

muusika



Nr 9
september 2004
Hind 25.90

**Vanamuusika printsess
Arianna Savall**

**Carlos Kleiber,
dirigent, kes
lõi vaid
täiuslikku**

**Unustamatu
Miliza Korjus**

**HELENA
TULVE**

2004 Eesti Plokkflöödi festival

10.-12. september

10. september kell 15
Vanalinnu Muusikamaja Uus 16
illustreeritud loeng 'The English Fantasy'
/Inglise fantaasia/
Kathryn Bennetts - Peter Bowman Inglismaa -
Imbi Tarum

10. september kell 16.30
TPÜ Kultuuriteaduskond Lai 13
kursus Consort music /plokkflöödi ansambli muusika/
Claire Michon Prantsusmaa

10. september kell 19
Niguliste kiriku Antoniuuse kabel
kontsert The Great Charm
Baldrick Deerenberg - Gudrun Herb Holland -
Reinut Tepp - Peter Sarapuu

10. september kell 21.30
Vanalinnu Muusikamaja
öökonsert La Follia
Gudrun Heyens - Wolfgang Kostujak Saksamaa

11. september kell 12
Mustpeade Maja Valge saal
lasteansambli kontsert
Eesti muusikakoolide ja stuudiote õpilansambliid

11. september kell 15
Mustpeade Maja
kursus The Baroque Alphabet of Emotions
/Barokkemotsioonide tähestik/
Hans Maria Kneihls Austria

11. september kell 15
TPÜ Kultuuriteaduskond Lai 13
Töö õpilase-plokkflöödi ansambliatega
Rosalyne de Groot Holland

11. september kell 19
Tallinna Raekoda
Galakontsert kaasaegsest plokkflöödimuusikast -
Jürjendal, Pärt, Rääts, Tüür jt.
Esinevad festivalil osalevad plokkflöödimängijad

12. september kell 10
TPÜ Kultuuriteaduskond Lai 13
Lahtised tunnid
Baldrick Deerenberg

12. september kell 12
Mustpeade Maja Olavi saal
kontsert Flights of fancy /Fantaasia lend/
Kathryn Bennetts - Peter Bowman

12. september kell 15.30
TPÜ Kultuuriteaduskond Lai 13
kursus Spiel und Spaß mit der Blockflöte
/Mäng ja lust plokkflöödigas/
Gudrun Heyens

12. september kell 19
Niguliste kiriku Antoniuuse kabel
kontsert Flauti d'Italia
Toccate, Madrigali, Balletti e Sonate, 1585-1660
/Toccataid, madrigalid, balletid ja sonaadid/
Claire Michon - Tiia Ratas - Reinut Tepp

Korraldajad: Plokkflöödiühing ERTA-Estonia ja Eesti Kontsert
www.hot.ee/ertaestonia e-post: ertaestonia@hotmail.ee infotelefon: 55 546 870



10. üle-eestilised klaveriõpetajate päevad

28. – 31. 10. 2004 Tallinnas

Nõmme Muusikakoolis

Osalejate registreerimine 28. okt. kell 10–12

PÄEVADE SISU:

1. EKÜ aastakoosolek pühapäev, 31. okt. kell 11.00
 2. Leedu improvisatsioonipedagoogi Sigita Giedraitise loengud "Populaarse muusika käsitus muusikakoolis" ja "Elementaarne improvisatsioon"
 3. Algastme praktiline saatetekujundamine tähtsuse põhjal – Leelo Kõlar
 4. Kokkuvõtte esseedest "Loovuse arendamisest õpilases" – Martti Raide
 5. Ülevaade Edvard Griegi hilisema perioodi klaveripaladest – Liine Piigli
 6. Uue lastepalade kogumiku tutvustus – Katri Rebane
 7. Klaveriansambli kontsert
 8. Lahtised tunnid ja konsultatsioonid
- Lõppkontserdile ootame õpilasi esinema omaloominguliste paladega

Kursusest osavõtjal õpetajal on ette nähtud iseseisev töö, milleks on kolm võimalust:

1. Õpilase ettevalmistamine lahtisteks tundideks (õpilasel tuua tundi kolm pala valikul)
2. Kirjutada essee teemal "Kuidas saavutada soovitud kõla"
3. Mängida pedagoogilist repertuaari (vähemalt 10 minutit Esimese maailmasõja järgset prantsuse klaverimuusikat, va Debussy ja Ravel)

OSAVÕTUMAKS

Osavõtumaks klaveriõpetajate päevadest on 500 kr, EKÜ liikmetele 300 kr
Õpilaste osalemine üritusel on tasuta
Kui osavõtu eest tasub asutus, näidake avaldusel maksja täpne nimi, registreerikoodi number ja aadress. Kursuse eest saab kohapeal tasuda ka sularahas

ÕÖBIMINE

Orienteeruv hind ~150 kr. Õõmaja broneering on nimeline ja tähendab kohustust seda kasutada
Juhul, kui teie õõbimise eest makstakse ülekandega, peate hotelli saabudes esitama garantiikirja asutuselt, mis tagab arve tasumise

Korraldajad toimekond ootab täidetud avaldusi hiljemalt 15. septembriks, aadressil:

Martti Raide
Eesti Klaveriõpetajate Ühing
Rävala pst 16 10143 Tallinn

Laekunud avalduste põhjal registreeritakse üritusele saabujad, soovijatele saadetakse arved kahe nädala jooksul. Teiepoolse pangaülekanke lõpptähtaeg on 15. oktoober

INFO: 50 27 189; 52 03 320; 56 49 44 65

KAVA

SOOLO

2 Tiia Teder. Olemisega seotud hetked.
Intervjuu Helena Tulvega

AARIA

9 Erkki Luuk. Kultuuriline eikellegimaa

BAGATELLID

10 Mailis Pöld. Uudiseid maailmast

IMPRESSIOONID

12 Kristel Pappel. Ooperimärkmeid padja kõrvalt, esmajoones Brittenist ja Tulvest
14 Maria Nasardinova. Dvořák peatus Pärnus

15 Liis Jürgens. Hingestatud laul heinavankril. Ansambel Heinavanker Haapsalu Vanamuusika Festivalil

16 Tiia Teder. Balti aasta rostrumil

17 Krista Sildoja. Austraalia karje jäi karjeks... Ussidest puretud puidu helid "Klaaspärlimängul"

18 Mirjam Tally. Rütmituaalid. Ansambli Kroumata kontserdist Pärnu David Oistrahhi Festivalil

19 Elena Lass. Valgus ülalpool lauge. Film "Christus" Tallinna XVIII orelifestivalil

RUBATO

20 Mailis Pöld. "Tänu" Erik Satie'le

UVERTÜÜR

23 Jaan-Eik Tulve. "Elada muusikuna – see on suur privileeg." Intervjuu Arianna Savalliga

FESTUM

26 Anne Erm. North Sea Jazz – Euroopa suurim jazzifestival

KIIKS

28 Berk Vaher. Scott Walker – hämaruse hääl

MEDITATSIOON

30 Charles Rosen. Vaade klaveri tagant

MODULATSIOON

32 Tarmo Johannes. Itaalia muusika hetkesisust

POP & ROCK

34 Margus Kiis. *In memoriam* Ott Arder ja Henno Käo

HOMMAGE

36 Alo Põldmäe. Miliza Korjus 95

BAGATELLID

37 Uudiseid Eestist

MELOMAAN

38 Heliplaatide tutvustus

COLLAGE

40 Valik septembrikuu muusikasündmusi

Intro 9/2004

Tänavuse suve märksõnaks oli VESI. Vihm, uputus, jahedus. Vee-element on muusikaga seotud voolamise, muutlikkuse läbi. Vesi on ajatu, muusika niisama; seletamatu ürgelement, teadmata kuidas tekkinud või kust pärit.

Selles mõttes on ka Helena Tulve, septembrikuu kaanepersoon, vee-helilooja.

Sügisest alates olekid muutuvad, vesi jäätub, kool algab, saadakse uut teada, tekivad uued juhuste kokkulangevused.

Ia Rimmel

muusika

Peatoimetaja **Ia Rimmel** ia@ema.edu.ee
Toimetaja **Kristina Kõrver** kristina@ema.edu.ee
Toimetaja **Mirjam Tally** mirjam@ema.edu.ee
Turundusjuht **Herje Tamm** herje@ema.edu.ee
Kujundaja **Tõnu Kaalep** tonu@ekspress.ee
Keeletoimetaja **Kulla Sisask**
Raamatupidaja **Tambet Kuresoo**

Rahastaja EV Kultuuriministeerium
Ajakirja ilmumist toetab Eesti Kultuurkapital
Väljaandja Eesti Muusikanõukogu Suur-Karja 23, 10148 Tallinn
Toimetuse kolleegium: Eesti Muusikanõukogu juhatus

Toimetus Rävälä pst 16, 10143 Tallinn, II korrus, B 214
Toimetuse telefon (0) 6675 788
Kodulehekülg: **muusika.kul.ee**
Reprotööd **KO Repro**
Trükikoda **Printon**
ISSN 1406-9466
© Eesti Muusikanõukogu

Tellimine OÜ Kirilind
tel (0) 640 85 97, (0) 640 85 99
faks (0) 640 85 98
e-post: **kirilind@estpak.ee**
kodulehekülg: **www.kirilind.ee**
Tellimisindeks **00679**
Otsekorraldus **21** krooni number
3 numbrit **63** krooni
6 numbrit **126** krooni
Aastatellimus (11 numbrit) **230** krooni.
Välismaale tellimisel lisandub postikulu.



HELENA TULVE
FOTO TARVO HANNO
VARRES

Olemisega seotud hetked

Intervjuu Helena Tulvega

TIIA TEDER

Tänavune aasta tõi noorele heliloojale Helena Tulvele (1972) vähemalt kaks tähtsat sündmust: kammerooperi "It Is Getting So Dark" esiettekande ning teose "Sula" võidu Rahvusvahelisel Heliloojate Rostrumil. Lisaks sai Tulve rõõmustada oma õpilaste Tatjana Kozlova ja Santa Ratniece edu üle samal konkursil. Rohkem kui ükski teine eesti nüüdishelilooja toetub Tulve euroopalikule tänapäevasele helikeelele. Helena Tulve helisse süüviv muusika ei karju valjusti, vaid räägib vaikselt olulistest asjadest.

Kust sa pärit oled?

Sündisin Tartus ja olen üles kasvanud Tallinnas ja Pärnu lähedal, suved veetsin Valgamaal, kust on pärit isa pere. Ka ema suguvõsa juured on Lõuna-Eestis ning mõlemalt poolt on mulgi sugemeid. Kuni vanemad ülikoolis käisid ja nõukogulikes ruumiprobleemides vintsklesid, olin kord vanaema juures, kord vanemate juures, kogu pere sai kokku kolida, kui ma olin üheksa-aastane.

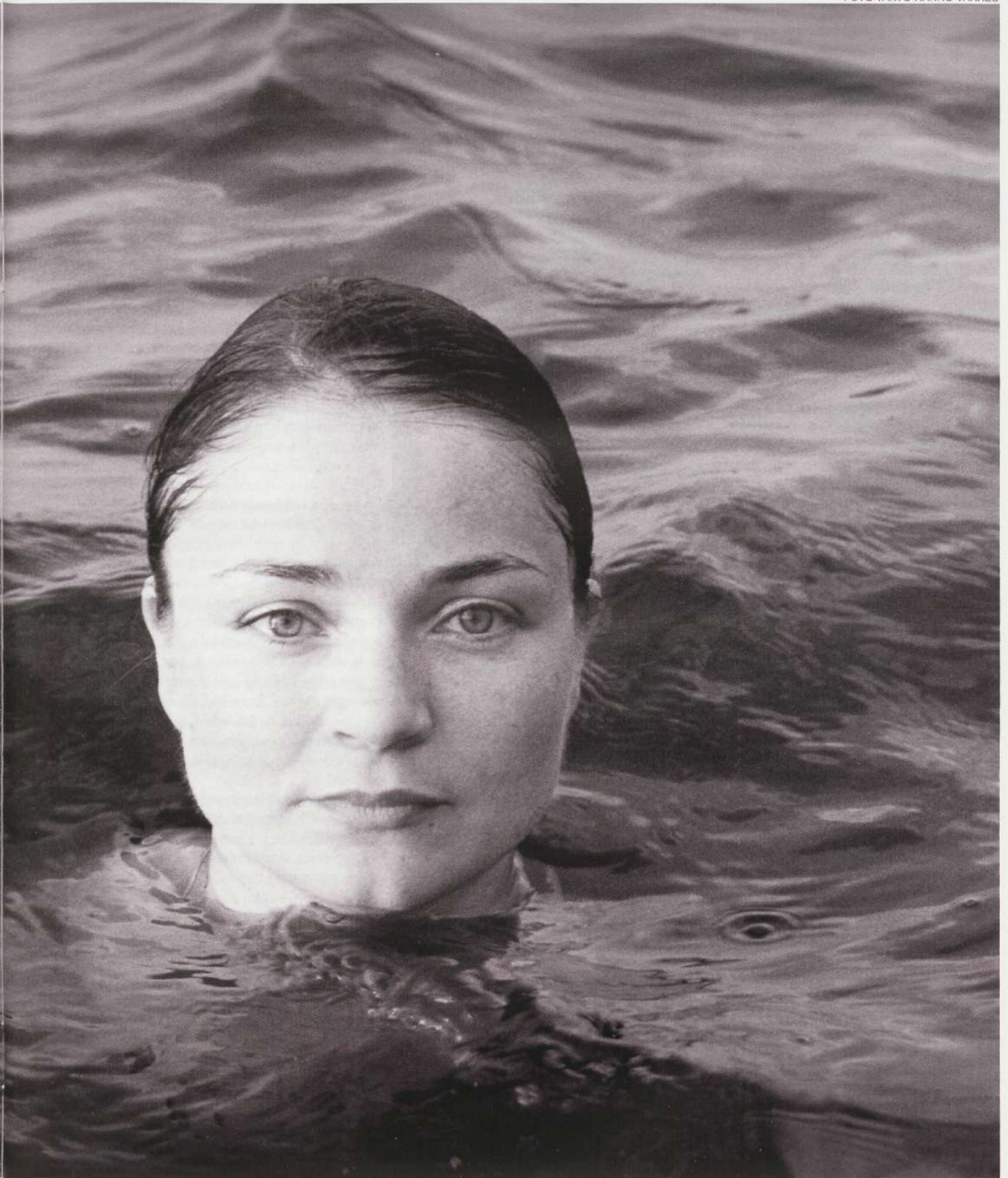
Mis sind lapsepõlves mõjutas?

Olin palju ükski ja mulle meeldis lugeda. Lugesin kõike, mis kätte sattus, kõige rohkem meeldisid muinasjutud, näiteks "Saja rahva lood". Mulle meeldisid raamatute erilised illustratsioonid, nii et lugesin mõnd raamatut üle just selle pärast, et seal olid ilusad pildid. Näiteks "Muinasjutt tsaar Saltaanist", mis tekitas emotsioone: uhkelt rõivastatud bojaarinnad ja kaunitarid, lossid, kus toimus imelisi asju. Ja ema lapsepõlvest oli mul üks hiina muinasjuttude raamat, seal oli teistmoodi maailm.

Kes sind muusikakooli pani?

Kui sain kuueseks, kolisin vanaema juurde Tootsi. Vanaema oli seal õpetaja ja ma käisin temaga sageli koolis kaasas. Nii pandigi mind esimesse klassi aasta varem. Samal ajal loodi sinna Vändra lastemuusikakooli filiaal, kus hakkasin klaverit õppima. Muusikakeskkooli läksin neljandas klassis, kui Tallinna vanemate juurde kolisin. Raske oli harjuda nii suure linnaga ja uute inimestega. Ning sellega, et muusika tegemise ümber oli hoopis pingestatum õhkkond, konkurents ja teistsugune taust. Muusika muutus peamiseks.





Kas koolis valitses muusikaarmastus?

Muusikaarmastus oli kuskil kõrval olemas, aga laps ei mõtle võib-olla sellistes kategooriates. Ma polnud eriti hea pianist ja kuni eriala vahetuseni oli see mulle keskkoolis raske aeg. Mäletan pidevat pinget ja teadmist, et ma pole ootuste kõrgusel.

Sul jäid käed haigeks ja klaveriõpingud tuli katkestada. Kas sa ei mõelnud muusikakeskkoolist lahkumise peale?

Mõte oli, arvan, et mu vanemadki mõtlesid selle peale. Aga kujutades ette olukorda, et ma enam muusikaga ei tegele, aga teised jätkavad, haaras mind kahjutunne. Muusika oli mulle tegelikult juba naha vahele pugenud. Hea lahendusena sain üle minna muusikateooria erialale. Muusikast mõtlemine – seda ma võisin teha küll.

Millal siis komponeerimisega alustasid?

See oli esialgu lisaaine. Esimesest krambist aitas õpetaja Alo Põldmäe osavalt üle. Ma polnud muusika kirjutamise peale kunagi mõelnud ja see tundus mulle ilmvõimatu. Looming seostus minu jaoks instrumendi-valdamise ja improvisatsioonilise vabadusega ning ma ei tundnud end selles osas tugevana. Kui sain aru, et see on pigem mõtlemise ala, hakkas see mind kohe huvitama.

Kui sa keskkooli lõpetasid, oli sul juba teoseid mapis?

Jah, päris naljakad tunduvad praegu, kui üle kuulata. Isegi üks väike orkestrilugu oli, mida Toomas Kapteni orkester ka mängis. Aga nende põhjal soovitati mul õpinguid jätkata. Olen hoidnud oma loomingu nimekirjas kõik lood alates konsi algusest, aga ma vist ei tahaks, et neid esimesi praegu mängitaks. Võib-olla võiks huumori mõttes mängida siis, kui ma vanaks saan.

Kas need erinevad sinu muust loominguist?

Oluliselt ei erine, aga lihtsalt vahendite valdamine on piiratum. Põhiidee on jäänud samaks, olen samal teel edasi liikunud.

Sa astusid konssi "laulva revolutsiooni" ajal, 1989? Mis õhkkond seal tollal oli?

Ma nimetan seda svammi-perioodiks, kus tuli endasse koguda igasuguseid asju, mida ei jõudnud isegi seedida, kus osa läks otse kasutusse, aga päris palju jäi varuks. Mul vedas, sest just tollal tuli Erkki-Sven Tüür õpetama ja võttis mind oma õpilaseks.

Tüür oli tollal sama vana kui sina praegu ja mitte veel väljapaiste helilooja.



"Olin lapsena palju üksi ja mulle meeldis lugeda." Raamatuga veedetud aeg on väärt aeg, usub Helena ka praegu.

On kahju, kui meie esindusorkestrid peavad uue eesti muusika esitamist ebameeldivaks kohustuseks. Nii mõnigi hea teos saab tahte puudumise tõttu kesk-pärase esituse.

Ta sai siis just 30. Minu meelest oli ta juba lendu läinud ja väljaspool Eestitki tähelepanu äratanud. Tema muusikas oli midagi sellist, mis mindki tõmbas, värsket olemist, uudset teadmist ja nägemist. Me kuulasime palju muusikat, mis avardas minu silmapiiri märkimisväärselt. Selgus, et kõik on võimalik, et väljaspool mind ennast pole selgeid piire, kuhu ei tohi ja mida ei saa. Võib liikuda suurema trajektooriga.

Aastal 1991 läksite abikaasa Jaan-Eigiga Prantsusmaale. Kas see minek oli tõsine õppimissoov või ka seiklus?

Jaan-Eik on seiklejatuüp ja tema puhul olid need kaks asja lahutamatud. Ta käis aasta varem võimalusi otsimas, kuidas saaks Pariisi õppima minna, ja mina läksin hiljem temaga kaasa. Tal oli konkreetne huvi gregooriuse laulu vastu ja ta oli tänaval juhuslikult tutvunud oma õppejõuga – see legendaarne juhtum, millest siin-seal juttu on olnud. Jaan-Eik sai stipendiumi ja selle eest õppisime mõlemad. Oli napp olemine, aga huvitav võimalus sealsete inimestega kokku puutuda ja hoopis teistsugust ühiskonda tundma õppida.

Kas te tundsite end mõnikord vaeste idaeurooplastena?

Meid püüti sellesse purki panna küll. Prantslased ei näinud selles midagi halba, et nimetada meid sojeetideks. Nad kasutasid seda sõna isegi hea tahtega, sest prantslased suhtuvad ju päris soojalt venelastesse, loomulikult oli bürokraatlikke õiendamisi ka. Aga muidu ma ei saa öelda, et oleksime olnud halvemas olukorras kui teised. Eks üliõpilased elavad ikka kitsalt.

Sa õppisid Prantsusmaal kompositsiooni Jacques Charpentier' juures. Mida sa temalt said?

Charpentier oli Messiaeni õpilane ja ta pidas kompositsioonitundi samamoodi nagu Messiaen, suures grupis, kus kõik näitavad oma lugusid. Kursuse nimi oli "Kompositsioon ja muusikalised tsivilisatsioonid". Ta rääkis mitmesugusest muusikast, oli ise elanud Indias ja tundis sealset kultuuri. Kord nädalas olime terve päev tema tunnis – hommikupoole õpilaste teoste vaatamine, pärastlõunal loeng. Ta oli mugav ja muhe meesterahvas, popsutas mõnusalt piipu ja õhk loengusaalis aina paksenes. Mulle meeldis, et ta ei teinud stiililiselt suunavaid märkusi ja andis vabadust. Tegelikult kirjutasin ma tollal vähe, rohkem vaatasin, mida teised tegid.

Miks te Prantsusmaale ei jäänud?

Päris paljudel põhjustel. Ühelt poolt see, et meile väga sobib Eesti eluviis ja võrdlemisi looduslähedane olemine. Teisalt, muusikute ja heliloojate ring Prantsusmaal on väga suletud, end sinna sisse süüa on aeganõudev ja need meetodid pole eestlaslikule loomusele kuigi sobivad. Peab olema väga särav isikus või omama eestkostjat, kes tõstab poodiumile. Jaan-Eik tahtis ka oma ansambli luua ja parem võimalus seda teha oli Eestis.

Te olite Eestist ära selle kõige keerulisema aja, mil kõik siin väga kiiresti muutus. Kas tagasi tulles oli raske end kehtestada?

Meie jaoks oli nagu kaks ajaliini, üks oli prantsuse aeg ja teine Eestis oldud aeg. Kui tagasi tulime, tuli jälle tundma õppida, kuidas üldse elada sellises ühiskonnas. Kuid endale Eestis tegevust leida ei olnud raske. Meil on mõlemal üsna sõltumatud alad ja oleme ise endale koha tekitanud.

Minu jaoks kerkisid sa areenile teosega "à travers" 1998. aastal. Kas see oli oluline läbimurre?

Ma ei oska sellistes terminites mõelda. Selles suhtes, kas mind pannakse tähele, olen suhteliselt kannatlik ja ei kiirusta kuhugi. Kasvatasin lapsi ja polnud vahepeal kolm aastat kirjutanud. Olid väiksed välised kõhklused, aga sügaval sisimas teadmine, et mul on midagi öelda ja edasi anda.

Esimene lugu pärast pausi oli saksofonikvartett "Öö". "à travers" oli järgmine lugu ja võib-olla on selles mingisugune lapsesaamisega seotud energia. Ma tulin haiglast koju ja kirjutasin selle loo paari nädala jooksul, rinnalapse kõrvalt. Ega see lihtne ei olnud, aga raskused võib-olla andsidki pinget juurde. Loo idee, läbimise mõte oli mul varem olemas. Ma teadsin plaani, mille järgi hakkam tegetsema, idee oli saanud küpseda.

Sa kuulud eesti muusikas n-ö NYIDI põlvkonda, muusikute gruppi, kes avas Olari Eltsi juhtimisel akna Euroopasse. Kas see ühtekuuluvustunne on sulle oluline?

Jaa, need on omad inimesed, kes on ühtemoodi vaeva näinud, arenenud kõrvuti, vastastikku mõjutades ja toetades. Igal põlvkonnal on oma dirigendid ja oma vedajad ning Olari on meie põlvkonna oluline mootor. Olari on enda vastu väga nõudlik, ta on palju vaeva näinud, et läbi murda ja dirigendi kohta ongi see õige sõna. Dirigendil peab tõesti olema hetk, et sind pannakse tähele, helilooja töö pole sedavõrd hetkes kinni. Olari on tellinud minult teoseid juba 1991. aastast, sest ajast, mil ta dirigeeris veel Mainori kammerkoori. Minu jaoks on ta kindlasti olnud õhutaja ja samamoodi innustanud NYID-ansambli mängijaid, kes on suure entusiasmiga õppinud uut muusikat esitama. See on suur vedamine, et mu teoseid on hästi esitatud. Olen saanud sellest kohe õppida, järeltõlgete teha, saada uut pidepunkti ja eda-



Jakob, Jaan-Eik, Nathan, Helena ja uinuv Eliann oma koduaias Nõmmel 1998. aastal.

FOTO ERAKOGUST / JEAN PASCAL OLLIVRY

si minna. Lihtsalt sahtlisse kirjutamisest pole erilist kasu.

Olari Elts ütles hiljuti ühes intervjuus, et Eesti on noorte heliloojate paradüüs. Kas sa jagad tema seisukohta?

Jah, situatsioon on soodne ja avatud, kuna noori ei suruta süsteemi. Väljakujunenud ühiskonnas on oma hierarhia ja muidugi ei taha keegi positsioone kaotada. Siin seda nii palju pole ja positsiooni ei ole väikeses ühiskonnas nii suur väärtus, mille poole pürgida. Võimalik on vaba suhtlemine, ei ole suuri pingeid noor-vana-liinil.

Kas sa tunnend end veel noore heliloojana?

Küllap ma tunnen, kuigi samas olen heliloominguga juba nii kaua tegelnud, et

paiknen just selle ea piiri peal, kus on võimalik vaadata nii edasi kui tagasi. Reaalne vanus ei ütle alati seda, kui küps või kogunud inimene sisimas on, vanust võib hinnata pigem mõtlemissel järgi.

Kas sa tunnend heliloojana end küpsena või on suur otsimis-soov?

Eks otsimine on pidev, aga paaniline otsija pole ma kunagi olnud. Ma pole mõelnud sellistes kategooriates, et millises stiilis kirjutada või millega tegelda. Mingi voog mind kannab ja ma lihtsalt püüan seda jälgida, asjad tulevad tasapisi iseenesest kätte, kui piisavalt tähelepanelik olla.

Kas naishelilooja-teema on tänapäeval üldse aktuaalne? Kuulsin Kaija Saariahot hiljuti intervjuus ütlemas, et tema eluajal on suhtumine naisheliloojasse oluliselt muutunud.

Tõenäoliselt. Mina pole seda probleemi üldse tajunud. Eestis pole sellest kunagi küsimust tehtud, aga Prantsusmaal näiteks ei oska muusikahuviline hoobilt ühtegi prantsuse naisheliloojat nimetada. Ega neid palju ei ole ka, ühiskonna mudel on erinev. Samas näiteks Põhjamaades on väga palju naisheliloojaid, ka Baltimaades. Ei saa öelda, et naised ei pääse löögile, mina ei näe mingit vahet ega taju, et mul oleks naisena raskem või kergem. See vahe võib mõne inimese peas olla.

Kas sa mõtled ühiskondlikult? Kas sind huvitab, mida teevad poliitikud?

Ma jälgin, kuidas ühiskond toimib ning kuidas seda korrastatakse – see on huvitav. Aga mind tõukab eemale see, et kadu poliitilise tahte ja selle realiseerumise, idee ja teostuse vahel on nii suur, palju poliitilist mängu ja mitte päris asja. Poliitika on minu arust ebaefektiivne ala.

Kõige lähedasem on mulle ehk ökoloogiline maailmavaade. See on innovatiivne ja edasiviiv, iseasi, kuidas ta toimib ja realiseerub. Eks sealgi on needsamad kaod, inimesed on ikka inimesed.

Mulle meeldivad asjad, mis on varjus ja millest võin aimata, mis nad on, ilma täisvalguseta.

Miks sa väldid televiisori vaatamist?

Mulle tundub, et visuaalsus vangistab kergesti. Ikka vaatad, kui miski liigub. Ma ei ole endas nii kindel, et kui mul oleks kodus televiisor, et ma siis ei vaataks mingit mõttetust. Teisalt ei ole meil televiisorit laste pärast, laps jääb selle külge lummatult kinni. Ilma televiisorita on võimalik elada.

Oled palju välismaal viibinud, kas sa tunned eestlaseks olemise uhkust, uhke ja hää tunnet?

Mul pole tunnet, et eestlased on kõige paremad ja minu keel ilusaim maailmas. Aga ma arvan, et meie keel ja kultuur on omanäolised, meil on oma olemine. Selles on alati head ja halvad jooned, valguse ja varju pool. Oluline on sõnum, et maailm on mitmevärviline ja meil on omapära, mis maailma rikastab.

Kui sa räägid näiteks prantslasele Eestist, mida siis räägid? Ilmast, laulupeost?

Keel on oluline. Näiteks see, et eesti keeles pole mees- ja naissoo, on prantslastele arusaamatu. Ja laulupidu on oluline, emotsionaalne eestlaseks olemise väljendus. Loodusest räägin kindlasti. Me oleme looduserahvas ja kliimaatilised tingimused kujundavad meid. Eestlaslikel loomujoontel, ka negatiivsetel, on mingi taust. Kogu see kompleks moodustab terviku ja seda tervikut vaadates arvan, et on päris hea eestlane olla.

Sinu muusikas ei ole eriti n-õ muusikalist emakeelt, sidet rahvalauluga või mõõdunud sajandi õpetatud eesti muusika arhetüüpidega.

Ma arvan, et Eestis polegi selget muusikalist emakeelt peale rahvalaulu. Kunstmuusikalist oma keelt meil välja ei ole kujunenud, vaba kulgemise aeg on olnud liiga lühike. Pole koolkondi, on vaid isiksused, kes kuidagi järgnevad ja suhestuvad. Aga on ka mingisugune ühine põhjamine olemine ja valguse peegeldus, mis päris palju eesti muusikat identitseerib. Kui kusagil lõunamaal kuulatakse meie muusikat, siis on see selgelt tunda, kirjutata sa siis rütmilist, vähem rütmilist, värvilist, selgemat või keerulisemat muusikat. Eestlaslik põhjamine ruumitunnetus ja ajataju on selgelt teistest erinev. Ka mulle on öeldud, et ajataju muusikas on põhjamine.

Mida sa selle ruumitunnetusega mõtled, kas seda, et muusika pürib üles?

