

Tartu Ülikool
Filosoofia ja semiootika instituut
Semiootika osakond

Karl Joosep Pihel

Ruumi ja liikumise kujutamine muusikas Heino Elleri *Liblika* näitel

Magistritöö

Juhendajad: Kaire Maimets, Katre Pärn

Tartu
2020

Olen magistritöö kirjutanud iseseisvalt. Kõigile töös kasutatud teiste autorite töödele, põhimõttelisele seisukohtadele ning muudest allikatest pärinevatele andmetele on viidatud.

Autor: Karl Joosep Pihel

.....
Karl Joosep Pihel
(allkiri)
18.05.2020.
.....
(kuupäev)

Luban töö kaitsmisele.

Juhendajad: Kaire Maimets, Katre Pärn

.....
(allkiri)

.....
(kuupäev)

.....
(allkiri)

.....
(kuupäev)

SISUKORD

SISSEJUHATUS	10
1. RUUM JA MUUSIKA.....	9
1.1. MIKS RUUM JA MUUSIKA?.....	9
1.1.1. Muusika ja ruumi seosed: partituur, arhitektuur, muusikateos kui objekt	10
1.1.2. Muusikalise ruumi ja aja seosed, relatiivne muusikaline ruum.....	14
1.1.3. Heli kui ruumiline fenomen	18
1.2. MUUSIKALISE RUUMI TÜÜBID.....	21
1.2.1. Muusika ruumis – muusika ruumistamine	22
1.2.2. Ruum muusikas – seesmine muusikaline ruum.....	25
1.2.2.1. Muusikaline ruum kui helikõrguste ruum.....	27
1.2.2.2. Teised muusikalise ruumi dimensioonid.....	29
1.2.2.3. Ruum kui <i>stasis</i>	30
1.2.3. Nüüdisaegsed kehalised muusikalise ruumi käsitlused.....	31
2. SEMIOOTILISE ANALÜÜSI TEOREETILINE RAAMISTIK	35
2.1. SEMIOOTILINE VAADE RUUMILE JA MUUSIKALE	35
2.1.1. Muusika kui ruumiline esitis	36
2.1.2. Ruum kui tähistatav objekt.....	41
2.1.3. Muusikakogemus kui kunstikogemus.....	46
2.2. PEIRCE JA MUUSIKASEMIOOTIKA.....	48
2.2.1. Ikooniline aspekt – kujutis, diagramm, metafoor	49
2.2.2. Indeksiaalne aspekt – muusikalised žestid ja kehalisus	61
2.2.3. Sümboolne aspekt – muusikaline topos	66
3. ELLERI KLAVERIPALA <i>LIBLIKAS</i> SEMIOOTILINE ANALÜÜS.....	74
3.1. <i>LIBLIKAS</i> ROMANTILISE KLAVERIMUUSIKA KONTEKSTIS.....	77
3.2. <i>LIBLIKA</i> SÜMBOOLNE- VÕI TOPOSE RUUM.....	90
3.3. ELLERI <i>LIBLIKAS</i> – VORM JA TEMAATILISED ŽESTID.....	94

3.3.1. <i>Liblika</i> temaatiline žest A – 'liblika lend'	96
3.3.2. Temaatiline žest B – 'katkestus'	99
3.3.3. Žest C ja D 'tiivalöök' ja 'kiil'	101
3.3.4. Žest E ja F – 'maandumine' ja 'lendutõus'	103
3.3.5. Muu muusikaline materjal.....	104
3.4. INTERPRETATSIOON – LIBLIKAS MUUSIKALISES RUUMIS	109
KOKKUVÕTE	112
KASUTATUD KIRJANDUS.....	115
SUMMARY	127
LISAD.....	130
<i>Lisa 1</i> – Peirce'i märgiteooria lühike ülevaade.....	130
<i>Lisa 2</i> – <i>Liblika</i> partituur tervikuna.....	134
<i>Lisa 3</i> – <i>Liblika</i> kuulatavad esitused	138

Kui ma kontsertsaalis taas silmad avan, siis paistab nähtav ruum mulle õige kitsas võrreldes tolle teise ruumiga, milles muusika just äsja vallandus, ja isegi kui mul on muusikapala esitamise ajal silmad lahti, näib mulle, et muusika ei sisaldu tegelikult tolles piiratud ja lihtlabases ruumis. Muusika annab nähtavale ruumile märkamatu teise dimensiooni, kus ta voogab nõnda, nagu hallutsineerijatel lisandub tajutud asjade selgele ruumile salapärasel moel veel mingi „must ruum“, kus võib leiduda hoopis midagi muud.

- Maurice Merleau-Ponty (2019: 347)

SISSEJUHATUS

Ruum ja ruumilisus muusikas on küsimus, mis on olnud muusikateoorias ja filosoofias rohkemal või vähemal määral aktuaalne juba pikalt ning saanud suurema tähelepanu osaliseks 20. sajandil. Seda seoses heliloojate praktikaga hakata heliteoste loomisel teadlikult ära kasutama heli ja helikeskkonna ruumilisi parameetreid ühelt poolt ning ruumi ja aja vastanduse ümbermõtestamisega füüsikas ja filosoofias teiselt poolt. Seetõttu on muutunud küsitavaks klassikaline jaotus, mille järgi on muusika ajaline kunst, vastandatuna ruumilistele plastilistele kunstidele. 'Muusikalise ruumi' mõiste ise on polüseemiline: ühelt poolt võib kõne all olla reaalne füüsiline ruum, milles toimub muusika esitamine ning küsimused sellest, kuidas muusika opereerib selles ruumis, sellega suhestub, või kuidas see struktureerib muusikute kehasid, nende tegevust ja suhtlust (Haviland 2011, Solomon 2007); teiselt poolt võib juttu olla selliselt tajutud ruumist, mis ei ole otseselt seotud tegeliku ruumiga, vaid eksisteerib kuulamistajus või kujutluses. Osad uurijad määratlevad selle muusika **seesmise ruumilisusena**, mis kuidagi olemuslikult erineb füüsilisest ruumist või **heliruumist**, st akustilisest ruumist (nt Lippman 1952, McDermott 1966), teised kujuteldava psühholoogilise ruumilisusena, mille muusika kuulajas esile kutsub (Bértola 1972, Kurth 1931). Siin töös lisan eelnevatele semiootilise vaate, mille järgi muusika saab asendada või representeerida ruumi ja ruumikogemusi läbi märgifunktsiooni (Brazgovskaya 2015).

Teatav ruumiline aspekt on tajutav juba kõige varasemates muusikateoreetilistes kirjutistes, nagu selgub Aristoxenuse intervalliteooriast, mis kirjeldab magnituudi, muusikalist

intervalli ruumina kahe helikõrguse vahel. See ruum ei kuulu füüsika valda, vaid on puhtmuusikaline ja tuleneb võimalusest asetada intervalli vahele teisi helikõrguseid; ühtlasi selgub kohe, et toimub liikumine nende vahel (Zbikowski 2002: 10–12). Selline helikõrguste **topoloogiline ruum** on tüüpiline viis, kuidas kontseptualiseeritakse muusikalist ruumi kui asja iseeneses – ruumi, mis erineb oma seesmiselt loogikalt nii füüsilisest, visuaalsest kui ka kuuldavate helide ruumist ning mille sätestab muusika kui diskreetsetest ühikutest – helikõrgustest – koosnev süsteem. Kuivõrd selline helikõrguste ruum (*pitch-space*) on lahutatud heli ja akustika füüsilistest aspektidest, võime rääkida kontseptuaalsest muusikalisest ruumist. Sellise ruumi seostamist kuulaja igapäevaelu (füüsilise, aga ka nt sotsiaalse) ruumiga võibki mõista kui ruumilisust muusikalisel semioosis. Ruumi võib siinpuhul minimaalselt mõista kui objektide ja omaduste relatsioonilist suhet, mis võimaldab abstrahheerimise teel leida isomorfsusi muusika ning teiste kogemusdomeenide vahel. Selline arusaam on oluline kognitiivse metafoori teoorias, mis on kujunenud oluliseks paradigmat muusikakogemuse kirjeldamisel. Selle järgi on ruumil ja muusikatajul olemuslik seos, kuivõrd muusika mõistmiseks projitseerime me kehalis-kineetilistest ruumikogemusest tulenevaid abstrahheerituid skeeme muusikakogemusse, et seda paremini mõista ja kontseptualiseerida (Brower 2000, Ojala 2009, Cox 2016).

Ajaloolises perspektiivis on ruumilisusest muusikas sageli räägitud teiste aspektide seas või on keskendunud väga kitsale ruumi mõistele (Harley 1994: 7–9). Ruumi küsimus muusikas sai aga olulisemaks modernsete heliloojate seas 20. sajandil, mil heliteosed hakati kontseptualiseerima mitte-teleoloogilisena, formaal-matemaatiliste ajaväliste struktuuridena (vt 1.2.2.) ning ka heli ruumilised aspektid muutusid heliloomingu parameetriteks (Harley 1994: 3). Sellest tulenevalt hakkas ka muusikateooria muusikalisele ruumile tähelepanu pöörama, ilmusid esimesed muusikalise ruumiga süsteemselt tegelevad autorid (nt Lippman 1952, McDermott 1966), tänaseks on nendele lisandunud mitmeid juurde (Harley 1994, Solomon 2007, Cox 1999).

Ruumi probleemi leiab ka mitmete muusikasemiootikute käsitlustes, kuigi sageli vaid lühidalt mainituna (nt Nattiez 1990, Monelle 1992) või siis piiratud mõistena, mis mängib rolli laiema analüütilise meetodi raames (nt Tarasti 1994). Ent nüüdisaegse muusikasemiootilise mõtte lähenemine ühelt poolt kognitiivse metafoori teooriale (nt Juha Ojala *Space in Musical Semiosis*, 2009) ja teiselt poolt kehaline tunnetuse (*embodied cognition*) paradigmat (Hatten 2004, Tagg 2012, Reybrouck 2017) on muutnud ruumilise tunnetuse küsimus ka selles lähenemises üha aktuaalsemaks. Käesolevas töös viitan aga ka

tõsiasjale, et ruumilisuse kontseptsioonid eksisteerisid muusikasemiootikas ka varem, nn strukturalistlikes ja formalistlikes muusika käsitlustes.

Käesoleva töö fookuses on aga spetsiifiliselt semiootiline küsimus ruumi **kujutamises** muusikas, st et küsimuseks saab see, millisel viisil on muusika võimeline kuulaja jaoks asendama ruumilisi kogemusi. Analüüse, millest siinpuhul eeskuju võtta, ei ole palju. Kuigi muusikas on käsitatud ikoonilisi märke, eriti seoses piltlike ja visuaalsete osutustega, ei ole sellised analüüsid teostatud ilmtingimata semiootika paradigmas (nt Walter 2007). Juha Ojala pakub ilmselt kõige põhjalikuma semiootilise käsitluse ruumiga seotud küsimustest, kuid tema töö on puht-teoreetilise iseloomuga, analüüsile pühendab ta vaid kaks lehekülge (Ojala 2009: 440-442), kirjeldades muusikat eelkõige kontseptuaalsete metafooride kaudu. Spetsiifilise juhtumianalüüsi pakub Elena Brazgovskaja (2015) Sibeliuse *Toonela luige* põhjal, kirjeldades muusikas „ruumiliste piltide aktualisatsiooni“, fikseerides teoses diskreetseid ikoonilis-indeksiaalseid märke, mis programmiga koostöös sellele aluse annavad. See artikkel ning mitmed käsitlused, mis seovad ikoonilisuse uuringuid muusikaga ning käsitlevad analoogiapõhist muusikalist tähendust (nt Ojala 2009, Maeder 2011, Zbikowski 2015), on eeskujuks ka käesolevale tööle.

Peab aga märkima, et kuigi ruumilisust seostatakse sageli visuaalse taju ja meediumitega, ei saa nende kahe mõiste vahele tõmmata võrdusmärki. Ruumilisi efekte võib vahendada ka helikogemus (ptk 1.1.3.) või kehalisest tunnetusest lähtuv heli modelleerimine.

Käesolev töö lähtub eeldusest, et muusika on tähenduslik ja sellest johtuvalt ka märgiline (Nöth 1995: 430). Antud käsitluses on muusika ruumilisus piiritletud sellise ruumilisusega, mida saavad vahendada märgid. Lähtudes Charles Sanders Peirce'i klassikalisest märgidefinitioonist, et märk „on miski, mis asendab kellelegi jaoks midagi mingil viisil või määral“ (CP 2.228.), on muusika seega ruumiliselt representeeriv kui see kellegi jaoks asendab teisi – muusikaväliseid – ruumilisi kogemusi (helilisi, visuaalseid, kehalisi) mingis aspektis. Peirce'i märgitüpoloogiast lähtudes üritan selgitada muusikalise semioosi erinevaid aspekte (ikoonilisi, indeksiaalseid ning sümboolseid), mis kõik mängivad rolli ruumilise taju tekkimisel.

Kuivõrd muusikasemiootika seisukohast sõltub muusikaline representatsioon ning kommunikatsioon suuresti kultuurilistest konventsioonidest ning harjumustest muusikat mingil viisil tõlgendada, siis käsitlen siiski ka lääne kunstmuusika ja ruumi suhete käsitlusi ajaloolisest perspektiivist, millest kujuneb tööle kaks peamist fookust. Esiteks, töö esimeses peatükis, annan lühikese ajaloolise ülevaate ruumi ja muusika käsitlustest esteetikas,

muusikafilosoofias ning tänapäevastes nn kognitiivsetes käsitlustes. Teises alapeatükis käsitlen muusikasemiootilisi lähenemisi ruumi ja muusika seostele ning seejärel seon need Peirce'i märgikäsitlusega, mis minu hinnangul võimaldab ühendada ühise käsitluse alla erinevad ruumikonceptsioonid muusikas, kirjeldades neid kas ikooniliste, indeksiaalsete või sümboolsete kujutamiskiividena (2.2.). Eriti oluliseks saab käesoleva töö kontekstis Peirce'i ikooniline tasand kuivõrd ruumikogemust muusikas kirjeldatakse tavaliselt analoogiapõhisena, sarnasuse või isomorfsuse põhjal (vt Ojala 2009: 112). Peirce'ist lähtuvalt jaotan ikoonilised märgid muusikas **kujutisteks**, **diagrammideks** ja **metafoorideks**. Kolmandas alapeatükis analüüsin eelneva kahe peatüki alusel loodud teoreetilise raamistiku alusel Heino Elleri klaveripala *Liblikas*.

