneously.

Each basic category is further divided into different forms of manifestation. The soloist’s function was divided into five different categories:

1. The soloist performs a cadenza.
2. The soloist is dynamically prominent and rhythmically contrasting.
3. The soloist is not dynamically prominent but is rhythmically contrasting, i.e. rhythmically independent of the orchestral parts.

4. The soloist is dynamically prominent but is not rhythmically contrasting – it is in rhythmic unison or very similar rhythmically to the orchestra.
5. The soloist does not stand out from the orchestra based on any of the criteria above (i.e. it is neither dynamically prominent nor rhythmically contrasting) but presents centrally significant musical material.

According to the analysis, the function of the ensemble manifested in three different categories.

1. The solo part is one voice from the orchestra, and its task is to amplify, support, or add tonal nuances to what is happening in the music;
2. The solo part serves as background to the development happening within the orchestra, creating a rhythmic ostinato or a one-note background;
3. The solo part is dynamically on the same scale, rhythmically in unison with the orchestra, and is not in a leading role.

The function of the initiator marked a situation where musical material was presented first in the solo part, providing a rhythmic or melodic impulse that the orchestra imitated as a similar rhythm or melody combination. The initiator function is further grouped into two forms of expression:

1. Digital echo, where material generated by the soloist is presented in a similar rhythm and melody combination
2. Harmonizer effect, where the material initiated by the soloist is responded to by the orchestra simultaneously and mostly with the same rhythm but differing in pitch, resulting in a heterophonic texture.

The continuer's function is the opposite of the initiator's – musical material is first generated within the orchestra, and the soloist imitates it as a similar rhythm or melody combination. The continuer function was divided into three forms of expression:

1. Digital echo, where the voice(s) of the orchestra generated musical material that the soloist mostly repeated unchanged

2. As a harmonizer effect, where the soloist responded to the material presented in the orchestral voices mostly with the same rhythm but differently in pitch.
3. As a harmonic pedal, marking a situation where the solo part continues or takes over the impulse received from the orchestral parts.

There were also exceptional situations in the piece, which I described as the following functions: ambivalent expression of functions, which marked situations where the relationship between the solo part and the orchestra could not be clearly defined, and changing function, which occurred in the solo part when the function changed within one measure or a shorter complete phrase. At the end of the chapter, I presented the indicators of the base functions of the percussion part and their combination frequencies in a column diagram.

In the third chapter, I conducted semi-structured interviews with composer Erkki-Sven Tüür, percussion soloists Evelyn Glennie and Guntars Freibergs, and conductors Risto Joost and Kristjan Järvi. The interviews aimed to explore how the interpreters who performed the piece „Magma” understood the functions of the soloist and Tüür’s musical language more generally. I met with the musicians in person (except for Evelyn Glennie, who, due to time constraints, responded to the questions sent by email by recording herself), transcribed the interviews in full, and compiled the thoughts relevant to the work by topic groups. The interview questionnaire consisted of main and additional follow-up questions, which I used if the interviewee did not understand the main question for some reason or if they deviated from the topic of interest.

I named the summarized topic groups:

1. Soloist Functions and Interpretation of the Piece
2. Form, Genre, and Musical ”States”
3. Erkki-Sven Tüür, Rock and Electronic Music

Regarding the roles of the soloist, the interviewees first pointed out that compared to a classical-romantic concerto, in contemporary instrumental concertos, the orchestra has emerged from its predominant accompanying role and now has an equal relationship with the soloist. The soloist and orchestra relationship has become more interactive and blended with the orchestral sound mass.

These changes were believed to occur primarily because contemporary composers focused on different aspects of music than classical-romantic composers. The latter were more concerned with melody and harmony, while contemporary composers were more interested in creating different timbres, sound masses, and atmospheres.