Selles on avarusevajadust ja distantsitunnet – et oleks ruumi vaadata, et, liivilikult õeldes, saaks metsa taha näha. Ka taevas on meil erinev lõunamaa taevast. Temas on vahel sellist heldust, sügavust ja kaugust, mida lõunamaal kunagi ei kohta. Samamoodi on meie aastaegade tukse väga selge ja regulaarne, aga väga aeglane. Eesti pole ülerahvastatud, on piisavalt ruumi ja inimesed harjunud omaette olema. Meil ei pea ruumi täitma sotsiaalse olemisega. Sellest sõltuvalt ei karda inimesed vaikust ja vait olemist, eraldi või koos vaikimist. Loodus on niivõrd elus, et ei teki mahajäetuse tunnet, isegi kui oled üksinda hüljatud paigas. Seesama kandub muusse suhtlemisse üle, see on geenides.

Mismoodi sa suhestud eesti klassikaga? Heino Eller tõi eesti muusikasse peensu-

se, kas oled tema “loominguline lapselapselaps”?

Eller tõi eesti muusikasse detaili tähenduslikkuse, tegeles põhjalikult intonatsiooniga ja pööras suurt tähelepanu nüanssidele. Midagi sellest on minus kindlasti.

Mis sulle eesti klassikas üldse oluline on? Pärt või Tubin?

Muidugi tähendab Arvo Pärdi muusika mulle väga palju. Ta pole küll klassik, pigem toimiv klassik. See on maitse ja sisetunde küsimus, aga Pärt ütleb mulle rohkem kui Tubin. Minu jaoks on Tubina muusikas sageli liiga palju dramaatilisust, liiga otseõeldult. Mulle meeldivad asjad, mis on varjus ja millest võin aimata, mis nad on, ilma täisvalguseta.

Mis sind köidab Idamaade kultuurides?

Aegade tarkus on idamaades kestvam kui Euroopas. Siin on kuidagi põlastatud aegade kogemust. Domineerinud on progressi-idee, et meie oleme ikka targemad kui esivanemad, ja toimub areng millegi suunas. Reaalsusega kõlab paremini kokku inimloomuse muutumatus, lakkamatu tagasipöördumine iseenda juurde.

Käisime aastaid tagasi esimest korda Liibanonis ja sealne reaalsus mõjus, nagu oleks uus ruum lahti lõõdnud. See maa on nii ligiõmbav, iidsete kultuuride häll ja tohutu ajalugu ühelt poolt, teisalt kakskümmend aastat kestnud sõda, mis kõneleb inimloomuse tumedast poolest...

Gregooriuse laul on üks samasuguseid allikaid.

Jaa, selles on ka aegade tarkust, ühte väga kontsentreeritud olemist kõigist võimalikest olemistest, ta on nagu täiuslikuks lihvitud kalliskivi. Samas on ta väga kommunikatiivne, võimeline rääkima, tekitama mõtteid ja pingeid ka tänases päevas.

Kust sinu muusika ajakäsitlus pärit on?

Ühelt poolt on see ehk lihtsalt minu põhjamaises loomuses, teisalt on mind muusikalise emakeelena palju mõjutanud just gregooriuse laul, mille aluseks on ühtne voog. Kokku võttes on ka minu teosed suures plaanis ühehäälsed või ühekihilised, ja peamine jõud on nagu üks aeglane südamelööök või pulsatsioon.

Mis rolli mängib sinu loomingu religioossus?

Olen religioosne inimene. Minu maailmanägemine on selline ja mu muusika sellega seotud. Pole peaasi, mis sõnu me kasutame, vaid milline on pilk, mis vaatab, see paneb kõik paika. Liturgilisi teoseid ma ei ole loonud, see on funktsionaalne muusika, mis nõuab teistsugust läbitunnetamist.

Kas sa kirjutad pliitsi ja paberiga?

Ikka pliitsi ja paberiga. Mul on oma väike süsteem, milles ma töötan ja mis mulle meeldib. Kirjutan ise ümber, käin mitu korda üle ja liiga palju ei standardiseeri. Arvutis töötatakse teiste mehhanismide abil. See nii-öelda viga, mille ma pliitsiga kirjutades teadlikult või vähem teadlikult teen, annab tulemusse loodetavasti elu, liikumist ja ootamatust. Ma arvan küll, et esitajad eelistaksid puhast trükitud partituuri, kust on lihtne infot kätte saada. Samas olen kuulnud ka sellistest helilooja-

See nii-öelda viga, mille ma pliitsiga kirjutades teadlikult või vähem teadlikult teen, annab tulemusse loodetavasti elu, liikumist ja ootamatust.

test, kes spetsiaalselt teevad partituuri kirjuks ja lisavad igasugu noolekehi, et interpreet pingutaks rohkem. Visuaal kõneleb ja professionaal saab pildist esmavajaliku ruttu kätte, tekib kiire rutiin ning inimesed ei mäletagi, kellega ansambelis mängisid või mida esitasid. Nagu mõnede Lääne-Euroopa kutseliste kollektiivide juures: täna laulame punase kaanega partituurist, tehakse lahti ja kohe tuleb. Kedagi ei huvita, mis tekst ja kelle lugu. Professionaalne ja pealiskaudne, sisulist tulemust ei ole.

Üks sinu teoste esitaja ütles, et Tulve lugusid on meeldivam kuulata kui mängida.

Ma tõesti ei pööra väga palju tähelepanu sellele, et interpreet saaks virtuoosselt end näidata. Aeglase liikumise pingestamine on palju raskem kui tehniliselt särav hoogne passaaž, mis on rohkem treeningu küsimus ning mis resultaadina annab muidugi teatud meeldiva üleolekutunde. Ma arvan küll, et sees olles tõenäoliselt ei saa loost õiget pilti – mängid ühte nooti, keerled selle ümber ja tegeled oma partiiga, mis pole nii-öelda huvitav.

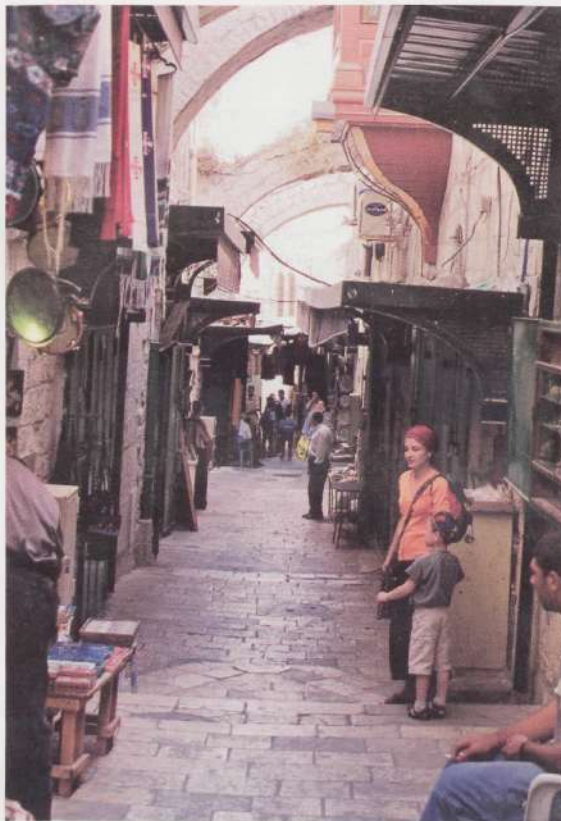
Mis muusika kirjutamine sinu arvates üldse on? Energia organiseerimine, maailma loomine?

Minu jaoks on see üks keel, mille ma olen omandanud ja milles saan end väljendada. Aga energia liigendamise, energiast ehitamine on selles alus.

Kas sinu meetod on intuiitiivne või on tehniline arvestus oluline?

Kuskil vahepeal. Mulle meeldib vaadata, mida intuitsiooniga õnnestub teha, seda analüüsida ja pärast materjali teadlikumalt kasutada. On lugusid, kus olen ratsionaalsemalt tegehtsenu, aga tegelikult meeldib mulle minna teele, teadmata kuhu välja jõuan. Selles on oma võlu.

Alguses on mul mingi kujund, mis ei pruugi üldse olla muusikaline. Idee võib olla üks sõna, mille taga on teatud ruum. Kui hakkankirjutama, saan seda seesmiselt jälgida, saan sealt vajalikke elemente detailhaaval ning töötan selle materjaliga. Materjalid asetuvad omavahel suhtesse ja hakkavad oma elu elama – mul ei jää muud üle, kui sellele järele minna. Ma lasen üsna kergesti lahti plaanist, mille olen alguses teinud, ja lähen teist rada.



Reisikring ning soov maad ja ilma erinevate nurkade alt vaadelda on viinud Helena mitmesse põnevasse kohta. Õdusat olemist pakub nii Jeruusalemma linnatänav kui ka Lonavla küla Indias.



Sa räägid suurest vabadusest ja kulgemisest, kuid su teosed on väga jõulised ja fokuseeritud. Kas kulminatsioonid on paika planeeritud?

Mingil hetkel toimub kõige olulisem, kuid ma ei defineeriks seda kulminatsioonina. Vahel on see kulminatiivne, teinekord võib väljenduda millegi puudumises, nii et tõelist plahvatust ei tulegi, vaid tekib ruum teiste võtete kaudu. Kui ma planeerin, siis jälgin küll ühelt poolt dünaamikat ja faktuuri ning paigutan materjali vormi, kuid see on küllaltki orgaaniline, tiheneb ja hõreneb loomulikult. Kulminatsioonina mõjub see koht, kus muusikaline materjal on kontseentreeritud ja puhalt välja toodud, jõud ühendatud ja tuum nähtaval ning mõtestub see, mis on enne või pärast.

Kuidas "Sula" on üles ehitatud? Materjali tardumus ja lagunemine näib täpselt planeeritud.

Orkestri puhul on vajalik materjali doseerida. Seda teost ehitasin ma väga täpselt ajas: milline löik, mitu minutit, millised registrid. Pool instrumentidest ei tee esimeses kolmandikus piuksugi, siis tuleb esimene väike kulminatsioon, lisandub *didgeridoo* ja avaneb mingi uus helipind.

Kas *didgeridoo* on uuristaja osas?

Ma ei mõelnud sellest kui vastandusest, vaid nägin teda kui orkestri osa. Tegelikult tahtsin põhja, mis poleks vaskne, vaid milles oleks õhuline ruum. See pill tundus optimaalne. Ma isegi ei tea, kust see idee tuli. Ma polnud mingi *didgeridoo*-huviline. Lahendused tulevadki niimoodi, et on probleem ja lahendus saabub moel, millele varem üldse ei mõelnud.

Kas jäämäe sulamise idee oli algusest peale teose lähteks?

Kõigepealt oli sula-kujund. Tollal jäi mulle meeltesse aeg-ajalt läbikäiv in-

fo mitmesugustest looduskatastroofidest; tundus uskumatu, kuidas saab äkki ilmuda selline veemass, mis hetkega kõik hävitab. Idee oli ühelt poolt jõud ja teisalt muutumine, oleku vahetus, kusjuures tuum jääb ning olek ei muuda põhiolemust. Kuid muusika kirjutamise juures pole see üldse oluline. Siis ma töötan konkreetselt ikkagi helimaterjaliga.

Kuskilt saksakeelsest pressist lugesin, et pealkirja tõlgendati poliitilise manifestina, poliitilise sulana, mida oli päris naljakas lugeda.

Kas kulminatsiooni pikaks venitamine oli teadlik? Kuidas sa saavutasid nii võimsa helipildi, mis tundus aina hullemaks minevat?

Mu lõppidee oli muutumine müraks, massiks. Sealne kulminatiivne protsess on selgelt kalkuleeritud, see on vähe-seid kordi, kus ma olen plaani välja arvutanud löikude ja akordide kaupa. Mul oli aluseks skeem, mis põhines ühel kokkuvõtval akordil, kuhu koondus omakorda kogu eelnev materjal, kõik olulised harmooniad paigutusid üksteise peale. Alguses oli raskuse üleväl ja siis ma lihtsalt pöörasin selle tasapisi ümber. Aluskiht on keelpillides, peale ehitasin vabakihhi puhkpillidest, all on väga selge struktuur ja peal vaba kobrutamine.

Teose esiettekandel ei kõlanud lugu päris niimoodi, nagu salvestuses 2004. Milles oli asi?

Võib-olla oli teos mängijatele üle jõu käiv, ei ületanud mitte tehnilisi oskusi, vaid käis üle mõistuse: kuidas võib sellist asja muusikaks pidada, see pole ilus, kus on siin meloodia...

Helilooja on esitamise etapist alati sõltuv. On kahju, kui meie esindusorkestrid peavad uue eesti muusika esitamist eba-meeldivaks kohustuseks. Nii mõnigi hea teos saab tahte puudumise tõttu keskpärase esituse. Nivelleeritud tasapindne esitus on mõne muusika puhul katastroof ja teosele saatuslik. Minu teostel on esitajatega tegelikult vedanud ja esiettekanded enamasti õnnestunud.

Millise jälje jättis sinu ellu resideerimine Filharmoonia Kammerkoori juures?

See oli pikk protsess. Ma resideerisin ühe aasta ja kirjutasin kooriteose, mis oli nagu test, kuidas koostöö toimib. Ooperi kirjutamine venis kahe aasta peale, sain pikemalt süveneda hääle spetsiifikasse ning mõista lihtsaid asju vokaalmuusikas. Sain tundma õppida iga laulja häält ning tegelda tekstiga.

Kuidas sa aine leidsid?

Ei leidnud päris ise. Tellimus ka tegelikult asja käigus muutus, algul pidin tegema kolm kahekümneminutist lugu kolme Britteni teose ette, kuid lõpuks otsustati ette kanda üks Britteni teos ja mul tuli kirjutada Britteni ooperi kaaslane naishäälele. Küsisin headelt sõpradelt nõu ja Jean Pascal Ollivry, suure lugemusega inimene, soovitas mulle Sei Shonagoni "Padjaraamatut".

Kõige rohkem võttiski aega teksti väljavalimine raamatust, mis on ulatuslik ja nii hea, et igast lõigust võiks teha teose. Tekst koosnes väikestest juppidest, mille hulgast noppisin välja need, mis mulle rohkem kõnelesid. Nad formeerusid loogiliselt, ainult ühes kohas vahetasin raamatuga võrreldes järjekorda. Tekkis oma sümmeetria ja areng, jälgisin, et oleks tasakaalus isiklikud ja üldistavad lõigud. See oli küllaltki raske töö. Algul oli mul 40 lõiku, lõpuks 22. Osa teksti jäi ära, kuna ei sobinud muusikalisse konteksti.



"Tegelikult meeldib mulle minna teele, teadmata kuhu välja jõuan. Selles on oma võlu."

FOTOD ERAKOGUST

Muusika loomine oli nagu viskumine tundmatusse, sest ma polnud varem nii ulatuslikku teost kirjutanud. Esimesed osad võtsid väga palju aega. Kuulasin ka no-teatri traditsioonilist muusikat, aga selle otseseid mõjusid mul vist ei ole, teatud orientaa-lsus tulenes kindlasti teksti kujunditest. Ma arvan, et see tekst on olemuselt universaalne, ja ma ei pretendeeri kuidagi autentsusele selle ajaloolis-kultuurilises kontekstis. Pigem on minu jaoks oluline see, mis kõneleb inimeses ja puudutab inimese olemise tuuma. Olulised asjad on ikka samad.

Vokaalpartiid olid väga loomulikud, ei kannatanud nüüdisheli-

loojaid tihti kummitava instrumentaalse mõtlemise küüsis.

Mulle endale ei istu eriti suured mõttetud hüpped, mis midagi eriti ei väljenda. Võtsin aluseks sõna ja sõna intonatsiooni tõusu, languse, kukkumise või väikese vajutuse, tekst andis rütmi ette.

Mis su lähemad plaanid on?

Praegu on plaanis üks lugu keelpilliorkestrile "Varssavi sügise" festivali jaoks ning pala Hollandi Nieuw-ansambli-le. Sellesse hooaega peaksid mahtuma veel teos Monika Mattiesenile ning lugu Vox Clamantisele ja Hortus Musicusele.

Millest sa unistad?

See on hea küsimus. Ma ei oskagi öelda, küllap lapsena unistasin rohkem. Igatsus on jätkuvalt avastuste, inimlike, mõtteliste sügavuste järele, et oleks erksust...

Sul pole vist olnud endaga raske toime tulla?

Ma pole endaga eriti tülitsetud. Väga hädas ma pole olnud, mingi jõud on mind kandnud. Kuskil on nagu mingi käsi all, et päris oimetuks ei kuku, kui on langus või kõhklevam hetk. Ma olen üldiselt lootusrikas inimene, kuigi teatud mõttes on maailm justkui lootusetu. Usaldus elu vastu on väga oluline, et edasi minna.

Aga see unistuse küsimus ei anna nüüd rahu...

Millele sa mõtled enne uinumist?

Ma mõtlen mingist ruumist, kus taju on hästi erk, kus aeg möödub, ise oled justkui liikumatult ning aeg liigub tuhisedes sinust läbi. Need on sellised erilised hetked, mille nimel tasub elada. Olemisega seotud hetked.

Helena Tulve kohta saab lugeda ka koduleheküljelt www.er.ee/klaskik/rost/helenatulve.htm

Kultuuriline eikellegimaa

ERKKI LUUK

Üks suvine Sirp pakkus “Elektronmuusika eri” näol oma lugejatele anekdootliku elamuse. Mis seal siis nii naljakat oli? Artiklid olid tasemel, sisukad neilegi, kes vastava valdkonnaga rohkem kursis. Elektronmuusika on teadupärast muusika enesestmõistetav osa (nii enesestmõistetav, et see adjektiiv peaks olema juba üleiligne), mistõttu ei tohiks keegi kahelda ka selles, et on vaja vähemalt üht sellist tutvustavat erinumbrist teemal, mida institutsionaalsetes kultuuriväljaannetes tervikuna (niivõrd, kui see nii laia nähtuse puhul muidugi on võimalik) ju peaaegu üldse veel pole käsitletud... Ah, mis ma keerutan, ega te niikuinii ära ei arva, milles asi, kui te seda lehte just ise ei lugenud. Nali oli nimelt see, et elektroonilise muusika eri ilmus kujutava kunsti rubriigis!

Tõsi, algselt pidigi tegu olema *sound art*’i ehk heliinstallatsiooni eriga, mis aga (põhjustel, mis mind praegu ei huvita) muutus sujuvalt elektronmuusika eriks, kus uuriti lähemalt mõningaid selle ala vaieldamatuid tippe, nagu Kraftwerk, Mouse On Mars jt. Ehk on tegu tõesti mingi omamoodi improvisatsioonilise juhusega, et see kõik seekord just kujutava kunsti rubriigi all trükki läks, kuid ometi iseloomustab see väga hästi asjade üldisemat seisut. Selles on midagi ääretult sümptomaatilist. Ja nimelt ses mõttes, et on suur, peaaegu talumatult suur hulk spetsialiseerunud kultuuri, mis Eestis igasuguse vaatluse alt väga erinevatel põhjustel põhimõtteliselt välja jääb.

Ütlen kohe ära, et põhjuseks ei saa olla vastavate kultuurivaldkondade madal tase. Selline väide oleks absurd. Keegi ei julge ju väita, et näiteks skulptuur on põhimõtteliselt madalama kunstiväärtusega kui essee, novell, maal, klassikaline muusika, *performance* vms (tunnistan, et loetelu sai pisut kaootiline, aga peaks mu mõtet siiski piisavalt hästi illustreerima).

On enesestmõistetav, et igas žanris on nii madala kui ka kõrge kunstiväärtusega toodangut. Põhjusi, nagu ma ütlesin, on palju, kuid olulisim neist on žanrite institutsionaliseerumine. Teatud žanr, romaan kirjanduses või klassikaline muusika, omandab mingil, tõenäoliselt puht-sattumuslikul alusel “auvääruse” oreooli, mistõttu ta võib kõigile ülejäänutele kõrges kaares (st kõrge kunsti positsioonilt) pähe sülitada. Sellel on jälle omakorda mitmeid põhjusi, nagu huvigrupid, “omade” eelistamine, ringkäendus jne – kõik liiga ära leierdatud, kuid mõistagi seetõttu mitte vähem reaalsed probleemid, et neil siin pikemalt peatu-

da. Vähemalt mis toetustesse puutub, siis taandub kogu kultuuripoliitika ju sellele, et kusagil on teatav rahapada, mille otsas keegi parasjagu istub ja mille otsas istumist ta ihust ja hingest jätkata plaanib. Kahtlemata vajab selline positsioon teatavaid ideoloogilisi kulisid, mille varjust “madalale” kunstile tema “madal” koht kätte näidata.

Ja siis tekivad jälle uued probleemid. Tuleb välja, et ükski, ei kunsti ega ka meelelahutuse liik pole piisavalt “madal”, et Eestis omal jõul hakkama saada. Isegi Ollesummer nõuab endale kärarikkalt riigi toetust (!), ähmastades sellega üldpilti veelgi. Ja kusagil üle kogu maailma on veel mingid hordid maa-aluseid kolle, kes kaablit ketravad, teevad heliinstallatsioone ja elektronmuusikat, on moodustanud arvutu hulga spetsialiseerunud stiile (millest Ollesummeri klient, vähemalt pärast oma neljandat pudelit, 80% tõenäosusega ühtki nimetada ei oska) ja tahavad lisaks kõigele sellele ka veel mingit toetust saada. N-ö arenenud riikides muidugi saavadki.

Lugulaul peab siinkohal lõppema, kuid tahtsin osundada vaid seda, et kunstiline uuendus tuleb paratamatult sealt, kus on suurim kontsentratsioon noori loojaid (mitte läbustajaid), st praeguses globaalses situatsioonis just sellelt kultuuriliselt eikellegimaalt, millest Eestis ükski kultuuripoliitik – kelle jaoks “kultuur” kõige laiemas mõttes tähendab vaid: a) kultuurilist institutsiooni, b) “popkultuuri”, c) midagi rahvarõivaste ja tanudega seonduvat ja d) toorest läbu – mitte kunagi mitte midagi kuulda ei taha.



*Philip Glassi "Orion" ühendab eri kontinente * In memoriam bass Nicolai Ghiaurov, tantsija ja koreograaf Antonio Gades, dirigent Carlos Kleiber

• Hispaania troonipärija prints Felipe hoole all õitsev Astuuria Prints Fond annab igal aastal välja kaheksa 50 000 euro suurust auhinda. Valdkonniti tunnustatakse sellega suhtekorraldust ja humanitaariat, tehnika- ja teadusuuringuid, sotsiaalteadusi, rahvusvahelist koostööd, sporti, kirjandust ja kauneid kunste. Kunstipreemia laureaate nimekirjast leiame Barbara Hendricksi, Krzysztof Penderecki, Woody Alleni, Miquel Barceló. Tänavu konkureerisid viimases hääletusvoorus koreograaf Maurice Béjart, rockmuusik Bruce Springsteen, helilooja Andrew Lloyd Webber ja kitarist Paco De Lucía. Laureaadiks kuulutati Paco De Lucía (s 1947), kes oma universaalsed tehnilised oskused ja tunnetusliku sügavuse on lisaks flamenkole rakendanud ka klassikalise repertuaari (Albéniz, Falla) ja džassi teenistusse. Žürii kommentaar: "Tema käed suudavad kõike, mida saab väljendada kuuekeelsel kitaril."

• "Orioni tähtkuju võib näha igalt kontinendilt, selle nimi ja tunnusmüüt varieeruvad, kujutis aga on kõikjal sama. Ma otsisin sümbolit, mis tähistaks seda, et maailmas on võimalik koos elada, et siin on midagi, mida ühiselt jagada. Ja selle sümboli leidsin ma tähistavast," selgitab Philip Glass oma uue multimeediakompositsiooni "Orion" tagamaid. Kosmiline utopia "Orion" kannab Philip Glassi allkirja, ent sisuliselt on mitme kontinendi muusikute vaimutöö villi: austraallane Mark Atkins (*didgeidoo*), hiinlane Wu Man, gambialane Foday Musa Suso, pakistani laulja Rahat Nusrat

Fateh Ali Khan, kanadalane Ashley Mac Isaac (viul), kreeka lauljanna Eleftheria Arvanitaki, sitarivirtuoos Gaurav Mazumdar. Teos kui kosmopolitismi manifest.

Ent lõpmatult suure kõrval ei unusta Glass ka pisikest. Käsilolevaist töödest seab ta esikohale Nobeli kirjanduspreemia 2003 laureaadi John Coetzee jutustuse "Waiting for the barbarians" ainelise teatriloo, mille teemaks on väikeriikide anastamine ülisuurte poolt. "Tegu on väljamõeldisega, ometi tundub see nagu päris. Teos on idanenud juba kümnekond aastat ning töö algstaadiumis oli rahvusvaheline olukord hoopis teistsugune. Iga kord tõden hämmeldusega, kuidas elu matkib kunsti ja mitte vastupidi."

• 2. juunil suri Modenas Bulgaariast pärit Nicolai Ghiaurov (s 1929), La Scala kauaaegne esibass, ooperilavade konkurentsitu Boriss Godunov, Suurinkviisitor, Fiesco. Sofia ja Moskva kooliga Ghiaurov debüteeris 1955. aastal Sofias don Basilio rolliga Rossini "Sevilla habemeajajas", 1959. aastal laulis Moskva Suures Teatris ja Milano La Scalas nimiosa Mussorgski "Boriss Godunovis". Ghiaurovi läbimurde eelduseks Läänes oli ürgne hääletulv, mille Hristo Brambarov (omakorda itaallase Mario Sammarco õpilane) oli osanud voolama panna ülemäärase slaaviliku nuuksumiseta. La Scalaga oli Ghiaurov seotud hooaegadel 1960–1986. Ghiaurov oli võimsa rollihaardega, tummaks lööb ta aga neis tegelaskujudes, kus pahaendelus peidab meeleheidet. Ghiaurov oli laulja, kes vangistas kuulajat ka retsitaatiividega ning kelle puhul pole liialdus rääkida laitmatust diktsioonist. Mõõda ei saa minna pedagoogitegevusest laulu-

koolis Centro Universale del Bel Canto (Vignola), mille ta rajas koos abikaasa ja lavapartneri, sopran Mirella Freniga.

• 20. juulil suri tantsija ja koreograaf Antonio Esteve Ródenas ehk kunstnikunimega Antonio Gades. Flamenkokuningas Gades oli pärit puruvaesest perest; ta koolitee katkes üheteistkümneaastaselt ning õpinguid asendas töö. Ent just nälja tõttu, või "tänu näljale" kohtus ta tantsuga. Öölokaalides esinedes hakkas ta 1952. aastal silma Pilar Lópezele. Too korjas "põleva" noormehe üles, andis talle lavanime Gades ning tegi temast oma kompanii esitantsija. Üksjagu aastaid kulges Federico García Lorca mõju all. Gadesse palavikuline, kompromissitu natuur hakkas avastama flamenko-traditsiooni ja andalusia rituaalide erootilisi juuri. 1960ndatel alustas ta omanimelise kompanii Ballet de Antonio Gades loomist. Poliitilistelt vaadetelt oli Gades vaskpoolne, täpsemalt kommunist, kes ei vahetanud oma veendumusi nagu sokke. Gades koges Franco repressioone omal nahal. 1970ndate keskel siirdus ta tagakiusamise eest Kuubale ning sõbrunes Fidel Castrog; mõni aeg hiljem põõrdus Hispaania demokraatlik valitsus tema poole palvega aidata kaasa Rahvusballети loomisele. Institutsiooniline periood kestis kolm aastat, seejärel pühendus Gades taas oma kompaniile ja peagi tutvustas avalikkusele uusi tantsupartnerid, Cristina Hoyost ja Stella Arauzot. 1980. aastatel algas koostöö režissöör Carlos Sauraga ning filmikeele vahendusel kandus Gades müütiline energiapaal üle ilma: "Bodas de sangre" (1981), "Carmen Story" (1983), "El amor brujo"

(1986). Ka ravimatu haiguse vastu võitles Gades tantsuga: veel nädalapäevad enne surma õpetas ta Madridis oma tantsukoolis. Antonio Gades oli kolm korda abielus ja ametlikult on tal viis last.

• 16. juulil, kui avalikustati La Scala mängukava, kirjutasid päevalehed, et raskuste kiuste üritatakse dirigendipulti saada ka Carlos Kleiber. Kleiberi viimane esinemine Itaalias jääb aastasse 1999 (Sardiinias Cagliariis). Lisati, et praegu, abikaasa surma järel, on Kleiberil raske aeg, ent patoloogilist lavavälitjat püütakse siiski nõusse rääkida. Mõni päev hiljem, 19. juulil levis aga kuulmus, et Carlos Kleiber on surnud. Kuulujutt osutus tõeks. Kleiber oli siit ilmast lahkunud 13. juulil ja sellal, kui ajakirjandus ja gas veksleid, puhkas tema juba Sloveenias Konjsici kalmistul abikaasa kõrval. Sarnaneb kriminulliga. Isegi Milanos elav õde Veronica ei teadnud midagi. Nagu Kleiber oli elanud, nii ta ka suri – varjatult. Elades ei lasknud ta endale ligi imetlejaid, surnuna vältis sarga juures uudistajaid.

Carlos Kleiber, kelle prestiiž kasvades enam, mida rohkem ta poodiumi vältis, on kuulsas Erich Kleiberi poeg. Erich Kleiber oli dirigent, kes hiilgas tohutu repertuaari ja sündmusrikka lavaeluga; peale muusika mahtus ta päevadesse ka poliitikat. Erich Kleiberi unistustes pidi pojast saama keemik. Isale ei mahtunud pähe, et tema unelmate keemik – või äärmisel juhul insener – võiks muusikat armastada. Isa meelest polnud pojalt muusika peale annet. Carlos, kelle dirigendibüür oli toimunud 1952. aastal Buenos Aireses, alustas Zürichis keemiaõpinguid. Ometi võitis muusika. Kuid läbi elu jäi poega saatma isa vari. Kes oli Carlos Kleiber rahvuselt? Selles valitseb suur segadus. Võimalikud variandid: isa poolt austerlane, ema poolt väidetavalt sloveen, lisaks vilksab juut. Kuhu ja kelle hulka Kleiber kuulus? Ta sündis saksa kultuuriruumis ja oli Austria kodanik, Austria kodakondsusest ilma jäädes sai Argentina oma, aastast 1980 jälle Austria kodanik. Riccardo Muti väitel veetis ta viimasel ajal oma päevi täielikult eraldatuses, väljudes koduseinte vahelt vaid siis, kui pidi koeraga jalutama minema. Kleiber armastas muusikat kirklikult, nii kirklikult, et aeg-ajalt võrreldi seda vihka-



Philip Glass otsib sümboleid tähistaevast.



Tantsija ja koreograaf Antonio Gades – kompromissitu nii kunstis kui ka elus.



Kompromissitu Carlos Kleiber, eraklik dirigent.