Töö eesmärgiks on Peirce'i märgiteooria alusel luua teoreetiline alus, et kirjeldada ruumiliste fenomenide kujutamist muusikas ja seda näitlikustada Heino Elleri klaveripala analüüsiga, uurides millised omadused ning parameetrid muusikas kui omalaadses sekundaarses modelleerivas süsteemis teevad võimalikuks selles ruumilise taju või ruumi representeerimise. Analüüsis lähtun Nattiez'ist ja vaatlen **neutraalset tasandit**: uurin teose objektiivseid parameetreid, nii nagu nad on partituuris fikseeritavad. Teisalt on selle analüüsi võtmeks **esteesi** hüpotees: vaadeldakse selle teksti võimet oma parameetritest johtuvalt tekitada taju ruumist või representeerida ruumi kuulaja jaoks, kusjuures juhtivaks elemendiks sellise lugemise juures on teoste implitsiitne programm. Elleri analüüsitava heliteose on absoluut- ning programmilise muusika vahepealne: ühelt poolt puudub eksplitsiitne verbaalselt väljendatav narratiiv või programm, teisalt tekib teose seesmise ruumilisuse ning pealkirja pakutud tähendusvälja tulemusel võimalikud interpretatsioonid. Uurimuse alla ei tule seega teose retseptioon või konkreetsed tõlgendused, pigem võimaldab semiootiline lähenemine fikseerida märgilised struktuurid muusikas, mis on aluseks tähenduse tekkele.

1. RUUM JA MUUSIKA

Alljärgnevas peatükis käsitlen ruumi ja muusika seoseid ajaloolisest perspektiivist, motiveerimaks seeläbi muusika käsitlemist ruumilise fenomenina. Esimene alapeatükk käsitleb muusika ja ruumi ühendust muusikalise teose kontseptsioonis, mis fikseeritakse ruumilise partituurina. See sünnitab omakorda idee muusikast kui fikseeritud vormist, mis omakorda tingib sageli esinevaid muusika ja plastiliste kunstide võrdlust, eriti muusika ja arhitektuuri võrdlust. Sellistes kõrvutamistes liigitatakse muusika sageli ajaliseks kunstiks, mis vastandub visuaal-ruumilistele kunstidele. Lisaks selle dihhotoomia käsitlemisele vaatlen ka muusika kandva meediumi – heli – ruumilisi aspekte.

1.1. MIKS RUUM JA MUUSIKA?

Ruumi ja muusika seostest rääkima hakates tekib küsimus: kas need seosed üldse eksisteerivad ja milleks neist lähemalt kirjutada? Alljärgnevalt uurin asja kolme nurga alt:

- 1) esiteks, vaatlen ruumilis-visuaalset aspekti kui muusikalise kirjakultuuriga kaasa käivat nähtust lääne muusikakultuuris. Sellega seostub ka arusaam muusikateosest kui ruumiliselt kontseptualiseeritavast nähtusest. Vaatluse alla tuleb ajalooline võrdlus muusika ja arhitektuuri vahel;
- 2) teiseks analüüsin klassikalist jaotust ajaliste ja ruumiliste kunstide vahel ning selle jaotuse näilisust tänapäevasesest loodus- ja humanitaarteaduse paradigmat lähtudes;
- 3) kolmandaks kirjeldan muusika meediumit – heli – kui ruumilist nähtust.

Neid kolme aspekti arvestades soovin anda visandliku, kuid veenva ülevaate muusika ja ruumiliste kogemuste seostest helikogemuses ning lääne kunstmuusika mõtteloos.

1.1.1. Muusika ja ruumi seosed: partituur, arhitektuur, muusikateos kui objekt

Ruum ja ruumilised metafoorid on muusikaga seotud diskursuses sügavalt juurdunud. Enamike muusikateoreetikute või esteetikute töödest leiame implitsiitseid või eksplitsiitseid viiteid muusikale kui ruumilisele nähtusele, kuid enamasti ei ole selline kirjeldus süstemaatiline (Harley 1994: 7–9). Üheks tüüpilisemaks juhtumiks on muusikaliste helide kontseptualiseerimine vertikaalsel ruumiteljel asetsevana (helikõrgus, inglise keeles *pitch*), mis tekitab omakorda kontseptsiooni ruumist helikõrguste (heliobjektide¹) vahel ning liikumisest selles ruumis (Solomon 2007:1).

Muusikalise kogemuse ruumilisusele viitab juba tüüpiline muusikat kirjeldav sõnavara, milles leiduvad vastandused nagu „kõrge-madal“, „paralleelne-vastassuunaline“, „liikumine-positsioon“, „lähedased-kauged“, „helistikud-harmoniad“, „kitsa ja laia“ seadega akordid jne (Lowinsky 1941: 57). On näha, et muusikalise ruumi kontseptsioonid kindlas kultuuris on tihedas seoses teiste kultuurivaldkondadega ja kontseptsioonidega ruumist laiemalt. Nii osutab Margaret Kartomi, et ruumiliste suhete kontseptualiseerimine erineb kultuuriti ning see väljendub ka vastava kultuuri muusikas, tuues näiteks Acehi tantsu- ja muusikapraktika seose nende idosünkraatse ruumikontseptsiooniga (Kartomi 2004: 2). Edaspidi näeme, et ka meie kultuuris toimunud muutus aja ja ruumi kontseptualiseerimises peale Einsteini relatiivsusteooriat mõjutab mõtlemist ka muusikalisest ruumist. Seega peab tähelepanu pöörama ka siinses kultuuris levinud eripärastele viisidele muusikalise ruumi ja välise ruumi kontseptualiseerimisel ja sidumisel. Lawrence Zbikowski juhib tähelepanu sellele, et ruumiline vastandus „kõrge-madal“ muusikas on meie kultuuris küll äärmiselt loomulik, kuid on siiski arbitraarne. Helil, rääkides objektiivsetest füüsilistest omadustest, on võnkesagedus, seega on helikõrgus kui termin juba kognitiivne metafoor ning mõeldavad on ka alternatiivsed kontseptualiseerimise viisid. Vanakreeklastel oli relevantne vastandus *oxys* ja *barys*, st terav/vahe ning raske. Kuigi ta märgib, et on ebaselge millal meie kultuuriruumis prevaleeriv vastandus loodi, piiritleb ta seda ligikaudu 10. sajandi algusega. (Zbikowski

¹ Heliobjekti siin ja edaspidi tuleks mõista Pierre Schaefferi (1966) järgi kui muusikalist element, st helikogemuse kategooriat, mida sageli mõistetakse eraldiseisva üksusena või objektina (nt noot või muusikaline motiiv). Peirce'i teoorias, millest lähtun siin töös edaspidi on 'objekt' see, millele viitab 'esitis' (vt *Lisad 1*). Seega võib natuke segadusseajavalt tõmmata võrdlusemärgi heliobjekti ning esitise vahele.

2002: 63–66) Selliselt dateerib Zbikowski selle ligikaudu ka kirjaliku muusikakultuuri tekkega Euroopas.²

Kirjalik muusikakultuur võis tekitada muusikalise heli klassifikatsioonis vastanduse „kõrge-madal“ selle kaudu, kuidas neid helisid graafiliselt kujutati. Lisaks sellele aga tekitab muusikalise kirjaku olemasolu olukorra, kus muusikalistel teostel on teatav paljusus oma eksisteerimise viisides: need eksisteerivad partituurina ehk visuaalse-füüsilise fikseeritud objektina, kuid ka helisündmustena esitustes. Sellele juhib tähelepanu Roman Ingarden, arutledes muusikalise teose ontoloogia üle. Tema jaoks on teos puhtalt intentsionaalne objekt, mis on helilooja poolt konstrueeritud ning koosneb teatavast struktuurist, mida ei saa võrdsustada ei esituse, partituuri ega siin-ja-praegu tõlgendusega sellest (Ingarden 1986). Teisalt rõhutab Ingarden, et teose eksistents toetub füüsilisele partituurile. Euroopa klassikalises muusikas muutub partituur tõepoolest helilooja tegevuse peamiseks produktiks. Tekib teose- (kui objekti) ja mitte protsessipõhine muusika mõistmine. Kirjalik muusikakultuur võimaldab teost „väljaspool aega“ graafiliselt ühtse struktuurina üles tähendada, mida on võimalik seeläbi visuaal-ruumilise entiteedina ja tervikuna hoomata (vastandina ajalise-helilisele esitusele) või pöörata tähelepanu detailidele selles struktuuris, mis elavas esituses mööduvad liialt kiiresti, et neid hoomata (Nattiez 1990: 71–72). Selliselt on teosed juba multimodaalsed, olles ühtlasi helisündmus ajas kui ka ajatu graafiline struktuur. Heliteos on seega ka visuaalselt ja sünkroonselt mõistetav vorm. Pole vist liialt julge väita, et just muusika graafilis-visuaalse ülestähendamise pinnalt tekivad platonistlikud vaated muusikateose olemuse kohta, mille järgi on teos aja ja ruumi väline ideaalne struktuur, mis eksisteerib väljaspool kõiki oma füüsilisi vorme.³

Partituurist ja selle lugemisest tulevad muusikasse vertikaalne ja horisontaalne dimensioon – vastavalt helikõrgused ja aeg.⁴ Muusika ruumiline representeerimine on seega tavaolukord iga kirjalikus muusikakultuuris viibiva inimese jaoks. See representatsioon on küll suunatud teostusele – partituur eksisteerib selleks, et teda ette kanda –, kuid tahes-tahtmata mõjutab see ka muusikast mõtlemist laiemalt. Seda peamiselt

² Neumaatiline notatsioon on dateeritud 9. sajandisse. Neumad kujutavad umbkaudse joonega meloodia kuju. Guido Arezzo innovatsioonid 11. sajandil lisavad muusikanotatsiooni noodijoonestiku, millel organiseeritakse helisid selgemalt vertikaalsel teljel ning defineeritakse intervall nende vahel. (Bent et al 2014)

³ Muusikalise Platonismi kohta vt Kivy 1987.

⁴ Kolmanda, jt dimensioonide kohta vt 1.2.2.2.

esitaja ning helilooja jaoks, kuid võib eeldada, et noodikirja oskus mõjutab ka kuulaja kujutlust muusikateosest ja selle struktuurist. Tähelepanu on juhitud tõsiasi, et kontseptualiseerides muusikat kui peamiselt ajalist nähtust, selgub, et fikseeritud 'teose' mõiste muutub võimatuks, kuivõrd muusika on alati kordumatu sündmus mööduvas ajas. Et mõista teost tervikuna ja iseseisva entiteedina peaks seega talle omistama mitte ainult ajalise ja sündmuse staatuse, vaid ka ruumilise struktuuri staatuse. Aeg peab olema teose „sees“. Muusikalised helid ei ole selliselt kontseptualiseeritavad enam sündmustena, vaid objektidena, mis on korratavad (Hindrichs 2018: 71). Olles asetatud omavahel teatud suhtesse, saavad sellised objektid tekitada uusi kvalitatiivseid olukordi. Nõnda võime rääkida muusikaliste helide „tihedusest“ ja „hõredusest“ (liikumisest viimasest esimesele kui „ruumi täitmisest“), kirjeldamaks seda, mida muusikud nimetavad faktuuriks⁵, mis juba mõistena reedab ruumilise mõtlemise algeid (Morris 1980: 528).

Just partituurist tulenevalt ja muusikateosest kui taolisest struktureeritud ajavälisest objektist mõeldes tekivad võrdlused muusika ning arhitektuuri vahel. Selle seose stereotüüpsele juhitakse tähelepanu juba kahekümnenda sajandi alguses⁶ (Higgins 1925, Waterhouse 1926). Waterhouse lähtub Hegeli analüüsist ning väidab, et nii arhitektuur kui ka muusika tegelevad vormidega, millel puudub *mimesis* aristotellikus tähenduses. Ühtlasi on mõlemad tehiskujud – inimese loodud (Waterhouse 1926). Arhitektuur on aga staatiline ja eksisteerib välises ruumis, samas kui muusikal on ajaline ja tundeline olemisvorm. Selline vastandus tuleneb ka ajaloolisest ruumi ja aja kontseptsioonidest, mille järgi on need teineteisest sõltumatud fenomenid. Nii Newtoni kui ka Bergsoni filosoofiates leiame 'absoluutse aja' ning 'absoluutse ruumi' mõisteid, mis eksisteerivad iseeneses (Harley 1994: 1). Herder väidab, et „ruum ei saa olla aeg ning aeg – ruum, nähtav ei saa olla kuulud ja kuuldav visualiseeritud. Just seetõttu, et kunstid välistavad üksteist oma meediumi poolest, omandavad nad omaenese domeenid, enda kuningriigid.“ (Herder 1916

⁵ Ingl. k. *texture*.

⁶ Arhitektuuri ja muusika kõrvutamine ulatub ka tänapäevani (vt Lock, Valk-Falk 2008). Toomas Siitan (2008: 11–20) väidab, et selline kujund on dokumenteeritud hiljemalt 1803 aastal, seoses saksa idealistlike mõtlejatega, nt F. Schlegeli (1772–1829) ning W. J. Schellingiga (1775–1854). Ühendavaks faktoriks kahe kunstivormi vahel peetakse aritmeetiliste ja geomeetriliste suhete olulisust, mis algselt johtub Pythagorose arvuõpetusest ning leiab kuju ka renessanssi-muusikas uusplatonismi vaimus. 15.–16. sajandil leidub ehitisi, mille mõõdusuhted vastavad konsoneerivate intervallide arvsuhetele. Ka Siitan rõhutab, et sellistele võrdlustele aitab eriti kaasa kontseptsioon teosest kui fikseeritud objektist või struktuurist, mis süvenes 19. sajandil.

– Harley 1994: 1 kaudu).⁷ Tüüpiline eeldus on, et aeg on seotud sündmuste ja protsessidega, seega kuuldelisega, ning ruum fikseeritud entiteetidega ja visuaalsega. Teisalt on visuaalsed ning kuuldelised kunstid sellest vastandumisest hoolimata paralleelsed läbi eelmainitud 'vormi' mõiste (Waterhouse 1926: 326–327). Waterhouse leiab sarnasuse orkestripartituuri esituses ning arhitekti plaanide realiseerimises (samas, 328–329) ning Higgins rõhutab, et neid muudab sarnaseks tõsiasi, et mõlemad on vormid – üks muudab vormiks ruumi ja teine aja (Higgins 1925: 509). Selliste ekvivalentide või isomorfside otsimisega kahe erineva kunstimeediumi „vormide“ vahel võib leida näiteid muusikaajaloost väga kaugelt, nt Guillaume Dufay kuulsast teosest *Nuper rosarum flores*, mille ta komponeeris Firenze toomkiriku sisseõnnistamiseks 1436. aastal. Selle heliteose vormi numeroloogilised proportsioonid viitavad kujuteldavale solomonlikule arhitektuurile, mis oli universaalne mudel kirikute konstrueerimiseks (Trachtenberg 2001: 742). Võib-olla on tõsi, et „kuuldav ei saa olla visualiseeritud“ sõna otseses mõttes, nagu ütleb Herder, kuid muusikateoste ning muusika-loomise praktika paralleelselt visuaalne ja kuuldeline iseloom tekitab võimaluse mõista planeeritud helisündmusi kui struktuuri, mis võib olla isomorfne visuaal-ruumilise struktuuriga.