Eight soloist functions were identified in the piece „Magma”:

1. Soloist
2. Ensemble partner (also referred to as an orchestrator)
3. Leading (also referred to as solo guitar)
4. Supporting function (also referred to as a background role or supportive role)
5. Band member
6. Colour enhancer (also referred to as aura enhancer)
7. Conductor
8. Observer

The interviewees frequently mentioned the first four, while the last four were mentioned less frequently. There are several similarities in comparing the soloist functions mentioned by the interviewees with those derived from my analysis in Chapter 2. I will compare them based on the order presented.

(1) The soloist function was mainly described based on the example of classical-romantic instrumental concertos, where the soloist is distinct and carries a central voice/theme accompanied by the orchestra. This approach to solo performance is comparable to the second manifestation of soloist function analyzed in my study, where the soloist is dynamically prominent compared to orchestral parts and rhythmically contrasting.

(2) As an ensemble partner, the situation was described where the solo part is one orchestra voice supporting the orchestral rhythm or simply what is happening in the orchestra. These situations overlap with the first and third manifestations of ensemble function analyzed in Chapter 2 – the solo part is one orchestra voice and the solo part is dynamically on the same scale and rhythmically in unison with the orchestra.

(3) The leading (solo guitar) role was described as a part from which orchestral voices form new sound clouds or which drives the dramaturgy towards culmination. This role can be compared to the second manifestation of the initiator function analyzed in Chapter 2. However, the difference lies in the situations where the orchestra imitates what the soloist presented with a similar rhythm or melodic combination.

(4) The supporting function refers to the situation where the solo part accompanies one or more central voices of the orchestra. This approach overlaps with the second ensemble function mentioned in Chapter 2, but this time with manifestation number two, where the solo part's task is to create a rhythm ostinato or a single-tone background.

(5) The band member's function was described as a situation where the soloist keeps the whole thing rhythmically together. This function can be compared to the fifth manifestation of the soloist function mentioned in Chapter 2, which represents a situation where the soloist is in a leading role but is rhythmically connected to the orchestra's material.

(6) The colour enhancer (aura enhancer) was based on Erkki-Sven Tüür's words, describing a situation where the solo part is like a voice in the general sound mass but still serves a specific colour-enhancing function. I compared this function to the manifestation of ambivalent expression mentioned in Chapter 2. There, too, the soloist (in rhythmic unison) adds colour to what is happening in the orchestra with octobans.

Since (7) the roles of the conductor and (8) the observer were mentioned only once, and no further information was gathered about them from the interviews, and my description of these roles in the thesis was speculative, I did not compare these roles to the analyzed soloist functions in Chapter 2.

Interestingly, the soloist functions and their manifestations analyzed in Chapter Two corresponded quite clearly to the soloist functions presented by the interviewees in Chapter Three. One difference might be that I found a much greater variety of manifestations of the functions during my analysis than the performing artists proposed. This is because, firstly, the interviewees have never thought about the soloist functions to such an extent. Secondly, they have never conducted such a thorough analysis of the functions.



Regarding the form of the piece, only the percussion soloist Guntars Freibergs from Latvia could recall and respond in detail. It was interesting to note that he also divided the piece into three movements, concluding with a coda (originally, the soloist described a four-part form, but later clarified that the fourth part is like a coda for him. Therefore, Freibergs' analysis coincides with the form parts I proposed). I believe that moving between different percussion sections and simultaneously experiencing characteristic changes in the music gives the soloist a strong intuition, making such a division of the piece into parts seem correct.

Regarding the genre ambiguity of the piece, the interviewees unanimously agreed that (1) contemporary instrumental concertos mostly integrate the soloist's part, and (2) the ambivalence of the piece is not important from the perspective of its performance, and therefore, it should not be approached differently. Based on the above, they believe one should proceed from the work's title, which includes the term „symphony”, and present it as a symphony with emphasized percussion.

The interviewees highlighted the importance of researching the composer's biography to understand the piece better and develop a more authentic interpretation. Hence, everyone knew Erkki-Sven Tüür's background in a progressive rock band. Consequently, they believed that despite the classical genre definition, the composer wants the audience to physically feel the piece when it is performed, much like at a rock concert. Regarding the use of electronic music techniques (reverb effect, harmonizer effect, and harmonic pedal) found in „Magma” , the performing artists acknowledged that these techniques are definitely present but could not specify them further.