FOTOD INTERNETIST

misega. Muti sõnul oli Kleiber muusika maailmas toimuvast pettunud. Ta kurtunud, et dirigentide-interpretide seas levib tänapäeval kõigemängimise maania, mille tulemuseks on lamedus ja üldine probleemitus: “Kui ma peaksin tegema Brahmsi Neljandat, seda algust, kõla, mis tähtsaks olematusest, ei saaks ma kuus kuud magada. Siis aga näen telepildis kedagi, kes teeb selle alguse ära suvalise žestiga, ilma et tal tekiks mingitki tõlgendusprobleemi. Ja publik ei märka midagi – kõik kõljab kõigile.” Kleiber ihales täiust demonliku kirega, püüeldes loomulikkuse, selle üleloomulikkema kvaliteedi poole ränkade siseheitluste ja kannatuste hinnaga. Süvenemiseks vajab ta tohutult aega ja juhatas vaid seda, mida tõesti armastas. Kleiber võinuks dirigeerida mida tahes, kuid piiras oma repertuaari teadlikult – kordumatu täiuse nimel. Veidi repertuaarist. Lavamuusikast oli tal repertuaaris “Othello”, “Traviata”, “Tristan ja Isolde”, “Boheem”, “Nõidkütt”, “Roosikavalier”, “Elektra”, “Nahkhiir”, sümfoonilisest muusikast Beethoven, Schubert, Brahms, Strauss... Aastate kuldes lükkas Kleiber üha rohkem pakkumisi tagasi; need vähesed, millega ta algul oli nõustunud, ütles viimasel minutil valdavalt üles. Haruharva lavale ilmus keeldus ta aga lepingut sõlmimast, sest “aumeeste mängus piisab käepigistusest”. Kleiberi kohta liigub ohralt folkloori: et ta olewat juhatanud vaid siis, kui külmkapp tühi ja pangaarve miinustes; et Deutsche Grammophon maksis talle miljonid, kuid mitte lindistuste, vaid selle eest, et ta jumala pärast ühelegi teisele ei lindistaks. Sõpru oli tal erakordselt vähe. Riccardo Muti, ühe valitu sõnul olnud Kleiber äärmiselt uje ja habras, elades pidevas hirmus, et talle võidakse liiga teha. Sõpradega kõneles ta muusikast: fraasist, üleminekutest, tempodest, tõlgitsustest. Mis talle veel lõbu pakkus? Autod (mõnikord maksti honorar masina näol), purjekad, Sardiinia rand ja sealsete vete kaliskivihelk.

Järelhüüded Carlos Kleiberile ei rõvinud kuigi palju leheruumi – ei pildimerd ega tindijõge. Ometi lahkus kõigi aegade Dirigent.

Ooperimärkmeid padja kõrvalt, esmajoones Brittenist ja Tulvest

KRISTEL PAPP

On juuli lõpp. Ooperi-ilm tegeleb Bayreuthi festivaliga, kus saksa skandaalne meediakuju Christoph Schlingensiefel tõi lavale Wagneri "Parsifali", dirigendiks Pierre Boulez. Ühes äsjases intervjuus Bouleziga küsiti, kuidas vaatab ta praegu tagasi oma kunagisele (1950. aastate keskpaiku!) ettepanekule ooperiteatrid õhku lasta. Seitsmekümne üheksa aastase Boulezi vastust lühidalt kokku võttes: esiteks, nii oli öeldud huumoriga, teiseks, tollane aegunud ooperirežiiv takistas teose vastuvõttu ja teatrielamuse saamist. "Lavastajad päästsid ooperiteatri," nendib Boulez, pidades silmas protsesse, mis ilmnesid 1960. ja 1970. aastate ooperilavastamises, mil ooperit hakati käsitama muusikateatrina. Neil aastakümnetel olid ka heliloojad agarad otsima uusi ooperivorme, end käibetavadele rohkem või vähem vastandades. Ooper oma võimalusterohkuses osutus paindlikuks žanriks. Hoolimata otsingute erinevusest oli üks element, mis jäi: teatrilik alge – mäng, kujundite loomine, uue reaalsuse tekitamine (ja selle lõhkumine) fantaasiarikaste vahendite abil.

Nii on see uute ooperite puhul tänaseini. Vaatajat huvitab, kuidas helilooja, libretist ja lavastaja on suhestanud muusika ja teatri, millise uue reaalsuse nad loovad, milliste vahenditega. See on kindlasti üks punkt, mis määrab lavateose elujõulisuse, nagu ka sobiv koosseis (teose tellijaga arvestamine) ja avatus (edaspidistele) erisugustele tõlgendustele.

Juunikuus tõi Eesti Filharmoonia Kammerkoor Linnateatri Taevalaval publiku ette kaks ooperit, millest Benjamin Britteni "Koovitaja jõgi" (Curlew River, 1964) kuulub eespool mainitud 1960. aastatesse ja teine on Helena Tulve uhiuus teos "Läheb nii pimedaks" (It Is Getting So Dark, 2004). Ooperiõhtu idee pärineb Paul Hillierilt: Britteni ooper on kirjutatud üksnes meeshältele ja nii telliti Tulvelt teos, milles osaleksid vastukaaluks ainult naishääled. Instrumentaalansambli põhikoosseis on sama: flööt (mängis Ann Õun), metsasarv (Vigo Uusmäe), viiola

(Heili Eespere), kontrabass (Mati Lukk), harf (Eda Peäske), löökpillid (Madis Metsamart), kusjuures Tulve löökpillivalik on kõlaliselt hoopis diferentseeritum, ulatudes vibrafonist ja tamtamist bambus-, metall- ja merikarbi-tuulekelladeni. Mõlemad heliloojad on tähelepanu pööranud nüansile ja detailile ning suhtuvad delikaatselt vaatajasse: teose ideed ei suruta vaatajale peale, talle jäetakse piisavalt tunde- ja mõtteruumi. Britten sai algimpulsi jaapani no-teatrist ja transformeeris selle kiriklikuks mõistujutuks, Tulve teose tekst pärineb jaapani 10. sajandi õuedaami päevikuvormis märkmetest, nn "Padjaraamatust" (kasutatud on selle ingliskeelset tõlget). Kammerkoori meeslauljad mängivad kloostrivendi, kes esitavad lugu Hullust Naisest ja ta kadunud pojast ning imelisest õnnistusest. Kammerkoori naislauljad, kaunites jaapanipärastes kostüümides ja vastavate soengutega, laulavad õuedaami ülestähendusi nii ühtse "minana" kui ka monoloogset koorisolistide näol. Mõlemad autorid rõhutavad distantssi esitaja ja esitatava vahel. Tekib mõte, et vahest just ooperižanrile algusest peale tunnuslik tinglikkus on see, mis teda nii kaua on elus hoidnud – tinglikkus, mis võimaldab lõpumatult palju väljendusvorme. (Seesama tinglikkus, mida on ooperile pidevalt ette heidetud, halvimal juhul veel tänapäevalgi!)

Kammerkoor ja pillimängijad tõlgendasid Paul Hillieri muusikalisel juhtimisel oopereid süvenenult ja tekstitundlikult, eraldi kiitust pälvib koormeisterite Mikk Üleoja (Tulve) ja Risto Joosti (Britten) ettevalmistustööd. Koori meeslauljad vahendasid Britteni lugu väärrikalt ja arusaamisega. Lavastaja Mart Koldits ja kunstnik Iir Hermeliin olid leidnud ooperile mõjuva ja napi väljendusvormi, lavakujunduses olid tähistatud põhielemendid, nagu rist-parvemast, parv. Nagu selle teose puhul kombeks, lähtus lavastaja suuresti Britteni remarkidest (õieti on need teose esmalavastaja Colin Grahami juhised, mis pärast esietendust teose trükivarianti lisati). Tähelepanu väärib intensiivsus ja täp-

sus, millega solistid Mati Turi, Uku Joller, Allan Vurma ja Rainer Vilu oma rolle esitasid, kusjuures Vurma oli ka koorilõikude aktiivse "eeslaulja" ülesannetes, millega ta sai suurepäraselt hakkama. Näib, et siin olid lavastus ja muusikaline töö veenavas kooskõlas. Koor tabas teose stiili hästi, ainult mõnel hetkel näis lavapartnerite kuulamisel kontsentratsioon lõdvenevat. Britteni "Koovitaja jõge" esitatakse sageli kirikumiljööös, ent sel viisil tõlgendatuna sobis ta ka Taevalavale.

Helena Tulve ooperi tekst kujutab endast märkmeid, tähelepanekuid, mis jätaavad õhku ja ruumi muusikale, lavastaja ja kunstniku fantaasiale ning ka vaataja kujutlusele. Märkmed algavad koidiku ja kevadega, lõpus on juttu heledast kuuvalgusest, kuuvalgusest, pimenemisest... Vahepeal muuhulgas loetelusid: putukad, masendavad asjad, puud, haruldased asjad jne. Helilooja mainib kavalehel, et teose peaosaline on aeg, kulg, muutumine ja muutumatus – ühesõnaga, kõigi kasutatud vahendite abil peaks tekkima mingi uus tasand, mida tajuksime peaosalisena. Sest selles ooperis pole tegelasi, nagu pole ka loo jutustamist, vaid on osalist – ja kaasamõtlev publik muutub samavõrd osaliseks kui laulev koor, olles haaratud peaosalisest Ajast.

Tulve ooper pakub teatrilahendusteks avaralt võimalusi, ent paneb tegijad ühtlasi tugevasti proovile. Lavastaja Anu Lamp, kunstnik Iir Hermeliin ja videokunstnik Tarvo Hanno Varres püüdsid tõenäoliselt leida kompromissi teose nõudlikkuse ja napi ettevalmistusaja vahel. Anu Lamp on põhjalikult ja hästi töötanud lauldava teksti selguse ja väljendusrikkuse kallal, see etapp lavastuse ettevalmistamisest on hästi õnnestunud. Küll aga tekitavad küsimusi lavastuse teised komponendid. Koori naislauljad on paigutatud lava vasakule küljele, lauldakse nootidest, noodipuldid on vajalikud ka veeklaasi ja teiste asjade hoidmiseks, millel daamid vahepeal helisid tekitavad. Lava päris paremal serval on (nagu ka Britteni ooperi puhul) orkestri (täpsemalt kammeransambli) koht. Keske koha laval



Helena Tulve ooper jätab õhku ja ruumi muusikale, lavastaja ja kunstniku fantaasiale ning ka vaataja kujutlusele.

FOTO PRIIT GREPP

on haaranud videoprojektsioon ja ooperiteksti eestikeelne tõlge. Vaataja tähelepanu keskendub videomontaažile ja tekstile ning nende omavahelisele suhtele. Ent see on vastuolus teosega. Teos väldib järjestikust jutustamist ja peategelast, ent videomontaažis näidatakse läbivalt üht neidu, kelle looks ooper justkui muutub, ja muusika nagu illustreeriks lugu. Kogu visuaalne külg jäi seega ühehüljaliseks ja liiga otseselt tõlgendatavaks.

Kahtlemata aitaks edaspidi lavastajat, kui mõningaid koorilõike või soolosiid lauldaks peast, ilma noodita. Kindlasti on võimalik näiteks noodipulte lavale vabamalt (ümber) paigutada. (Mõned aastad tagasi muutus Kesk-Euroopa ooperila-

vastamises moodsaks elemendiks taas tool – toolid “Mooseses ja Aaronis”, toolid “Traviatas”, toolid “Nibelungi sõrmuses”. Miks ei võiks siis keskseks elemendiks olla noodipult?... Seda, et lauljad tekitavad vahepeal helisid kellukestega, veeklaasiga, liivapaberiplokkidega, saaks ju esile tõsta mitte ainult muusikalise lahendusena, vaid ka teatrikujundina.

Helimaailm, mille Tulve esile manab, on habras, läbipaistev ja mitmevärviline, samas ei muutu väljendusvahend tämber eesmärgiks omaette, vaid on üks element teose struktuuris. Mis ooperi muusika puhul aga eriti sümpatiseeris, oli vokaalikäsitlus. Inglisekeelne tekst kõlas nõtkelt ja loomulikult, muusika aitas kaasa teksti

mõtte esiletoomisele. Koorifaktuur oli vaheldusrikas ja tekitas huvi uurida partituurist järele, kuidas on kogu vokaal- ja instrumentaalvertikaal komponeeritud. Aga see on juba muu jutt.

Ooperi (esi)etenduse puhul on tähtis, et vaataja suudaks teost jälgida ja saaks aimu põhiideest, kui ta ka kõiki detaile ei suuda haarata. Nii Britteni kui ka Tulve ooperi puhul see õnnestus. Viis ooperiõhnut Linnateatris möödusid publikumenukalt, Filharmoonia Kammerkoor ja Paul Hillier püstitasid taas tähise meie muusikaelus, ning Tulve ooperile soovime head lavateekonda.

Dvořák peatus Pärnus

MARIA NASARDINOVA

Panorama Latvii, Riia

Peterburi Filharmoonia Akadeemilise Sümfooniaorkestri kontsert 12. juulil Pärnu David Oistrabhi Festivalil. Dirigent Aleksandr Dmitrijev, solist Antti Siirala

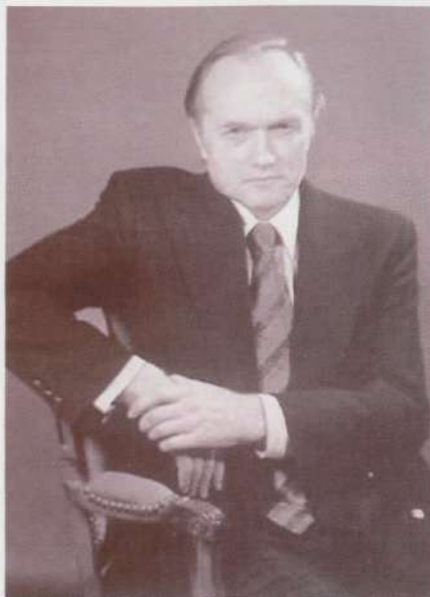
Sel aastal mängitakse kõikjal Dvořák – tänavu on tema 100. surma-aastapäev. See tähtpäev kuulub UNESCO tähelepanu väärinud kultuuridaatumite hulka ning muusikaüldsus tähistab seda innukalt.

Pärnus, David Oistrabhi Festivalil mängiti suure tšehhi helilooja tšello-, klaveri- ja viuliteoseid, sümfooniat “Uuest maailmast”, 12. “Ameerika” kvartetti, esitati “Stabat mater”, “Sümfoonilised variatsioonid”, “Karneval” ja “Slaavi tantsud”. Peab tunnustama, et rohkem Dvořáki loomingut oli vist võimalik kuulata veel ainult Prahast ja Iowas, kus katkend Üheksandast sümfooniast on juba 59 aastat olnud osariigi ametlik hümn.

Dvořáki Üheksandat sümfooniat “Uuest maailmast” esitas Pärnus Peterburi Filharmoonia Akadeemiline Sümfooniaorkester Aleksandr Dmitrijevi juhatusel. Dvořáki kõrval tuli ettekanale ka Brahmsi Esimene klaverikontsert. Nende kahe helilooja kõrvaltutamis on omajagu loogikat: Brahms oli oma tšehhi kolleegi suur toetaja, isegi tutvustas teda oma kirjastajaga.

Juba kontserdi avataktidest sai selgeks, et Dmitrijev ei suhtu esitatavasse mitte meeletahutuslik-proosaliselt, vaid tõsise süvenemisega. Sel õhtul demonstreeris ta Gergijevi-eelset n-ö Peterburi firmastiili, millele on omane rangus ja nii täpne žest, mida isegi publikul poleks raske lahti mõtestada. Ja see soodustas igati muusika kuulamist.

Melomaanid teavad kõike Dvořáki Ameerika-perioodist, tema kolmeaastasest New Yorgi konservatooriumi rektoriks olemisest, selle ajajärgu kuulsatel oopus-test. Fraasid stiilis: “Dvořákist sai uue



Aleksandr Dmitrijev juhatab vägesid Gergijevi-eelsele Peterburi stiilile omase täpsuse ja rangusega.

FOTO INTERNETIST

maailma populaarseim autor, kes tekitas seal vaimustust süvamuusika vastu, mille olemasolust Ameerika senini eriti teadlik polnud”, rändavad ühest juubeliartiklist teise ja tunduvad liialdusena, kuni kuuled taas kord Üheksanda sümfoonia esimest osa. Jah, küllap see kergus, raugematu energia, kujundite selgus ja konkreetus on juba aastakümnete vältel eeskujuks olnud Hollywoodi *soundtrack*’ide loojatele. Kahjuks on aga ameerika kino selle teose sünnist kulunud 101 aasta vältel nii palju kõrva, silmi ja ajusid risustanud, et see ohustab isegi Dvořáki suurepärase muusikat.

Teose esimene osa mängiti justkui üheainsa hingetõmbega. Õrnas ja läbi- paistvas *Largo*’s ilmnesid mõned ebatapsused rütmikoe organiseerimisel, mis aga ei häirinud üldist kontseptsiooni.

Esituslikuks pisipatuks võiks pidada ka lüüriliste osade liiga heldet “ujutamist”, võrreldes ideaalselt esitatud esimese osaga. Järgnes selle sümfoonia kapriissem osa, Skertso. Sealsed üksteisest välja kasvavad teemad, tempod ja rütmid nõuavad esitajailt äärmist valvsust, ähvardades vastasel juhul muutuda vormituks massiks. Kui siiani suunas 69-aastane maestro orkestrit täiesti oma individuaalse nägemuse järgi, siis kõige dramaatilisemad efektid ja kaelamurdvama *forte* hoidis aga võlurina varuks veel kõige lõpuks.

Vaimustatud publik ootas muusika- peo jätkumist. Orkester alustaski Brahmsi kontserdi eelmängu väga paljulubavalt, kuid solisti sisse astudes ind jahtus. Noor soome pianist Antti Siirala tõlgendas Brahmsi sarnaselt Chopiniga, rikkus oma ilusat kõla rohke pedaali ja sagedaste aktsentidega ning ei soostunud peale lüürilise poole ühtki muud oma ande tahku avama. Koraalikele ja polüfoonilistele löikudele ei pööranud ta erilist tähelepanu. Selles kontserdis on soleeriv klaver võrdne instrument teiste orkestripillide seas, klaver on “senaator”, mitte “diktaator”. Ja nii võttiski Aleksandr Dmitrijev täie õigusega ohjad enda kätte ja asus kontserti ilma pianisti erilise abita üles ehitama. Vaid kord, teose teises osas, abistas teda Siirala, kui saali läbis kaunis vaikne soolo. Kolmandat osa, seda austria-saksa vaimu tõusu peadpööratavatesse kõrgustesse (Brahms maksab siin lõivu kõigile varasematele titaanidele: Bachile, Händelile, Beethovenile), valitses taas orkester. Muusikas vaheldusid pateetika ja melanhoolia, sentimentaalsus ja kangelaslikkus, filosoofilised mõtisklused ja tunded ... aga pianist kasutas teadmata mikks kõige edasiandmiseks ainult halle toone. Sellest hoolimata pälvis Siirala eesti publiku poolehoidu, kes talt püsti seistes lisapala nõudis. Ehkki lisapala orkestrilt oleks olnud veel oodatud.

Hingestatud laul heinavankril

LIIS JÜRGENS

Ansambel Heinavanker 9. juulil Haapsalu toomkirikus.

Esimest korda ansambli Heinavanker nime kuuldes ei pruugi seda seostada varajase kiriku-muusikaga, pigem kõlab selles nimes midagi rahvalikku ja maalähedast. Heinavankri muusikalikul ongi kaks tahku: renessansiaegne Euroopa vaimulik muusika ja eesti rahvalikud koraaliviisid. Heinavankri kuhi on kõrge, see võiks olla aste, mis viib maiste asjade kütkest vaimuliku maailmatunnetuse juurde.

Ansambel Heinavanker on saanud oma nime Hieronymus Boschi tiibaltari "De Hooiwagen" järgi, mis ikoonina võikski väljendada selle kollektiivi olemust. Süvenedes hetkeks pilti, leidsin, et ansambli koht ühiskonnas on kujunenud üllatavalt sarnaseks maalil kujutatuga.

Kõigest üldisest melust kõrgemal heinakuhja otsas on muusikud kui armastuse patroonid. Vasemale jääb palvetav ingel, paremale aga paehiline olevus, kes katsub ikka midagi vussi ajada ja oma "ninapilliga" rahu rikkuda. Usun, et kaheksa rännakuaasta jooksul on heinavankril lauljad-sõitjad tunda saanud nii ingli kohalolekut kui ka ebaõnne karedat kätt.

Pildil tunglevat rahvahulka otse heinavedajate rataste vahel ja ka inimesi-olendeid selle ümbruses on kerge ümber paigutada tänapäeva olustikku. Siin aga eriti "keskaegse" Haapsalu lossiplatsil toimuvale laadale, kus üheskoos mahuvad pildile nii inimesed, kes on vankrile tõusnud ja kaasa sõidavad, kui ka need, kes suurt heinakoormat vaid eemalt jälgivad.

Kava valikul kannab Heinavankrit ühest küljest kodune maapind eesti vaimulike rahvalaulude näol, teisalt ulatub kõrte kuhi aga ansambli meelisautori Johannes

Ockeghemi ja Euroopa varajase polüfoonia kuju muutvate pilvedeni. Seda on nüüd, sajandeid hiljem raske hinnata, kui palju on Ockeghemi muusikas tollaegse rahvamuusika mõjutusi, kuid eesti rahvalike koraaliviiside kaunis lihtsus ja aru-

te vabadus ja üksteisemõistmine Haapsalu toomkiriku kandvas akustikas. Vaimulike rahvaviiside esitused olid karakterseid ja vaheldusrikkad, neis oli kõrvuti paras annus leebust ja intensiivsust. Ockeghemi missa osade faktuur tundus sillerdavalalt läbipaistev ülemistes kihtides ja tume sügavustes.

Ockeghemi muusikat oleks sobiv võrrelda sügava merega, millest võime näha-kuulda vaid pealiskihete (kuidas üks laine-meloodialiin teise kõrval esile kerkib ja teine häälvool omakorda alumistesse kihtidesse kaob), tajudes siiski elu selle sügavuses. Ansambli juhi Margo Kõlari sõnul vajab see muusika pikaajalist pühendumist ja süvenemist, näidates ettevaatlikult lähenejale oma sisemuses peituvaid aardeid alles hiljem ja vaid jaoks. Heinavanker tunneb seda merd sügavuti, sest on teinud palju sukeldumisi Ockeghemi avaratesse vetesse.

Laulu nautisid nii esitajad kui ka publik. Meeldisid väljapeetud, ära oodatud lõpud ja pausid. Eriliselt jäid meelde Taniel Kirikali lauldud gregooriuse koraal "Ave Maria" ja Kadri Hundi kaeblik soolo "Oh Jeesus, sinu valu", milles oli vaimustav mõlema laulja vormi- ja stiilitaju ning oskus muuta kogu ruum üheks suureks kõlakojaks oma häälele (ka *piano*'s!).

Kontserdi lõpetanud regilaul "Loomine" ühes Kristjan Toropi seatud arhailise liikumisega viis mõtte taas pildile: Heinavanker on pilt ansambli ja selle liikmete pidevast liikumisest olekust sama selgelt, kui on kirev pilt "Loomise" linnust, kes valib pesa punumiseks sinise ja punase põõsa asemel kuldse. Sellesarnaselt on ka Heinavanker ehitanud endale sooja pesa Eesti "kullal kirjutatud" muusikapöösasse. Veeredes paigast paika, rõõmustab nende muusika ingleid ning lepib "ninapilli" puhujaid.



Heinavankri motiiv polnud Boschi leiutatud – seda esines 15. sajandi lauludes. Bosch sai maali sümbollikaks algtouke muusikast, ansambel aga nime panekuks visuaalkunstist.

FOTO INTERNETIST

saadavus kõrvuti Ockeghemi keerulisema mitmetahulise ja -kihilise muusikaga laseb kuulajal tunda end ühtaegu koduselt ja eksootiliselt.

Enne öökontserti Haapsalus veeres Heinavanker koosseisus Eve Kopli, Kadri Hunt, Taniel Kirikal, Anto Önnis, Vambola Krigul ja Margo Kõlar läbi Saksamaa, Taani ja Rootsi. Ilmne oli laulja-

Balti aasta rostrumil

TIIA TEDER

Rahvusvaheline Heliloojate Rost-
rum asutati 1953. aastal. Ajal, mil
maailm polnud veel toibunud sõ-
jajärgsest laastatusest ning kultuurikon-
taktid riikide vahel olid katki. Nelja riigi
raadiote muusikatoimetajad kohtusid
Pariisis ja asutasid UNESCO juurde muu-
sikanõukogu, mille üheks tähtsamaks üri-
tuseks kujunes heliloojate "tribüün" ehk
rostrum (vanas inglise keeles kõnetool).
Rostrumi mõte on edendada nüüdismuu-
sikat ja veenda raadiojaamu tutvustama
uut heliloomingut võimalikult paljudele
inimestele kogu maailmas. Heliloomingu
konkurss toimub raadiote vahendusel. Iga
osalev riik võib tutvustada 35 minutit he-
lialvestusi viimase viie aasta jooksul loo-
dud teostest ning iga rahvusradio on ko-
hustatud järgneva hooaja jooksul eetris
tutvustama vähemalt kümnet rostrumil
osalenud teost.

Rostrumiga samal aastal (1953) loodi
ka rahvusvaheline raadiote ühendus EBU,
mille raadio-osa Euroradio on tänaseks
kujunenud suurimaks klassikalise muusi-
ka leviku kanaliks maailmas.

Häda nüüdismuusika pärast

Tänases maailmas on igasugune info in-
ternetist kergesti kättesaadav, kuid va-
jadus propageerida nüüdismuusikat po-
le vähenenud. Eesti kümne rostrumiaasta
kogemuste põhjal võib täheldada üha
väiksemat võimalust raadiojaamadel ta-
valisest erinevat ja väikestele kuulajarüh-
madele huvitavat muusikat eetrisse anda.
Nagu rostrumi konverentsil kurtis
Hollandi raadio produtsent Michael
Fahres, "nõuavad uue põlvkonna raadio-
juhid reitingut ja loevad raha, ideed po-
le enam olulised". Nüüdismuusika võima-
luste nappus vaatas vastu ka raadiote aru-
annetest möödunud rostrumi teoste eet-
risoleku kohta. Isegi vana hea Yleisradio
esimene programm, paljude eesti muusi-
kaspetside ideaalraadio, on lihtsustanud
oma kava ja jätnud sellesse vaid kolm
kontserdiaega ning tunnikese nüüdismuu-
sikat nädalas, suunates klassika digitaal-
kanalisse, mille kuulajate arv on süm-
boolne. Kui ühte raadioprogrammi on
ühendatud nii tildhuvitavad kui ka kul-
tuurisaated (näiteks Leedu raadios), peab



Vaprad, ilusad, noored ja edukad: Santa
Ratniece ja Tatjana Kozlova.

FOTOD EDMUNDS MICKUS JA ALEKSANDR KRUPININ

muusikatoimetaja meeleheitlikult võitle-
ma iga eetriminuti eest programmijuhi-
ga, kes isegi sõna "sümfoonia" peale när-
vi läheb.

Paljude maadega võrreldes on meie
Klassikaraadio praegu heas olukor-
ras. Rostrumisaadete sari, mis oli eetris
2004. aasta kevadel, leidis huvilisi ning
iga saadet kuulas ligikaudu 4000 inimest.
Väikeste kammersaalide publikuarvuga
võrreldes on see väga suur hulk huvilisi.

Tänavune rostrum peeti taas Pariisis
(mullune oli Viinis) Radio France'i kont-
serdistuudios nr 103. Seekordsele üritu-
sele oli rostrumi president David Jaeger

kutsunud tõelisi VIPe. Avamisel pidas
kõne UNESCO peadirektor Kichiro
Matsuura ja Prantsuse raadio peadirektor
Jean-Paul Cluzel austas rostrumi toimetaja-
id vastuvõtuga, rahvusvahelise muusika-
nõukogu juht Kifah Fakhouri käis mõnel
päeval isegi muusikat kuulamas.

Balti dominant rostrumil

Seekord oli rostrumil 59 teost 29 riigi-
gist, osalejate hulgas nii uue kui ka va-
na Euroopa maad, Austraalia, Kanada,
Hiina, Mehhiko, Venemaa ja Paraguay.
See oli Baltimaade dominantiga rostrum.
Kõik Balti riike esindanud teosed olid
tugevad ja said žüriilt hea hinnangu.
Rostrumi süsteem näeb ette, et raadiote
esindajad hindavad teoseid ning punkti-
de summa põhjal tehakse teatavaks "väl-
javalitused teos" (*selected work*) ja järgmi-
sed kümme enim punkte saanud lugu,
mida nimetatakse "soovitatud teosteks"
(*recommended works*). Iga riigi esinda-
ja saab teostele jagada 20 punkti. Tipus
võistlised omavahel Baltimaade helilooja-
te teosed.

Helena Tulve "Sula" saavutas veenva
võidu, kerkides järgnevast kümnest oopu-
sest ligi 20 punktiga ettepoole. Tulve teo-
ses oli palju võidutööle vajalikke omadu-
si: kõlavärskus ja hea tehnika, suurejoo-
neline idee ja dramaturgia ning samuti
võimas emotsionaalne laeng. Teose ideeks
on Tulve loomingus pikka aega oluline
olnud värvide sulandumine ja muusika-
materjali muundumine. Käesoleval juhul
on helilooja viidanud poeetiliselt võim-
salle kujundile jäämäest, selle murene-
misest ja sulamisest võimsaks kõike en-
da alla matvaks veemassiks. Tulve teosele
järgnes rostrumi parimate nimistus leedu
helilooja Onute Narbutaite imeilus heli-
lind "Melody in the Garden of Olives",
melanhoolse soojusega maitsekas sümfoo-
niline maastik, mille poeetilise kulgemise
horisondil huikab üksik trompet.

Alla 30-aastaste heliloojate kate-
gorias kuulutati väljavalituks (*selected
work*) kaks võrdsed punktid saanud
teost: läti helilooja Santa Ratniece (1977)
"sens nacre" puupillidele ja keelpillide-
le kannelde, löökpillide ja akordioniga
– kõlauskne, veidi Tulve teost "à travers"

Austraalia karje jäi karjeks...

Ussidest puretud puidu helid "Klaaspärlimängul"

KRISTA SILDOJA

meenutav, kõlakuhjade ja pöörlevate, oma telje ümber väänduvate helidega teos hästi kontrollitud kulminatsiooniga. Teine "parim" noorte hulgas oli kanadalanna Abigail Richardsoni "Dissolve" harfile, klaverile, löökpillidele – ilus õhuline lugu, kus pillide tämbreid leidlikult kombineeritakse ja proovile pannakse. Noorte kategoorias sai kolmanda tulemuse eesti helilooja Tatjana Kozlova (1976) teosega "Made of Hot Glass". Kuna nii Tatjana Kozlova kui ka Santa Ratniece õpivad praegusel ajal Eesti Muusikaakadeemias Helena Tulve juures, räägiti rostrumi pressikonverentsil "uuest Balti koolkonnast" ja "Tulve koolkonnast".