Pöörates tähelepanu ruumi ja aja vastandpaarile võib Galia Hanoch-Roe (2003) järgi märkida, et muusika ajalikus saab toimuda vaid ruumis, samas kui arhitektuurne objekt võtab arvesse subjekti liikumist ruumis, pakkudes ruumi ja raamistiku inimese kulgemiseks ning toimetamiseks. Muusikateos ei ole tajus kunagi „korruga kohal“, rulludes lahti ajas, kuid saab mõistetud takkajärgi ühtses kujutluspildis; arhitektuurne objekt on terviklikuna „kohal“, kuid saab kogetud vaid läbi vaatluste, mis nõuavad liikumist ja aega. Aeg ning ruum on mõlemal juhul seotud. Ka Hanoch-Roe keskendub justnimelt partituurile kui visuaal-ruumilisele skeemile, mis ühendab muusikat ja arhitektuuri. Partituur on komponeeritud „tardunud ajas“ ning partituuri vaikne lugemine on kui visuaalse kunsti hindamine. Interpreteerija võib selle ruumilise struktuuriga käsile võtta mitmeid erinevaid teostamise võimalusi (samas, 147). Tema fookus on aga „avatud“ partituuridel, st sellistel, mis ei nõua tingimata kindlat lineaarset teostust. Avatult struktureeritud partituuris on muusikalised sündmused või struktuurijaotused esitatavad omavolilises järjestuses. Selliselt on teos kui arhitektuurne fenomen, millest võib „läbi

⁷ Herder, Johann Gottfried von 1916. Kalligone. Gessammelte Werke. Vol. 22: Dresden.

jalutada“ mitmel erineval viisil ning partituuri ettemängimine on esitaja osalust nõudev protsess. Sarnasel viisil on kirjeldanud komponeerimisprotsessi ka mõned heliloojad. Nt James L. Alty (1995) kirjeldab seda kui navigatsiooni läbi „seisundite“ paradigma. Kompositsiooniprotsess on tema jaoks justkui ruumiline navigatsioon mingite reeglite alusel ja mingi lõppeesmärgi suunas. Jaapani helilooja Tōru Takemitsu kontseptualiseerib oma teoseid ja nende loomist sageli ruumiliste analoogide abil: ta kirjeldab muusikalisi sündmuseid kui objekte aias, millest lõppeks moodustub muusikaline teos, mida ta võrdleb jaapani kivikaaiga. Teos rullub ajas lahti, kui nendest fikseeritud objektidest mõõdatakse „erinevate nurkade alt“.⁸ Niisiis kujutavad heliloojad kompositsioonilisi valikuid kui teatavat ruumi, (muusikalisi) objekte ning liikumist nende vahel, mis ei erine väga avatud partituuri ning esitaja olukorrast. Avatud muusikaline struktuur (kas siis virtuaalne nagu ta on helilooja puhul, või füüsilisel dokumendil baseeruv nagu on esitaja jaoks) hakkab sarnanema arhitektuurse ajaga, st ajaga, mis on kujundatud füüsilise ruumi poolt subjekti jaoks, kes selles liigub, valikuliste trajektooride kaudu (Hanoch-Roe 2003: 147).

1.1.2. Muusikalise ruumi ja aja seosed, relatiivne muusikaline ruum⁹

Klassikaline esteetiline käsitlus liigitab muusika ajaliseks kunstiks *par excellence*. Selline liigitus lähtub saksa mõtteloos suuresti Kantist ja Hegelist (Alperson 1980: 407). Hegeli arvates ületab muusika plastiliste kunstide välises ruumis vangistatuse ning kujutab endast seeläbi ajalist ideaalset ja seesmist kunsti, mis ühineb mälu ja teadvusega, hävitades ruumi ning muutudes puhtaks subjektiivsuseks. See „hävitus“ aga välistab muusika võime olla kontseptuaalne: ruumi välistamine jätab alles vaid tühja vormi ja subjektiivsuse kui materjaalsus muutub subjekti seesmiseks tajuks ja ruum ajaks (Wallenstein 2010: 7–8). Eelmises peatükis sai viidatud Herderi vaatele, et visuaalsed ning kuuldelised meediumid kätkevad endas vastavalt aega ja ruumi ning seda vaadet jagavad ka Schopenhauer (2011),

⁸ Takemitsu ning aia kohta vt Burt 2006: 103, 168; Siddons 2001: 33.

⁹ Muusikaline aeg on liialt suur teema, et seda käesolevas töös põhjalikult käsitleda. Keskendun peamiselt muusikalise aja ja ruumi seostele. Muusikalisest ajast vt: Ingarden (1986), semiootilisest vaatevinklist Tarasti (1994: 59–76) ja Reybroucki (2004) käsitlused või Thomas Reineri semiootiline teooria muusikalisest ajast (2000); sotsiaal-semiootilisest seisukohast van Leeuwen 1999: 35–66.

Racine ja Lessing (Morgan 1980: 527). Ka kahekümnenda sajandi esteetikud ning muusikateadlased nagu Langer (1953) ja Kramer (1988) on defineerinud muusikat kui puhtalt ajalist kunsti; heliloojatest väidab nt Stravinski, et muusika eesmärk on just inimese ja aja koordineerimise kaudu inimelus korda luua (Harley 1994: 1–3). Kirjeldatud vaade ei puudu ka semiootilises traditsioonis. Roman Jakobson (1964: 128) väidab, et nii visuaalsed kui ka kuuldelised fenomenid eksisteerivad ruumis ja ajas, kuid ruumiline dimensioon on prioriteetne esimese ja ajaline teise puhul. Aja ja ruumi opositsiooni ülalhoidmine tekitab olukorra, kus üks parameeter näib domineerivat teise üle.

Teisalt aga ei ole inimese kogemuses absoluutset ruumi, mis eksisteeriks väljaspool aega või vastupidi ning seega saab 20. sajandi teisest poolest alates aja ja ruumi mõistepaari teine ja seni marginaliseeritud osa ka muusikas nii heliloojatelt kui teoreetikutelt rohkem tähelepanu (Harley 1994: 1–3). Mitmed neist üritavad eelkirjeldatud vastandust ületada (nt Harley 1994, Ojala 2009, Solomon 2007). See on seotud ka aegruumi kontseptsiooniga füüsikast ning arusaamaga, et üks nendest parameetritest saab olla fikseeritud ainult teise kaudu. Selle kontseptsiooni loomulik laiendus on ka nende kategooriate rekontseptualiseerimine kunstides: märgitakse, et maali ja arhitektuuri tajumises mängib rolli ka ajaline dimensioon ning muusika kuulamises ruumiline, nagu toob välja Elena de Bértola (1972: 27–29), väites, et füüsiline ruum meie ümber on aluseks nii visuaalsele ruumile kui ka heliruumile, mis lisaks objektiivsele 'kronomeetrilise' ajale, on helide eksisteerimise tingimuseks.

Robert Morgan (1980: 528) käsitleb samuti juba eelkirjeldatud arusaama muusikalisest struktuurist kui ruumilisest fenomenist, mida on võimalik mõttega (või visuaalselt partituuriga) haarata tervikuna. „Muusikaline ruum on suhete (relatsioonide) ruum.“ (samas, 529–530) Teisalt aga ei ole teos üksnes muusikaliste sündmuste struktuur või kogum, vaid tahes-tahtmata on need sündmused kindlalt järjestatud ning kulgevad lineaarselt, seega on muusikaline aeg ja ruum tihedalt seotud. Muusikalist aega struktureerib aga ka teose ruum – nad on lahutamatud ning muusikalise aja kõige omapärasemad kvaliteedid tulenevad – võrreldes tavalise ajatajuga – just selle ruumilistest või struktureeritud omadustest (samas, 259). Muusikalist ruumi struktureerivad Morgani jaoks jällegi helikõrgused, ent see, mis nad mõistetavaks teeb, on üks lõpututest võimalikest „teedest“ läbi nende, mis eeldab temporaalset elementi. Selle illustreerimiseks viitab ta Heinrich Schenkeri ideedele: tonaalsele kompositsioonile eelneb teatav

süvastruktuur, sünkroonne, alati kohalolev vertikaalne konfiguratsioon. Tonaalne muusika on seega ühe ainsa akordi lineaarne realiseerumine – *Ursatz*, mille helilooja komponeerib lahti ajas, lisades lineaarse, horisontaalse dimensiooni. (samas, 530–532)

Kaasaegsemad kirjutised muusikalisest ruumist käsitlevad aja ja ruumi ühtust sageli läbi fenomenoloogilise ning kognitiiv-teadusliku prisma. Solomon (2007), kes analüüsib ruumilisust muusikas peamiselt elavas ettekandes ning ansamblimängus tekkivates ruumilistes žestides, käsitleb nii aega kui ka ruumi, kuivõrd žest viitab liikumisele ruumis, mis nõuab mõlemat parameetrit. Lähtudes Lakoffi ja Johnsoni kognitiivse metafoori teooriast¹⁰ väidab ta, et peamiselt kontseptualiseerime aega läbi ruumimetafooride ning kasutame ruumilist keelt ja kirjeldusi ajaliste suhete määramiseks. Ruumist muusikas võib rääkida seega ka kui 'ajastamisest' (*timing*) ning ruumist (ajast) muusikaliste sündmuste vahel.¹¹

Juha Ojala (2009) pakub semiootilise perspektiivi aja ja ruumi suhetele muusikas. Ruumilisus ning ajalisus on tema sõnul vahetult seotud ühtmoodi nii muusikas, semiootilistes protsessides kui ka helis, mis on muusikat kandvaks meediumiks. Muusikas eksisteerib topelt-aeg, kuivõrd muusika semioosis mängib rolli nii 'tegelik heli-objekt' kui ka subjekti harjumused seda tõlgendada, seega heli ajaline ulatus nii nagu ta on „tegelikult“ ja muusikaline aeg, mis kujuneb muusikaliste objektide pinnalt mikrotasandil (individuaalsed konfiguratsioonid) ja ka makrotasandil (mida kujundab nt muusikaline žanr ja stiil) (Ojala 2009: 393). Selline eristus 'objektiivse' aja vahel, mida muusika tajumiseks on vaja, ning 'muusikalise aja' vahel on kooskõlas ka vaadetega muusika-esteetikast.¹² Ojala kirjeldab muusikat kui situatsioone: partikulaarsete instantside või olukordade konfiguratsioone, mis kuulaja jaoks oma seesmiste suhete poolest võivad representeerida teisi konfiguratsioone väljaspool muusikat (samas). Need

¹⁰ Vt ptk 1.2.3.

¹¹ Vt nt Antcliffe, H. 1925, kelle jaoks ruumilisus tähendab eelkõige negatiivset ehk tühja ruumi muusikaliste sündmuste vahel või faktuuris. Kõige selgemad näited oleksid paus või vaikus, aga ka lihtsus helikeeles, mis võimaldab muusikas fokuseerida olulistele elementidele.

¹² Vt Alperson (1980), kes vaatleb muusika kui ajalise kunsti ja 'muusikalise aja' mõistepaari, ehkki järeldeb, et ei eksisteeri eraldi 'muusikalist aega' ontoloogilises plaanis (nagu seda postuleerib näiteks Susanne Langer 'virtuaalse ajana', mis koosneb ainult üksteisele järgnevatest muusikahelidest ning on kõnekas, kuivõrd see on sarnane meie subjektiivse ajatajuga). Küll aga peab ta seda mõistet kasulikuks kirjeldamiseks muusikataju, kuivõrd muusikalised elemendid on oma vältuses manipuleeritavad: kiirendatavad ja aeglustatavad, korratavad.

konfiguratsioonid koosnevad muusikas heliobjektidest. Rääkides objektidest võib tekkida kiusatus lüüa taas lõhe aja ning ruumi parameetrite vahele, eristades vastavalt sündmust ja objekti. Helil kui 'objektile' on aga teised omadused võrreldes tavaliste objektidega: heli on oma olemuselt temporaalne kuivõrd igasugune heliobjekt on ka alati ajas muutuv (spektri, dünaamika, helikõrguse jt omadused muutuvad ajas ka suhteliselt stabiilse heli puhul). Lisaks õpime kogemusest, et heli johtub alati sündmusest või kellegi tegutsemisest. Helil on seega nii objekti kui ka sündmuse omadused nii esitiseks kui ka objektina (Peirce'i mõttes). Heliobjektide ajalisus võimaldab muusikal representeerida „igapäevaelu“ sündmusi (samas 395). Objekt ja sündmus on tihedalt seotud, mõlemal on ajaline ja ruumiline dimensioon.

Lisaks kirjeldab ka Ojala juba käsitletud aja-ruumi vastandust. „Ruumiline“ muusikas on tema järgi sageli kirjeldatud kui *stasis*'t, paigalseisu, lähtudes loogikast, et muusikaline liikumine peab toimuma „kuski“ ning muusikaline ruum on see ajatu „kus“, see toimub. Muusikaline ruum on sellisel juhul redutseeritud helikõrguste hulgakaks ning muusikaline aeg nende vaheldumiseks. Eelneva vastanduse asemel pakub Ojala relativistliku muusikalise aeg-ruumi: see on kontseptuaalne tööriist, mille loovad teose aluseks olevad muusikalised helid ning viis, kuidas me neid helisid mõistame. Eelkõige kujuneb relatiivne ruum **tegelike objektide või nende omaduste vastastikuste suhete relatsioonidest** (Ojala 2009: 208). Nõnda mõistab ta McDermotti (1966) eeskujul muusikas ruumilisena ajalisi fenomene, nagu muusikaline „liin“, tihedus, sügavus, kontrapunkt ja kordumine. (Ojala 2009: 400–402).