In the fourth chapter, based on the information obtained from the previous three chapters, I described how to interpret the work „Magma” from the soloist's perspective. I divided the data into six thematic groups and titled them as follows:

1. The genre ambivalence of „Magma”
2. The impact of the work's title on its interpretation
3. Interpreting musical times in the work „Magma”
4. Planning the placement of instruments in the first phase of preparation
5. Observations arising from the interplay of timbre and form
6. The functions of the soloist and their influence on the interpretation of the work

(1) The genre ambivalence of „Magma” should be presented as a symphony considering the structural development of the work and the title’s influence. For the soloist, this means being aware of the overall structure of the work and its musical development and focusing on the piece as a cohesive unit rather than just their part.

(2) The title „Magma” evokes thoughts of volcanic activity and various forms of matter – gaseous, liquid, and solid. I found that the percussion soloist has two options for creating such soundscapes: (1) interpreting the chosen instrumentation by the composer and (2) interpreting the musical character. Interpreting the instrumentation selection is crucial because the composer uses specific percussion instruments to depict certain images and musical characters.

(3) The formative development in Tüür’s works is described in terms of continuous/eternal time, slow time, and fast time. All three times are present in „Magma”, corresponding metaphorically to three states of matter – gaseous, liquid, and solid. In preparing for the volcanic activity associated with „Magma”, the soloist should map out the different times and, thereby, metaphorical states of matter in the work and understand the characteristic features of each „substance”.

(4) The percussion instrumentation in „Magma” is vast, so the soloist must carefully consider the placement of instruments on stage based on their tonal characteristics and the soloist’s visibility to the audience. Additionally, it is crucial to ensure that the soloist can always see the conductor. To solve this problem, I proposed an idea I learned from my teacher, Hendrik Knarborg Larsen: cut out the instruments from paper and „play” with their placement on a flat surface.

(5) In the work analysis, I observed that the composer systematically used collections of timbres to shape the form of „Magma”. I found that it is the soloist’s task to be aware that a specific percussion timbre indicates a certain formal location in the piece. Through this, these timbres acquire a thematic significance, which allows the soloist to interpret the developmental arc of the work.

(6) As mentioned in the introduction, the most intriguing question for me was related to the interpretation problems associated with the roles of the soloist, which defining and describing were the main problems of this work. The functions I previously did not notice or conceptualize were

formulated in this work as initiator and continuer – especially the role of digital echo. Analyzing the score from the soloist’s perspective and discovering the extensive use of the echo effect in the work opened a new „door” for me, which I was unaware of and could not peek behind. Being aware of the presence of the echo effect, I believe that fragments/phrases/sections in which the effect occurs should be highlighted so that the listener notices them. Discussing this with the conductor undoubtedly contributes to achieving the effect. However, based on the recommendation of the interviewed percussion soloists, personal communication with the orchestra members is even more effective.

As stated in the introduction, I divided the soloist’s work in preparing for an instrumental concerto from rehearsal to performance into three phases: (1) getting acquainted with the material and its interpretation, (2) creating performance strategies, and (3) realizing the strategies for performance. The main goal of this doctoral thesis was to describe the first phase of preparation – how to think about and interpret the work before developing interpretation strategies for its performance. Based on the in-depth analysis of the work and interviews with musicians, I can confirm that defining, determining, interpreting, and describing the soloist’s roles concerning the orchestra have become much clearer due to this doctoral thesis. I have found myself analyzing and interpreting them while listening to various instrumental concerto performances and learning new instrumental concertos – for example, Einojuhani Rautavaara’s percussion concerto „Incantations” that I learned for the fourth doctoral concert. I hope this doctoral thesis provides useful ideas and solutions for soloists, conductors, and teachers in resolving emerging issues in performing new music.