Esikümnesse ei küündinud, kuid eredalt jäid meelde lätlase Juris Abolsi humoristlik vokaalteatraalne koorioopus "Karavan" ja noore leedu helilooja Marius Baranauskase ambitsioonikas orkestrilugu "Talking", millega noormees hiljuti hiilgas Takemitsu-nimelisel konkursil.

Mõistagi oli rostrumil kuulda huvitavat muusikat ka väljastpoolt Baltimaaid, kas või 25-aastase austraalia helilooja Anthony Paterase pooleldi improvisatsiooniline, helipööristel ja helipurul baseeruv "Chromatophore", mis on loodud elektroonilise muusika esteetikast lähtudes, või 70-aastase tšehhi Jan Klusaki kosmiline teos "Axis temporum", prantslase Jean-Jacques Di Tucci uusimpressionistlik sümfooniline oopus "Rivages II" jt.

Rostrumil osalenud teoseid saab Klassikaraadios kuulata kolmapäeva õhtuti alates oktoobrikuust.

Legend jutustab, et kord korjanud pereisa metsas puid, et lõkkega oma perekonnale külmas ja pimedas maailmas sooja ning valgust anda. Visates puid lõkkesse, peatus ta pilk ühel puuhalul, mis oli seest peaaegu tühi ning mille südames oli usinasti ametis termiidi-perekond. Puu aga oli vaja lõkkesse visata. Et mitte hävitada putukaid, asetas pereisa puunoti suule ning hakkas puhuma. Termiidid lendasid öisesse taevasse, muutusid tähtedeks, moodustasid Linnutee ning andsid maailmale valguse. See oli hetk, mil maailm kuulis esimest korda *didgeridoo* heli, mis tänaseni kaitseb oma vibratsiooniga kõiki unistajaid ning kannab neid igaviku poole...

Festivali "Klaaspärlimäng" raames toimus Pärnu kontserdimajas 29. juulil kontsert, mida võib julgelt nimetada tavapäratuks, kuna kava kandis pealkirja "*Didgeridoo*-kontsert".

Esmalt tuli endale selgeks teha, mis pilliga tegu. *Didgeridoo* on Austraalia põlisasukate instrument, mis võimaldab imiteerida erinevaid loodushääli – konna krooksumist, lindude vidinat, põrinaid ja korinaid. Pillil on aborigeenide seas üle neljakümne nimetuse, *didgeridoo* nime on arvatavasti sellele andnud eurooplased. Pilli on "valmistanud" usinad puidu-ussid, olles uuristanud kooreta eukalüptipuu oksa seest tühjaks. Kuidas aga *didgeridoo* kõlab väljaspool oma tavapärast keskkonda, liiatigi veel koos sümfooniaorkestriga, seda saimegi kuulda.

Didgeridoo-mängija ja helilooja William Bartoni suurim soov on olnud tuua see pill kontserdilavale. Ta on oma eesmärgi saavutanud, selle tõestuseks kuulsime kahte spetsiaalselt *didgeridoo*'le kirjutatud uudisteost. Neist esimene, austraalia helilooja Philip Bracanini "Gundah tants" algas juba kontserdisaali uktsel, kust Barton oma etteastet alustas. Suur ja tugev tõmmu pillimees suutis täita terve saali ja mängida lavale jõudes üle orkestri. Esmalt mõtlesin, et mida üks *didgeridoo* jorin ikka pakkuda võib,

kuid katkematu burdooni kulgemist üha enam kuulates mõistsin, et ainuüksi pillist hääle kätte saamine on aukartust vääriv tulemus. Pilli mängutehnika nõuab ringhäälingamise laitmatut valdamist, sest pilli sisse puhutav õhuvool ei tohi hetkekski katkeda. William Barton on selle mängutehnika väljapaistev esindaja. Oma mänguga pakkus ta kuulajatele tükikese helidesse pandud Austraaliat. Helilooja Peter Sculthorpe'i "Maa karje", mis kõlas teise *didgeridoo*-teosena, viis mõtted kauge saareriigi ajalukku. *Didgeridoo* mängimine nõuab väga suurt füüsilist pingutust, seetõttu olid teosed üsna lühikesed.

Kontsert tervikuna oli üles ehitatud eurooplase maailmapildist lähtuvalt. Sellele pildile on alati mahtunud tükike eksootikat, milleks seekord oli Austraalia ja *didgeridoo*. Avateosena kõlas Pärnu Linnaorkestri esituses Felix Mendelssohni avamäng "Merevaikus ja õnnelik sõit". Teosega algas justkui eurooplase pikk ja vaevarikas meresõit, mis pidi meenutama esimeste Euroopa asukate reisi aastal 1788. Vahepealne *didgeridoo*-maailm kahe teose näol tutvustas eurooplasele reisi sihtmaal elavate põliselanike tegemistoimetamisi. Austraalia karje jäi karjeks... Ootamatu lõpplahenduse pakkus Mozarti sümfoonia nr 41 C-duur, mis ühtäkki lükkas kõik eelneva pea peale, justkui öeldes, et: "Meil Euroopas on hoopis nii!" Eksootika sai taas külge oma eksootika sildi.



Aborigeenid uskusid, et *didgeridoo* madal jorin kannab kõiki unistajaid igaviku poole.

FOTO INTERNETIST



Selgi suvel oli Viljandi Pärismusika Festival kirev. Üks folgiliste lemmikuid "kärtu ja mürtsu" poole pealt oli Esma Redzepova Makedooniast, kes õhtu jooksul mitmeid kordi ümber kehastudes ja põnevaid esinemiskostüüme vahetades justkui üha noorenes. Lõunamaiselt temperamentne ja raue ühtaegu, saatebändiks silmatorkavalt virtuoossed pillimehed. Publik üritas lava ees heitlikult muutlike sünkoopidega tantsusammu pidada.



Folgimelu vaiksemasse poolde jäi mitmeid kontserte, näiteks Robert Jürjendali ja Kärt Johansonini regilaulu ja elektroonika põimumised; üks ehedamaid ja ödusamaid etteasteid oli trio Tuksam-Sibul-Jürjendal; südamluk armastuslaulude tunnike oli "Las jääda saladuseks..." Astrid Böningu eestvedamisel, keda võis öösiti ka Tegelaste Toas väsimatult jämmimas kuulda.

FOTOD URMAS VOLMER

Rütmirituaalid

MIRJAM TALLY

Löökpilliansambel *Kroumata David Oistrabhi Festivalil 30. juunil Pärnu kontserdimajas.*

Rootsi uue muusika lipulaevaks kutsutud Kroumatat ootas põnevusega taas Eestisse, kuigi ansambel on käinud meil esinemas varemgi, Nydd-festivalil. Seekordseks Eesti-kontserdiks oli aga tellitud uudisteos Galina Grigorjevalt, "There is a Time for Autumn".

Üks ergas muusikaline värvilaik ja ka omamoodi kultuuride ristumispunkt oli kontserdi avalugu, Henrik Strindbergi "Origins/Glades", araabialikust kultuuriruumist inspireeritud teos. Sõna "teos" asemel oleks siinkohal vist õigem öelda rituaal, kuna ansambli liikmed põlvitasid põrandal, luues sugestiivseid rütmirän-

nakuid, seda kogedes tundsid end tõesti pealtvaatajana kusagil araabialikus palveruumis. Tõsi küll, ansambli kunstilise juhi Anders Loguini sõnul oli tegemist aafrika trummidega, subjektiivselt võttes aga kangastub silme ees ikkagi araabialik sakraalne trummirituaal.

Xenakise "Plejaade" on nimetatud suisa löökpillisümfooniaks, see teos demonstreerib tõesti laia skaalat löökpillide võimalustest, iga osa eri tüüpi instrumentidel, ent samas on teos läbivalt dünaamiline, pehmesse *piano*'sse ei laskuta hetkekski. Sellel kontserdil oli kavas osa "Peaux" ("Nahad"). Mäletan, et sama katkendiga esines Kroumata kunagi ka Nyddil, efektne esitus sööbis kohe mällu: keerukad rütmistruktuurid, mille sünkroonne joonis hargneb aeg-ajalt peenema-

teks radadeks, et mingis teises väiksemas punktis ühineda. Ka helitugevuselt näitab see osa, palju löökpillides (ja mängijates) seda ürgset "toorest" jõudu on! Ürgne nüüdismuusika, kord kaoses, kord korastatuses kulgev mõttejoon.

Uudisteos, Galina Grigorjeva "There is a Time for Autumn" koondas ühte tervikusse väga mitmekesise valiku löökpille, kuni eri tüüpi mingist õrnast materjalist tuulekelladeni välja. Sama vaheldusrikas oli teos ka struktuurilt: *campane* kiriklikkusega liitub põnev halo, ootamatult ilmub krootaalide kaunis kujund, justkui kauge meenutus lapsepõlvest. Ühtaegu konkreetset ja unenäolist kokku sulatav, meloodiad ilmuvad kõlapilvedest ja kaovad sinna taas.

Valgus ülalpool lauge

ELENA LASS

19. sajandi lõpul ja uue sajandi esikümnendil valmis Hollywoodis arvukalt Jeesuse elu kujutavaid filme. Itaalias raske- tel aastatel 1914–1915 vändatud ja 1916. aastal Roomas esilinastunud Giulio Cesare Antamoro “Kristus” oli koos Prantsusmaa ja Taaniga (!) sel ajal valminud samateemaliste filmide reas pigem erand. Samasugune ajanihe Itaalia ja USA vahel oli ka sajandi keskel – Hollywoodis puhkes religioosete filmide buum 50ndate algul, Itaalias kümnend hiljem. “Kristus” polnud sel ajal silmapaistev ainult oma päritolumaa tõttu – erinevalt Hollywoodi toodangust filmiti seda vägagi lähedal Pühale Maale. Antamoro kolm aastat kestnud võtteid Palestiinas ja Egiptuses rahastasid kolm Rooma metseeni.

Film on kinoajalukku läinud ka ühe lihtlabase, kuid tähendusliku uuenduse poolest – esimest korda kasutati siin sisevõtetel elektrivalgust. “Kristuse” originaal kadus pärast kuulsat linastust 1928. aastal Jeruusalemmas, kui palvetajad vaatasid seda projitseerituna püha haa seinale. Mõned aastad tagasi asus filmis osalenud näitleja järeltulija “kadunukese” jälgi ajama ning leidis säilinud koopiaid muuseumidest üle kogu maailma. 2002. aasta Veneetsia filmifestivalil linastus “Kristuse” restaureeritud versioon, selleks puhuks valmis ka originaalmuusika kahele klaverile. Pärast taasesilinastust on need liikuvad pildid mitmel pool maailmas elava muusika saatel näitamisele tulnud. Korduvalt oreli saatel, küll aga mitte koos kooriga, nagu XVIII Tallinna Orelifestivali avakontserdil, kus esinesid Vox Clamantis ja Toomas Trass.

Aeg on läinud sajand edasi ja tummfilm seisab oma uues algpunktis. Kuna vahepealsed protsessid puuduvad, toimuks justkui regressiivne liikumine. Tummfilmi ajal oli muusika see, mis andis filmile elu, ning nii toimub see ka nüüd, ometi drastiliselt – muusika toob filmi avalikkuse ette, meenutab tummfilmi olemasolu. Loogiline areng võiks siit viia tummfilmi enese taaskestestamiseni. Muidugi ei juhtu seda kunagi. Võib-olla oli visuaalse-auditiivse katkematu kulgemise ühendamine lihtsalt üks ebaõnnestumine, tajuprotsessi üle koormav näh-

tus. Sellisel mutantsel moodustisel ei saanud olla pikemat elu. Kõrv karjus verbaalsuse ja loomuliku keskkonna helide järele, muusika saavutas suurema funktsionaalsuse filmis alles siis, kui tema osa vähenes. Alles siis jäi üle tühja ruumi, et hingata.

Toomas Trassi ja Vox Clamantise lahendus filmile oli võimaliku tajukoormamise seisukohalt võrdlemisi delikaatne. Orel esines pigem dramatiseerivas rollis (kohati küll kummaliste valikutega, näiteks mažoorne suurakordika Jeesuse vahistamisel pärast Pilatuse sunnitud otsust). Sellele vastandus aga täiesti teises ajalisel mõõtmel kulgev ja juba olemuslikult vähe narratiivne gregooriuse laul. Viimane mõjus “luubi alt” väljumisena. See oli närvilise liikumise ja ärevate sündmuste kohale tõusmine, eemalt ja linnulennult vaatamine. Võõritus, mis tekitas dokumentaalfilmi jälgimise tunde. On huvitav, et filmi sündmuste ja vahetiitritega haakuv laul kui verbaalne kommentaar ei ületanud oreli nn seletavat mõju. Kuna laul katkestas oreli-filmi traditsioonilisemat dramaturgiat äärmiselt jõuliselt, oleks võinud seda ehk ettevaatlikumalt kasutada, piirduda koori poolt lühemate fragmentidega. Kiire sündmuste muutumine ekraanil viis filmi ja muusika kohati häirivasse nihkesse. Filmi jälgimine muutus raskeks ning kõrv asus oreli taga nõudma. Eriti hästi mõjus laul aga rahvastseenide puhul, mis olid filmis üldiselt muidugi valdavad (Palestiinas kasutati massistseenides näiteks Inglise proktoraadi vägesid).

Just massistseenide paljususe poolest erineb “Kristus” veel ehk sama perioodi Hollywoodi tummfilmidest – siin puudub nii populaarne lähivaade peategelastele (ometi kasutas Antamoro tolle aja tippnäitlejaid, peaosades on Leda Gys ja Alberto Pasquali). Lähikaadrite vähesus taandas tummfilmile omast ja tänapäeval koomiliselt mõjuvat emotsionaalsust ning kohati võiks filmi ekslikult kergesti ehk ka hoopis hilisemast ajast pärinevaks arvata. Tunnete väljendust leidis siiski ka massistseenides – liigutused olid äärmiselt liial-

datud. Näiv koomilisus on tänapäeval aga üks põhiline ekslik tõlgendus. Sellest ei tundunud päriselt vaba olevat ka nüüdne esitus, oli siis selline valik teadlik või mitte. Mõõdalugemine iseenesest on samas aga täielikult ajalooline praktika. See oli nähtus, mille vastu filmitegijad meeleteadlikult võitlesid, et mitte lasta näiteks tra-



göödiad muusikaliste valikute kaudu lihtsalt farsiks muutuda. Praegust musitseerimist eristas keskmisest ajaloolisest esitusest aga veel see, et interpreedid olid filmi enne läbi vaadanud ja otsused suurel määral ilmselt ette teinud. Ajalooline oli tegelikult ka sündmuse vorm.

Filmilinastus algas tihti orkestri häälestamisega ning dirigent tuli lavale aplausi saatel. Nii algas seegi õhtu puhtalt muusikalise numbriga, inimeste pilgude suunatud justkui peopesal olevaile lauljale ülevaale koorirõdul.

Kui 1920. aastatel tundus “Kristus” pigem konservatiivne ja tagasivaatav, siis praegu mõjub film oma tsitaadirohkuse poolest (Leonardo da Vincilt, Raffaelilt, Fra Angelicolt, Michelangelolt, Dantelt) üllatavalt järelemodernistlikult. Seda mängu muusikud õnneks kaasa ei mänginud. Kui aga kogu esituses midagi vajaka tundus jäävat, oli see ehk kulminatsiooni tagasihoidlik võimendamine. Filmi vorm rõhutab kõrghetke väga tugevalt – film jaotub kolmeks, viimane osa omakorda kolmeks: Kristuse kannatused, surm ja ülestõusmine. Nii saab ristumiskohaks ootuspäraselt kannatuste osa.

Et film on eri paikadest leitud koo- piate põhjal kokku pandud, selle elab üle. Elab üle ka teadmise, et seega kujutas film algsest endast ilmselt hoopis midagi muud ja vajaks nüüd võib-olla isegi teise autori allkirja. Mingist piirist tekib aga tõrge. Näiteks teadmiserest, et mitmeid kordi vahepeal digitaliseeritud filmilint leiab tee tagasi kärisevasse projektorisse. Nagu luukere tantsimine! Imelik ja kaugemas perspektiivis mõneti ohtlik esteetika.

Õeldakse, et Erik Satie looming on väike nagu lukuauk: kõik muutub, kui lukuaukgule lähendada silm või kõrv.

“Tänu” Erik Satie’le

1866 Honfleur – 1925 Pariis

16. jaanuaril 1911 korraldab Ravel ühes oma sõpradega Sõltumatust

Muusikaühingust Pariisis Gaveau saalis kontserdi, mis on pühendatud Erik Satie’le. Kavaleht kõneleb selget keelt:

Erik Satie’l on nüüdiskunstis ainulaadne koht. Omas ajas kõrvalseisjana kirjutas too eraklik kunstnik hulk aastaid tagasi mõned teosed, mis tummistavad, et tegu on geniaalse teerajajaga. Need lood, mida paraku pole kuigi palju, hämmastavad modernismi sõnavara ennetava tundmise ning mõnede lausa prohvetlike harmooniliste leidudega.

Kuidas on võimalik, et üldsus avastab Satie alles siis, kui too on juba üle neljakümne? Mõni vihje tema elu- ja mõtteviise aitab meil seda mõista.

Isa Alfred, mõjukas õpihimuline mees, kel töökohaks Pariis, usaldab varakult emata jäänud lapse vanavanemate hoolde. Sünnilinnas Honfleuris jäta-
vad poisi hinge jälle peamiselt kaks isikut: Fauré õpetaja, eakas kirikuorganist Vinot, ning onu Adrien, seltsimatu loomu ja veidra käitumisega mõistatuslik lahkusuline. Neid kaht peamegi silmas pida-

ma, kui tahame mõista Satie kirklikku muusikaarmastust ja aupakumatut suhtumist harjumuspärasesse. See eluetapp lõpeb aastal 1878, kui Satie saab jälle kokku isaga, kes tahab teda enda juurde Pariisi; aasta pärast abiellub isa uuesti. Pariisis keeldub Satie klaveritundidest, mida pianistist võõrasema talle peale surub, keda Satie jälestab muu hulgas ka muusikaliste

eelistuste pärast. Nii ta astubki konservatooriumi, meenutades seda tulevikus kui “suurt, koledat ja kõledat vangla moodi hoonet, mis ei seest ega väljast paelu millegagi”. Õpetajate jaoks täiesti silmatorkamatu õpilasena areneb omal kombel temagi, edeneb kirjanduses (eeskätt Anderseni tundmises), muusikaliteratuuris (Bach, Schumann, Chopin), kompositsioonis. Me ei pea sugugi üllatuma, kui väljaanne *Musique des Familles* avaldab 1887. aastal “Valss-balleti” ja “Valss-fantaasia”. Väljaandja tutvustab neid 1885. aastal loodud palu “noore muusiku elegantselt lihvitud töödena, mille võluv liikumisjoon köidab naudiskleva fantaasia ning asümmeetriliste rütmidega”.

Satie januneb teadmiste järele. Ta sõbraks saab luuletaja Contamine de Latour, kes kallutab kaaslase müstitsismi radadele. Tundide kaupa mõtiskleb ta Jumalaema kiriku võlvide all. Satie asub usinalt õppima gregooriuse laulu, uurib raamatuid, mis käsitlevad gootikat. Kõige selle tulemusena teeb ta platsi puhtaks konservatooriumis omandatud mõistete pahnast ning lahkub nimetatud õppeasutusest 1888. aasta novembris.

Kahekümneselt läheb Satie viksilt aega teenima, kuid tänu bronhiidile, mille ta talveõõ pakases ise endale hängib, kuulutatakse ta peagi kroonukõlbmatuks. Olles kirklik lugeja ja iseäranis just Flaubert’i austaja, avastab ta enda jaoks sellise väljapaistva tegelase nagu Joseph Péladan, kes hoogsalt juurutab Prantsusmaal Wagneri kultust ning lisaks juhib üht sekti, mis koondab reformimeelseid moraali- ja usujüngreid. Satie hakkab agaralt sekti küllastama.

See kõik maalib meile pildi isikust, kes oma kahetisuses on ometigi selgelt piiritletav: range elus ja iseseisev õpinguis, tõstab ta samas mässu harjumuspärase vastu, temast peegeldub nii kohusetundliku isa kui ka kohanemisvõimetu onu pärand.

Aastatel 1887 ja 1888 kirjutab Satie kolm Sarabandi ja kolm Gümnopeediat

klaverile, teosed, mille originaalne harmoonia annab tunnistust sellest, et mängus on geniaalse avangardisti käsi; Satie pälvib Debussy ja Raveli tähelepanu. Ning just siit võimegi leida prantsuse nüüdimuusika idaneva seemne. Eialgu saab rääkida vaid kitsa ringkonna lugupidamisest, austusest, mis majanduslikus mõttes ei too midagi sisse; aastal 1888 kohtame Satie’d kabarees Chat Noir, kus ta teenib elatist klaverimängijana. Sellele seigale pööratakse ülekohtuselt vähe tähelepanu: tõsi, Satie ei jää sinna kauaks, kuid esimese nn kunstikabaree õhkkond avaldab talle siiski mõju. Satie tööandjaks on tolle anarhilise, eluröömsa ja absurdsse paiga asutaja ning omanik Rodolphe Salis. Chat Noir näeb oma külalisi laulmas ja prassimas ning kõrge enesehinnanguga pariislasi pilkamas. Satie, kes uhkel-
dab isikupärase rõivastuse ja käitumisega, tõmbab endale sedavõrd tähelepanu, et Alphonse Allais ristib ta ümber: “Esoterik Satie”. Salis’ga tülli pööranud, läheb Satie klaverit mängima kabareesse Auberger du Clou.

Ta ei jäta unarusse heliloomingut ning ühtlasi tegutseb mainitud ususektis. Péladan nimetab Satie oma koguduse “ametlikuks heliloojaks”. Satie kirjutab staatilisi, lausa hüpnootiliste kordustega lugusid, kust kõlab vastu toosama “cantus firmus”, mis oli ta vallutanud juba noorusaastail. Toonase stiili kõrgpunktiks on 1892. aastal loodud “Kolm Roosiristi hüüdu” trompetile ja harfile, kusjuures ‘Roosiristi’ nime kannab ka mainitud ususekt. Siiani on kõik kena. Ainult et ... sektijuht seab oma eesmärgiks allutada kunst Wagneri esteetikale, vaimsusele, millest ülipeene vaistuga Satie on seni osanud puutumatuks jääda.

Ususekti juhi mõju alt vabanedes tekitab poisipõlvest peale naisi vihkaval Satie’l tõsine suhe Utrillo ema, kunstnik Suzanne Valadon’ga, ent see kogemus vaid süvendab ta varjatud vastumeelsust naiste suhtes. Täiesti tundmatu suurusena üritab ta tol ajal kandideerida Gounod’



järglasena Prantsuse Instituudi Kaunite Kunstide Akadeemiasse (esmakordselt oli ta kandideerinud Ernest Guiraud' järel). Luhtumine, mis oli ette teada, ei heiduta Satie'd: kolmandat korda kandideerib ta Thomas' järel.

Jätkub ususekti päevil alanud müstikahõnguline loomeeksperiment, mis kulmineerub 1895. aastal "Vaeste missaga". Eksperimendi praktilise väljundina rajab Satie kiriku, mille ainsaks teenriks on tema ise. Ta nimetab selle Juht Jeesuse Kunsti Emakirikuks ning seab kirikule ülesandeks "võidelda nendega, kel pole veendumusi ega uskumusi, kelle hingeg pole mõtteidu ega südames põhimõtet". Ta asutab ka kiriku häälekandja, et materdada vaenlasi ja hurjutada avalikult neid, kes suuri kunstnikke sarjavad. Ta peamiseks märklauaks saab sageli tsiteeritud kriitik Henri Gauthier-Villars. Villars'i, Wagneri mahategija vastu astub Wagneri-vastane Satie vihaselt välja. Üks paljudest kirjadest, mida Satie oma ajalehes avaldab, kõlab nii:

Isand,

Kunst, mis on oma olemuselt püha, asetab kriitiku vägagi delikaatsesse rolli; ilmutades oma töös andestamatut lugupidamatust ja asjatundmatust, tegelete teie aga kriitikurolli labastamisega. Jumala nimel, teadke, et kõik südametunnistusega inimesed taunivad te soovi halvustada ja mustata neid, kes on teist kõrgemal.

Teid pimestab deemonlik kõrkuse draakon. Teie hinnang Wagnerile, keda nimetate Tundmatuseks ja Lõpmatuseks, on laim. Mis puutub minusse, siis võin mina teda südamerahus kiruda. Mu dünastilised meloodiad, Mu atleetlikud väljendusvormid, Mu askeetlik elu annavad Minule selleks õiguse. Nende sõnadega käsin teid Enda isikust eemale hoida, igavesti kurvastada, vaikida ja kibedalt järele mõelda.

Erik Satie

Võimalik, et Gauthier-Villars ongi pisut nahutamist ära teeninud, ent see pole viis, kuidas kriitiku poolehoidu pälvida. Kuid ega poolehoid Satie'd huvitagi. Satie vaenulik hoiak kõige ametliku suhtes omandab mõnitava vormi, kui ta laseb ajalehtedes kuulutada, et "loob" Bordeaux' teatri jaoks kolmevaatuselist ooperit "Tristani sohipoeg" – lugu, mida eales ei etendata lihtsalt sel põhjusel, et teost pole kunagi kirjutatud. Mis puu-



"Kes joob absinti, tapab end söömhaaval."

tub balletti "Uspud", siis see on tõepoolest olemas ja Satie pakub teost Pariisi Ooperile, kuid teatri direktor isegi ei vasta talle. Satie ründab teda raevukalt kirja teel, ähvardades teatrijuhti duellile kutsuda:

Muusika huvides tööle võetud ametnikuna pole teil õigust välja praakida teost, mida te ei tunne. Kui see aga siiski nii on, pean pöörduma haridus- ja kaunite kunstide ministri poole; teie pidev kõrvalhooldmine vastusest kujutab sel juhul minu isiku haavamist ning oma au jalule seadmiseks pean abi otsima relvadest.

Kõigest hoolimata ei jõua ballett kunagi lavale. See ei takista aga autoreil ühe 1895. aastast pärineva trüükiväljaande kaanele lisada mitte kunagi toimunud esietenduse aega ja kohta: Pariisi Rahvusoooper, 20. detsember 1892. Ja seejärel peaaegu kaks aastat vaikust. Kuid ennäe, 1897. aastal valmivad "Külmad palad" klaverile, millega Satie naaseb varasema stiili ja esteetika juurde. Aastal 1898 toimus aga lõpuks suur murrang.

Jah, otsustavalt hülgab Erik Satie oma eluaseme Montmartre'il, jätab hüvasti Põhja-Pariisiga, et seada end sisse linna lõunaosa agulikvartalis. Oma vähese mööbli toimetab ta kohale käruga ning asub ses armetute tänavate ja lobudikega äärelinnas elama aadressil Cauchy 22

– jõe, sääski täis paik, kuhu keegi eales jalga ei tõsta ning kuhu Satie jääb surmani. Kõigele vaatamata korraldab ta pidusid ja kontserte, paneb öla alla vaeste hoolekandele, toimetab kohalikus ajalehes üht veergu. Paralleelselt külastab Montmartre'it – peamiselt ööajal –, tegetsetes kabareetäht Vincent Hyspa klaverisaatjana. Ta teeb seda äraelamiseks. Ja et ära elada, kirjutab ka laulukesi kuulsa le Paulette Dartye. Kuid mitte ka ainult äraelamise pärast – Satie ei põlga kabaree- ega kohvikumuusikat.

Pärast kuulsaid "Palu pigni vormis" (1903) – kuulsad seetõttu, et tähistavad uue etapi algust, ent ka seejärel, et teada olevalt kujutasid need iroonilist vastust Debussyle, kes oli tal soovitanud "vormile" tähelepanu pöörata – kujuneb 1905. aastast ümbersünniaasta. Nüüd, kui Satie on peaaegu neljakümnene, otsustab ta ootamatult jälle kooli minna, et uuesti põhja laduda ja tõsiselt kontrapunkti õppida. Tulevikus pajatab ta vend Conradile:

Rumaluse etteheitmine oli mind ära väsitanud; ja kuna asjatundjad seda mu tööde puhul üha alla kriipsutasid, siis ma jäingi seda uskuma.

Et otsus akadeemilises vormis elu viia, jääb üle vaid üks: minna õppima Schola Cantorumisse, mille eesotsas on range ja nõudlik, auväärt Vincent d'Indy. Muusikute keskel levib uudis kulutulena. Satie't saab naerualune. Teda peetakse tolaks ja diletandiks. Fakt on aga see, et koolis osutub ta eeskujulikuks õpilaseks.

Kolm aastat kestnud kõva töö järel sain Schola Cantorumist kätte kontrapunkti diplomi, millele oli alla kirjutatud mu suurepärase õpetaja, kõige parem ja targem inimene selles ilmas [belilooja Albert Roussel]. Niisiis oli mul tol 1908. aastal näpus paber, mis tituleeris mind kontrapunkti asjatundjaks.

Kõrvust tõstetuna kirjutab ta oma esimese Schola Cantorumi põhimõtteist lähtuva töö: klaverikoraali ja -fuuga neljale käele. Ent vaat sulle rügamise tulemust!

Mind on mu viletsa elu jooksul südamest mõnitatud, kuid sellist alandust pole veel ette tulnud. Mida ma sealt d'Indy juurest küll otsisin? Varem kirjutasin ma tõesti kauneid lugusid. Nüüd aga? Säh sulle! On alles nõök!

Ning vihjates hiljaaegu sündinud Sõltumatule Muusikaühingule ja peatselt tema auks korraldatavale kontserdile, lõpetab:

Nüüd siis on "noored" organiseerimas d'Indy-vastast liikumist ning tahavad mängida mu sarabande ja kõiki muid lugusid, mida peeti – nendesinaste "noorte" meelest ekslikult – rumaluse viljaks.

Nii see elu on, vanapoiss.

Saa siis midagi aru.