Vaadeldes ruumi relatiivsena, st aegruumi kontseptsioonist lähtuvalt, eksisteerib kontseptuaalses muusikalises ruumis nii ajalisus kui ruumilisus. Ruumilisus ja ajalisus johtub suhetest tajutud ja interpreteeritud heliobjektide vahel. Ojala ei mõista muusikalist aegruumi kui asja iseeneses, *a priori* kategooriat, kuivõrd see tekib kuulaja semiootilisest tegevusest, on see tõlgenduslik *a posteriori* fenomen. Üldine aegruum eksisteerib, sõltumata meie ideedest selle kohta; muusikaline aegruum tekib muusika interpreteerimise käigus, sõltudes subjekti tajust, kogemustest ja harjumustest. Seda sinnamaani, et võib lõputult varieeruda ja olla idiosemiotiline. Sellele töötavad mingil määral vastu sarnasused tajuharjumuste, mõtlemises ja tegutsemises suhteliselt ühises muusikakultuuris. (Ojala 2009: 403–405)

Muusikalise aja taju mõjutavad muusikaliste objektide paigutus, kvaliteet ja grupeerimine, mida tõlgendame vastavalt oma harjumustele. Muusikaline aeg, nagu fenomenoloogiline aeg üldse – analoogselt füüsikast pärit aegruumi mõistega – on lõppkokkuvõttes lahutamatu ruumist. Muusika on heli liikumises ning seega on tema kujutatud ruumis ka alati liikumine. Teise nurga alt: muusikaline liikumine vihjab alati ka ruumikonfiguratsioonidele, mistõttu rääkides muusikast kui ajalisest kunstist räägin temast alati ka kui ruumilisest ning rääkides temast kui ruumilisest, vihjan alati ka liikumisele ja ajale selles ruumis. Oluliseks käesoleva töö seisukohast saab ka selle ruumi eelnevalt kirjeldatud **struktuurne-relatsiooniline** iseloom. (sammas, 401–403)

1.1.3. Heli kui ruumiline fenomen

Muusikakogemus ei ole fundamentaalselt erinev üleüldisest helilisest kogemusest (Reybourck 2017). Kui küsimuseks on muusika kui modelleeriva süsteemi (Lotmani 1990: 9 järgi) suhe ruumiga või selle võime ruumi modelleerida, siis tasub tähelepanu pöörata seda kandva meediumi – heli – enese ruumilistele omadustele, mis võivad kanduda ka muusika kui kõrgema tasandi struktuuri relevantsete manipuleeritavate parameetritena. Lisaks võib heli ruumilise kogemise tõsiasi meie igapäevases keskkonnaga suhestumises mõjutada muusika potentsiaalset tõlgendust.

Helil on juba iseeneses võime anda edasi informatsiooni ruumi kohta, eelkõige vibreeriva heliallika ruumilise paigutuse kohta meie suhtes (Lippman 1963: 25, Solomon 2007: 76–81). Arusaam heliallika distantsist tuleb aga teistest viidetest, näiteks helienergia muutub kui ta läbib suurt distantsi enne meieni jõudmist – selgemalt öeldes, helitugevus väheneb (Solomon 2007: 84), lisaks kipuvad kaduma kõrgemad toonid ja osahelid (Lippman 1963: 26). Kauge heliga kaasneb ka rohkem kajasid (Solomon 2007: 84) ning viimaks jõuavad meieni suurema intensiivsusega kõrgemad helikõrgused enne madalaid – seega mängib rolli heli spektraalne profiil, õhk töötab kui filter. Tõsi küll, nagu Lippman märgib, ei mängi paljud nendest heliomadustest tüüpilises kontsert-olukorras otsest rolli. *Forte* ja *piano* ning helikõrgused ei tekita kunagi otsest distantsi ja läheduse taju. Küll aga

võib neist saada ikoon¹³ kujuteldavale kaugele ning lähedasele heliallikale, nt juhul kui sama motiiv esitatakse erineval tugevustmel ja helikõrgusel. Muusikalisel faktuuril kasutatakse nt 'esiplaani' ning 'tagaplaani' mõisteid, mis suuresti johtuvad nende elementide dünaamilisest vahekorrast ja registrilisest eristusest. Muusikas on selline ruumi representeerimine aga tinglik ning muutuv: kõrgemad toonid võivad representeerida nii lähedust (kuivõrd kaugel helil kipuvad kõrged osahelid kaotsi minema), kui ka suurt füüsilist kõrgust (vertikaalne helikõrguste telg) ja seega kaugust (samas, 25–28).

Theo van Leeuwen (1999: 14–28) käsitleb samuti heli ja visuaalse meedia seoseid kirjeldades ühelt poolt nende erinevusi (heli on „ümbritsev“ meedium, millel puuduvad esi- ja tagaküljed nagu visuaalsetel objektidel) ja teiselt poolt sarnasusi (mille hulka kuulub distantse määramise võimalus). Suureks ühisosaks on mõlema võime luua perspektiivi: ta kirjeldab heli esi-, kesk- ja tagaplaani. Sama arvab ka Raymond Murray Schafer (1977: 157), kes eristab helikeskkonnas kolme aspekti: **figuur** kui fokaalpunkt, **taust** (*ground*) kui selle kontekst, ning **väli**, milles eelnevad eksisteerivad. Igal juhul jaotatakse heliruum taas kolmeks. Selline jaotus toimub Van Leeuweni järgi mitte ainult keskkonnahelide puhul, vaid ka sümboolsetel juhtudel, nagu muusika. Siin tekib analoog perspektiiviga visuaalsetes kunstides, mis tekitab ruumitaju sarnase kolmikjaotuse kaudu ning sarnaselt maalikunstiga on muusika sellest johtuvalt võimeline kujutama perspektiivi. Seda näitlikustab Van Leeuwen juhtumitega, kus muusika kujutab maastikke, näiteks Charles Ives'i teoses *Three Places in New England*, kus helilooja vastandab „looduslikku tausta“ (keelpilliorkester) ning inimlikku (koraalimeloodia), mis teose arendes konkureerivad esi- ja tagaplaani pärast. Muusika võib kujutada ka sotsiaalset ruumi (meloodia kui individid vastandatuna saatele kui kogukond või sotsiaalne distant, mida kujundab heli dünaamika, mis adresseerib kas intiimses – väikeses – ruumis või avalikus – suures ja kauges). Lisaks käsitleb Leeuwen immersiiivset heli: sellist *lo-fi*, madalate ning valjude helidega ruumi, kus lokaliseerimisvõime kaob ning kuulaja tajub ennast heliruumi sees, eristusvõimalusteta. (Leeuwen 1999: 28–29)

¹³ Siin ja edaspidi rakendan Charles Sanders Peirce'i tuntuimat märgitrihhotoomiat 'ikoon-indeks-sümbol'. Lähemalt vaatlen Peirce'i märgitüpoloogiat alapeatükis 2.3. Icoonilise märgi all on silmas peetud märki, mille puhul esitis (märgikandja) sarnaneb mingil moel tajus objektile, millele ta viitab.

Solomon käsitleb heli füüsikalise ja fenomenoloogilise sündmusena (O’Callaghan’i 2007 järgi). Täpsemalt on helid vibreeriva objekti tekitatud lainelaadsed häired meediumis, mis annavad meile informatsiooni neid tekitanud sündmuste kohta (Solomon 2007: 65). Need on partikulaarid, st kui individuaalsed esemed, millel on kindlad omadused: helikõrgus, tämber, valjus, jt. Kuivõrd heli on olemuselt ruumiline, on seda ka muusika, mis sellest koosneb. Heli iseloomustab eksternalisatsioon (see on kusagil „seal“) ning lokaliseerimine (heli allikate ruumilise asukoha tuvastamine).¹⁴ Faktorid, mis mõjutavad heli lokaliseerimist on difraktsioon (helilaine, kaugenedes allikast, nõrgeneb õhu hõõrdejõu tõttu), refraktsioon (helikõrguse muutumine keskkonnatiheduse tõttu), difraktsioon (helilaine jagunemine ruumideks, mis ei tule otse heliallikast), reflektatsioon (kui helilaine põrkub vastu pinda, tekitades kaja ja tajub mitmest heliallikast.) Kõik need helilaine muundumised annavad meile informatsiooni keskkonna omaduste kohta, kuigi võivad raskendada lokaliseerimist (samas, 71–76). Selliste fenomenide imiteerimine võib mängida rolli ka tähendusloomes muusikas.

Lisaks heliallikate lokaliseerimisele käsitlevad autorid ka heli võimekust edastada informatsiooni objektide liikumiste kohta. Heli abil oleme võimelised tajuma mitmeid liikuvaid objekte omavahelistes suhetes ning üsna täpselt aimata liikuva objekti trajektoori meie suhtes (Lippman 1963: 26). Heli lähenedes ühelt küljelt väheneb tema tekitatud kõrvade-vaheline vastuvõtu intervall ning suureneb tema kaugenedes teiselt poolt. Sellega kaasneb ka heli intensiivsuse kasv lähenedes ning vastupidine juhtum kaugenedes. Vastavalt suureneb ja väheneb nii heli dünaamika kui ka spektri tihedus. Lisaks aitab kaasa *doppleri efekt*: helikõrgus suureneb kui liikuv heliallikas meile läheneb ja helilained temast „kuhjuvad“ meie suhtes suuremas sageduses. Vastavalt on helilained „väljavenitatud“, kui objekt meist kaugeneb ning helikõrgus väheneb distantsi suurenedes (Solomon 2007: 86–7).

Teisalt ei suuda kuuldu meile anda palju otsest informatsiooni vibreeriva objekti kuju ja ehituse kohta. Objekti suuruse hindamine on teatava piirini võimalik, kuigi ei johtu heliruumi tajust, vaid pigem heli omadustest: suurte objektidel on pikk vibratsiooniperiood, helikõrgused on madalamad, muusikaliste instrumentide suurust saab hinnata vastavalt nende heliulatussele (Lippman 1963: 27–29). Ühtlasi kirjeldab Lippman

¹⁴ Neile lisaks võime rääkida *lateralisatsioonist*, stereo helisüsteemist tulenevat ruumi-illusiooni, mille kaudu tajume heli suhtes kindla lateraalse tasandiga, mis paikneb meie peas kõrvast-kõrvani. (samas)

fenomenoloogilist ühtsust kuulmismeele ning teiste tajumeelte ja meie keha vahel. Heli on seotud meie kehalis-ruumilise olekuga, ta kirjeldab kehalis-motoorseid reaktsioone meloodia kontuuridele ja rütmidele ning rõhutab, et muusika on – võrreldes selliste keskkonna-helide praktilise tajuga – erijuhtum helitajus. Siiski ei saa muusikalist taju eraldada helitajust üleüldse, muusikalises tähenduses võivad mängida rolli heli enese sensomotoorsed tähendusväljad (samas, 32), aga ka harjumus tajuda heli märgina keskkonnast.

1.2. MUUSIKALISE RUUMI TÜÜBID

Eelnevad alapeatükid visandasid muusika ja ruumi omavahelisi suhteid, põhjendamaks, miks vaadelda ruumi muusikas, meediumis, mida on traditsionaalselt mõistetud kui ajalist kunsti ja vastandatud ruumilis-visuaalsetele. Nüüd vaatlen lähemalt, kuidas on erinevad muusikateoreetikud ja mõtlejad iseloomustanud ja kirjeldatud muusika ja ruumi seost. Lisaks vaatlen ruumi ja muusika seoseid läbi kognitiiv-musikoloogia prisma, milles peamiselt näeme Lakoffi ja Johnsoni kognitiivse metafoori teooria rakendust.

Terminoloogiliselt on muusika ruumilisuse käsitlustes tegemist suure rägastikuga, kus autorid kasutavad sõna 'ruum' erinevas tähenduses või mõtlevad selle all erinevaid muusika aspekte, mis mõningatel juhtudel kattuvad ja mõningatel mitte.¹⁵ Harley (1994) ja Ojala (2009: 346) jaotavad oma põhjalikes ülevaadetes muusikalise ruumi käsitlused neljaks tüübiks, mis tingimata ei ole üksteist välistavad:

- muusika selles ruumis, milles ta on esitatud ja kuuldud;

¹⁵ Ojala toob mõningad näited: „akustiline ruum“ (Schaeffer), „kuuldav ruum“, „komponeeritud ruum“, kontseptuaalne muusikaline ruum, väline ruum, vihjatud (*implied*) ruum, heliruum; lisaks: „tämbriroom“, „helikõrguse ruum“, „meloodiaruum“ jne. Vahel viidatakse samale asjale erinevate terminitega: „füüsiline“, „empiiriline“, „väline“, „akustiline“ ja heliruum on kõik mõistetavad sarnaselt. Teisel juhul on sama termin aga eri tähendusväljaga, nagu 'muusikaline ruum' (Ojala 2009: 345–346).

- teooriad, kus ruumi tajutakse ilma, et pandaks tähele heli asupaika tegelikus heliruumis. Siinkohal on suuresti tegu fenomenoloogilise suunitlusega käsitlustega, nt Lippman (1952), Zuckerkandl (1957) ja Clifton (1983);
- teooriad, kus ruum on mõistetud kui *stasis*, mis on vastandiks muusikalise ajale, nt Adorno (2003), McDermott (1966), Meyer (1967);
- teooriad, kus ruum on võrdsustatud helikõrgustega, kas siis teatud helikõrguste hulgaga (*set*) või kõrgusedimensiooniga. Sellised kontseptsioonid toetuvad lääne muusikakultuuri noodikirjale, nagu kirjeldatud ka 1.1. alapeatükis. Sageli lisatakse kõrgusemõõtmele muusikale ka kolmas (või ka neljas) dimensioon. Selline vaade on loonud aluse matemaatilisteks meetoditeks muusika komponeerimiseks ja analüüsiks, nt McDermott (1966), Cage, Stockhausen, Boulez.

Põhiline vastandus aga, mille autorid teevad, on suuresti esimese ja ülejäänud kolme teemagrupi vahel. Sellest tulenevalt jaotan peatüki kaheks suuremaks osaks, mida kirjeldab vastandus **muusika ruumis** vs **ruum muusikas**. Nagu saab olema näha on tegemist peamise kontseptuaalse vastandamisega, mis ruumi ja muusika seostes tehakse. Esimene osa sellest vastandpaarist tegeleb muusika meediumiga – heliga – kui ruumilise nähtusega. Kuivõrd see aspekt on antud töös tagaplaanil, käsitlen seda üksnes põgusalt pakkumaks ülevaadet muusika ja ruumi keerukatest ja heterogeensetest ristumisviisidest. Vastandpaari teine pool tegeleb aga kontseptuaalsete, kujutuslike ja spekulatiivsete ruumidega, mis kerkivad esile kas kuulajas või eksisteerivad muusikas viisil, mis ei ole otseselt seotud empiirilise, füüsilise ruumiga.

1.2.1. Muusika ruumis – muusika ruumistamine

Semiootilisest vaatepunktist on muusikalisel helil füüsikalised ruumilised parameetrid, mis toimivad kui indeksid ruumi kohta, milles nad aset leiavad, evides informatsiooni 1) heliallika, 2) helimeediumi ja 3) akustilise keskkonna kohta. Ometi mõistetakse muusikalisi helisid esteetilise kogemuse kontekstis sageli vahetust keskkonnast lahusolevana. Selline eraldatus võimaldab helisid kuulata **redutseeritult**, nende enda seesmiste omaduste kaudu (tämbel, helikõrgus, artikulatsioon), mis omakorda hakkavad rolli mängima muusikalises struktuuris, olles eraldatud konkreetsest heliallikast.

Muusikaline heli, klassikaliselt mõistetuna, on seega akusmaatiline¹⁶ Schaefferi mõistes: teda kuulatakse, ilma et pöörataks tähelepanu heliallikale, tegemist on redutseeritud kuulamisvormiga, kus pole oluline nn **kausaalne** kuulamine¹⁷ (Schaeffer 1966: 90 – Chion 2012: 48 kaudu).¹⁸ Ojala arvab, et selline kuulamisstrateegia tuleneb läänes kujunenud kontsert-situatsioonist: oleme harjunud erinevate kontsert-rituaalide kaudu ideega, et muusikahelised kontsert-olukorras ei tuleks võtta „päriselt“, st kui pelgalt heliallika indekseid. Lisaks on lääne muusikas taotletud kontsert-situatsioonis teatavat heliühtsust: publiku ning esitajate paigutus on enamasti muutumatu nii esituste siseselt kui ka esituste üleselt. Pärast renessanssi standardiseerus kontsert-olukord, muusika kolis spetsiaalselt ettenähtud kontserdisaalidesse, mille heliruumis taotleti neutraalsust. Aktuaalne ruum lakkas meie kultuuris seega olemast muusikalises semioosis informatiivne (Ojala 2009: 385), taotleti ühtset ning tasakaalustatud heli (Solomon 2007: 38) ning suurem osa klassikalisest muusikast kasutab süsteemselt vaid piiratud hulka parameetreid: helikõrgus, tämber, dünaamika ja kestvus ning mitte nt helisuund, kaugus ja akustiline keskkond, mis jäävad muusikalise väljenduse seisukohalt süsteemiväliseks. Sellised muusikaliselt relevantseid parameetrid ei anna väga palju informatsiooni ruumi kohta ja kui üks aspekt on kogemuse loomisel ebaoluline, siis pööratakse tähelepanu teistele (Ojala 2009: 364).

Sellest tulenevalt tuleks vahet teha heli ruumilistel parameetritel, millega muusika võib, aga ei pruugi opereerida, ning ruumist muusikas, mis johtub parameetritest, mis ei ole tingimata seotud heli lokalisatsiooniga ja esitusolukorraga. Kuivõrd ruum muusikas on tema sõnul mitmetähenduslik, sageli vastakate definitsioonidega nähtus, võtab Harley kasutusele mõiste **ruumistamine** (*spatialization*). Ruumistamine muusikas tähendab kvaasi-ruumilise¹⁹ struktuuri rakendamist muusikalises teoses, mille helilooja täpsustab partituuris või muude vahenditega. See kätkeb endas esitajate dispersiooni ruumis, heli,

¹⁶ Akusmaatiline heli tähendab siinkohal sellist heli, mida kuulatakse teadmata või nägemata heliallikat. Mõiste võttis kasutusele Pierre Schaeffer.

¹⁷ Schaeffer eristab heli puhul kolme semantilist aspekti: kausaalne (Peirce'i järgi indeksiaalne, heli annab informatsiooni helitekitaja kohta), semantiline (heli on semantilise süsteemi (nt kõne) osa, Peirce'i järgi sümbolne) ning redutseeritud (kus keskendutakse helile tema enda pärast, Peirce'i järgi oleks siinkohal tegemist esmasusega, omadusmärkidega).

¹⁸ Schaeffer, Pierre 1966. *Traité des objets musicaux*. Nouvelle édition. Paris:Seuil.

¹⁹ Kvaasi-ruumiline, kuivõrd – Ingardeni järgi – ei mõista Harley teost, kui identset partituuri või esitusega, vaid intentsionaalset objektina – idealiseeritud helikujutiste jadana. Nagu teose helistruktuur, on seega ka tema ruumistatus kujuteldud struktuur, mis realiseerub partituuris ja esituses iga kord erinevalt. Teosel identiteedil ja ka selle ruumis on plastilisus (sammas, 204).

esitajate või publiku liikumist. Ruumistamine toimub juhul, kui heliallikate asupaik ja esitusruumi akustiline kvaliteet on heliloominguliselt relevantset (Harley 1994: 203). Seega on ruumistamine spetsiifiline fenomen, kus helilooja kasutab teadlikult ära muusikalises struktuuris heli psühho-akustiliselt tajutavat ruumilisust. Rääkides ruumist muusikas võime rääkida nt staatikast muusikas või muusika mentaalsest visualiseerimisest, ruumistamise puhul aga nt füüsikalis-tehnoloogilistest (indeksiaalsetest) tajuaspektidest muusikahelis. Need kaks situatsiooni võivad olla situatsioonist olenevalt tajus või semantikas komplementaarsed, neutraalsed või üksteisega vastuolus.

Esitusruumi teadlikul ärakasutamisel on lääne muusikaloos pikk, kuigi kohati sporaadiline traditsioon. Kuigi mitmed autorid on pööranud tähelepanu erinevatele muusika esitusruumidele läbi ajaloo, kirjeldades seoseid muusikapraktikate (ka süntaksi, pillivaliku jms) ja esituskohtade vahel²⁰ (Harley 1994: 118–119), saab ruumistamisest rääkida juhul, kui heliallikate paigutus või heli ruumilised omadused (nt kajaefekt) on **markeeritud** või tähenduslikud. Tüüpnaide varasest ruumistamisest renessanssmuusikast on Veneetsia 16. ja 17. sajandi polükooriline stiil, mis sai alguse Püha Markuse basiilika esituskontekstis, kus koorid paigutusid eraldi ning olid teineteisega kas dialoogis, vastanduses või laulsid koos. See ruumistamise praktika mõjutas ka heliteoste süntaksi, kuivõrd komponeeriti erinevatele ruumilistele kihistustele ning loodi *stereo*-efekte suurendamiseks muusikasse seatud teksti retoorilist mõju (Solomon 2007: 27–29). Kuigi klassitsistlikust perioodist alates kontserdisituatsioon standardiseerus, leidub alati erandeid ka edaspidi, eriti sümfoonilises muusikas, kus pille paigutatakse nt lava taha, nõnda manipuleerides dünaamiliste tasanditega, et luua muljet lähedusest ja kaugusest²¹ (samas, 40–41). Ruumistamise praktika ja teoreetilised käsitlused selle kohta nii heliloojatelt kui teadlastelt ja esteetikutelt muutuvad sagedamaks eelkõige 20. sajandil. Ruumistamist leiab ohtralt Henry Branti, Charles Ivesi, Karlheinz Stockhauseni, John Cage'i, Pierre Boulezi jt loomingus, kusjuures ruumi arvestamine hakkab mängima rolli ka heliloomingu süsteemides ja esteetikas. Edgar Varése ning *musique concrete* stiiliga seotud heliloojad hakkavad helisid ja helimasse käsitlema kui reifitseeritud objekte, millega

²⁰ Süstemaatiliseks ülevaateks ajaloolisest perspektiivist arhitektuuri, akustika ja esituspraktika kohta vt Baumann, D. 2011.

²¹ Sellist võtet leiab nt Hector Berlioz (1803–1869) ning Gustav Mahleri (1860–1911) loomingus (samas).

kompositsiooniprotsessis manipuleerida, Stockhauseni jaoks saab ruumist võrdväärne parameeter helikõrguse, vältuse ning tämbriga. (Harley 1994: 138–146)

Elektroakustilises muusikas asendas **heliobjekti** mõiste ruumi paradigmaatilise kontseptsioonina. Selles mõttevoolus tajutakse muusikat olemuslikult ruumilisena ning uusi kompositsioonivõtteid mõistetakse kui uute ruumide avastamist. Eristatakse erinevaid ruumitüüpe: **komponeeritud ruum**, mis on heliteose struktuurisene, helilooja poolt kindlaks määratud ruumilisus (ruumistamine, nii nagu seda mõistab Harley) ning **kuulamiseruumi**, mis on konkreetne akustiline realisatsioon ning nende kahe tulemusel tekkiv ruumitaju kuulajas. (Harley 1994: 146-150) Vastandpaar **ruumistamine** või **muusika ruumis** vs **ruum muusikas** muutub kiiresti poorseks.

1.2.2. Ruum muusikas – seesmine muusikaline ruum

Nagu eelpool sai osutatud, puudutab **ruum muusikas** lähenemisi, mis vaatlevad ruumi ennekõike muusika seesmise omadusena (muusika ruumilisus) ja käsitlevad seda sageli kontseptuaalse, fenomenilise või psühholoogilise nähtusena.

Harley alustab muusika seesmise ruumilisuse idee käsitlemist Saksa idealistlikest mõtlejatest 19. sajandil.²² Kuni kõnealuse sajandini oli muusikateooria teiste distsipliinide – matemaatika, geomeetria, astronoomia – osa (Duckles et al 2001). Sarnaselt geomeetrilisele ruumile ja taevakehade ruumile leiti, et muusikas on analoogne helikõrguste homogeenne ja isotroopne vertikaalne ruum, mis kätkeb endas kõiki muusikalisi sündmusi ja igasugune helikõrguste muutumine mõjub kui liikumine selles ruumis. (Harley 1994: 55–56) Toonased autorid ei kasutanud aga mõistet 'muusikaline ruum', mis kerkib esile 20. sajandi alguses ja seda tutvustas tõenäoliselt Siegfried Nadel.²³ Sellest perioodist alates räägitakse ajast ja ruumist kui omavahel seotud nähtusest. Heliridadele ja helikõrgustele lisandub ajamõõde (partituuris horisontaal), kujuneb kontseptsioon kahemõõtmelisest muusikalisest ruumist (samas, 56). Harley sõnul

²² Kuigi loomulikult võib minna kaugemale minevikku: juba varasemalt siin töös mainitud vertikaal- telge, mis kujunes lääne muusikas notatsiooniga ja keelelise metafooriga helide kõrgusest. Samuti tuleb kaugemast minevikust nn sfäärilise muusika või *musica universalis*'e idee.

²³ Nadel, Siegfried F. 1931. Zum Begriff des musikalischen Raumes. *Zeitschrift für Musikwissenschaft*. Leipzig 329–331, vt Harley 1994: 57.

iseloolestab toonaseid lähenemisi ja arusaama muusikalisest ruumist üldse mõned korduvad trendid: 1) muusikaline ruum eristatakse kuuldavast ruumist, 2) muusikalist ruumi võrreldakse **aktuaalse**, kolmedimensionaalse ruumiga, mida tuntakse kogemusest ja geometriast, 3) muusikalisel ruumil on staatiline iseloom, 4) muusikalist ruumi ilmestavad helikõrgus ja nende suhted, mida mõistetakse ruumilisena, 5) helikõrguseid representeeritakse ruumilisena, 6) muusikalisel ajal on ruumilised omadused. Mõned lähenemised

20. sajandi algusest pärinevad aga mitmed fenomenoloogilise suunitlusega käsitlused: (vt ka Ojala 2009: 368):

- Hans Mersmanni (1926) jaoks on ruum muusikas vastandiks mitte ajale, vaid „jõule“ või „energiale“, mis selles liigub ja seda segmenteerib, tekitades topelt-perspektiivi, mille abil selgitada muusikalisi vorme.
- Ernst Kurthi jaoks on ruum füüsilist maailma ja muusikat ühendav alateadlike psüühiliste protsesside aspekt (muusika on mentaalsete-kineetiliste energiatega liikumine, mis omakorda vajab „konteinerit“ *milles* see liikumine saaks toimuda). Selliselt on muusika ebamäärane psühholoogiline ruum, pre-reflektiivne, seesmisest tajust tulenev²⁴, erinev visuaalsest, kuid sarnaste (mitte identsete) dimensioonidega, tekitades läbi intervallide, meloodiate ja harmoonia muusikavälise ruumiga analoogseid geomeetrisi struktuure.
- Albert Wellecki jaoks on see unikaalne tunnetuslik, idiosünkreetne ruum, mis tekib heliruumi (heliga vahendatud kujund füüsilisest ruumist) ja „toonide ruumi“ (ebaselge korrastav skeem, mis koosneb kolmest dimensioonist ja on mitte-lineaarne, muutumatu suunaga (ajaline) ning ebaselge kogemuses) kompleksel ja ebasüsteemsel segunemisel.

Fenomenoloogilistes muusikalise ruumi käsitlustes on mõningaid ühisjooni: ruum on kõikidel juhtudel kontseptualiseeritud peamiselt vertikaalse helikõrguste ruumina. Mitmel juhul töötab see kui konteiner, milles toimub liikumine helikõrguste vahel. Horisontaalne dimensioon on enamasti aeg, millest tuleneb liikumine, mis on paljude mõtlejate jaoks eraldamatu ruumist (Harley 1994:72). Nt Roman Ingardeni jaoks liikumine lausa loob

²⁴ Harley loob siin ka sarnasuse Kanti filosoofiaga, mille kohaselt on ruum üks aprioorseid taju võimaldavaid kategooriad.

muusikalise ruumi, see on kuulnud vaid liikumises (Ingarden 1986: 91). Kõikidel juhtudel tehakse rangelt vahe reaalsel füüsilisel heliruumil ning muusikaliste toonide poolt loodud psühholoogilisel ruumil²⁵ (Harley 1994: 76), kuivõrd liikumine helikõrguste vahel ei ole sama mis füüsilise objekti liikumine aktuaalses ruumis. Sellist vastandust kirjeldab Ojala mõistega **akusmaatiline dilemma**, kus tegelik heliruum on eraldatud muusikalisest ruumist (Ojala 2009: 355–356, 366). Ühtlasi on seesmine muusikaline ruum eelmainitud autorite jaoks relevantsem ja ka kõrgemalt hinnatud kui muusikalise heli akustilised ruumilised parameetrid, sest kuulamismeel tekitab vaid ebatäpse ruumitaju. Siiski on nii liikumine kui ka sellest tulenevad ruumid analoogsed tegelikule ruumile. (samas, 367) Lisaks on nii Kurthi, Wellecki kui Ingardeni puhul märgata, et muusikaline ruum on vahetult tajutud ning tunnetuslik psühholoogiline fenomen, mitte representeeriv. Ühtlasi on see ebaselge ja suuresti mitte-analüüsiv, see eelneb igasugusele muusika võimele representeerida.