Olgu ta kes tahes: avangardist või mitte, mässaja või kuuletuja, seaduserikkuja või kirjatark, noortele õpetas Satie peaaegu kõike. Ta vaksineeris neid wagnerluse vastu, osutades sellele kui kunstilis-moraalsele dekadentsile. Ta vabastas nad debussylikkuse mürgist, mida ta ise oli osanud õigel hetkel kokku segada ja mis tänu temale oli andnud prantsuse muusikale uue hingamise, mis hiljem aga matkijate tõttu – ja Satie on esimesena hoiatamas – ähvardas akademismiks muutuda. Ta "määris oma käsi" kabareega, meelelahutusega, *music-hall*'i ja tširkusega, näidates kätte kahekümneenda sajandi alternatiivi Vene Balleti valdava esteetika kõrval. Ta tõi värskeid tuuli kunstiametnike ja presidentide ringkondadesse ning diplomite, kõrgete õppetoolikohtade ja kasutute preemiade jagamisega tegelevate komisjonide ja žüriiesimeeste seltskonda. Ning oma hävitava vaimukuse, teoste pealkirjade, teatridirektoreile läkitatud kirjade, ajalehetoiemustesse saadetud julmade ja irooniliste protestidega oskas ta eeskätt vältida retoorikat, sõnakõlke ja poolehoidvat suhtumist. Jah, noortele oli Satie õpetanud peaaegu kõike. Ning just Ravel kinnitab seda ühel päeval:

Erik Satie mõju oli noil aegadel silmapaistev. Satie mõjutas märkimisväärselt Debussyd, mind ennast ja enamiku tolle aja prantsuse heliloojaid. Loodus oli Satie'le kinkinud enneolematult terase vaimu. Tal oli leiduri ja tippekspérimentaatori võrratu aju. Arenduselt pole ta arvukad kirjatööd kunagi küündinud Liszti tasemele, ent see ei kahanda nende põnevust ega pisenda tähtsust. Lihtsalt ja leidlikult näitas Satie tee kätte, ent kohe, kui mõni muusik seda mööda minema hakkas, muutis ta suunda ning avas uusi katsepolügoone. Nõndamoodi kujunes Satie'st uute suundumuste eestvedaja ja vaatamata sellele, et ta pole eales loonud ühtki tõeliselt lõpetatud kunstiteost, on ta otsingud võimaldanud siindida paljudel



"Mida kujutab endast inimene? Õnnetut olevust, kes siia maailma peale on teistele inimestele tülikks pandud."

FOTOD INTERNETIST

teostel, mis temata poleks eales ilmavalgust näinud.

Seega mitte ilmaasjata ei korralda Ravel ühes oma sõpradega Sõltumatust Muusikaühingust mainitud kontseriti. Kavas on Jean Huré, Louis Vierne, Paul Martineau, Claude Debussy, Eugène Grass, Germaine Corbain; kontserdi kulminatsiooniks kõlavad aga Satie varases nooruses loodud klaveripalad. Suuremeelselt esitab neid Maurice Ravel ise. Satie on liigutatud, publik aplodeerib, noored muusikud tänavad teda. Sama ei saa öelda kriitika kohta: "Mida muud kosta ... kui et Satie helikeel, mis 20 aas-

Satie'st kujunes uute suundumuste eestvedaja, tema otsingud võimaldasid siindida paljudel teostel, mis temata poleks eales ilmavalgust näinud.

tat tagasi oli ehk ainulaadne, pakub oma tänasel kujul vaid retrospektiivset huvi ... palju harmooniat ja vähe muusikat." Pärast seda, kui üks teine arvamus on väitnud, et "Huré Viulisonaadil on oma võlu" ja "kõlaleidude poolest huvipakkuv Debussy Rapsoodia on pisut eksitav", võtab anonüümne kriitik napolisõnaliselt kokku: "Mis puutub Erik Satie teostesse ... siis need on loodud varem kui Debussy omad."

Kriitikanooled Satie'd ei haava. Satie on liigutatud, publik on talle aplodeerinud, noored muusikud teda tänavad. Teda on haavanud miski muu, nimelt see, et kontserdil polnud ta suurimat sõpra, väljapaistvat, juba aastates heliloojat, palju imetletud Claude Debussyd, kel rohkem kui kellelgi teisel pidanuks olema põhjust talle aplodeerida, teda tänada.

Sõber Claude! Tundub, et just kabarees Auberge du Clou oligi Satie temaga esmakordselt tutvunud. Nad sõbrunesid jalamaid.

Jah, väga sageli oleme neid kahte südamesõpradena koos näinud. Iga nädal kutsus Debussy sõbra enda poole, tihti peale selleks, et seltsis lõunatada. Debussy oskas hinnata Satie originaalset ja teravmeelset vaimu. Iga kord, kui Debussyl oli mõni uus teos ilmunud, läkitas ta ühe eksemplari Satie'le. Ühel päeval kirjeldab kaht sõpra Louis Laloy, ainus, kes koos Satie'ga ei hüljanud Debussyd neil päevil, mis järgnesid tema esimese naise enesetapukatsel:

Debussyd ja Satie'd ühendab raevukas, ent lahutamatu sõprus. Või pigem oli tegu perekondliku hõõrumisega, mis vastastikuse vigade rõhutamise tõttu viis kummagi meeleheitele, ilma et poolehoid, mis tugines ühisele lähtepositsioonile, oleks seeläbi jahtunud. Otseselt kaks venda, keda elu oli paisanud äärmiselt erinevatesse oludesse: üks oli rikas ja teine vaene, esimene heatahtlik, kuid üleolekust teadlik ning valmis seda ka mõista andma, teine aga õnnetu oma irvhamba-maski varjus, iga hetk teravmeelitsemas, et vaid alandust peita ja võõrustajat lõbustada. Vendlus muusikas, rivaliteet muusikutena.

Jah, väga sageli oleme neid koos näinud. Debussy on vaid neli aastat vanem. Kumb on teist rohkem mõjutanud? Kui Satie töötas Maeterlincki tekstile tugineva teatriloo kallal, mõlgutas Debussy alles mõtteid ooperi "Pelléas ja Mélisande" teemal. Aga kui Debussy lõpetas partituu-

ri, otsustas Satie enda oma hävitada.

Kord pihtis Debussy Cocteau'le, et just Satie sõnad olid aidanud tal jõuda äratundmisele, millise esteetika kasuks otsustada ooperis "Pelléas ja Mélisande".

Kui mõni tegelane lavale ilmub, ei peaks orkester tegema grimasse. Kas puud teevad laval grimasse? Tuleks luua muusikaline keskkond, kus tegelased liiguvad ja arendavad keskustelu. Ei kupleesid ega juhtmotiive, vaja oleks õhustikku, mis meenutab Puvit de Chavannes'i.

Ning seda Debussy loomingu isikupärast esteetikat illustreerib Satie kokkuvõttes:

Paljude Debussy teoste esteetika seostub sümbolismiga, tervikuna vaadeldes on see aga impressionistlik. Andestust, aga kas mitte mina ei ole pisut selle põhjuseks?

Ja edasi:

Meie läbikäimise algaegadel oli ta Mussorgskist läbi imbunud ning ot-sis ülipüüdlilikult rada, mida ei olnud just kerge leida. Ses suhtes oli minul tema ees suur eelis: mind ei koormanud Rooma või mis iganes muu linna Auhind, sest mina ei kannan seesuguseid preemiaid ei turjal ega seljas, vaid olen Aadama tüüpi mees (paradiisist), kes pole eales pälvinud auhindu – kahtlemata olen ma laiskvorst.

Selgitasin tookord Debussyle, kui hädavajalik on ühele prantslasele vabaneda Wagneri mõjust, mis pole kooskõlas meie loomulike püüdlustega. Andsin mõista, et ma pole sugugi Wagneri vastu, ent me vajame oma muusikat – ja võimaluse korral hapukapsata.

16. jaanuari austamiskontserdi juurde tagasi tulles peab kordama, et Debussy puudumine, ta vaikimine, mis ajaga üha süveneb ja lõpuks sarnaneb sooviga tunnustuse leidnud sõpra vältida, põhjustas Satie'le kibedaid kannatusi. Ent tõsi ta ju on, et Debussy oli alati eelistanud ükski olla, ükski oma arvamus ja õelate hinnangutega, teadmise, et tema on kõige tublim.

Flavio Testi teksti (EDT) lühendatult vahendanud Mailis Põld

UVERTÜÜR

"Elada muusikuna – see on suur privileeg"

Intervjuu Arianna Savalliga

JAAN-EIK TULVE

Vestlesime Arianna Savalliga 29. juunil pärast kontserti Kadrioru lossis, kus Raho Langsepa kutsel esitasid vanakreeka muusikat Arianna kõrval veel Conrad Steinmann, Luiz Alves da Silva ja Massimo Cialfi. Oma vanemate, Montserrat Figuerase ja Jordi Savalliga astus Arianna üles ka festivali "opeNBaroque" suurepärasel lõppkontserdil Estonia kontserdisaalis möödunud veebruaris. Ema ja isaga koos, harfi mängides ja lauldes, on ta läbi rännanud peaaegu Euroopa, samuti Põhja- ja Lõuna-Ameerika, andnud kontserte Austraalias, Uus-Meremaal, Iisraelis ja Liibanonis. Viimasel ajal esinenud järjest rohkem ka solistina ning teinud ilma isegi ooperis.

Juuresolev vestlus saab alguse küll konkreetsest kontserdist, kuid ei peatu sellel pikalt, vaid püüab läbi paari pilgu portreerida imelist muusikunatuuri, kellel on käesoleva sajandi helide maailmas kindlasti lausuda nii mõnigi kaalukas sõna.

Tahaksin alustuseks küsida, milline osa oli tänases programmis improvisatsioonil?

Conrad Steinmann, Luiz Alves da Silva ning Massimo Cialfi alustasid umbes viis aastat tagasi kreeka muusika projekti. Conrad võttis aluseks tekstid, mis pärinevad 6.–5. sajandist eKr, ning püüdis need siduda muusikalise traditsiooniga, mida ta tasapisi tundma oli õppinud. Kui Conrad esimest korda oma projekti tutvustas, tekitas see minus kohe suurt vaimustust, kuna see oli minu jaoks midagi täiesti uutset. Nii liitusin ma grupiga kolm aastat tagasi.

Tegelikult ei tea me vanakreeka muusikast ju midagi täpselt. On olemas mõned fragmendid, tekstid. Teame ka natuke vanakreeka modaalteooria ning rütmi kohta – *tam-ba-bam-ba-bam*.

Selle vana muusika rekonstruktsioon ongi tehtud pikkade mõtiskluste käigus, inspireerituna vanadel vaasidel nähtud pillimeestest ja kolme tuhande aastastel pildidel improviseerimisest. Õnneks leidub mõnes muuseumis vanu instrumente. Nendel mängides võib aimu saada ka tollaegsest mängutehnikast, kõlavõimalustest ning ideaalidest. Kontserdil kasutame küllalt täpselt väljakirjutatud noote, kuid vastavalt akustikale ning meeleolule lisame sinna ka mõningaid orna-

mente, mis teevad iga kontserdi ainulaadseks. Improvisatsiooni esineb eelkõige instrumentaalpartiides.

Kuid mida otsid sina muusikas kõige rohkem? On see autentsus või kontakt tänapäeva kuulajaga? Kas neil kahel asjal on sinu meelest üldse vahet? Võrdlen ise vana muusikat mõnikord vanade raamatutega, mis hakkavad elama siis, kui need tolmust puhtaks pühkida ja püüda mõista neis peituvat sõnumit. Samas leidub inimesi, kelle jaoks juba koltunud ürik ise on omaette väärtus ning nauding saavad

nad kätte lihtsalt tekstimustrit vaadates. See kehtib ka muusika kohta, mida paljud püüavad ette kanda küll autentselt, kuid selle sisusse ning konteksti süvenemata.

See oleks aga väga kurb. Minu isa ütleb ikka, et hetkel, mil me mängime või laulame, muu-

tub muusika elavaks. Muidugi on kesk-aegse või barokkmuusika esitamise aluseks muusika põhjalik tundmine, kuid väga oluline on ka oskus seda jagada nii, et publik saaks osa imest ning tarkusest, mida see muusika endas kannab. Oleks kahju, kui me ei saaks kuulata gregooriuse laulu, Bachi või Monteverdit.



"Püüan leida oma keele harfi ja hääle kaudu. See on minu jaoks kõige loomulikum."

Loomulikult ei või me kunagi teada, kuidas esitasid vanamuusikat selle loojad. Oleme praegu 21. sajandi algul ning ka suurem osa instrumente on tehtud tänapäeval, kuid inimene ise ei ole nii palju muutunud. Arvan, et häälepaelad olid keskajal samasugused nagu praegu. Tähtis on leida iga asja jaoks sobiv stiil. Kui me esitame näiteks prantsuse renessanssmuusikat, peab tundma sellele omast ornamentatsiooni, hääldust, intonatsiooni. Itaalia muusika on jälle omaette maailm. Seetõttu on minu arvates alati äärmiselt oluline teada, mida me teeme, ja seejärel on meil suur vabadus. Ning see on väga lõbus, kuna ühte väikest laulukest võib interpreteerida niivõrd erinevalt...

...hetkest, mil me mõistame helilooja sõnumit.

Täpselt. Ei ole ju vaid üks võimalus. See, mis mind vanamuusika juures eriti võlub, ongi vabadus ja ruum, milles saab asju teha väga erinevalt. *Et ça c'est fantastique...*

Räägi, palun, oma muusikuks kujunemisest. Kuna oled pärit muusikute perest, siis kui suured on sinu arenemisel olnud su enda valikud ning kui suured vanemate omad?

Ma arvan, et kõik algas juba ema kõhus. Sündisin, kui ta õppis Schola Cantorum Basiliensis laulmist, ning kui ma väike olin, laulis ta mulle kogu aeg. Kuni seitsmeaastaseks saamiseni täitis muusika kogu mu elu, sest olin pidevalt vanematega koos ning seetõttu ka muusikast ümbritsetud. See oli ansambel Hespèrioni algusaeg, reisisime palju, nagu nomaadid või mustlased. Kuid mulle kui lapsele meeldis see väga. Nagu pidev seiklus ja pidu. Võisin hilja magama minna ning kõigiga mängida. Hiljem, kui algas kool, muutus elu raskemaks, kuna pidime vennaga koju jääma. Seitsmeselt hakkasin õppima klaverit, hiljem harfi ning kaheksateistkümneaastaselt laulmist. Kuid need valikud olen ma teinud alati ise. Kui ema ja isa valmistasid kodus ette plaadi "Llibre Vermell de Montserrat", osales selles ka üks harfimängija, kes mängis gooti harfi, ning ma armusin sellesse pilli esimesest hetkest. Õpingud käisid juba nüüdisaegse kontsertharfiga, kuid tasapisi alustasin ma ka keldi harfiga.

Ent oluline oli see, et vanemad ei sundinud mind kunagi. Ei mind ega mu venda. Nad reisisid palju ning olid väga vä-



"See, mis mind vanamuusika juures eriti võlub, ongi vabadus ja ruum, milles saab asju teha väga erinevalt," lausub vägevate muusikugeenidega andekas Arianna oma meelis-muusika kohta.

FOTOD INTERNETIST

he kodus. Seetõttu oli aegu, eriti murdeas, mil mul oli äärmiselt raske. Nii õppisime muusikat teiste õpetajate juures ning kui vanemad oleksid meid sundinud, oleks see võib-olla halvasti mõjunud. Nad ei tahtnud meis tekitada mingit reaktsiooni muusika vastu. Pärast kooli käisin kaks aastat ülikoolis, õppides arheoloogiat, kuid siis sain aru, et tõeline

kirg on ikkagi muusika, eriti vanamuusika. Samuti helilooming. Juba lapsepõlves meeldis mulle laule luua ning end klaveril saata. Samamoodi hakkasin oma laule saatma harfil ning pool aastat tagasi tuligi välja minu esimene CD "La bella terra", kus mängin harfi ning laulan katalaani ja hispaania luulet. See on mulle äärmiselt oluline, kuna see on vanamuusika kõrval

täiesti erinev tee.

Muusika on minu suur armastus, sest hakkasin seda tunnetama juba oma vanemate kaudu. Vaatamata sellele, et ma pole kunagi olnud otseselt nende õpilane, olen neilt siiski tohutult õppinud. Näha neid laval või kodus töötamas – see on olnud oluline kool. Ning nad on mulle edasi andnud väga palju armastust muusika vastu.

Siiski ei ole muusikuamet alati lihtne, nagu sa tead. Kui on võimalus muusikast elada, on see suurepärane, kuid nõuab samas tohutut distsipliini ning osa sinu elust, kuna pead töötama tunde ja tunde. Ning vahest ka seetõttu jätsid vanemad mulle vabaduse valida. See peab tulema sinust enesest.

Võiks öelda, et inimeste jaoks, kes alustasid vanamuusikaga tegelemist 60.–70. aastatel, oli see kui oma kadunud juurte otsimine. Täna tunneme vanamuusikat paremini kui kolmkümmend aastat tagasi.

Jah, kuid need inimesed, kes alustasid tol ajal, nagu minu vanemad, Ton Koopman, Hopkinson Smith, olid kui pioneerid, täis tohutut kirge. See oli neile tõeline seiklus ja ma arvan, et nad uurisid muusika sügavustes palju rohkem kui meie. Meie põlvkonnale tuleb kõik palju lihtsamalt, sest meil on juurdepääs kõigele. Kuid ma arvan, et me pole õppinud nii põhjalikult kui nemad. Minu ema ja isa istusid tundide kaupa raamatukogudes, kopeerides käsitsi mikrofilme – see on tohutu töö, mis jätab märgi kogu eluks. Mina näiteks pole sellist tööd teinud ja mul on sellest siiralt kahju, kuna sain kõike palju lihtsamalt.

Seda ma mõtlesingi, et inimesed, kes tegid seda tööd, otsisid ju tegelikult oma enese juuri, muusikalisi juuri. Praegu elame me täiesti erinevas maailmas ning ka muusikaline olukord on erinev. Seepärast ma küsingi, et mida võiks sinu arvates vanamuusikaga tegelemine anda tänapäeva noortele?

Õnneks on veel palju muusikat avastamata. On tohutult raamatukogusid, mis on täis imelist muusikat, mida pole keegi mänginud 17.–18. sajandist saadik. Samuti on meil tänu eelmisele põlvkonnale olemas alus, kust edasi minna, võib-olla teises suunas ning otsides teisi asju. Mitte püüdes kedagi imiteerida. Samas on paratamatu, et jäljendajaid on küllaga, sest mõned ansamblid, näiteks

Hespèrion, on jätnud muusikaellu väga sügava jälje. Arvan, et neilt tuleb võtta see vaimne pärand, kuid me peame otsima edasi ning minema kaugemale.

Näiteks väljapoole Euroopat? Tänapäeval on meil teiste kultuuridega õnneks rohkelt kontakte.

Ülehomme esitame Barcelona Forumis programmi, mis on pühendatud rahule. Arvo Pärt kirjutas meile teose “Da pacem”. Väga ilus lugu, väga lihtne ja väga ilus, neljale häälele. Niisiis esiettekanne on Barcelonas ning sellel kontserdil osaleb ka üks ansambel Kabulist koos ühe afgaani lauljatariga, kes elab juba viisteist aastat Californias. Ta oli omal ajal Afganistani suur täht, kuid ühel hetkel ei tohtinud ta enam laulda, sest kontserdil laulmine oli naistele keelatud. Seepärast pidi ta lahkuma. Nüüd tuleb ta Barcelonasse ning laulab seal koos minu emaga. Kontserdil on veel muusikuid Marokost, Iisraelist ning meie ansambel, kus ema laulab *cantiga*’sid ja sefardi laule. Samuti on üks muusik Indiast. Ning kõik see kokku on üks suur rikkus.

Võib-olla peaksimegi just muusika kaudu kogu maailmale rahu otsima.

Usun, et jah. Muidugi peame. Kui inimkond tahab tõepoolest kestma jääda, peab ta arendama vaimsust, rahu ja harmooniat enda ümber. Kui me seda ei otsi, kaome varsti ära, sest tänapäevased eluhoiakud ja harjumused on äärmiselt destruktiivsed. Muusika abil võime leida ühise keele ning armastuse, samuti vaimuse, mis praegu puudub, kuid mis peab arene-ma, et inimene muutuks.

Tahaksin küsida veel sinu loomingu kohta. Tänapäeval ei ole ju palju heliloojaid, kes tunnevad hästi ka vanamuusikat.

Tänapäevased eluhoiakud ja harjumused on äärmiselt destruktiivsed. Kui inimkond tahab tõepoolest kestma jääda, peab ta arendama vaimsust, rahu ja harmooniat enda ümber.

Samas on mitmed inimesed mulle tunnistanud, et laulavad tihti üksi kodus gregooriuse laulu, et selle kaudu leida muusikalist keelt ja mõistmist.

Jaa, ka minu plaat “La bella terra” on paljus inspireeritud vanamuusikast ja klassikast. Kuid seejärel püüdsin luua oma stiili. Mängin tihti barokkharfi, mis on minu arvates imeline pill ning mis haakub hästi ka nüüdisaegse muusikaga. Mulle isiklikult on barokkharf palju südamelähedasem kui klassikaline harf. Tunnen, et saan sellega end palju rohkem väljendada, kuna tema kõla ja värv on konkreetsem. Samuti on mind palju harinud erinevate maade ja kultuuride muusika, mida olen enda jaoks leidnud koos vanematega reisides. Näiteks Türgis avastasin armeenia *duduk*’i muusika. Kui ma seda esimest korda kuulsin, olin äärmiselt puudutatud. Siiski pole ma kunagi püüdnud midagi otseselt imiteerida, vaid leida oma keele harfi ja hääle kaudu. See on minu jaoks kõige loomulikum.

Lood sa muusikat vaid endale või ka teistele?

Siiani olen loonud ainult endale, see tähendab laule harfi, löökpillide, kontrabassi, udi, sazi ja buzuki saatel. Kuid me improviseerime palju: on teose struktuur ning selle sees on kõigil suur vabadus. Võib-olla kunagi hakkab kirjutama ka teistele, aga selleks, et midagi hästi teha, peab leidma aega.

Suur tänu sulle nende huvitavate mõtete eest. Oled ilmselt hirmus väsinud, sest lõpetasid just kontserdi ning nüüd oleme siin vestelnud juba üpris kaua. Siiski tahaksin lõpetuseks küsida, kuidas sa sõnastaksid muusikalist väljendust? Kui tähtis on sulle tehnika ning kuidas lähed sa edasi ja sügavamale?

Tehnika peab olema muusika teenistuses. Mina isiklikult ei kuulu ühtegi konkreetseesse religiooni, kuid kui ma laulan vaimulikku muusikat, väljendan ma tugevat seost millegagi, mis tuleb väga kaugelt. See on nagu enese unustamine ning muusika lihtsalt läbib su. Sa pead lihtsalt olema, end hästi tundma, ja muusika väljendab end sinu kaudu. Samas peab jääma tagasihoidlikuks ja tänulikuks, sest igal hetkel saame me niivõrd palju. Muidugi me ka anname palju ja sellises olekus on muusika midagi väga sügavat. See on imeline and ning niimoodi elada on suur privileeg.

North Sea Jazz – Euroopa suurim jazzifestival

ANNE ERM

Suurem osa maailma festivale on sündinud viimase poolsajandi jooksul ja nende populaarsus aina kasvab, sest rutakas maailmas ei jaksa ju inimesed kaksikümne päeva järjest kontserdil käia, kuid festivalil saab kolme päevaga sama suure informatsioonihulga ja elamusist juba puudust ei tule. Kui Eestis oleks järjepidev jazzifestivalide traditsioon viiekümne aastate kestma jäänud, võiksime kiidelda Euroopa (ühe) vanima festivaliga.

Euroopa suurim ja tihti ka parimaks peetud festival North Sea Jazz käivitus siis, kui meil oli juba esimene festivaliring peetud, aastal 1976. Mees, kes alustas ja festivali pidevalt täiendas, Paul Acket, suri kümme aastat tagasi, aga tema rajatud jätkavad mõttekaaslased. Üks Põhjamere festivali põhiidee on olnud pakkuda suurt kvaliteetse muusika kontsentratsiooni võimalikult lühikese aja jooksul. Kolmel õhtul on festivali kavas üle 200 kontserdi, lisaks arvukad kavavälised esinemised ja kontserdid Haagi linnas. Mammutfestivali masinavärk töötab laitmatult, selle taga on kahtlemata hea töö, väärt kogemused ja raha. Kui palju häid helirežissööre peab kohal olema, tehnikast rääkimata! Eelarve numbrid ei kuulu paraku avaldamisele. Sel aastal müüdi 70 000 piletit, kuid küllastajate arv ulatus üle 100 000. Festivali pass maksis 145 eurot ja ühe päeva pilet 60 eurot. Et muusikasõpru oli tulnud Haagi kogu maailmast, siis võib oletada, et suurem osa neist pidas kõik kolm päeva vastu. Ka söök ja jook on nii rohkearvulise publiku puhul oluline tuluallikas. Täpse arvepidamise huvides kehtis söögikohtades vaid festivali oma raha – plastžetoonid. Söödi-joodi mehemoodi, kuid tuikuvaid muusikasõpru ei märganud. Väsimuse korral istuti lihtsalt maha või treppidele, toolil istumise luksust võimaldasid vaid mõned saalid. Lisaks muusikaelamustele said kõik sportliku trenni, “heebeldades” kaheksa tunni jooksul katuselava ja keldri vahet, et leida seda õiget kuuteistkümmet saali seast, millest väikseim mahutas ca 100 ja suurim 10 000 kuulajat.



Efektne jazzitar Alicia Keys võiks läbi lüüa ka modellina.



Pat Metheny ja tema kitarr Picasso.

FOTOD MADLI-LIIS PARTS/ÄRIPÄEV

Parimad publikumagnetid esinesid suurimas, näituse tüüpi kahe lavaga saalis, kus nähtavuse tagasid suured ekraanid. Muusika ei vaibunud seal veerand tunnikski ja sinna jäi peatuma publiku põhimass. Neli-viiskümne aastat tähelepanu orbiidis olnud staarid, bluusiguru Buddy Guy, kitarrilegend Carlos

Santana, souliveteranid Patti Labelle ja James Brown jt hullutasid publikut täie raha eest ja esinesid tuntud headuses. Nagu spordiski, on ju hüpet tuntuks kergem sooritada kui aastate pikku vormi hoida.

Staarides ei tulnud pettuda

Haagi üks koduartistide ja kindel trump-äss on jazzvokalist Al Jarreau, kes esineb alati suurimas saalis. Tema vokaaliuper-pallid ja humoorikas suhtlemine publikuga on ainulaadsed. Kui Al Jarreau on oma pika lauljakarjääri jooksul viis Grammyt pälvinud, siis Alicia Keys napsas neid ühe korraga niisama palju. Arvukatel Euroopa suvefestivalidel esinenud noorte soulitaride Angie Stone'i ja Macy Gray kõrval on Alicia veel päris pesamuna, aga sellegipoolest on ta laval väga enesekindel ja sarmikas; seksapiilne kaunitar võiks läbi lüüa ka modellina. Haagis ja paar nädalat hiljem toimunud Pori festivalil olid tal erinevad kostüümid ja erinev lavaimago, Hollandis mõjus ta noore elegantse daamstaarina, kuid Soomes oli ta riidetunud tänavatüdrukaks ja käitus ka vastavalt sellele hästi vabalt. Pori Jazzile tõi andekas kaunitar peaaegu sama palju publikut kui Stevie Wonder, keda ta peab oma suureks eeskujuks. Neiu Manhattani esituskunstide koolist saadud muusikaline pagas on igati soliidne ja see, et ta oskab mängida Beethovenit ja lennutab elegantse kergusega jazzipassaaže, tuleb ta lavalisele esinemisele ainult kasuks. Laulud kirjutab Alicia enamasti ise. Siiski pole show veel täiuslik, aga selle edasine lihvimine on rohkem produtsentide mure.

Sisukad jazzistaarid esinesid ca 1700 kuulajat mahutavas mugavas pehmete istmetega Jan Steeni nimelises saalis, kus olid parimad tingimused kuulamiseks. Neid väarikaid muusikud tunneb jazzipublik kogu maailmas: Dave Brubeck, Elvis Costello, Michael Brecker, Pat Metheny, Branford Marsalis, Dee Dee Bridgewater, Herbie Hancock...

Heaks tavaks on saanud, et festivalil on oma esindusartist. Tänavu pälvis selle au 55-aastane saksofonist ja helilooja Michael Brecker, kes esines kolmel päeval erinevate koosseisudega, soolokontserdist kuni oma viimase bändi, 15-liikmelise Quindectetini. Brecker sobib nii modernsema kui ka traditsioonilisema jazzi austajale – intelligentne mängumaneer, huvitavad kompositsioonid ... paras professoritüüp. Kuid vahel tahaks, et ta eksiks, või vähemalt naerataks.

Ka suurepärase tooniga saksofonist Branford Marsalis, kes üheksakümneandel üllatas oma moodsa projektiga "Buckshot LeFonque", kõigub praegu rahuliku eklektika lainel, aga lootust on, et ta üllatab meid jälle. Breckeriga jagasid nad pianist Joey Calderazzo.

Võimsast kvartetist Herbie Hancock, Wayne Shorter, Dave Holland, Brian Blade on kolm esimest mänginud Miles Davise bändis, mis on olnud parim jazzija elukoolitus paljudele viiekümnele tippartistidele. Aeg-ajalt saavad staarid endale seda lõbu lubada, et teha koos mõni kontsert või plaat. Kuid liidrite loomingu-potentsiaal leiab parima rakenduse oma projektides. *Allstars*-bändis ei õnnestu kunagi kõigil võrdset liidrid olla, kuigi selle poole püüdi. Meistrite mängumaad on mõistagi avaramad kui paljudel teistel, kuid samas seadsid nad endale justkui meelega raamid.

Pat Methenyga on teine lugu. Ta on parandamatu romantik ja tahes-tahtmata jääd hardunult kuulama kaunist tooni ja imelisi meloodiaid. Ja vaadata on ka, kas või tema Picassoks kutsutud 42 keelega imekitarr, kus keeled risti ja põiki peal – sellist imeinstrumenti oskab vist ainult Metheny mängida. Sedapuhku oli ta muusika kirjutamisel arvestanud trummar Antonio Sancheziga ja bassist Christian McBride'iga kui võrdsete partneritega, jättes neilegi piisavalt mänguruumi. Muusika oli nii uus, et paljudel lugudel polnud veel nimesidki, see olevat muusiku jaoks kõige raskem ülesanne – oma uutele "oopusteebidele" nime otsida.

Lauljataridest on mu tähelepanu ammu köitnud muusikaliartisti taustaga Dee Dee Bridgewater. Kui juhtute nädalakese Prantsuse kultuurikanalit MEZZO vaatama, siis näete kindlasti ka mõnd Bridgewateri kontserti, sest aastaid elas lauljatar Prantsusmaal. Hea näitleja, võimsa vokaaliga, alati veenev. Ta on jõulisem ja põnevam kui paljud lihtsalt meeldivad lauljatarid. Tal on mitmesuguseid temaatilisi projekte-plaate, nagu Kurt Weilli, Horace Silveri, Ella Fitzgeraldi jt muusikast, mis räägib aktiivsest mõttetööst. Seekordne kava sündis koostöös saksofonist David Sancheziga ja selle ühisnimetajaks olid ladina rütmid.