Neist erinevalt käsitleb McDermott muusikalist ruumi kui kontseptuaalset raamistikku, mille abil mõistame ja analüüsime kuulnud helisid ja see põhineb tõsiasjal, et muutust helikõrguses tajume muutusena ruumilises asetuses. Objektid on eristatavad, kuivõrd nad paiknevad ruumis eraldi, samamoodi nagu individuaalsete omadustega helikõrgused. Tajutud muutused ja suhted helikõrguste vahel asetame me ruumilisele väljale, kasutades kujutlusvõimet, seega on muusikaline ruum vahendatud või representeeritud ruum. Rolli mängivad selles kõik muusika parameetrid: helikõrgus, tämber, dünaamika, faktuur, rütm. Selliselt mõistetuna on muusikaline ruum post-refleksiivne, representeeriv ja tõlgenduslik. (McDermott 1972)

1.2.2.1. Muusikaline ruum kui helikõrguste ruum

Miks on helikõrguste ruum just **kõrguste** ruum? See võib olla kontseptuaalne taju, mis tuleneb, nagu ka varem räägitud, muusika visuaalsest representatsioonist, olles seega kunstlikult tekitatud taju, mis aga kergendab muusika kujutlemist ja sellest rääkimist. Representatsioonist, mis on loodud selleks, et paremini helidega manipuleerida, saab

²⁵ „Eristust füüsilisel paiknemisel akustilises ruumis ja fenomenilisel paiknemisel muusikalisel ruumis peab pidevalt silmas pidama. Me kuuleme helikõrguseid paiknevat teatud suhetes puhtalt fenomenaaalses mitte-füüsilises ruumis.“ (Clifton 1983: 142-43)

helide eneste kvaliteet ja muudab nende tajumist, analoogselt nagu mõned teadus-filosoofid ja ka semiootikud on käsitlenud kirjelduslike teaduslike mudelite moondumist tajuaspektideks enesteks (nagu nt eukleidiline geomeetiline ruum). (Harley 1994: 95–96) Helikõrguste ruum, mis läbi erinevate põhjuste muutub spetsiifiliselt kõrguste (vertikaalseks) dimensiooniks, saab ka üldise ruumilise taju mõõtme: helikõrgused kui abstraktsete suhete, korra ja struktuuri kandjad (Cox 2016: 103).

Selline metafoor ei ole aga päris probleemideta. Candace Brower (2008) kirjeldab helikõrguste ruumis tekkivaid omapärasid ja vastuolusid võrreldes tavalise ruumiga. Ka tema kirjeldab helikõrgusi kui vertikaalset dimensiooni. Nende ajaline järgnevus tekitab tema arvates kujundeid ja muusikalisi objekte, mis omavahel ruumiliselt suhestuvad. Teisalt tekib mitmeid paradokse: helikõrguste ruum pole lineaarne. Tegelikult ei ole helikõrguste muutus mitte muutus ruumilises paigutuses, vaid helilaine võnkeperioodi intensiivsuses. Läbinud oktaavi, jõuame samasse punkti, kuivõrd oktaavi kaugusel helisid mõistetakse ja tajutakse ekvivalentsetena. Ühtlasi näib see ruum relatiivne: enharmonilisi helistikke (nt Des-duur ja Cis-duur) mõistetakse erinevalt, kuigi on võrdtempereeritud pillidel heliliselt identsed (Brower 2008: 51). Toonides on mitu aspekti: lineaarne kõrguse dimensioon ning tsirkulaarne liikumine oktaavi piires. Neid on sageli nimetatud **registriks** ja **chromaks**. Sellest tulenevalt on mitmeid viise, kuidas seda ruumi geomeetriselt kujutada: nt silindri kujulise spiraalina või toori-kujulise pinnana, mis koosneb spiraalidest spiraalides. (Harley 1994: 62) Selgub, et helid võivad olla registri mõttes üksteisele lähedal (noodid C–D), kuid harmoonilises – *chroma* – mõttes kauged. Samas kui harmooniliselt lähedased noodid (C–G–C) on kaugemad registris.

Arvestades helikõrgusi ka sügavamal tasandil, kui lihtsalt topoloogilist punktide ruumi leiame, et üks muusikaline heli on tüüpiliselt kompleks-heli, koosnedes fundamentaalsest toonist ning ülemhelidest, millel on erinev intensiivsuse aste. Toonide kombineerides hakkab kogu kompleks kombineeruma ning mõjutama teisi analoogse ülesehitusega muusikalisi helisid. Sellist spektrite kooslusest tulenevat hierarhilist ruumi kirjeldab Anthony Gilbert kui „lõputut“. (Gilbert 1981: 611)

1.2.2.2. Teised muusikalise ruumi dimensioonid

Kuivõrd ruumil on klassikaliselt mõistetuna kolm mõõdet, on mitmed autorid üritanud visandada ka kolmemõõtmelist muusikalist ruumi ning on ka käsitlusi, mis on muusikale omistanud rohkemgi dimensioone. Sügavusmõõtme analoog jääb aga sageli problemaatiliseks. Ernst Kurth pakkus selleks dünaamikat, harmooniat või asupaika füüsilises ruumis, kuid ei jäänud nende variantidega rahule, kirjeldades lõppeks ebamääraselt tajutavat sügavuse dimensiooni (Kurth 1932 – Harley 1994: 60 kaudu)²⁶ Kolmanda dimensiooni kontseptualiseerimise raskust võib Harley järgi mõista taas notatsioonisüsteemi kaudu, mis võimaldavad muusika kahemõõtmelist kujutamist (Harley 1994: 60). Welleck jaoks on helikõrguste ruum on mitte-lineaarne ning ebaselge (1. dimensioon), aeg on lineaarne ning tagasipöördumatu (2. dimensioon) ja see, milline muusikaline parameeter oleks vastavuses sügavusmõõtmega, on ebaselge. Tema jaoks on tõenduseks muusikalise heliruumi eksistentsiks partituuri sätestatud kahedimensionaalne kvaliteet (Welleck 1934 – Harley 1994: 62 kaudu)²⁷. McDermotti jaoks on peamised helikõrguse ja sügavuse dimensioonid, mida koordineerib omakorda aeg. Sügavuse määrab tema jaoks muusikaline faktuur ning esiplaani, keskplaani ja tagaplaani eristus selles. Muusikal on *strata*, millega helilooja dünaamiliselt mängib (McDermott 1972).

Muusikalise ruumi dimensioonide kohta on ka teisi vaateid. Gisèle Brelet'i ei ole heliruum kolmedimensionaalne, mistõttu on sügavusmõõde muusikas ebarelevantne (Brelet 1949 – Harley 1994: 64 kaudu)²⁸ Ka tema jaoks on helikõrgus tõusev spiraal, mis loob kaks vastandpoolust: ruumi ja harmoonia, mis on analoogsed *registri* ja *chroma* vastandustega. Neis puudub aga füüsilise vertikaalsuse mõõde. Cliftoni jaoks ei ole muusikaline ruum analoogne visuaalsega või füüsikalisega vastavuses, vaid tuleneb fenomenilise ja füüsilise koostööst. Tema jaoks on see peamiselt muusikaline faktuur, mis koosneb liinidest, pindadest (reljeefsed ja lamedad) ja helimassidest, kus liin võib muutuda pinnaks, millele võib lisanduda veel liine ning kujuneda keerukamateks konfiguratsioonideks. Sügavusmõõde võib tema jaoks olla nii füüsilises kauguses, heli

²⁶ Kurth, Ernst 1947. [1931.] Musikpsychologie. Bern: Krompholz.

²⁷ Welleck, Albert 1934. „Der Raum in der Musik.“ Appendix to *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriss Systematischer Musikwissenschaft*. Frankfurt am Main: Akademische Verlagsgesellschaft.

²⁸ Brelet, Gisèle. 1949. *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. Paris: Presses Universitaires de France.

läbimisvõimes või multidimensionaalsetes lineaarsetes vormides, mis kujuneb eelmainitud elementide segunemisel. (Clifton 1983: 179) On ka autoreid, kes omistavad muusikale rohkemgi dimensioone: Gunnar Hindrichs käsitleb lisaks kõrgusemõõtmele, ajale ning sügavusele (viimane mõistetud kui helid üksteise taga, kaugusemõõde, läbi esiplaani ning tagaplaani mõistete) ka diagonaalset mõõdet ja muusikalise ruumi tihedusmõõdet. Esimene neist võimaldab selliste muusikaliste konstruktide loomist, mis eksisteerivad aja ja helikõrguse ruumi koosmõjul, tihedus kirjeldab aga muusikalise heli „kompaktsust või avatust“. (Hindrichs 2018: 73) Sellisele diagonaalsele mõõtmele viitavad ka teised autorid, kirjeldades seda, kuidas helikõrguse ning aja dimensioonide koosmõjul saavad tekkida kujundid ja liinid. (Harley 1994: 98). Edward Lippmanil on ka huvitav seesmise muusikalise ruumi dimensioonide jaotus. Neid on kaks: helikõrgused ja dünaamika. Kusjuures helikõrgused ei ole otseselt seotud kõrguse, laiusega või paksusega ning valjus ei ole sügavusmõõde. See ruum on Lippmani jaoks abstraktsem, kuigi hakkab seonduma meie reaalsete ruumikogemustega. Lippman, sarnaselt Welleckile juhib tähelepanu muusikalise ruumi topeltstruktuurile: see johtub nii heliruumist kui ka seesmisest muusikalisest ruumist, kontrastina mõningatele autoritele, kes ei käsitle heli ruumilisust iseeneses ('ruumistamist'), eristades lihtsalt heli muusikalisest helist, mis on ennekõike muusikalise süsteemi osa ning pole tajutud kausaalselt (Harley 1994: 69). Käesoleva töö seisukohast toetub muusika võime kujutada ruumi mõlemale aspektile (vt 2.1.2.-2.1.3.).

1.2.2.3. Ruum kui *stasis*

Ühtlasi on mitmel juhul nähtud muusikalist ruumi vastandatuna muusikalise ajale, kui *stasis*, mis on prominente mõtteliin 20. sajandi heliloojate käsitlustes, kus kaob vaade muusikast kui teleoloogilisest ja ajalise kunstist – modernset muusikat tajutakse kui mitte-teleoloogilist (Meyer 1967: 68–84). Dodekafoonilised ning serialistlikud teosed põhinevad ruumilis-geomeetrilistel kujunditel, kus loobutakse arendusvõtetest ning teost kontseptualiseeritakse fikseeritud ruumilis-geomeetrilise struktuurina (Ojala 2009: 399–401). Muusikalist ruumi dodekafoonilises muusikas mõistab Schoenberg kui konteinerit, milles kõik suunad on võrdsed (Harley 1994: 77–8), Webern kirjeldab seda „hõljuva ruumina“, kus puudub tonaalsele muusikale iseloomulik „gravitatsioon“ (Busch 1985: 5–

8). Mõistes teost ennast staatilise konfiguratsioonina kirjeldatakse muusikat kui „ruumistatud aega“ – ajaline vorm tervikuna tajutuna on ruumiline, aeg jääb ruumiliste konfiguratsioonide (sageli piltidena mõistetud) kuuldavale toomise vahendiks (Harley 1994: 84, 101). Bergsoni järgi kirjeldab Harley seda kui aja mõõtmist ning ruumina representeerimist. Mõõdetuna on aeg „kuivatatud ruumiks“ (Bergson 1965: 60, läbi Harley 1994: 93)²⁹.

Ruum, milles sellised struktuurid leiduvad, on enamasti võrdsustatud helikõrguste ruumiga (*pitch-space*), mis ei ole enam aga mõistetud tingimata spetsiifiliste aktuaalse ruumi dimensioonidega (nagu 'üles-alla'), pigem on helikõrgused kirjeldatavad matemaatilis-topoloogilise ruumina. Selline lähenemine kaugeneb fenomenoloogilistest ruumikäsitlustest, muutes helikõrgused formaalseks ja abstraktseks materjaliks, millega teostada operatsioone kompositsiooniprotsessis.³⁰ Kujuneb abstraktne ruum, mis on kirjeldatav null-dimensioonilisena, koosnedes puhtalt relatsioonide geomeetriast (Harley 1994: 97–98).

1.2.3. Nüüdisaegsed kehalised muusikalise ruumi käsitlused

Muusika ja ruumi suhted on saanud oluliseks aspektiks 20. sajandi lõpu ning 21. sajandi alguse muusikateoorias ja –semiootikas, mis lähtuvad suuresti kehalise tunnetuse (*embodied cognition*) teesist ning Lakoffi ja Johnsoni (1980) **kognitiivse metafoori** teooriast. Selle all ei peeta silmas mitte lingvistilist fenomeni, vaid üldisemat tajumuslikku ja kognitiivset protsessi, kus ühe kogemuse domeenist pärit omadusi, suhteid ja entiteete kasutatakse teise domeeni kirjeldamiseks ja mõistmiseks (Jandusch 2012). Nendes lähenemistes ei saa mentaalsed kontseptsioonid ning muusikataju mõista eraldi kehalisest tunnetusest üldisemalt: suur osa kognitsioonist kujutab endast kehalisest kogemusest pärit struktureerivate skeemide (nn 'skeemkujutluste' (*image-schema*) rakendamist. (Johnson 1987, Brower 2000: 323). Autoreid, kes rakendavad kognitiivse metafoori teooriat

²⁹ Bergson, Henri. 1965. *Duration and Simultaneity*. Indianapolis: the Bobbs-Merrill Company.

³⁰ Vt Xenakis 1992.