Kes on olnud, kes tulemas

Jazzkaarelt esinenud muusikuist võis Haagis suurimal laval kuulda trompetist Randy Breckerit koos Bill Evansiga *Soul-*

bop'i projektis, afrolemmikut Richard Bonat esinemas oma ansambli ja Jaco Pastoriusel pühendatud (orkestri)kavaga. Kitarristid: Mike Sterni plaksutati ja hüüti ikka ja jälle tagasi, John Scofield esines uusima plaadi "En Route" kavaga, kus lõi kaasa ka Steve Swallow. Nguen Le oli juhtfiguur Jimi Hendrixile pühendatud kontserdil. Bugge Wesseltoft askeldas keldrisaalis imemees Djafar Youssefiga. Pianist Brad Mehldau ning bassist Larry Grenadier mängisid noore kitarristari Kurt Rosenwinkluga, kes koos Joshua Redmaniga oli ka Pori suure lava peamisi jazziesinejaid. Sakslaste Schorn-Puntin Duo oli kohal ja trompetist Kenny Weeler mängis duos Fred Herschiga, suupillivirtuos Toots Thielemans esines bigbändi solistina. Ja muidugi said võimaluse ka mõned Hollandi ansamblid eesotsas meilgi käinud New Cool Collective'iga.

Jäi mulje, et Haagis ei olnud lihtsalt "augutäitjad" muusikuid. Isegi bändid, kes kongressimaja fuajees või koridorides esinesid, olid vahvad, enamasti noored ja energilised. Festivali publik oli väga asjatundlik ja rahumeelne, teadis, kuhu on vaja varem minna, et seinääreski koht kindlustada. Ja keegi ei kurtnud, kui oma lemmikut kuulama ei pääsenud. Küllap korraldajad teavad, et need artistid tuleb peagi tagasi kutsuda.

Häid artiste (jättes kõrvale need kõige suuremate saalide omad), keda Jazzkaarele tahaks kutsuda, oli tänavu Haagis nii palju, et jätkuks kümneks aastaks: James Carter, Michel Camilo, Bill Frisell, Soweto Kinch, Roy Ayers, Greg Osby, Me'shell Ndegeocello, Danilo Perez, Ramón Valle, The Bad Plus, Rabib Abou-Khalil...

Silma torkas see, et festival toetus USA staaridele, Euroopa bände oli vähe ja need esinesid väiksematel lavadel. Skandinaaviast olid jala ukse vahele saanud ainult norralased oma kolme bändiga. Õnneks elavad mõned mustanahalised kuulsused nüüd juba Euroopas ja reisivad ka meelsamini Vanas Maailmas, mis ju ameerika muusikutele pakub paremat leiba kui kodumaa. Aga Haagis tasub ära käia igal juhul, sest kuskil pole nii suurt staaride kontsentratsiooni ja nii head jazzipublikut kui selles Põhjamere-äärses kuurortlinnas. Järgmisel aastal tuleb piletid väga varakult ära osta, sest 2006. aastal kolib festival Rotterdami, kus ei ole sellist suurt kongressimaja, ja atmosfäär on siis juba hoopis teine.

Scott Walker — hämaruse hääl

BERK VAHER

Scott Walkeri nime ei kohta ikka veel kaugeltki kõigis enesest lugu pidava-tes muusikateatmiketes, ei “kergemale” ega “tõsisemale” muusikale keskenduvais. Ometi on tema mõju ülivõrdes tunnistanud David Bowie ja Marc Almond, Ian Curtis ja David Sylvian, Bono ja Julian Cope, Thom Yorke ja Damon Albarn – praktiliselt kogu intellektuaalsema popmuusika koorekiht.

Nende auavalduste põhjal tundub, et Walker on puhtalt elitaarne kultuskuju, n-ö muusikute muusik. Ometi oli ta 1960ndate keskpaiku paar aastat vaat et menukam kui biitlid, ja seda enne-kõike just teismeliste tüdrukute hulgas. Poistebändi Walker Brothers karjäär jäi küll üürikeks, kuid Scott Walkeri loometee teiniplikade ihalusobjektist kum-mastavaks hämaralade laulikuks on moodsa muusika üks okkalisemaid.

Walker Brothers pärines Ameerikast ega koosnenudki vendadest. Scotti tegelik nimi on Noel Scott Engel. Ohio osariigis Hamiltonis sündinud poisist sai New Yorgi tänavakaak ja kõikuva eduga restora-nimuusik, kuni John Stewarti ja Gary Leedsi osalusel tegutsev Walker Brothers hoopiski biidivaimustuses Briti saar-tel läbi löi. Tabeli tippu tõusid trio dra-maatilised ballaadid “Make It Easy On Yourself” ja “The Sun Ain’t Gonna Shine Anymore”, mis oma pompöössete orkest-riseadetega erinesid muust toonasest teis-mepopist nagu kordas varblasest.

Kuigi Scott Walker võis olla haru-kordselt kütkestav esineja, ei tulnud ta kunagi lavale mustade prillideta, mis pi-did varjama tema paanilist lavahirmu. Samas, kui kaks märksa vähem andekat bändiliiget nautisid igati plikade lemmiku staatust, põlgas ja kartis Scott neid hul-lunult kriiskavaid bakhante, kes üritasid oma iidoleid tükkideks kiskuda, ning ni-metas Walker Brothersit “Hamletist” suu-remaks tragöödiaks.

Juba siis vaimustus ta Mandri-Euroo-pa kultuurist ning tundis huvi inimvai-mu süngema poole vastu, mida toonastesse hittidesse ei tihatud lubada. Üle kõige



Scott Walker hiilib kõrvale popikooni staatuses, eelistades hulkuda hämaraladel.

FOTOD INTERNETIST

paelusid teda prantsuse eksistentsialisti-de filosoofia ja Belgia trubaduuri Jacques Breli sardooniliselt romantilised laulud. Viimastest esitas ta mitmeid juba oma esi-mesel sooloalbumil, mis ilmus 1967. aastal ja kandis nime “Scott”, olles esimene neljast samanimelisest järjekorranumbri-ga eristatud albumist.

Brel ise oli noore poptähe imetlustest meelitatud ja andis Walkerile õiguse kõi-

Kuigi Scott Walker võis olla harukordselt kütkestav esineja, ei tulnud ta kunagi lavale mustade prillideta, mis pidid varjama tema paanilist lavahirmu.

gi oma laulude ingliskeelseks esitamiseks. Mõistagi tundis Walker ka veidi kohmetust, võrreldes oma tegevust Picasso töö-de ümbermaalimisega. Ometi eristus ta oma Ameerika-lembestest kaasaegsetest just Breli-töötlustega, mis kõlavad origi-naaliga võrreldes küll märksa klantsitu-malt-vuntsitumalt, kuid kummatigi too-vad esile Scotti hääle eakohatu sügavuse.

Samas hakkas ka Walker ise üha enam laule looma, vestes üksildusest ja para-noiast, võõrandumisest ja purunenud lootustest, kurvast armastusest ja ilusast surmast. Ja jäi nõnda rockinoortele üha võõramaks – Doorsi asemel paelus teda Debussy, kommuunide asemel Camus, suurfestivalide asemel Schubert.

Kui ka 1969. aasta “Scott 3” õhutas veel meelelahutustöösturite lootusi, et Scott Walkerist saab vana hää kvaliteet-estraadi kinnistähth ning Tom Jonesi tao-line turvaline südametemurdja, kes ma-gusais ballaadides häält väristades Las Vegase ööklubisid lummas, siis sama aastal “Scott 4” löi verest ära julgemadki promootorid.

Vähe sellest, et “Scott 4” oli Walkeri esimene päris oma lugudest koosnev album, ilma ühegi sulni standardita – see sisaldas ka sotsialisti hinnangut Praha kevadele ja hispaaniapärasest austusaval-dust Ingmar Bergmani mornile kultusfil-mile “Seitsmes pitsner”, millest keskmine raadiokuulaja ei teadnud ega tahtnud-ki midagi teada. Liiatigi loobus Walker oma kunstnimest ja jätkas Noel Scott Engelina.

Albumit osteti vähe ja ka kriitikud tunnistasid tühimust. Kuid loominguliselt oli “Scott 4” esimene tõsisem märk, et art-ist on keskvoolu estraadist pöördumatult kaugenemas. Esimesest ehmatusest toibu-nuna üritasid Scotti vokaalse ande toeta-jad muusikabiznises teda siiski “õigele” rajale pöörata: Scott võttis Walkeri nime tagasi ja üllitas mõned kahvatuvõitu kant-rikatsetused ja tuntud filmipalade töötlu-sed. Oodatud edu need ei toonud – laulja hing polnud lauludes sees, ta omaloomin-gust kartsid plaadifirmad aga veelgi suu-

remat kahjumit.

Küll tabas ootamatu menu 1976. aastal taas kokku tulnud Walker Brothersit, kui Tom Rushi ballaadi "No Regrets" töötlus Briti esiviisikusse jõudis. Üllitati kolm albumit, mil-

lest erilist tähelepanu väärib hiliseim, 1978. aasta "Nite Flights", õigupoolest väga ebaühtlane taies. John Stewart ja Gary Leeds'i jõuetuile hitikatsetustele on jahmatama panevaks kontrastiks neli Scott Walkeri eksperimentaalset pala, millel on küll haakumisi toonase art-rockiga (David Bowie, Roxy Music), kuid samas on neis tunda juba täiesti unikaalset eklektilist helikeelt.

Mõjukaim neist paladest oli "The Electrician" – mitmete ootamatute stiililiste pööretega kompositsioon, ühtaegu terav poliitiline satiir Ameerika valitsuse pihta (kuna too saatis Ladina-Ameerika diktatuuridele appi vangide piinajaid) kui ka õvastav sadomasoromaan piinaja ja piinatava vahel. "The Electrician" mõjutas tugevalt nii Brian Enot ta *ambient*'i otsinguil kui ka snobistliku uusromantilise grupi Ultravox hitti "Vienna".

Taas unustusse vajunud Walker Brothers lagunes lõplikult ning Scott Walkeri tegevuses tuli pikk paus. Laulja on hiljem tunnistanud, et 1980ndate alguse thatcherlik edukultus tekitas temas ületamatut võõristust. Samas hakkas ta just siis kujunema müütiliseks kultustegelaseks

– tänu Julian Cope'ile ja teistele toonastele pungijärge "uue laine" visionääridele, kes ta varasemat loomingut taasavastasid ja taasüllitasid.

Scott Walker ise naasis 1984. aastal albumiga "Climate of Hunter" (tänavu ilmusest ka kordusväljaanne). Muusikameedia jagunes kahte leeri: ühte jaoks oli tegu geniaalse taiesega, teis-

te arvates oli laulja lõplikult segi pööranud.

Scott tunnistas küll, et oli puhttehnilisest huvist ka hetke raadiohitte kuulnud, kuid

"Climate of Hunter" oli ometi oma aegruumist väljas – refraanide puudumine ja dadaistlikud tekstid tekitasid paljude hämmeldust, ehkki laulja selgitas, et oli saanud mõjutusi saksa *Lied*'ist.

Samas on Bono pihtinud, kui suurt rolli mängis "Climate of Hunter" U2 üleilmse läbi-

murdealbumi "The Joshua Tree" loomisel. Ning identiteedikriisis uusromantiline popiidol David Sylvian grupist Japan asus manukate kinnitusele just Walkerit jäljendama – ennekõike maneeridelt, kuid ka tema soolokarjääri põnevamad otsingud on saanud Scott Walkerilt ilmseid impulsse.

"Climate of Hunterile" järgnes veelgi pikem paus järjekordse kadumisega avalikkuse eest, mida katkestas esialgu vaid vilksamine ühes limonaadireklaamis. Ja ometi, mida rohkem varju Scott Walker jäi, seda enam suurenes tema kultus ja mõistagi ka kõmu peatselt ilmuvast uuest plaadist.

Nii mõnigi fänn ootas Scotti kui kauni- te, traagiliste ja lihtsate meloodiate kirjutaja naasmist; nii

mõnigi lootis taas kuulda seda sumedat melanhoolset häält, mis kätkes küll võrratult rohkem emotsioone kui popis tavaliselt kombeks, kuid samas võimaldas Walkerit imetleda just levimuusika veidikuna.

Ka 1993. aastal vaikust katkestanud laulupaar filmi "Toxic Affair" tarvis



(koostöös Goran Bregoviciga) lubas selles suunas mõelda.

Kuid viimaks 1995. aastal ilmunud album "Tilt" näitas popile juba väga pikki ja õvastavaid hambaid. Scott Walkeri hääli oli saanud klassikalist kooli-

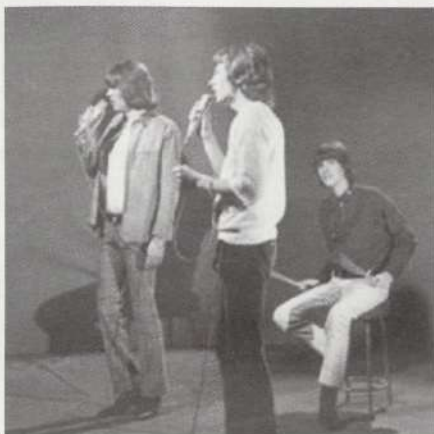
tust, kuid enim vapustasid just laulud ise. Valdavalt kuus-seitse minutit pikad kompositsioonid on vabanenud igasuguse standardformaadi järgimisest. Pier Paolo Pasolinile, Adolf Eichmannile ja Simon Bolívarile viitavaid obskurseid kujundeid hääletav Walker on vaid üks, ehkki sugestiivseim kihistus keset voogavaid, pidurdavaid, tilkuvaid ja hiilivaid kõlata- sandeid. Breliliku romantilisuse taotlemise asemel kõrvutab ta end nüüd Beckett'i ja Kafkaga, pateetilise manerismi asemel otsib häälega vaikust ja minatust.

Just selle albumiga sai Scott Walkerist

äraspidise helikunsti käilakuju, mõistatuslik varjumees post-rocki ja nüüdismuusika vaheliselt hämaralalt. Sajandivahetuse mahtus 2000. aastal alternatiivmuusika tipp-sündmuse the Meltdown Festivali kuraatoriks olemine, mille kohta Radioheadi liider Thom Yorke on öelnud, et kontserdi ajal suutis ta mõelda vaid ühest kuulajast, Scott Walkerist. 2001. aastal ilmus britpopist välja kasvanud ansambli Pulp album "We Love Life", mille Walker produtseeris; kuid Walkeri uuest helipalgest annavad enam aimu avangardsele "tõrvikulauljatarile" Ute Lemperile kirjutatud palad, millest "Lullaby (By-by-by)" oli saadaval vaid Lemperi 2000. aasta albumi Jaapani versioonil – kuni 2003. aastani, mil ilmus 60-aastaseks saanud Scott Walkeri viiest plaadist koosnev kogumik "Five Easy Pieces".

Walkerist. 2001. aastal ilmus britpopist välja kasvanud ansambli Pulp album "We Love Life", mille Walker produtseeris; kuid Walkeri uuest helipalgest annavad enam aimu avangardsele "tõrvikulauljatarile" Ute Lemperile kirjutatud palad, millest "Lullaby (By-by-by)" oli saadaval vaid Lemperi 2000. aasta albumi Jaapani versioonil – kuni 2003. aastani, mil ilmus 60-aastaseks saanud Scott Walkeri viiest plaadist koosnev kogumik "Five Easy Pieces".

Walkeri seni viimane originaal- materjaliga album on 1999. aastal ilmunud filmimuusika Leos Caraxi vastuolulisele linatööle "Pola X". Uut "päris" albumit on aga lubatud juba tollest ajast saadik; kuuldavasti pidi mõnes loos osalema ka endine Cocteau Twinsi haldjahäälne lauljatar Liz Fraser. Scott Walkeri fännid on juba harjunud ootama, lootes kõigi lootuste ületamist ja etteaimamatute kõlade leidmist.



Charles Rosen, pianist ja muusikateadlane, on mitmete tunnustust pälvinud raamatute autor: "Classical Style" (1971, 2/1972), "Arnold Schönberg" (1975), "Sonata Forms" (1980), "The Romantic Generation" (1995), "Romantic Poets, Critics and Other Madmen" (1998), "The Beethoven Sonatas: A Short Companion" (2002). Ta on olnud Moritz Rosenthali ja Hedwig Kanner-Rosenthali õpilane, kuid õppinud ka romaani keeli Princetoni ülikoolis (Ph.D 1951). Tema laia huvide ringi kuuluvad ka matemaatika, filosoofia, kunst ja kirjandus. Roseni karjäär pianistina algas debüüdiga New Yorgis ning Debussy etüüdide LPga, nüüdseks ulatub tema repertuaar Bachist Boulezini. Järgnev valikuline tõlge on pärit Roseni uusimast, 2003. aastal ilmunud raamatust "Piano Notes".

Vaade klaveri tagant

CHARLES ROSEN

Tänapäeva maailmas on frakk õhtusel kontserdil muutunud anomaaliaks. Frakk pole küll lausa elukutse tunnus, nagu sõduri univorm, teda ei kanta terve elu nagu preestrikuube: pigem on ta peenuse märk.

[--] Muusikute riietus sümboliseerib kunsti puhtust, sündmuse, s.o kontserdi rituaalset pidulikkust. [--]

Võib-olla on frakk jäänuk salongi-kontsertidest, mis eelnesid avaliku kontserdi institutsioonile. Kuigi juba tollal oli avalik kontsert muutunud muusikatööstuse tugipiilariks, toimus suur osa 19. sajandi muusitseerimisest siiski moes olevates salongides, kus oli nõutav õhturiietus. Selleks ajaks ei kuulunud muusikud enam teenijaskonda, ent neilt oodati esinemist pärast suurejoonelisi õhtusööke. Moritz Rosenthal rääkis kord, et Ferruccio Busonile oli äärmiselt vastumeelne mängida pärast einet. Kord istus ta peopere-naise tungival palvel klaveri taha ja mängis järjest Beethoveni viis viimast sonaati. Küsisin, kuidas Busoni mängis. "Noh," vastas Rosenthal puiklevalt, "see oli väga raske eine." Nii suurejooneliselt oma kunsti esitledes oli Busonil kindlasti tahtmine end tähtsaks pidavale võõrustajale

peenelt koht kätte näidata. [--]

Lõhe esineja ja publiku vahel, mis tuleneb avaliku kontserdi formaadist, pani tegelikult aluse ühele tähtsamale lääne muusika arenguaspektile – teose sõltumatu-tele oma sotsiaalsest kontekstist (otse-ses mõttes). See aspekt jäi osaliselt varjatuks, kuni avalik kontsert polnud saavutanud oma keskset rolli teose publiku teadvusse jõudmisel. Võib-olla kujutame seda ette, ent selline on olnud praktika alates 18. sajandist. Publik ei võta osa Beethoveni sonaadi ettekandest, ta ei laula kaasa, ei sega vahele, et avaldada valjul häälele heakskiitu või pahameelt. Publik peab istuma vaikselt ja mobiilid välja lülitama, üritama mitte kõhida ja mitte kortsutada häälekalt kontserdikava või kom-vekipabereid. [--]

Kellele mängitakse? Kellele on esinemine adresseeritud? Need küsimused mõjuvad imelikult, kuna neil pole esmapilgul mõistlikku vastust. Aga nad on väärt küsimist, sest nad tõstavad veel huvitavama küsimuse: millisel määral teadvustab esineja publikut mängimise ajal? See puudutab rohkem pianiste kui teisi muusikuid. Pianist pole publiku poole näoga nagu keelpillimängija või laulja,

publik eksisteerib vaid tema nägemisvälja äärel. Tegelikult muutub hämaras saalis istuv publik ka heledas lavavalguses esineva viiuldaja või laulja jaoks ühtlaseks anonüümseks inimhulgaks. [--]

Klaveriõhtul ei mõjuta publik – või vähemalt ei peaks mõjutama – "Apassionata", Debussy prelüüdi või Stockhauseni klaveripala ettekannet. Esineja publikutunnetus on tegeliku mängimise ajal vaikivas olekus, maha surutud, välja arvatud muidugi juhul, kui publik teeb midagi ebaviisakat. Võib mängida erinevaid kavu lastele ja täiskasvanutele, ent Beethoveni sonaati esitame me nii noortele kui küpsemale publikule ühtviisi. [--]

Avalik esinemine ei isoleeri mitte ainult pianisti, ta isoleerib ka muusikateo-se. Nii teos kui ka interpretatsioon muutuvad omaette objektideks. Avalikkuse ees esinemist ei katkestata, omaette või sõpradele mängides võib eksperimenteerida, katsetada teistsugust lähenemist jne. Avalikku esitust ei saa tagasi võtta; sellest on saanud kriitika objekt. [--]

Just seepärast tundubki avalik ettekanne nii loomuliku eesmärgina mõtlemises, mis on lääne kunstis valdav ju-

ba alates 18. sajandist. Kunstiteosel peab olema väärtus, mis ei sõltu tema sotsiaalsest kontekstist, funktsioonist ega tema rollist autori või interpreedi biograafias, ning avalik kontsert ongi sellise sõltumatu metafoor, selle väljendus moodsa maailma majanduslikus elus. Selline sõltumatus võib olla fiktsioon, ent selleta ei kujuta loomingulisust ette. Muusikateos võib küll olla isikliku tundemaailma väljendus, sama võib öelda ka esituse kohta, ent kui teos on juba kord avaldatud ja ette kantud, saab temast kõigi omand. Seepärast võime kinnitada, et helilooja ei tea alati kõige paremini, kuidas oma teoseid mängida. Tema suhe oma teosega on, vähemalt algul, intiimne, kuid ta ei saa kontrollida selle tulevasi ettekandeid. Tema arvamus teose interpreteerimisest ei pruugi olla ümberlukkamatu tõde. Võime öelda, et esitaja peab küll ellu viima helilooja taotlusi, ent kunstniku, helilooja või poeedi kunstilised taotlused pole tihti neile endilegi mõistetavad.

Tänapäeva tunnetuses realiseerub teos lõplikult avalikul esitusel. [---] Peame küsimuse “kellele mängitakse?” ümber sõnastama: eriline esteetiline objektiivsus nõuaks vormi “milleks mängitakse?”. Mängitakse muusika nimel. [---]

Peaks selgitama, miks muusikaarmastus, mida saaks ju ka rahulikult omaette olles realiseerida, sunnib pianiste välja kannatama ebamugavat reisimist, masendavaid hotelle, tüütuid vastuvõtte, kohutavat esinemisalavikku ning lõpmatut pealekäimist klaverihäälestajatele, et nood pilli tehniliselt veelgi paremasse seisusse viiksid. Kannatame seda kõike, kuna iga esitus annab võimaluse viia teos lähemale tema eksisteerimise ideaalile. Pianisti ambitsioon, mis ainult näib väiksem kui helilooja oma, on luua muusikaline objekt. Poleks õige uskuda, et teos eksisteerib vaid siis, kui teda mängitakse. Teosel on tegelikult kaks olekut: kontseptsioon ja teostus. Neist viimane ainult näib olevat kindlamast materjalist. Võrreldes privaatse musitseerimisega on avalik esitus objektiivsem, ükskõik kui subjektiivne või spontaanne on interpreedi mäng. Avalik esitus on impersonaalne, st pole vahet, kes seda kuulab.

Avaliku esituse edu ei sõltu publiku iseloomust. Privaatses musitseerimises on asjatundjate heakskiidul ehk rohkem kaa-



lu kui vohiku omal, avalikul esitusel aga on iga profaanist muusikasõbergi võrdne eksperdiga. Ettekannet, mis ei rahulda ei professionaale ega asjatundmatuid, võib pidada osaliselt läbikukkunuks. Parim esitus veenab kõiki, isegi neid, kelle maitsele see tegelikult ei vasta. Suurim triumf on aga nende tahtmatu imetluse võitmine, kellel on teosest ja stiilist erinev nägemus. [---]

Igal muusikul on sõpru, kellel on geniaalne anne teid just enne kontserti kohutavalt närvi ajada, kuigi mitte tahtlikult ega paha pärast. “Kui sa paned “Hammerklavieri” esimeses taktis hüppe mööda, kas sa siis kordad ekspositsiooni?” küsis minult üks selline sõber. (Pärast sai temast muusikakriitik tähtsa ajalehe juures.) Teinekord jälle öeldi mulle sama teose puhul: “Kui sa kasutad esimese hüppe ajal kaht kätt, marsin ma saalist välja. Ja mu istekoht on esimeses reas.” Parim kõigist oli aga ühe orkest-

Tänapäeva tunnetuses realiseerub teos lõplikult avalikul esitusel. Peame küsimuse “kellele mängitakse?” ümber sõnastama: eriline esteetiline objektiivsus nõuaks vormi “milleks mängitakse?”. Mängitakse muusika nimel.

ri kontsertmeister, kes tuli mulle enne kontserti hotelli järele: “Solistide puhul olen alati imestanud üht asja – kuidas te suudate mälu hoida nii palju teoseid?” Hakkasin pärast seda ütlust väljakannatamatult närveerima ja olin veendunud, et unustan kogu Beethoveni Teise klaverikontserdi teksti või vähemalt jään seisma. Õnneks jõudsin teosega suhteliselt kindlalt lõpuni, jättes mängimata vaid kaks takti ühes vasaku käe passaažis. [---]

Pianisti kontserdijärgseks õnnitlemiseks on lausa omaette tehnika. Milton Babbitt oli selles vallas lai repertuaar, hea näide on “Said hakkama!” (“*You did it again!*”). Teise komplimendi, mis mind ülimalt lõbustas, ütles mulle kolleeg pärast kontserti Pariisis: “Õnnitlen teid suure edu puhul New Yorgis!” [---] Parim oli aga Nadia Boulanger, kes, nagu mulle on räägitud, tuli lava taha, võttis artisti parema käe ning, hoides seda oma mõlema käega, vaatas otse silma ja lausus: “Te ju teate, mida ma mõtlen!” (“*Vous savez ce que je pense!*”) [---]

Mis siis ikkagi teeb kontserdi edukaks? Üldiselt, mida kuulsam pianist, seda suurem on publiku rõõm. See on aus mäng. Parimate pianistide reputatsioon on ju aega välja teenitud. Ent selgitust vajab paradoks, miks ebaküps või kehv esitus healt pianistilt halval päeval saab sama suure aplausi kui suure triumfi ja kõige täiuslikuma ettekande puhul. Me kuuleme tegelikult enamasti seda, mida ootame kuulvat. Kõlab küüniliselt, kuigi pole seda. Suur osa teose mõjuvusest ja ideest tuleb saali ka ebaadekvaatsele esitusele vaatamata ja isegi targemad kriitikud kujutavad ette, et nad kuulsid seda, mida ootasid.

Vahest tundubki see ebaõiglane, kui kuulsu pianisti kehv esinemine pakub publikule samaväärset rõõmu kui tundmatu pianisti suurepärase etteaste. Küsimus on ikkagi publiku kõrgendatud tähelepanus, kuulamise intensiivsuses – see on õhus juba enne, kui kuulsu pianist lavale tuleb. Kuulajad on häälestatud imetluse lainele. Muusika meistriteoste suurus kumab läbi ka ebakompetentse esituse udust ja hea pianisti ettekandest halval päeval.

Ajalehest The Independent 7. 07. 2003 valikuliselt tõlkinud Piret Väinmaa

Itaalia muusika hetkeseisust

TARMO JOHANNES

Itaalia on muusikamaa. Nii igatahes tavatsetakse tihti öelda. Mida me aga õigupoolest teame sellest, mis toimub itaalia muusikas praegu? Kas lugeja oskaks nimetada kolmeigi elavat itaalia heliloojat? Itaalia on kaugel ja Alpid on vahel. On täiesti loomulik, et Vahemere maade kultuurituum Eestisse ei ulatu ja teadmised on napid, kuid miks mitte avardada oma silmaringi ja püüda avastada, mis saapasääres ikkagi toimub?

Kui vaadata ajas veidi tagasi, võib väita, et teatud perioodidel 20. sajandil on Itaalia olnud üks kõige viljakamaid uue muusika maid. Näiteks 1970. aastate algul olid korraga tegevad sellised maailmanimed nagu Berio, Maderna, Dallapiccola, Petrassi, Donatoni, Bussotti, Scelsi, noor Sciarrino ning veel hulk suurepäraseid heliloojaid, kes on väljaspool Itaaliat küll vähem tuntud. Sellist plejaadi polnud tol ajal vastu panna mitte ühelgi teisel maailma maal, liiatigi veel niivõrd erinevatest ja isikupärastest heliloojatest.

Milline on aga olukord 21. sajandi alguses? Mitmed muusikud Itaalias räägivad, et hetkel valitseb mõõnaaeg – suured ja maailmakuulsad festivalid, nagu “Biennale Musica di Venezia”, “Milano Musica”, on kängu jäänud, kultuuri rahastamist on oluliselt kärbitud, kaotatakse orkestreid, raske on tellida uut muusikat, vähe on tõeliselt säravaid heliloojaid. Selle üheks põhjuseks on kindlasti väljapaistvalt “maiste” huvidega Berlusconi valitsus. Oluliselt mängib kaasa ka konservatiivne ja laiema publiku suhteliselt piiratud maitse ning sellele üha enam ja enam suunatud meediatööstus. Kahtlemata on stagnatsiooni süvendanud ka Itaalia konservatooriumide vananenud õpetamissüsteem – veel praeguseni on kasutusel programmid, mis koostati 1920.–1930. aastatel. Mõistagi ei mõju see iseäranis just kompositsioonitudentidele kuiigi inspireerivalt.

Ometigi, itaalia heliloojad on alati silma paistnud oma isikupära poolest. Seal pole olnud iialgi keskset guru või iidolit, kelle näo järgi kogu muu muusika elu kujuneb. Parnassile on kerkinud just tõeliselt isikupärased heliloojad, kellel on ol-

nud jõudu leida omaenda helikeel. Pole alust arvata, et inimesed oleksid praegu selles suhtes teistmoodi ning ereda id isiksusi ja häid heliloojaid poleks üldse. Pigem vastupidi, ümbritseva keskkonna vastupanu tihti just teravdab ja inspireerib ärksamate vaimude tegevust ja seda põnevam on vaadelda, kuhu ideed, mis on praeguses itaalia muusikas tekkinud, lähima kümne-kahekümne aasta jooksul välja jõuavad.

Olulist punkti itaalia uuema muusika ajaloos märgib viimaste aastakümnete ilmselt nimekaima helilooja, Luciano Berio surm 26. mail 2003. Suhteliselt hiljuti olid lahkunud veel Castiglioni, Donatoni, Petrassi, nende mitmed eespool nimetatud kolleegid veel palju varem. Tõeliselt suurtest nimedest ei jäänud järele enam peaaegu kedagi. On paras aeg vaadata ringi, milline on uus avanev panorama.

Ilmselt on pärast Beriot itaalia heliloojatest kõige tähtsam ja tähelepanuväärsem figuur Salvatore Sciarrino (1947). Sciarrino silmapaistev andekus nii kujutavas kunstis kui ka muusikas ilmnis väga varakult – kui ta oli kõigest 15, toimus tema teose “Frammento” (seitsmele instrumendile) avalik ettekanne Palermo rahvusvahelisel uue muusika nädalal (1962). Seitsmekümnendatel oli ta Itaalias juba tunnustatud helilooja, alates kaheksakümnendate lõpust on Sciarrino muusikat esitatud üha enam peaaegu kõikjal maailmas. On tõenäoline, et väikese hilinemisega jõuab tema muusika varsti Eestissegi.