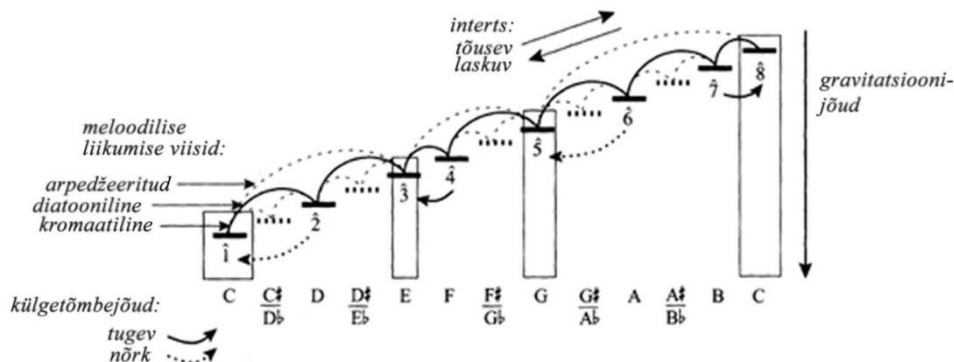
muusikas, on 21. sajandil tekkinud palju.³¹ Lakoff ja Johnson pakuvad kolm primaarset senso-motoorset kontsepti: värvikontseptid, põhitasandi kategooriad ja ruumisuhed (Lakoff ja Johnson 1999: 26). Nendest on muusikas suhteliselt tuntud värvi-sünesteesia, kuid viimasel ajal on levinud muusika kirjeldamine ruumiliste ja kehalis-kineetiliste metafooride, ruumi-sünesteesia ning motoorse tajumodaalsuse kaasamise kaudu.³²

Kognitiivse muusikateaduse seisukohast sobitavad kuulajad kogemusi aktuaalsest ruumist, liikumisest ja kehalisest kogemusest muusikalise kogemuse domeeni (Cox 1999: ix). Sageli mõistetakse muusikas seisundite muutust ning ajalisi fenomene ruumiliste skeemide abil (Cox 2016: 133) ning ruumilised metafoorid on sage viis kontseptualiseerida mitte-ruumilisi nähtuseid. See selgitab ka mitmeid lingvistilisi konstruktsioone, mispuhul muutusi muusikas kirjeldatakse liikumisena ruumis ning muusikalisi seisundeid ruumilise asupaigana. Candace Brower eristab kolme muusikalise tähenduse tasandit: 1) teosesisesed mustrid, 2) teose-üleised muusikalised skeemid, konventsioonid muusikalises stiilis ja 3) skeemkujutlused, mis on abstraheritud kehalisest kogemusest (Brower 2000: 324). Viimane neist on metafoorne ja ühendab muusika-sisest ja –välist kogemust, mõjutades omakorda aga ka esimest kahte. Paljud tonaalsele muusikale iseloomulikud skeemid tulenevad tema sõnul just muusika kehalisest modelleerimisest. Peamised relevantssed skeemid on **konteiner**, **tsükkel**, **vertikaalsus**, **tasakaal**, **tsenter-perifreeria** ja **algus-tee-eesmärk**, mis peegeldavad meie kehalist arusaama ajast, ruumist, jõust ja liikumisest (samas, 326–7). Meloodiat ja helikõrgusi iseloomustab meie kultuuris eelkõige vertikaalsuse skeem (samas, Zbikowski 2002: 66), millest tulenevalt võime tajuda meloodiat nagu talle mõjuksid jõud, mis mõjuvad meile füüsilises ruumis. Steve Larson (2012) pakub kolm „virtuaalset“ jõudu, mis töötavad tonaalse muusika kontekstis analoogidena füüsilistele jõududele: gravitatsioon, magnetism ja inerts, kirjeldades vastavalt meloodia tendentsi laskuda (eriti peale hüppeid üles), tendentsi ebastabiilsel

³¹ Vt Cox (1999, 2016), Scruton (1999), Brower (2000), Zbikowski (2002), Johnson ja Larson (2003), Nussbaum (2007), Ojala (2009), Larson (2012), Spitzer (2015).

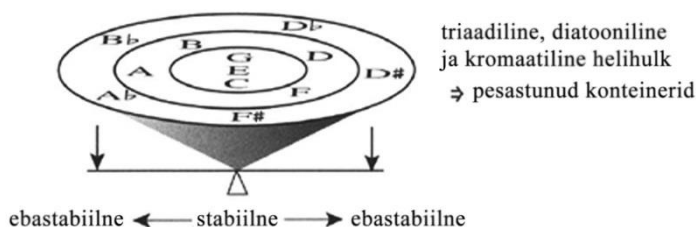
³² Ruumi-sünesteesia on leidnud käsitlust muusikapsühholoogias, see on ka empiirilistes uuringutes verifitseeritud nähtus (Akiva-Kabir, L.; Linkovski, O.; Gertner, L.; Henik, A. 2014) ning kujutab endast senso-motoorsete (ja visuaalsete) aspektide kaasamist muusikatajusse (Rudenko, Serrano 2016), mida peetakse oluliseks muusika kontseptualiseerimisel (Galayev 2007, Küssner et al 2014). Vt ka Wöllner (2017) ja Zohar Eitani ülevaadet rist-modaalsest helikõrguste tajust muusikas (Eitan 2017) või 'muusikalise žesti' kohta (ptk 2.1.2., 2.2.2.).

noodil liikuda tonaalselt stabiilsesse nooti ning tendentsi jätkata sätestatud mustrit. Brower visandab need jõud ka skeemina (joonis 1).



Joonis 1. Meloodia vertikaalsuse skeem ning sellele mõjuvad jõud (Brower 2000: 334).

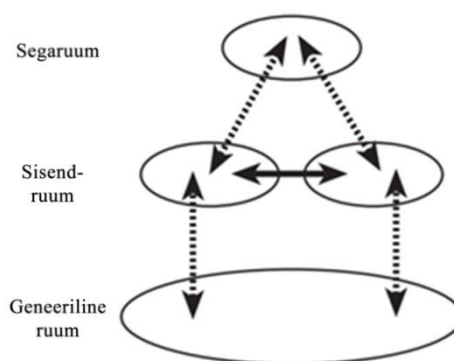
Lisaks käsitleb Brower **konteineri** ja **tasakaalu** skeemi, mis kätkeb endas tonaalse muusika hierarhilist jaotamist stabiilseteks ja „seesmiseks“ ruumiks, millest muusika saab „väljuda“, liikudes ebastabiilsesse harmooniasse/tonaalsusesse (vt joonis 2). Kokku kujuneb lükkavatest-tõmbavatest jõududest, sees-väljas konteineri skeemist ja suunatud liikumise metafoorist tonaalses muusikas narratiivsus (sammas, 352).



Joonis 2. Tonaalse muusika tasakaalu ja konteineri skeemid (Brower 2000: 336).

Selliseid ruumikogemusest tingitud skeemkujutlused, mis organiseerivad muusika tajumist ja mõistmist võib omakorda pidada aluseks kognitiivsetele metafooridele, mis ühendavad muusikat ja teisi kogemusdomeene (Spitzer 2015: 63–65), võimaldades muusikat tajuda kui visuaalset, ruumilist, liikuvat või teist tüüpi nähtust. Korrelatsioonide loomine kahe domeeni vahel toetub seega üldistatud (suuresti kehalisest kogemusest tuletatud) skeemidele. Domeenide ühinemisel võib kompleksset tulemit kirjeldada kui **kontseptuaalset sulamit** (Fauconnier, Turner 1994). Muusikas toob näite Zbikowski (2002: 77–95) Giovanni Pierluigi da Palestrina helimaalist *Missae Papae Marcell-i* (1562) *Credo*-st, kus sõnaga *descendit* alustavad kõik hääled laskumist mööda helirida. Seda võib

kirjeldada **kontseptuaalse integratsioonivõrgustiku** mudeliga, kus on neli siirdelist mentaalset ruumi: muusikaline domeen (laskuv helirida) ning verbaal-tekstuaalne ruum („*descendit*“) töötavad kui sisend-ruumid, millel on jagatud topograafia, luues seetõttu üldistatud skeemkujutluse (geneerilise ruumi – siin mõistetud lihtsalt kui „suunatud liikumise“ skeemi) alusel kujuteldava sulandunud (sega)ruumi, kus on laskuvana mõjuvad helid, mis omakorda tekstiruumi abil sümboliseerivad laskumist taevast (joonis 3).



Joonis 3. Kontseptuaalse integratsioonivõrgustiku mudel (Zbikowski 2002: 81).

Ühelt poolt kirjeldavad kognitiivse metafoori teooriad seega viisi, kuidas me representeerime (verbaalselt, visuaalselt, mentaalselt) muusikalist kogemust, tehes seda sageli ruumiliste kategooriate alusel (suuresti „muutused ajas on muutused ruumis“ kognitiivse metafoori alusel). Teisalt võimaldab selline muusikataju heliloojatel luua vastavusi muusika ja teiste domeenide vahel või kuulajal tajuda muusikas ruumilise kogemusega analoogset topograafiat, st luua muusikalisi metafoore.

2. SEMIOOTILISE ANALÜÜSI TEOREETILINE RAAMISTIK

Alljärgnevas peatükis annan esmalt üldise semiootilise vaate muusika ja ruumi suhetest, leides nendes paralleele eelnevas peatükis käsitletud lähenemistega (2.1.). Semiootilise vaate ning Charles Sanders Peirce'i märgiteooriast tingituna nihkub töö fookus küsimusele muusika võimest representeerida kui mingi esitis objektina ruumilisi kogemusi kellegi jaoks. Märgitüpoloogia väljakujundamine (2.2) toetub tema tuntuimale märgitrihhotoomiale ikoon-indeks-sümbol.

2.1. SEMIOOTILINE VAADE RUUMILE JA MUUSIKALE

Semiootilises perspektiivis võib ruumi probleemi vaadata muusikas lähtuvalt Peirce'ist nii esitise (2.1.1.), objekti (2.1.2.) kui tõlgendi tasandil (2.1.3.) ja alljärgnevalt annad nendest perspektiividest lühiülevaate. Olulisena toon välja vajaduse eristada, kas muusika ruumilisuse käsitlus puudutab esitist (muusikalist struktuuri), objekti (representeeritava nähtuse struktuuri) või tõlgendit (vastuvõtja tunnetuses tekkivat kontseptsiooni). See võimaldab täpsustada erinevate muusikaliste ruumide kontseptsioonide omavahelist suhet. Rõhutada tuleb siiski nende kolme aspekti tsüklilisust ja omavahelist seotust: nagu selgub, muusika iseloom olla ruumiline esitis johtub juba tema tõlgendamisest ruumikategooriate alusel. Teisalt tingivad sellised käsitlused tema võime modelleerida muusikavälist ruumikogemust. Viimases alapeatükis (2.3.) saab käsitletud muusikakogemuse kui kunstikogemuse rolli ruumiliste tõlgendite tekkel.

2.1.1. Muusika kui ruumiline esitis

Kuigi nüüdisaegse muusikasemiootika seisukohast on muusika tähenduslik, st märgiline (Nattiez 1990: 9–10) ja kommunikatiivne fenomen (Tagg 2012: 80, Reybrouck 2017, Ojala 2009: 100), leidub ka siin eriarvamusi muusika referentsiaalsuse võimekuse kohta. Laias laastus võib Meyeri (1956: 1) ja Nattiez'i (1990: 108–109) järgi jagada muusikalise tähenduse teooriad **absolutistlikeks** ja **referentsialistlikeks**. Esimesel juhul arvatakse, et muusikaline tähendus seisneb eelkõige suhetes, mille sätestavad muusikalised elemendid üksteisega, teisel juhul seisneb muusikaline tähendus selles, et muusika viitab ekstramuusikalisele maailmale – kontseptidele, tegudele, emotsionaalsetele seisunditele ja ruumilistele fenomenidele.³³ Analoogselt kirjeldavad mitmed strukturalistlikud käsitlused muusikalist semioosi **introversiivnena** (Jakobson 1971: 704–705 järgi), st et toimub ainult süsteemisene viitamine – parallelismide, kontrastide, korduste ja transformatsioonide kaudu viitavad ühed muusikalised elemendid teistele, loovad ootusi järgneva elemendi ilmumise suhtes, mida võib kirjeldada absolutistlikuna.³⁴ Muusika on seega „keel, mille tähendus on tema ise“ (samas). See vastandub **ekstroversiivsele** semioosile, mille puhul muusika viitaks süsteemiväliselt.

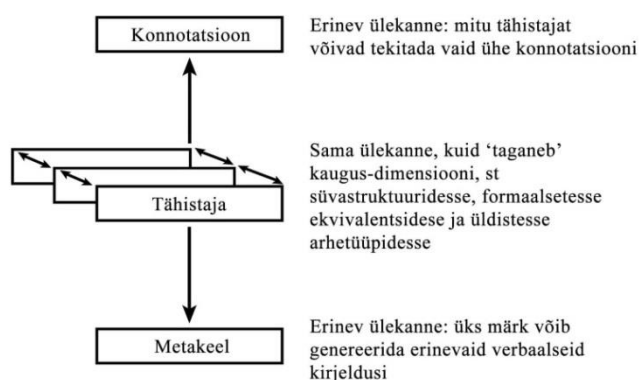
Muusikas näib puuduvat denotatiivne tähendus (Monelle 1992: 16): muusika – erinevalt keelest – pole topelt-artikuleeritud süsteem³⁵, muusikas ei moodustu leksikaalseid elemente, mistõttu jäävad alles diskreetseted tähenduseta ühikud (noodikõrgused, vältused) ja nende **suhted** (peamiselt vastandustes nagu „enne/pärast“, „dissonants/konsonants“, kõrge/madal“, „kiire/aeglane“ jne). Need süntaktilised suhted jäävad mitmete arusaamade kohaselt peamiseks muusika semioosi kandjateks. Richard Middleton (1990: 220–246) kirjeldab selliseid lähenemisi mõistega '**struktuurne semantika**'. See vastab tema sõnul

³³ Lisaks eristab Nattiez **ekspressioniste** ja **absolutiste**. Esimesed väidavad, et muusika tekitab meis vahetult afektiivseid reaktsioone, teised eitavad muusika olemuslikku võimet seda teha (samas). Tegelikuses on ka lõhe referentsialistide ning ekspressionistide vahel: esimesed arvavad, et muusika võime tekitada afektiivseid reaktsioone tuleneb viidetest muusikavälisetele afektiivsetele fenomenidele (nt kõneleja hääletoon), teised aga, et muusika on vahetult ja mitte-representatiivselt tajutav kui emotsioone väljendav (vt Kivy 2002).

³⁴ Seda aspekti peavad eriti oluliseks puht-muusikalise süntaktilise „tähenduse“ osas nt Leonard Bernstein (1976) ja Leonard Meyer (1956).

³⁵ André Martinet'i (1984) pakutud eristus, kirjeldamaks märgisüsteeme: esimesel tasandil jaguneb süsteem eristuvateks tähenduseta ühikuteks (keeles foneemideks), mis kehtib ka muusika puhul. Teisel tasandil jaguneb tähendusega ühikuteks (keeles morfeemid). Muusikas on see tasand problemaatiline, sest näib võimatu koostada muusikalise tähenduse „leksikoni“ või „sõnaraamatut“ (Klempe 1995: 128, vt ka Monelle 1992: 38).