Eelmisel aastal nimetas mainekas ooperiajakiri Opernwelt Sciarrino lavateose “Macbeth” hooaja 2001/2002 parimaks maailmaesiettekandeks. 2003. aastal sai ta vägagi prestiižika Antonio Feltrinelli auhinna, mida antakse välja iga viie aasta tagant silmapaistvamatele kaunite kunstide ja täppisteaduste edendajatele. (Sama auhinna on pälvinud ka näiteks Thomas Mann, Igor Stravinski, Goffredo Petrassi, György Kurtág.)

Seejuures on tähelepanuväärne, et Sciarrino on praktiliselt täielikult autodidakt. Ta on väitnud, et miks õppida konservatooriumides keskpärastelt vahenda-

jatelt, kui võib õppida eri ajastute suurmeisterite teostest otse ja ise. Sciarrinot tuntakse kui tõelist erudiiti, kes ei orienteeru suurepäraselt mitte ainult tänapäeva ja eelmiste sajandite muusikas (iseäranis silmapaistev on tema Mozarti-tundmine), vaid ka kujutavates kunstides, filosoofias ja kirjanduses.

Sciarrino helikeel on ülimalt isikupärane. See tugineb peaaegu eranditult pilide ebatraditsioonilistele, laiendatud kõlavõimalustele, millest paljusid pole keegi teine enne teda kasutanud. Ometi pole põrmugi tegemist efektitsemise või pelgalt uuduse otsimisega. Kõlakujundid hingavad ning pulseerivad tema muusikas niivõrd loomulikult, et tekib tunne, nagu kõneleks loodus ise inimese sisemiste sfääridega. Tema muusikal on tihti lummat, peaaegu maagiline mõju.

Äärmiselt oluline element Sciarrino muusikas on *vaikus*, õigemini vaikuse ja heli suhe.

Sciarrino: “On üks asi, ilma milleta helil pole tema võlu, ning see on vaikuse intensiivsus. Pinge ja mõtted inimeselt, kes kuulab, mis on tajutavaks tehtud selle poolt, kes mängib.”

Tema teosed balansseerivad tihti kõige vaiksemate kõlanüansside piirimal. Sciarrino kogu loomingus on kesksel kohal žest, kus vaikus saab heliks ning heli vaikuseks.

Kuigi Sciarrino on loobunud klassikalises rütmist ja helikõrguslikult määratud motiividest, on ka tema suuremõttelised kompositsioonid märkimisväärselt terviklikud. Komponeerimisel tihti visuaalsetest kujunditest lähtuva inimesena on Sciarrinol teoste aluseks hiiglaslikud “*flow*-diagrammid” – graafikud, kus proportsionaalsel ajateljel on kujundlikult määratud kõlalised sündmused –, mille ta hiljem “tõlgib” tavaliseks noodikirjaks. Neist diagrammidest on koostatud isegi näitusi.

Sciarrino looming on laialatuslik ja mitmekesine, ta on kirjutanud väga palju instrumentaalmuusikat (ka traditsioonilistele koosseisudele, nagu keelpillikvartett, puhkpillikvintett, klaveritrio), sooloteoseid, orkestrimuusikat. Väga

erilised ja kõrgelt hinnatud on tema lavateosed, näiteks "Lohengrin" (1984), "Perseo e Andromeda" (1990), "Luci mie traditrici" ("Valguskiired, mu äraandjad", 1998), "Macbeth" (2003). Sciarrino valdab ka märkimisväärselt hästi kirjasõna. Tema annotatsioonid, olgugi et enamasti üpris keerukalt sõnastatud, aitavad hästi lähemale jõuda tema teostele ja mõtte maailmale. Ühe oma viimase orkestriteose "Graffito sul mare" ("Kraabitud merele", 2003) eessõnas öeldu iseloomustab üldjoontes peaaegu kogu tema loomingu: "Minu muusika on harjunud tekitama küsimusi. Ta soovib tõugata publiku teatud kuulamiskonditsiooni, kus kindlad teadmised löövad vankuma, kuni selle määrani, et heli pole võimalik enam eristada vaikusest. Alles siis pääseb valla meie primaarne füsioloogia, alles siis vastandab aeg ise end mälu ning vastaspoolused saavad üheks."

Üks teine omapärasemaid heliloojaid samast põlvkonnast on Adriano Guarnieri (1947). Mõtlemises on neil Sciarrinoga mitmeid ühisjooni, kuid kõlaline lõpptulemus on siiski radikaalselt erinev. Ka Guarnierile on primaarne element kõla. Samas on tema muusika oma olemuselt palju turbulentsem, tihedam; erinevad liinid põimuvad heli-konglomeraatideks, mis paisuvad, hääbuvad, peegelduvad; neist hargnevad välja meloodiakujudid. Seejuures iseloomustab tema teoseid teatud kantileensus, kuid mitte meloodiate ja teemade tasandil, helilooja sõnul on see "materია laulus", teatud sorti siseimine lüürika, mis sünnib "helide galaktika südames".

Guarnieri jaoks on äärmiselt oluline parameeter heli ruumilisus. Sarnaselt Giacinto Scelsi ideedega, kinnitab ka tema, et heli on sfääriline, oluline on tuua mängu heli kolmas mõõde. Selle realiseerimiseks leidis Guarnieri lahenduse *live*-elektroonikas ning heli spatsialisatsioonid – sobivalt ruumi paigutatud kõlarid, kuhu suunatakse hoolikalt läbi mõeldud ja läbi komponeeritud elektroonikapartii, ümbritsevad kuulajat ning tekitavad tema ümber hoopis teistsuguse toimumisjõuga välja kui tavaline lava-publik tüüpi kontserdiolukord. Guarnieri arvestab, et kuna ajastutega muutuvad inimesed ning ühtlasi nende viis ja soov maailma tajuda, siis ei saa tänapäeval enam kirjutada samasugust muusikat nagu 19. sajandil. Kui mõelda kas või tantsuklubide või rockkontsertide peale, kus muusikat taju-



Vaikust ja üksindust hindav Salvatore Sciarrino: "On üks asi, ilma milleta helil pole tema võlu, ning see on vaikuse intensiivsus."



Multimeediausku Adriano Guarnieri muusika pakub kuulajale võimaluse võnkuda heli sees.



Põlvkonna-, kuid mitte päris mõttekaaslased: Stefano Gervasoni (vasakul) irrealne ja eeterlik looming erineb Fausto Romitelli karmist ja jõulisest, isegi väljakutsuvast muusikast märgatavalt.

FOTOD INTERNETIST

takse otseses mõttes lausa füüsiliselt, on ilmne inimeste vajadus olla heli sees, tajuda muusikat kogu kehaga ning ennast selle osana. Samasugust printsiipi rakendab Guarnieri ka oma teoste loomisel – muuta publik osaks ruumis võnkuvast muusikast ja juhatada kuulajat selle kaudu sisse mis harmooniani, mida tegelikult igaüks otsib ja vajab. Ta on väitnud, et multimeedia on ainus avatud tee 21. sajandil, ning alates viimastest aastatest ta enam muudele koosseisudele kui elavad pillid ja *live*-elektroonika ei kirjuta.

Kuigi Guarnieri muusika on oma olemuselt üpris lihtne, on tema partituuride keerukus ja nõuded helindusele mõ-

nikord väga suured – näiteks teoses "La terra del tramonto" sümfooniaorkestrile ja *live*-elektroonikale, kus igal orkestri pillil on oma mikrofon ning kasutusel on peaaegu 90 helikanalit. Tema video-oopeeri "Medea" (2002) kasutatakse ruumilisuse saavutamiseks peasoatäitja rollis viit lauljannat, videot ja *live*-elektroonikat, pillirühmi teatrisaalis jne.

"Kõik teenib uue dramaturgia eesmärki, mis pole enam ooperlik, vaid tugineb üldisele helimaailmale, mis pole ajas ja ruumis tardenud, vaid on paindlik nagu tselluloid."

Guarnieri muusika pole laialt levinud. Üheks põhjuseks on tõsiasi, et tema teoseid ei ole võimalik edasi anda heli- või videokandjatel – helide ruumi projekteerimise efekt, mis on tema teostes kandev, kaob. Mõnes mõttes on tema muusika selle poolest elitaarne – see eksisteerib ainult ettekandmise hetkel, "taastoota" ja massitarbimiseks levitada pole seda võimalik. Teine tegur, mis on Guarnieri puhul võrdlemisi problemaatiline, on tema ülimalt raskesti loetav noodikirj. Tema käekiri pole lohakas, kuid partituur meenutab pigem graafilisi lehti kui noodikirja, see kubiseb kõikvõimalikest kaunistavatest detailidest, seletustest ja topeltjoontest, millest on tõeliselt raske läbi närida. Guarnieri sõnul ei soovi ta aga lasta oma partituure noodigraafika programmides ümber kirjutada, sest siis ei hakka "alkeemia helilooja ja muusiku vahel tööle". See mõnevõrra kummalisena tunduv seisukoht viitab tegelikult tänapäeva uue muusika kultuuris süvenevale probleemile – muusikatööstuses hinnatakse üha enam head tulemust minimaalse proovide arvuga. Muusikasse süvenemiseni seejuures tihti ei jõutagi. Guarnieri teosed, mida väga head uue muusika ansamblid oleksid õigupoolest võimelised lehest ära mängima (eeldusel, et elektroonika töötab), nõuavad aga kindlasti sügavama kontakti leidmist.

Lõpetuseks tahaksin veel nimetada mõningaid põnevamaid noorema põlvkonna heliloojaid ("noor helilooja" tähendab itaalia mõistes umbes neljakümne aastates olevat). Kuigi tõenäoliselt on nende lõplik küpsemine veel ees, on nad kõik juba tuntud nimed Euroopa uue muusika areenil ja nende muusikat mängivad väljapaistvamad nüüdismuusika ansamblid. Ühtlasi on peaaegu kõik neist õppinud lühemat või pikemat aega praegu ilmselt kõige hinnatuma itaalia õpetaja

Azio Corghi (1937) juures, kes on ise samuti silmapaistev helilooja. Samas on enamik neist asunud elama välismaale, kus nad on leidnud oma muusika arendamiseks hoopis soodsama pinnase.

Stefano Gervasoni (1962) on oma põlvkonnast üks tuntumaid ja enam mängitud heliloojaid. Gervasoni muusika, teatud määral sciarrinolik, on haarav oma maagiliste kõlade, õhulisuse, selgete žestide ning mikroskoopilise täpsusega viimistletud detailide poolest. Tema teosed mõjuvad mõneti irrealselt ja eeterlikult, tihti eelistab ta pillide kõrgemat registrit. Ühtlasi iseloomustab tema muusikat teoste kande sisemine pinge ja terviklik vorm.

Fausto Romitelli (1963–2004), autori meelest ehk põnevaim itaalia noorema põlvkonna esindaja, selle artikli kirjutamise ajal kahjuks lahkus siit ilmast – ta suri vähktõppe 27. juunil 2004. Romitelli muusika on Gervasoni omaga võrreldes palju “maisem”, karmim ja jõulisem. Tihti ühendas ta oma teostes laiendatud kõlavõimalusi, multimeediat, rockilikke kõlasiid, elektroonilisi mürasid. Mitmed tema teosed mõjuvad suhteliselt ärgitavalt, isegi väljakutsuvalt, tuntav on terav ajavaim (näiteks kriitika maailma tehniseerumise vastu). Sarnaselt oma kaasmaalastega on ka Romitellil märkimisväärselt hea värvikõrv ning tema loomingust ei puudu tundlikud, erinevatele mänguvõimalustele üles ehitatud teosed, mis tuginevad 1990. aastatel IRCAMis omandatud spektraalmuusika alustele.

Luca Francesconi (1956) on seevastu “klassikalism” uue muusika helilooja. Tema kujunemist on mõjutanud modernistliku suuna säravaimad esindajad – Stockhausen, Ferneyhough, eriti tugevalt aga Berio. Sarnaselt Beriaga oskab ta liita eri ajastute muusikat suurepäraselt läbipõimitud polüfooniliseks kangaks, mis võib alati oma paindlikkuse, sündmusterohkuse ja vaimuvärskusega, minetamata seejuures teatud vahemeremaalikku kantileensust.

Marco Stroppa (1959) töös on keskel kohal kompuutrid. Olles töötanud IRCAMis, uurinud Massachusetsi ülikoolis tehisisintellekti ja kognitiivset psühholoogiat, kasutab ta arvuteid nii elektroonilistes teostes kui ka tõhusa abivahendina muusika komponeerimisel. Ka tema akustiline muusika on haarav oma värvinüansside poolest, mis tulenevad helispektrite põhjalikust tundmisest. Stroppa on väljapaisev ka õpetajana, ta on kompositsiooniõppejõud Stuttgardis ja Pariisis, olles vastavalt Helmut Lachenmanni ja Gerard Grisey mantlipärija.

POP JA ROCK

In memoriam Ott Arder ja Henno Käo

MARGUS KIIS

Lühikese ajaga kaotas eesti rockmuusika kaks kõige teenekamat laulusõnade meistrit. 26. juunil uppus oma Kassari suvekodu lähedal Ott Arder. Vähem kui nädal hiljem, 2. juulil suri pärast rasket haigust tema sõber ja kolleeg Henno Käo. Need kaks meest koos Juhan Viidinguga on “süüdi” selles, et eesti rockis on laulutekst midagi enam kui kena viisi tühine täiendus.

Muusikute ja kirikutegelaste Arderite suguvõsast pärit Ott Arder sündis 26. veebruaril 1950. Ta õppis Rakvere 1. keskkoolis ning Rakvere ja Tallinna kaugõppekeskkoolis ning üritas saada kõrgharidust Tallinna Pedagoogilises Instituudis, kuid õpingud jäid mitmel põhjusel pooleli. 1970ndate algul harrastas ta biitpoedi elu: rändas ringi mööda N Liitu, elatus klassikalistest dissidendiametitest, nagu näiteks katlakütmisest. Arder debüteeris 1973. aastal ajakirjas Noorus novelliga “Kodanik Arved Asi juhtum” ning sai peatselt omainimeseks ja mõnusaks juutuvestjaks nii satiiriajakirja Pikker, lasteväljaannete kui ka mitmete ajalehete toimetustes. 1980. aastatel avaldatud luulekogud jagas Arder kindla käega “kahte lehte”: lastele ilmusid sellised šedöövrid nagu “Bumerang” (1980), “Koer poiss sõitis jänest” (1982), “Mine metsa!” (1986) ja lasteluule auhinna pälvinud “Valge raamat” (1989); täiskasvanutele “Üks kõiksus”

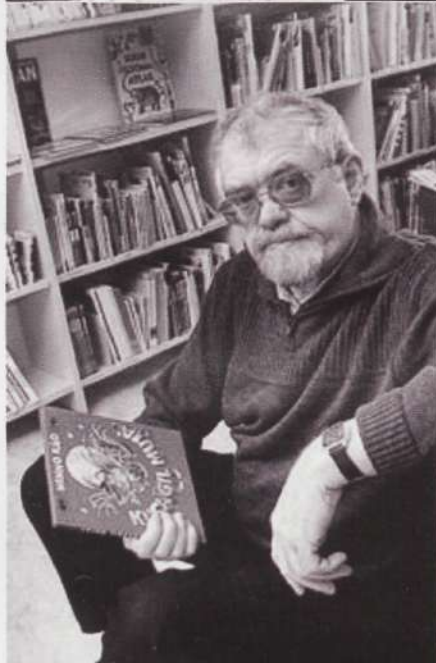
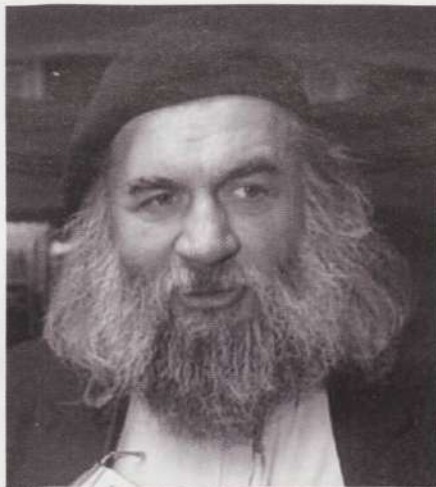
(1982) ja “Tasakaalukeeled” (1988). 1990. aastatel ilmunud “Potsatus” ja “Igavene eesel” sisaldavad aga lisaks lastepärastele värssidele juba rohkesti “suurtele” suunatud alltekste ning viimases, kirjaniku 54. sünnipäeva paiku ilmunud “Puupeatuses” on need omavahel lausa segunenud. Arderi tekstid, nagu oli autor isegi, on väga poisikeselikud, pealtnäha täis lihtsaid ja naljakaid sõnamänge, kuid tegelikult sisaldavad palju teravmeelsusi, irooniat, kriitikat ühiskonna ning inimeste kohta. Laulutekste hakkas Ott Arder tegema 1970ndate algul koostöös Rein Rannapiga, 1970. aastate keskpaiku sai Ruja esituses kuulsaks “Chili”. Edaspidi hakkas Arder kirjutama tekstide ansambli Apelsin, mille stiil soosis tema pealtnäha pretensioonitut huumorit ja kergemeelsustki. Siin saavutas Arderi talent esimese suurema tunnustuse, tuntuimad laulud on “Sõber, võta üles viis”, “Vana lokomotiiv”, “Korstnapühkija”, “Aeg ei peatu”, “Viis viimast” jt.

1980ndate algul hakkas Apelsini täht kustuma, kuid Arder taastas partnerluse Rein Rannapiga, kes otsustas hakata kirjutama Rujale populaarsemas võtmes laule. Arderi naljakad, tabavalt satiirilised tekstid sobisid selleks ideaalselt. Väga menukaks said laulud “Must ronk”, “Leitujad ja laiutajad”, “Tule metsa”, “Eile nägin ma Eestimaad”, “Õunalaul”, “Inimene õpib”, “Kes kel-

lega käib”, “Tule minuga sööklasse”, “Sa oled mul teine” jt. Pärast paariaastast väga viljakat koostööd hakkas Rannap siiski rohkem huvituma tõsisematest ja “aatelisematest” teemadest, eelistades Arderile Lydia Koidulart, Juhan Liivi ja Hando Runnelit. 1980ndate teisel poolel tegeleski Arder rohkem lasteluule kirjutamisega, suhe rockmuusikutega jäi rohkem sõpruse pinnale, kuigi ta kirjutas mõned tekstid ansamblikele Ultima Thule ja Vanaviisi. Ka 1990ndatel ei vajatud enam Arderi teeneid järjest läagemaks muutuvast popimaailmas. Siiski, Rannapi naasmise järel Eestisse 1990ndate keskpaiku seppisid nad hulga populaarseid lastelaule. Mitmeid Arderi tekstidele loodud laule esitati ka 2004. aasta laulupeol.

Ott Arderi sõber ja mõne tema raamatu illustraator oli Henno Käo, kes jõudis vanale kamraadile ajalehte Postimees isegi järelehüüde kirjutada. Nädalapäevad hiljem lõpetas ravimatu haigus tema mitmekülgse loometee. Henno Käo sündis Saaremaal Laimjala vallas Kuusiku talu tagakambri 10. jaanuaril 1942. aastal. “Võitmatu joonistamishimu” viis ta Tartu Kunstikooli (1958 - 1963). Pärast seda töötas ta mõne aasta Tallinna Nukufilmistuudios ja ka ENSV Riiklikus Kunstiinstituudis, kust ta oli sunnitud ideoloogilistel põhjustel peagi lahkuma. Õnneks avanes tal hiljem võimalus õppida Villu Tootsi kalligraafiakoolis (1975-1978). Lastekirjandusse jõudis ta kõigepealt illustraatorina, 1985. aastal avaldas ta ka oma esimese juturaamatu “Suure Kivi lood”, mis autori enda sõnul sündis igatsusest lapsepõlvemaastike järele. Sestpeale esines Käo ühtviisi viljakana nii kirjanduse kui ka kunstipöhlul: peale kolleegide teoste illustreerimise joonistas ta kaaned-pildid kõigile oma veerandsajale lasteraamatule.

Kuid Henno Käo on olnud ka väga oluline tegija eesti rockmuusika arengus. 1960ndate keskpaiku nakatus ta popmuusikast, hakkas kitarri mängima ja laulma ning pani kokku ansambli Peoleo. Alguses oli see tavaline biitansambel, kuid tegijad olid enamalt jaolt juba veidi küpsemas eas kui rivaalbändide teismelised muusikud. Lääne bändide kopeerimisest ja kaverdamisest tüdineti kiiresti ning otsiti oma stiili. Käredamaid elektrilisi kõlasid kombineeriti nii kaasaegse folklaulu kui ka rahvamuusika elementidega. Peoleo leiutas Lääne analoogidest täiesti sõltumatult folk-rocki. Bändi



Ott Arder ja Henno Käo — eesti rocki kaks väarikat sõnademeistrit.
FOTOD INTERNETIST

üpris bravuurne esinemislaad, omapärane kõla (juhtvokaaliks Henno Käo mahalakas bariton), mida kopeeriti ka filmi “Viimne reliikvia” lauludes, ja eestikeelne teravmeelsete tekstidega repertuaar tegi grupi 1960ndate lõpul väga populaarseks. Kuid probleemid ei lasknud ennast kaua oodata. 1969. aastal sattus Peoleo pärast liiga julgeid lavalt mahaütlemisi KGB vaatevälja. 1970ndate algul loobus Henno Käo lõplikult muusikategemisest. Peoleo jõudis oma tegutsemisaja jooksul lindistada palju püsiväärtusega laule, millest osa ilmus 1990ndate keskpaiku ka CD-l. Enamikule lauludest kirjutas Käo nii sõnad kui viisi. Skaala oli lai, ulatudes pungilikest protestilauludest (“Sõjamees Vietnamis”) mõtlike akustiliste lugudeni (“Laastud” jt) ning rahvalike humoreskideni.

Siiski ei katkestanud Käo suhteid muusikaga. Temast sai väga viljakas tekstilooja. Alguses lõi ta rahvalikke, nii humoorikaid kui ka nostalgilisi sõnu Kukerpillidele. 1975. aastal kirjutas ta lapselik-sügavmõttelise teksti Lauri Nebeli soolokavale “Luguauk” (ilmus plaadina aastal 2003). 1970ndate teisel poolel aga kirjutas ta laulusõnu toona ülipopulaarsele Apelsinile, nagu Ott Ardergi. Henno Käo tekstid olid Arderiga sarnaselt veidi poisikeselikud, kuid samas tunduvalt filosoofilisemad ning seotud isegi teatud eneseanalüüsi ja eneskriitikaga. Rohkesti on viited kaasajale, teistele lauludele, tsitaate jms. 1980. aastatel kirjutas Käo ka Rock Hotelile (“Marie, Marie”) ja mitmele teisele ansamblikele. 1990ndatel tegeles ta rohkem lasteluule, proosa ning publitsistikaga.

Aastal 2003, kui sai selgeks, et tal ei ole palju aega elada jäänud, ilmus kolm raamatut: “Ahjukoll ja teisi lugusid”, “Napakad lood” ja “Viimane minut” ning valmis veel kolm käsikirja, millest “Väikene rüütel Rikardo” pälvis viimasel lasteraamatuvõistlusel teise auhinna. Henno Käo suutis haigusest hoolimata osaleda illustratsiooninäitustel ja esineda raadiosaadetes. Samuti tekkis tal tahtmine kirjutada luuletusi täiskasvanutele ning osa neist ilmub veel Loomingus. Kahjuks on nii, et häid tekstikirjutajaid on Eestis vähem kui häid heliloojaid. Kahest klassikust, väga populaarsest, lõpuni loominguiliselt aktiivsest, oleme järsku ilma. Kuid mida peab nüüd tegema eesti pop ja rock?

Miliza Korjus 95

ALO PÖLDMÄE

18. augustil oli sünniaastapäev eesti päritolu koloratuur-sopranil, Põhjamaa ööbi-kuks hüütud Miliza Korjusel.

Maailma jaoks on Miliza Korjus jäänud säravaks täheks eelkõige kui Johann Strauss juuniori valsside võrratu esitaja 1938. aasta Hollywoodi filmis "Suur valss". Saavutustest enne USAsse minekut teame hoopis vähem. Just sellesse aega mahuvad kaalukad rollid Magdeburgi ja Berliini ooperiteatris, näiteks Öökuninganna roll Mozarti ooperis "Võlulööb"; kriitika pidas seda osatäitmist suisa ideaalilähedaseks. Suurt vastukaja leidsid ka teised ooperiroolid: Lucia Donizetti "Lucia di Lammermooris", Rosina Rossini "Sevilla habemeajajas", Violetta ja Gilda Verdi "Traviatas" ning "Rigolettos". Saksamaa perioodi aastatel 1933–1936 täitsid suurejoonelised esinemised koos tolle aja kuulsate lauljatega, teiste hulgas itaalia tenori Benjamino Gigliga. Kriitikud kuulutasid Miliza Korjuse Saksamaa parimaks sopraniks ja teda võrreldi selliste tipplauljate kui Amelita Galli-Gurci, Luisa Tetrazzini, Toti dal Monte ja 19. sajandi teise poole kuulsa rootsi lauljanna Jenny Lindiga.

Miliza Korjuse lauljatee algas 5. mail 1929, kui Narvas toimus tema esimene täiskavaga kontsert, kus klaverisaatjaks oli väljapaistev pianist ja helilooja Artur Lemba. Kavas olid enamasti aariad ooperitest, Bellini "Puritaanlastest", Rimski-Korsakovi "Lumineiust", Delibes'i "Lakmést" ja Donizetti "Lucia di Lammermoorist". Ja nagu muuseas oli nende hulgas üks Johann Strauss juuniori valss, justkui ettekuulutajana tulevasele kuulsusele "Suures valsis"!

Nagu suurkujudele sageli omane, on ka Miliza Korjuse elu paljud tahud jäänud avalikkusele tundmatuks või vastuolu-

liseks. Nii tema sünniaeg, Eestisse tuleku aeg kui ka rahvus on tekitanud eriarvamusi läbi aastakümnete. Erinevatel andmetel kõigub tema sünniaasta 1905. ja 1913. aasta vahel. Eestisse, Eesti Vabariigi alguses kodumaale opteerunud isa Artur Korjuse juurde tuli Miliza Kiievist arvata-vasti ajavahemikul 1925–1927. Igatahes on olemas teade, et 16- või 17-aastasena sai ta ukraina tuntud lauluansambli Dumka liikmeks ja kohe pärast seda, ühe pika kontserdireisi ajal õnnestus tal ühildada reis sõiduga isa juurde Tallinna, kuhu ta jäigi.

Miliza Korjust soovivad oma lauljaks pidada mitmed riigid. Sündis ta ju Poolas, Varssavis, laulmise ja tantsimisega alustas Esimese maailmasõja eelses Ukrainas, lapsepõlve veetis Venemaal, süsteemsed muusikaõpingud möödusid Eestis, Varvara Malama Tallinna erastuudios, ooperilauljana sai ta tuntuks Saksamaal,

filmiüvaks aga USAs. Tänu kõigi nende maade kultuuritraditsioonide koosmõjule sündiski selline särava andega kunstnik ja on meie õnn, et ta oli seotud Eestiga.

Miliza Korjust on esitletud küll soomlanna, poolatari, venelanna, rootslanna või isegi ungarlannana. Ta ise esitles end USAs sakslanna, austerlanna või poolatarina, vahel ka kui viikingite või Põhjamaade esindajat, kuid mitte eesti päritolu lauljana. Ilmselt on paljudes riikides tegutsevate staaride puhul nii, et rahvus polegi oluline.

Rohkem kui arutlusi Miliza Korjuse sünniaasta või päritolu kohta vajame loomulikult sisulist analüüsi ja ülevaateid tema tähelelennuna kulgenud karjäärist, kaasa arvatud meile vähe teada olev periood pärast 1940. aastat. Mõndagi sellest ajast on õnnestunud täpsustada Miliza Korjuse tütre Melissa Wellsi kaudu, kes oli aastail 1998–2001 Eestis USA suursaadikuks.

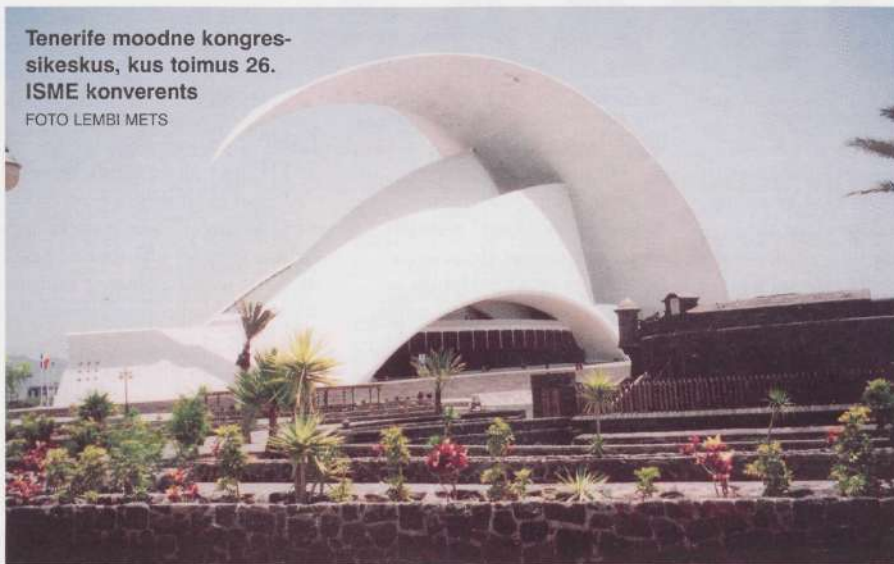
"Suure valsi" edu tegi Miliza Korjusest filmitähe ja kindlustas osi uutes filmides. Kõik selle katkestas aga raske autoavariid 1940. aastal ja filmimiste asemel tuli tal ligi aasta veeta haigevoosis. Filmitähe karjäär Hollywoodis katkes, kuid mitte kunstnikutee. Järgnesid mitmedki väljapaistvad saavutused: osatäitmine Mehhikos vändatud filmis "Impeeriumi rüütel", sooloesinemiste krooniks oli kontsert New Yorgi Carnegie Hallis 1944. aastal, peale selle kontserditurneed USAs, Kanadas, Austraalias ja Uus-Meremaal, koloratuur-sopran repertuaari paremiku salvestamine firmadele His Master's Voice, Victor ja talle endale kuulunud plaadifirmas Venus.

Alates 1944. aastast oli Miliza Korjus tagasi USAs ja elas kuni surmani Los Angeleses. Elu lõpuaastail innustus ta müstikast ja olevat isegi välja andnud selletemalise raamatu. Miliza Korjus suri 26. augustil 1980.



FOTO TMMI ARHIIVIST

Tenerife moodne kongressikeskus, kus toimus 26. ISME konverents
FOTO LEMBI METS



BAGATELLID*EESTI

Muusikaõpetajate konverents Tenerifel

11.–16. juulini toimus Tenerifel Santa Cruzis 26. ülemaailmne ISME (International Society for Music Education) konverents. Kaheaastase toimimisintervalliga üritusel on täpselt 50-aastane ajalugu, niisiis oli tänavune ühtlasi ka juubelikonverents.

Pidi olema väga hoolikas valiku tegemisel loengute, plenaaristungite, kontsertide ja *workshop*'ide seast, mida nende mõne päeva jooksul oli 300 ümber. Üks teemaring oli suures osas seotud õppeprogrammidega. See aine kerkis eri vaatenurgast ikka ja jälle esile kauaaegse kõrge tsivilisatsioonitasemega riikide ettekandjatel (USA, Suurbritannia). Just arenenud maade kõnelejad tundsid suurt muret laste huvipuuduse pärast muusikaõpetuse vastu ja ettekannete sisuks olid valdavalt ettepanekud selle elavdamiseks. Retseptid kippusid korduma; eriti mõjuvaid abinõudeks peetakse improvisatsiooni rakendamist ja eksootiliste muusikakultuuride tutvustamist. Samuti rõhutati korduvalt ansambli muusitseerimise vajadust, seda põhikooli üldmuusikaõpetusest alates kuni ülikoolide õpetajakoolituse programideni.

Teine populaarne teemaring oli seotud inimese ja muusikategemise loodusli-

ku suhtega, mis avaldub peamiselt kehalises liikumises ja tantsus. Ilmselt ei möödu ükski suurem foorum Dalcroze'i meetodi *workshop*'ita (meil on see aine tuntud rütmikana). Ka asjatundjatele on kindlasti nauding end pingelise loengupäeva keskel muusika saatel pisut liigutada (erinevalt tavapärasest "tootmisvõimlemisest" on siin tähelepanu intensiivselt töös).

Muusikategemise kehalisi aspekte käsitleti konverentsil mõnegi erineva nurga alt. Üks väga huvipakkuv loeng käsitles muusikaõpetust kurtidele lastele ühes Brasiilia katoliiklikus koolis. Kes külastas mõne aasta eest Tallinnas Evelyn Glennie kontserti, teab, et löökpillimängija saab kurdina suurepäraselt hakkama. Brasiilias on aga mindud kaugemale, seal õpetatakse ka laulmist ja viulimängu, abiks kompimis- ja nägemismeel. Ühtegi näidet tulemuste kohta küll veel polnud, sest ettevõtmine on alles algjärgus.

Minu meelest oli tervisega seotud selle konverentsi huvitavaim teema. Šveitsis tegutseva Schweizerische Gesellschaft für Musik-Medizini esindajad rääkisid poolteise tunni jooksul muusikute vale kehakasutuse tõttu tekkivaist tervisehäiretest, käte ülemängimisest jms, mida "kaunis-tasid" masendavad statistilised andmed.

Selles pole ju muidu midagi uut, kuid sellele instituudi töötajad on ka ise ühel või teisel moel muusikaga seotud. Iga erijuhtumit käsitletakse spordiarstide moel: vajadusel määratakse ravi, kuid ühtlasi koostatakse ka erialane taastumisprogramm, mida näiteks õpilaste puhul viiakse läbi koos õpetajaga.

Otstarbekas kehakasutus oli teemaks veel mujalgi. Selleks on igasuguseid "vidinaid" välja mõeldud, millest vähemalt ühte peab kindlasti proovima – see on kummirõngas, millel kõveralt istuda ei saa, sest ta tudiseb istuja all niikaua, kui see tasakaaluasendi leiab.

Eksootilised esinejad Aafrikast, Lõuna-Ameerikast ja Aasiast eesotsas ülejäämise aasta võõrustaja Malaisiaga tutvustasid oma kodust muusikaolu. Omaette valdkonna konverentsil moodustasid mitmesugused teemad, mis seosusid arvuti kasutamise ja muusikaõpetuses.

Ürituse üldpealkiri oli "Sound worlds to discover", mis omakorda jagunes viieks suhteliselt loosunglikuks alapealkirjaks. Mõned esinejad kasutasid oskustikult neid pealkirju, et oma ettekannet teemakohaseks "kantida", paaril korral olin lausa nõrduinud ettekande nimetuse ja sisu lahknevusest.

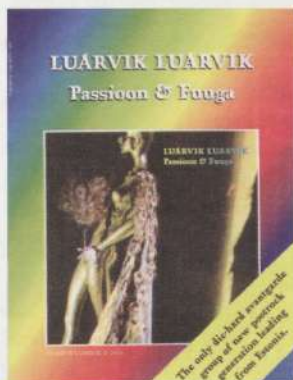
Ettekanded toimusid paralleelselt kahes majas, mille vahemaa oli ca 300 meetrit. Majad ise, Tenerife Auditorium ning festivali- ja kongressikeskus, on võimsad ja vastavad väga erinevatele nõuetele. Suured ja hea akustikaga saalid, hulk loenguruume, avarad hallid.

Rannamõnudeks eriti aega ei jäänud, mis oligi hea, sest paistis, et osa vabama graafikuga konverentsikülalastajast lahkus saarelt enam või vähem nahatuna. Küll aga sai aimu paikkonna vapustavast loodusest, mida mahub ka linna päris palju. Ja bussisõit Teidele, praegu õnneks uinuvale tegevulkaanile keset Tenerifet, oli obligatoorne, eriti kuna tol õhtupoolikul muid üritusi polnud.

Siinne kirjaruum ei lase allakirjutatul paljudel üksikasjadel peatuda. Sellele kirjutisele tuleb süvendatum lisa Sirbis ja sügiseil ilmuvas Keelpilliõpetajas. Siinkohal sooviksin tänada Eesti Kultuurkapitali ja Georg Otsa nimelist muusikakooli, kes seda sõitu toetasid.

Lembi Mets,
G. Otsa nimelise muusikakooli õpetaja,
klassikasuuna arengujuht

MELOMAAN



Passioon ja Fuuga. Luarvik Luarvik.
Strangiato, hyper.records.
strangiato 002

Loominguline tandem Mihkel Kleis ja Andres Lõo on sajandi vahetusel esile kerkinud eesti (proge)rockmuusikute noorema generatsiooni ühed järjekindlamad ja kangekaelsemad esinajad, vähemalt viimastel aastatel. Seda nii ambitsioonides kui ideedes, nii teostuses kui kannatuses. Ja lähtuvalt mõlema kutsumusest, nii kunstis kui muusikas.

Kuidagi ei saa end avangardistideks nimetav avarama silmaringi ja otsiva vaimuga kodumaiste muusikute ja muusika-austajate seltskond neist lahti. Ja ka mitte ilma nendeta. Ehkki mullu jõudsid mehed korraks laialigi minna ning eelnevalt Kanuti gildi saalis ametliku lahkumiskontserdi anda, seati juba nädala pärast loomingulised sihid jälle ühisele joonele.

Praeguseks juba kuus aastat tänapäeva tavapubliku mõistmatust ja piiratust trotsinud kollektiiv on maha saanud kolme kuulamist väärt albumiga, millele lisandub bändi liidri Mihkel Kleisi mullune sooloplaad "Visiit Minotaurusele". Kokku võttes igati kiiduväärt tulemus, arvestades sellise tasemega (hea) muusika hindajate hõredat ja oma individualismis väheorganiseerunud kontingenti Eestis.

Nelja aasta tagusest esikalbumist "Baltic Station Session",

kus andis tooni noorte tegijate varjamatu vaimustus Radari ja ELP vastu, jõuti kahe aasta-ga vihase jazz-rocki ja kosmiliste improvisatsioonideni albumil "Tabamata Ime". Läks veel kaks aastat, mille jooksul põeti edukalt läbi ajutine madalseis ja jõuti Eesti Muusikaauhindade nominentide hulka, enne kui letile jõudis uus, luarvikutele omaselt pretensioonikat pealkirja kande üllitis.

Käesoleval plaadil leiduv materjal on võrreldes eelnevatega mitmekihilisem ja laiem improvisatsioonilise spektriga. Kompromisse tavakuulaja kõikuvate eelistustega tehakse üha vähem ning kogu värki liigutatakse üha rohkem liikumise enda pärast. Ja tundub, et ikka tihedama muusika ja multimedia ühtepõimimise suunas. Tulemuseks senisest abstraktsamad teemad, väljapeetumad arengud ja veelgi suurem rip-pumatus bändile seni omistatud stampidest. Kõrvuti sisenduse jõulisusega ilmestab luarvikute praegust heliloomet teatav positiivne stiilitus, mis ei luba neid parimagi tahtmise korral üksnes jazz-rocki või progebändiks liigitada.

Uuel plaadil on süntesaatoreid, tiibklaverit ja akustilist kitarrit mängiva Mihkel Kleisi ja trummar Andres Lõoga seltsinud seni rohkem kunstnikuna tuntust kogunud Ki wa, kel-le hooleks on tekstid ja deklamatsioon, ning elektrikitarrist Lauri-Dag Tüür.

Kogu valdavalt tumedates kõlatoonides albumi ülesehitus on jagatud ambientlike hõljuvate tekstiliste lõikude ja vaba käega visandatud kompositsioonide vahel.

Deklaratiivses laadis etlev avatervitus "Multimarginaalis" läheb sujuvalt üle hoogsaks, endiste aegade luarvikuid meenutavaks *fusion*'iks "Tantsib huntidega", kus tuttavat süntesaatorisaundi lõikavad tiibklaveri teravad löögid ja löök-

riistade ühetooniline minimaal-stilistlik koputamine.

Pürgimuslik "tagurpidi laviin" kompositsioonis "Maastik kadakaga" sisaldab metalset rapsivat elektrikitarrit, rulluvat trummeldamist ja võngub oma undava saundiga meditatiivse müra ja muusika piirimail. Kirglikult unistavas "Keskpäeva nokturnis" voolavad Kleisi tooniandvad klahvid isegi veidi harjumatult leebelt ja ümaralt. Albumi üheks hämaramaks ja ilmselt ka kõrghetkeks on juba pealkirjast lähtuvalt "Sõõm õõva", kus kuuleb taas meeldivalt kraapivat ja haamerdatavat elektrikitarrit ning oma-soodu tõttavat tiibklaverit piktuna massiivsete ja kohati dramaatiliste kõlaväljadega.

Kokku võttes kuulamist väärt elamus.

Urmo Kohv



100 aastat eesti sümfonismi. ERSO / Eesti Raadio Kammerorkester.
Estonian Record Production
ERP 604

Maikus Eesti firmalt ERP (Estonian Record Production) ilmunud kaksikplaat "100 aastat eesti sümfonismi" on paljulubav antoloogialaadne helikandja, mis toob kuulajateni läbilõike eesti sümfoonilisest muusikast 19. sajandi lõpust 20. sajandi lõpuni. Salvestised pärinevad Eesti Raadio arhiivist 1960ndatest kuni aastani 2001.

See on üks ilusamaid ja aukartust äratavamaid plaate üldse, mida siinkirjutaja seni käes on hoidnud. Juba plaadi kujunduses ilmneb väljaandjate austusavaldus – vanutatud

paberi kasutamine, ajalooline foto (Vanemuise orkester aastal 1911) ning pitser sümboliseerivad eesti sümfonismi traditsioon ja kvaliteeti. Samas meenutab habras (papist) CD-ümbris otse arhiivist leitud ajaloolist säilitusühikut, mida hoiame ettevaatlikult käes, et see ei puruneks.

Muusikat on Eesti Raadio fondist valinud Mare Põldmäe, Maia Lilje, Neeme Järvi, Evi Arujärv, Ulrich Rützel (Saksa plaadifirma CC'n C omanik) ja Peeter Vähi (ERP direktor). Eesti 19. sajandi lõpu ja esimese vabariigi aegset sümfoonilist muusikat esindavad esimesel plaadil Tobias (avamäng "Julius Caesar", dir Vello Pähn), Eller (sümfooniline poeem "Õõ hüüded", dir Arvo Volmer) ja Tubin (Teine sümfoonia, dir Peeter Lilje). Sama plaadi viimane teos, Tormise Teine avamäng (dir Nikolai Aleksejev), tähistab muusikalist üleminekupeerioidi, olles traditsioonilisemale kõlapildile vaatamata siiski avalööku uuele ajastule ("uue laine" heliloojad). Teise plaadi avavad kaks Pärdi tähteost (Kolmas sümfoonia, dir Neeme Järvi, ja "Cantus", dir Paul Mägi), sümboliseerides nii helilooja oma (vanamuusika taaselustamisest *tintinnabuli*'ni) kui ka eesti muusika üldist siiliumuutust. Sumera jätkab Neljanda sümfooniaga (dir Arvo Volmer) eesti nüüdisaegsete sümfonistide rida, mille praegune tipp on Tüür (esindatud teosega "Exodus", dir Paavo Järvi). Plaadi viimane teos, Elleri "Kodumaine viis" on vana salvestus helilooja enda dirigeerimisel.

Bukleti autor on eesti muusikakriitika *grand lady* Evi Arujärv, tekst (inglise ja eesti keeles) on osavalt kirjutatud eesti sümfoonilise muusika ülevaade (peatükid nagu "lapsepõlv", "eesti sümfonismi 'isad'", "eesti muusika 'kuld-aeg'"), eriti torkab silma viimaste aastakümnete tabav iseloomustus ("sünteeside aeg").

Hoolimata plaadi õnnestunud tervikkujundusest, ei saa kahjuks mööda minna mõningatest puudustest. Enim tekib küsimust, kellele see on suunatud, kas rohkem välismaalastele või eesti muusikaringkonnale, dokumenteerimaks ja tähistamaks sümfoonilise muusika saja-aasta juubelit? Muusikavalik tundub mõnevõrra subjektiivsena, sest dokumenteerimata jääb nt Artur Kapi Tallinna koolkond. Peeter Vähi sõnul ongi tegijatel soov anda välja ka "100 aastat eesti sümfonismi" 2, sest mitmed olulised autorid (peale Kapi veel näiteks Tamberg ja Rääts) ja palju väärtuslikku muusikat ei mahtunud esimesele CD-paarile.

Salvestised täiendavad seni ilmunud eesti muusika helikandjaid, tehniline teostus on väga hea. Plaadil on ka dokumentaalne väärtus (näiteks Tüüri "Exoduse" Eesti esiettekanne Paavo Järvi juhatusel või "Kodumaine viis" Elleri enda juhatusel); fotode hulgas on Peeter Vähi sõnul ära toodud kõige vanem pilt Vanemuise orkestrist (aastast 1894, V üldlaulupeo ajal).

Kokku võttes on siiski tege- mist eesti muusika ühe tähtsaima helikandjaga, mille ideeline tervikkontseptsioon ja teostus väärivad igati tähelepanu ning lasevad oodata edaspidiseid samalaadseid projekte.

Gerhard Lock



Jgrzinich. intimations.
cmr recordings cmr-7

Suve hakul saabus Põlvamaalt, Moostest, mu nimele mõistatuslik, kuid seda meeldivam pakk, mille sisu ma nüüd arvustan. Pakk sisaldas plaati, mida

ümbritsesid ääretult ebatõenäolised asjaolud. Esitan neist siin kolm. Esiteks, Jgrzinich, Moostes elav USA päritolu meediakunstnik ja eksperimentaalmuusik on Uus-Meremaa plaadifirma all andnud välja plaadi, mis millegipärast (tellimata, kuigi küll mitte eksikombel) mu postkasti jõudis. Teiseks, mulle tundmatu autori nimi meenutab oma ülesehituselt kanges- ti paari muud artistinime, kellest vähemalt ühelt on mul ka plaat. Kolmandaks, Jgrzinichi loomingulist biograafiat lugedes selgub, et ta on selle teise nime (mnortham) kandjaga teinud juhtumisi koos kaks plaati. Jätan siinkohal mõttelõnga juhuse, absurdi ja imepisikese maailma teemadel lehvima ja asun ise muusikat arvutama.

"Intimations" on (nagu mnortham'ilgi) eksperimentaalmuusika, *ambient*, kuhu lisatud hulk loomulike kõlavaid helisid, kõikvõimalikke solinaid, kuminaid jne. Kui määratleda stiil *ambient*'i sees, siis *drone*. Kande ja läbiv kumin venitab lood koletuiks, meloodiad on aeglased, praktiliselt märkamatud, nende asemel tõusevad esiplaanile mikrohelid, tekstuur, vähesel määral ka kompositsioon. Ilmselt kas välilindistuste kasutamise või vaikusele keskendatuse tõttu väga kuulata- v, meeldivalt orgaanilise kõlaga plaat.

Erkki Luuk



Holycen. Good Feigned Productions.
Lounge Bar

Umbes aasta tagasi otsustas *breakbeat*'i viljelev noor artist Holycen, et *breakbeat* ei ole kõik, mida ta soovib luua. Ta

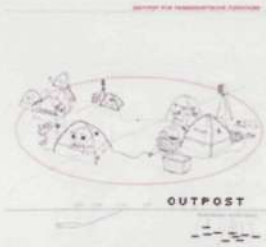
leidis uue kaugemale kosmose avarustesse ulatava teetsa, mille viidal oli kirjas *ambient*. Samas ei kadunud silmapärrilt ka sellised "allilma" mõjutajad nagu Shut up and dance ja Kickin', mis kannavad endas *jungle*'i, ragga, *dub*'i ning *techno* vaimu. Just atmosfäärilised ja meditatiivsed *ambient*'i lained aitavad ekslevat retke eksperimentaalsetes, külma- des ja tehnokraatlikes trummi- käikudes soojemaks ja hubasemaks muuta. Seiklus läbi vihma vikerkaare poole, kus ristuvad kaks teetsa, sai nimeks "Good Feigned Productions", mille näol on tegemist Holyceni debüütalbumiga. Lood aastateks 1998–2004 on ühtseks tervikuks põiminud kohalik *label* Lounge Bar, millele see on samuti esimene album.

Holycen tahab kuulajat üllatada salapäraga, eesmärk on minna hinge harmooniliste, lihtsate ja naiivsete meloodiatega, mis tihtipeale kõlavad küll paatoslikult, aga tühjalt. See on kontrastidel baseeruv album: kohtuvad valgus ja tumedus, rõõmsameelsus ja nukrus. Plaadi avalugu "Kohvil on" on hea avang, kujuneb sõnatu dialoog kuulaja ja heliplaadi vahel, teemaks Holyceni sisemaailm ja selles toimuv. Tähelepanelikul kuulamisel võib tekkida võime näha kõike looja seisukohast, teda mõista ja talle kaasa tunda. Parim lugu plaadil on "EKS" – õrna lapseliku meloodiaga ja põhjamaiselt karge sügava rütmiga lugu, kus on kasutatud islandlanna Björki sãmplit loost "Pagan Poetry". Samas ei ole tänapäevane "the art of sample based music" (sãmplingutel põhinev muusika) artisti nakatanud ja Holycen ei käsitle muusikat kui tehnoloogiat. "EKSile" järgnevad kaks vana kooli *jungle*'i hõnguga lugu: "Ilu" ja "Ichy & Scratchy". "Lamp" ja "Satisfaction" ning lisalugu meenutavad legendaarse geeniuse Richard D. Jamesi (Aphex Twin) loomingut.

Eesti elektroonilise muusika maastik laieneb ja muutub mitmekülgsemaks. Võib-olla suudab kuulajaid vanade tegija-

te asemel üllatada hoopis mõni uus muusik, ehk on selleks Holycen?

Jürgen Tamme



Outpost. Time-based Landscapes.

Institute for Transacoustic Research tres 004

Kõige paremini iseloomustavad nad end ise, ning nimelt nii: "Transakustiliste uuringute instituut keskendub mõiste "transakustika" leiuamisele ja defineerimisele, mis uurib teooriat, mille kohaselt kuulmisnurga pideva muutmise ja konventsionaalsete kuulmisviiside lakkamatu ületõlgendamisega saab akustilise ja kuuldava piire laiendada üle tajupiiride." Programmiline seisukohavõtt, mis sedastab, et kuulmine on rohkem või vähemalt sama palju "kujutus" kui "taju", ning seab oma eesmärgiks "kujutluse" vabastamise. Nii jõutakse fundamentaalse ebakindluse, mida kultiveeritakse enam-vähem teadusliku rangusega. Praktikas peaks transakustiline fenomen avalduma selles, et pole enam kindel, kas, mida ja kuidas kuulatakse. Loomulikult ei puuduta see ainult detsibelle, mängu kuuldavuse piiril, pigem usumatuid ja raskesti tõlgendatavaid kooslusi (eriti teretlunud on muidugi sellised kooslused, mille puhul aju kimpu jääb). Outpost teeb siiratud mikro- ja makrohelidest ja kihtidest tulvil määramatuid kompositsioone, mille ainsaks "tunnuslikuks elemendiks" on sageli fraseerimine ja viimasest sugenev rütm. Kuigi hallatakse ka emotsionaalseid registreid ("0d"), on plaadi näol eelkõige tegu siiski välja- või üleskutsega tunnetusele ja mõistusele.

Erkki Luuk

September

Tallinnas

4. 09 kell 12 Orelipooltund: Hille Poroson toomkirikus

10. ja 11. 09 kell 19 Tauno Pylkkäneni ooper "Mare ja tema poeg": Kirsi Tiihonen, Raimo Sirkiä, Juha Uusitalo, Esa Ruuttunen, Juha Riihimäki, Kai Valtonen, Rahvusoooperi koor ja sümfooniaorkester, Hannu Lintu (dirigent) Estonia kontserdisaalis

10. 09 kell 19 Eesti plokkiõõdifestival. The Great Charm: Baldrick Deerenberg (plokkiõõd), Gudrun Herb (plokkiõõd), Reinut Tepp (klavessiin), Peeter Sarapuu (barokkfagott) Niguliste kirikus

11. 09 kell 12 Orelipooltund: Ene Salumäe toomkirikus

11. 09 kell 17 Sügisjazz: Weekend Guitar Trio Tallinna Kunstihoones

11. 09 kell 18 Eesti plokkiõõdifestival. Galakontsert eesti plokkiõõdimuusikast: Baldrick Deerenberg, Gudrun Herb, Gudrun Heyens, Hans Maria Kneihns, Peter Bowman, Kathryn Bennetts, Taavi-Mats Utt raekojas

12. 09 kell 19 Eesti plokkiõõdifestival. Flauti d'Italia: Claire Michon (plokkiõõd), Tiia Ratas (orel) Niguliste kirikus

12. 09 kell 18 Akadeemiline kamermuusika Kadrioru lossis: Irina Zahharenkova (klavessiin)

17.–18. 09 Hollandi jazz festival Vanalinnastuudios

17. 09 kell 19 Hooaja avakontsert: ERSO, Viviane Hagner (viul), Jan-Erik Gustafsson (tšello), Nikolai Aleksejev (dirigent) Estonia kontserdisaalis

18. 09 kell 12 Orelipooltund: Toomas Trass toomkirikus

18. 09 kell 13 Lõunamuusika: Tallinna Filharmoonikud, Eri Klas (dirigent) Estonia kontserdisaalis

18. 09 kell 18 Madalmaade helikangad: Hortus Musicus raekojas

18. 09 kell 19 Hooaja avakontsert: Tallinna Filharmoonikud, Läti Raadio koor, Jan Oja (tenor), Aleksandr Mihhailov (bass), Bella Davidovitš (klaver), Eri Klas (dirigent) Estonia kontserdisaalis

19. 09 kell 19 Olev Ainomäe (oboe), Annemari Ainomäe (viul), Silver Ainomäe (tšello), Ivo Sillamaa (klavessiin) Kadrioru lossis

21. 09 kell 19 Noored pianistid: Sten Lassmann Estonia kontserdisaalis

23.–26. 09 Rahvusvaheline õigeusu vaimuliku muusika festival "Credo"

23. 09 kell 15.45 Baltic Voices 2: Eesti Filharmoonia Kammerkoor, Risto Joost (dirigent) Kaarli kirikus

25. 09 kell 12 Orelipooltund: Kadri Ploompuu toomkirikus

25. 09 kell 18 Euroopa virtuosid: Arvo Leibur (viul), Mati Mikalai (klaver) raekojas

25. 09 kell 19 Barokkansambel II Giardino Armonico (Itaalia), Giovanni Antonini (dirigent) Estonia kontserdisaalis

26. 09 kell 16 Hortus Musicus Kadrioru lossis

29. 09 kell 19 Kohtumised: Vox Clamantis ja Küberstudiod Niguliste kirikus

29. 09 kell 19 Modernsed helid: Trio Chroch (Taani), Duo Sophie Agnel & Olivier Benoit (Prantsusmaa) Vanalinnastuudios

30. 09 kell 19 Rahvusvaheline muusikapäev. Põhja nägu: Eesti-Soome Sümfooniaorkester, Sergei Dogadin (viul), Anu Tali (dirigent) Estonia kontserdisaalis

Tartus

4. 09 kell 19 Volkonski annab aru. Peeter Volkonski 50: Siiri Sisask, Liisi Koikson, Tõnis Mägi, Lembit Saarsalu, Riho Sibul, Riina Airene, Heli Vahing, Kärt Tomingas, Jaan Willem Sibul, Pantir, Toomas Lunge, Margus Kappel; ansamblid Propeller, Rosta Aknad, Kosmikud, No Big Silence, Vanemuise sümfooniaorkester ja ooperikoor, Tarmo Leinatamm (dirigent) Vanemuise kontserdimajas

15. 09 kell 19 Hooaja avakontsert: Vanemuise sümfooniaorkester, Franz Vorraber (klaver), Hendrik Vestmann (dirigent) Vanemuise kontserdimajas

19. 09 kell 16 Vox Clamantis, Jüri Leiten (trompet), Andres Uibo (orel) Vanemuise kontserdimajas

22. 09 kell 19 Noored pianistid: Sten Lassmann Vanemuise kontserdimajas

26. 09 kell 16 Pirjo Levandi (sopran), Anto Önnis (löökpillid), Vambola Krigul (löökpillid) linna-muuseumis

Pärnus

19. 09 kell 19 Hooaja avakontsert: Tallinna Filharmoonikud,

Läti Raadio koor, Jan Oja (tenor), Aleksandr Mihhailov (bass), Bella Davidovitš (klaver), Eri Klas (dirigent) Pärnu kontserdimajas

25. 09 kell 19 Kohtumised: Vox Clamantis ja Küberstudiod Eliisabeti kirikus

29. 09 kell 19 Rahvusvaheline muusikapäev. Põhja nägu: Eesti-Soome Sümfooniaorkester, Sergei Dogadin (viul), Anu Tali (dirigent) Pärnu kontserdimajas

Kõikjal üle Eesti

1. 09 kell 15 Lossirahval külas: Hortus Musicus Paide kultuurikeskuses

12. 09 kell 18 Tõnis Mägi Väike-Maarja kirikus

15. 09 kell 18 Heiki Mätlik (kitarr), Andres Uibo (orel) Valga Jaani kirikus

Andmed on kontrollitud
17. augustil
Oktoobrikuu kontserdiinfot
COLLAGE'is avaldamiseks ootame

hiljemalt 13. septembriks aadressil
kristina@ema.edu.ee

Täpsem info kodulehekülgedelt:
Eesti Filharmoonia Kammerkoor:
www.epcc.ee
Eesti Interpreetide Liit:
www.interpreet.ee
Eesti Kontsert: www.concert.ee
Eesti muusikafestivalid:
www.festivals.ee
ERSO: www.erso.ee
Jazzkontserdid: www.jazzkaar.ee
Kontserdid Tartus: www.tartu.ee
Pärnu kontserdimaja:
www.concert.ee
Rahvusoooper Estonia:
www.opera.ee
Tartu Kontsert: www.kontsert.ee
Vanemuise kontserdimaja:
www.concert.ee
Vox Clamantis:
www.voxclamantis.ee
Üle-eestiline kultuuriütuste andmebaas: www.kultuuriinfo.ee



ERSO
HOOAJA
AVAKONTSERT

17. septembril kell 19
Estonia kontserdisaalis

Tormis
Avamäng nr. 2

Brahms
Kontsert viiulile, tšellole
ja orkestrile a-moll

Šostakovitš
Sümfoonia nr. 15 A-duur

Solistid:
VIVIANE HAGNER
(viul, Saksamaa)
JAN-ERIK GUSTAFSSON
(tšello, Soome)

Dirigent:
NIKOLAI ALEKSEJEV

www.erso.ee



Laulu esitab naiskoor "Siuru"

Vana kala, milles on konks?



E⁶ Fm Gm A⁶ E⁶ Fm B⁷ E⁶ Fm Gm A⁶ E⁶ B⁷ E⁶
 Va - na, va - na, va - na ka - la, va - na ka - la ah - oi; va - na, va - na, va - na ka - la, va - na ka - la ah - oi;



B⁷ A⁷ E⁶ B⁷ F⁷ B⁷
 Mil - les on konks? Mil - les on konks? Va - na ka - la, mil - les on konks? Mil - les on konks? Mil - les, mil - les on konks?



D⁶ E⁶ A⁷ D⁶
 Ol - la, ol - la va - na ka - la kõi-ges! Va - na ka - la kõi-ges! Va - na ka - la kõi-ges!



D⁶ E⁶ A⁷ D⁶
 Ol - la, ol - la va - na ka - la kõi-ges! Va - na ka - la kõi-ges! Jeel

Tallinna Filharmoonia ja Eesti Kontsert esitlevad:



18.09/19.00

Estonia kontserdisaalis

19.09/19.00

Pärnu Kontserdimajas

Hooaja avakontsert

Bella Davidovich klaver, USA

Jan Oja tenor

Aleksandr Mihhailov bariton

LÄTI RAADIO KOOR

TALLINNA FILHARMOONIKUD

Dirigent **Eri Klas**

C. M. von Weber Avamäng ooperile "Oberon"

F. Chopin Klaverikontsert nr 1 e-moll Op. 11

G. Puccini Messa di Gloria



Piletid müügil Eesti Kontserdi kassades,
Piletipunkti müügikohtades ja www.piletipunkt.ee

Tallinna Filharmoonia
Tel: 6613 757
E-post: fia@filharmonia.ee

Pärnu Kontserdimaja
Tel: 44 55 800
E-post: pkm@concert.ee

Eesti Kontsert
Tel: 6147 760
E-post: info@concert.ee

www.filharmonia.ee
www.concert.ee

PRIKE
Hooaja kaaspartner

Nordea

ESTONIAN AIR

Reval Hotels
Sincerely Yours

SUZUKI

Hooaja ametlik infotelefon:
1188
INFOABI

KLASSIKA
RAADIO

Postimees

EXPRESS
1182
www.1182.ee