Umberto Eco kontseptsioonile puht-süntaktilistest semiootilistest süsteemidest, mille puhul ta viitab samuti muusikale (Eco 1979: 88–90). Sarnane idee on prominentsel kohal ka Lévi-Straussi müüdi ja muusika võrdluses (Lévi-Strauss 1975). Müüt on selles käsitluses struktureeritud tähistajate süsteem, millel puudub spetsiifiline sisu – ta on ilma tähenduseta keel (Tarasti 2012: 5) Middletoni arvates funktsioneerivad Lévi-Straussi arusaamas müüt ja muusika sarnaselt: mõlemal puhul moodustavad süsteemid süntaktilisi vorme, mille suhetes võib leida analoogiaid teiste kogemuse elementide struktuuriga: nii nagu muusikas või müüdis on suhtes üks noot teisega, nõnda on suhtes ka elemendid X ja Y teisest eluvaldkonnast. Muusika tähenduslik potentsiaal seisneb seega tema võimes luua retsiprookseid vastavusi erinevate suhete-struktuuride vahel. Primaarne muusikaline tähendus seisneb seega selle enda seesmistes suhetes, mis annab aluse muusikaliseks konnotatsiooniks (tajutud vastavus muusikavälise struktuuriga) ning metalingvistilisteks kirjeldusteks, st sekundaarseteks signifikatsioonideks (vt joonis 4), muusika kujutab lõppeks inimõtlemist ja selle vorme endeid (Middleton 1990: 223–225).



Joonis 4. Richard Middletoni (1990: 225) pakutud muusikalise 'struktuurse semantika' mudel. „Ülekande“ all peab Middleton silmas ühe märgi tõlkimist teiseks.

Sarnase vaate pakub ka Juri Lotman: ka tema jaoks puuduvad muusikas „kohustuslikud semantilised sidemed“ (Lotman 1977: 9) ning ta kirjeldab seda süsteemina, kus tähendus tekib „seesmistele rekodeerimistele tulemusel“ immanentselt ühe süsteemi sees. Selle poolest on (absoluut-)muusika sarnane valemitega matemaatikast ja algebrast, kus muutujatele võib aga ei pea leidma süsteemivälise korrelaadi. (samas, 35–36) Sisuga jääb mitte-kohustuslikuks, **muusikaline tähendus ise** seisneb süsteemisiseses struktuurides. Sarnaselt formalistlikele vaadetele laiemalt ei eita selline lähenemine, et muusikal on

tihedad seosed muusikaväliste kontseptide ning afektidega, neid lihtsalt mõistetakse sekundaarsena primaarsele muusikalisele tähendusele ning lahtiseks jääb see, milline „sisu“ saab sellele suhete vormile omistatud.

Teisalt on formaalsete suhete kirjeldamine „primaarse tähendusena“ probleemne, pigem võiks neid kirjeldada esitise tasandi süntaktiliste fenomenidena, mis vajalikud tähenduse tekkimiseks, mida tuleks mõista siiski ekstroversiivse nähtusena (Fornäs 1997: 116). Muusika konfiguratsioonid pole tähenduslikud iseeneses, vajades tõlgendajat, kes kontekstualiseeriks need oma kogemustes (Ojala 2009: 393). Nõnda võib eelistada Nattiez'i lähenemist (1990). Ta jaotab muusikalise semioosi (Jean Molino järgi) kolmeks: **poieesiks, neutraalne tasandiks ja esteesiks**. Poieetika kätkeb endas tehnikaid, praktikaid, intentsiooni ja protsessi, mis on vajalik, et genereerida kunstiline tekst. Neutraalne tasand on '**sümboolne vorm**' või ka 'jalg', mis tekib poieesi kui protsessi tulemusel, mõistetav mitte kui sõnum, vaid tekst (samas, 11).³⁶ See on objektiivselt fikseeritav immanentne teksti tasand, mis klassikalises muusikas realiseerub tavaliselt partituurina, olles eelkõige mõistetav mingi fikseeritud suhete võrgustikuna (Nattiez 1990: 29, 34, 69). Tähendus tekib juhul, kui see sümboolne vorm asetub mingil viisil kuulaja kogemuse-horisonidile, kui kuulaja asetab selle suhtesse teiste objektide kollektsooniga oma elukogemuses esteesis (samas, 9). Kui poiees ja estees on protsessid, siis tekst ise kätkeb endas immanentseid (kvaasi-)konfiguratsioone (samas, 15). Seega on Nattiez jaoks samuti oluline sümboolse vormi struktuur, mis võimaldab sellel luua analooge eelmainitud „horisontidega“. Lihtsa kommunikatsioonimudeli „**saatja**→**sõnum**→**vastuvõtja**“ asendab ta mudeliga „**poiees**→'**neutraalne tasand**'←**estees**“. Sellest mudelist johtub, et tähenduse omistab või konstrueerib kuulaja sümboolse vormi põhjal, interpretantide konstruktiivse omistamise kaudu (samas, 11).³⁷

Kuigi ei Middleton ega Nattiez ei kasuta 'struktuurset semantika' või 'sümboolset vormi' kirjeldamisel mõistet 'muusikaline ruum', on nendes arusaamades implitsiitselt

³⁶ Ning siin läheneb Nattiez ka lotmanlikule tekstikäsitlusele: 'sümboolne vorm' on „tööriist“, mis modifitseerib iga kontaktiga nii „vormide kui ka tähenduse vormi“. (Nattiez 1990: 34), samas kui Lotmani järgi on tekst võimeline genereerima uusi tähendusi, olles pigem kommunikatsiooniakti osa, vestluskaaslane ning mitte ainult vahelüli (Lotman 1990: 277–278).

³⁷ Siin rakendab Nattiez Peirce'i mõistet 'interpretant'. Lähemalt sellest allpool 2.3. peatükis. Nattiez tõlgendab seda mõistet suhteliselt sarnaselt „koodi“ mõistega struktuuril-semiootikast. Kood (mõistetud kui juhised, mis viib vastavusse esitise ning objekti (samas, 20), mille alusel teade (muusikateos) kodeeritakse ning vastu võetakse – dekodeeritakse – aga üldjuhul tema sõnul ei ühti muusikalise teksti looja ja kuulaja puhul (samas, 99). Kommunikatsioon selles mudelis on juhtum, kus poieesi ning esteesi puhul on interpretantide omistamisel võimalikult sarnane kood või harjumus.

sees arusaam muusikast kui suhetevõrgust, struktuurist või fikseeritud elementidega vormist ning sellised käsitlused on väga sarnased topoloogilise muusikalise ruumi ideega või muusikalise ruumi kui abstraktse helikõrguste ruumi ideega, mida käsitlesin esimeses alapeatükis. Ilmnevad ka sarnased ruumi ja aja seoste ideed, näiteks Lévi-Straussi käsitluses on muusikataju (sarnaselt müüditajule) reaalses tajusituatsioonis mõistetud küll ajalisesena (diakroonsena), kuid seda juhib loogiline suhete struktuur, mis on „ajast väljas“ (sünkroonne) ja muudab kogemuse mõistetavaks (Bacht 2001: 8, 10). Võttes aluseks relativistliku ruumikäsitluse, mille järgi ruumilisus moodustub mitte iseseisva kihina, vaid objektide relatiivsetest suhetest ning viisist, kuidas neid tajutakse (Ojala 2009: 208), tähendab muusikalist teksti struktuurina mõistmine ka selle ruumilisena kontseptualiseerimist. Eksplitsiitselt kirjeldavad muusika struktuuri topoloogilise või matemaatilise ruumina Eero Tarasti (1994: 84–85), Mark Reybrouck (1998), Guerino Mazzola (1997, 2012)

Nattiez käsitlus võimaldab aga teha vahet kolmel analüüsitasandil: me võime vaadata ruum seoses 1) muusika loomise protsessiga, 2) selle vastuvõtuga või 3) immanentse tasandiga. Muusikasemiootilisest perspektiivist selgub, et enamus „muusika seesmisest ruumist“ käsitlustest tegelevad **muusika kui esitise** topoloogilise kirjeldatava ruumilisusega. Heliloojate vaated kirjeldavad protsessi sageli poieesi seisukohast, kirjeldades kompositsiooniprotsessi kui liikumist ruumilises paradigmas. Samas kui Kurth kirjeldab muusikalist ruumi kui „seesmisi psüühilisi muusikalisi ruumi-muljeid,“ (Kurth 1947: 136 – Ojala 2009: 367 kaudu)³⁸ või McDermott (1972) käsitleb seda kontseptuaalse ruumina, siis käib jutt vähemalt osaliselt juba objekti (või esteesi) tasandil tekkivast ruumilistest tõlgenditest.

Käesoleva töö seisukohast võiks öelda, et **muusika kui esitise topoloogiliselt mõistetav (proto-)ruumilisus on aluseks tema võimele kujutada muusikavälist ruumikogemust**. Protsess on tsirkulaarne: ühelt poolt modelleerime muusikat ja muusikakogemust ruumiliste kategooriatega, mõistes muusika parameetreid ning selle diakroonset kogemust ruumilisena ning modelleerides muusikalisi helisid kui kordinaatidega punkte nendel telgedel (Tarasti 1994: 84–85, Reybrouck 1998), teiselt poolt kujundab see modelleerimise viis muusikataju ning tingib selle võime funktsioneerida omakorda ruumilise mudelina.

³⁸ Vt märkus 26.

Mudeli mõiste võtan siin aga Juri Lotmanilt. Ta mõistab seda üldiselt kui tunnetatava objekti analoogi, mis asendab seda tunnetusprotsessis (Lotman 1990: 8). Erinevaid kunstikeeli peaks mõistma reaalsust modelleeriva süsteemina ning igasuguse kunstilise teksti struktuur töötab tema järgi universumi (tekstivälise) ruumi mudelina – selle elementide süntagmaatika saab ruumilise modelleerimise keeleks, millel on oma spetsiifilised piirangud ja konventsioonid, luues vastandusi oma parameetrite alusel nagu „kõrge/madal“, „vali/vaikne“, „diskreetne/kontinuaalne“, „kiire/aeglane“, „markeeritud/mittemarkeeritud“, jne. (samas, Lotman 1977: 217). Lotmani käsitluses pole ka vastuoluks tõik, et muusika kui semiootilise keele võime luua analooge aktuaalse ruumiga ei ole täielik – kunstiteos on mudelina alati ühtlasi tinglik, olles ühtlasi „sarnane“ ja „erinev“ (Lotman 1990: 9). Muusika kui diskreetne süsteem³⁹ on tõlkimatuse situatsioonis visuaal-ruumiliste kujutistega või tajuga aktuaalsest ruumilisest kogemusest (kui kontinuaalsete fenomenidega), luues vaid „tinglikke ekvivalente“. Tõlkimatus domeenide vahel tingibki kunsti kui loomingulise, uut informatsiooni ja tähendust genereeriva modelleeriva tegevuse. Konvergensti võimaldab tõsiasi, et mõlemat tüüpi mudelid representeerivad üht ja sama reaalsust semiosfääri või ühtse semiootilise ruumi tingimuses (Lotman 1990: 9; 1999: 51). Eelnev selgitab ka tõsiasi, et on raske fikseerida erinevate muusikaliste parameetrite vastavust aktuaalse ruumi dimensioonidega: muusika ei saagi luua vahetuid ekvivalente vertikaalse, horisontaalse ja sügavuse dimensioonidega; samas võivad erinevad muusikalised parameetrid olla tajutud nende dimensioonidega tinglike ekvivalentidena, kusjuures üks parameeter võib representeerida kontekstist olenevalt mitmeid ruumidimensioone või *vice versa*. Tonaalmuusika ei vasta lihtsale kolmedimensioonile korrastuskeemile, vaid võib vastata mitmetele ruumilistele struktuuridele, kaasa arvatud suund ja keskkond (Ojala 2009: 375).

³⁹ Peab märkima, et muusika parameetreid nagu tämber, volüüm ning helikõrgus on tegelikkuses mõistetavad kontinuaalsetena. Siin võib toetuda Mark Reybrouckile (1998), kes eristab ideaalset, kontinuaalset matemaatilisele ruumi ja psühholoogiline ruum, milles on piiratud hulk kategooriaid tajufenomenide jaoks, mis tingivad muusika kui spetsiifilise iseloomuga semiootilises keele. Muusikalist ruumi võib kirjeldada kui võrgustikku, milles saab fikseerida kordinaatide abil diskreetseid punkte. Kordinaatide telgedeks võib pidada muusika parameetreid (helikõrgus, volüüm, vältus, tämber). Mazzola järgi võib öelda, et füüsilise heliruumi parameetrites on lõputult variatsiooni, kuid need taanduvad nn 'interpretatiivsete' ruumi piiratud kategooriate hulka (Mazzola 1997: 8). Näiteks jaotab läänes kujunenud muusikasüsteem oktaavi 12 võrdse intervalliga heliklassiks ning kontinuaalne ajavoog lõigutakse enamasti kahe või kolmega jaguvate võrdsete vältustega.

2.1.2. Ruum kui tähistatav objekt

Eelnevast selgub, et muusikateose 'sümboolset vormi' võib alati kirjeldada ruumilisena. Teatav ruumilisus mängib rolli igasuguses muusikatajus, eriti madalamatel kognitsiooniastmetel.⁴⁰ Teine aspekt on aga muusika tõlgendamine sellisel viisil, et ta mõjuks kui visuaalselt või muul viisil tajutava kujuteldava ruumilise fenomeni mudel. Spetsiifiliste ruumiliste kujutluspiltide „aktualiseerimine“ on tõenäoliselt muusika tõlgendamise erijuhtum, mis nõuab verbaalset, kontekstuaalset või konventsionaliseerunud muusika tõlgendamise „juhist“, interpreteerija mälu, semantilist sidet teiste kultuuritekstidega, esteetilis-intellektuaalseid tõekspidamisi jt faktoreid (Brazgovskaja 2015: 110). **Aga just selline juhtum, kus muusika sümboolse vormi ruumilisus või muu ruumiline aspekt on mingil viisil aluseks ruumilisele interpretatsioonile, on fookuses käesolevas töö analüüsis.** Mõistes muusikat keerulise sümboolse vormina jääb enamike semiootikute käsitlustes lahtiseks, millised korrespondentsid selle struktuuriga luuakse. Seda mõjutavad nii bioloogilised, sotsiaalsed kui kultuurilised aspektid (Nattiez 1990: 118) ja pea alati on seosed konventsionaalsed, ka juhul kui nad näivad loomulikud, nagu lääne kultuuriruumis valitsev tugevaim ruumiline assotsiatsioon – helikõrguste vertikaalsel teljel kujutamine (Middleton 1990: 225). Hoolimata sellest, et muusika ruumilise interpreteerimise spetsiifika ei ole paljude muusikasemiootikute käsitlustes primaarne, võib täheldada, et mitmed neist on ära märkinud ruumilised tõlgendid peamistena või väga olulistena muusikalise tähenduse tekkimise aspektist. Võib ära märkida mõned autorid.

Jean-Jacques Nattiez (1990) eristab kolme aspekti muusika võimes viidata eneseväliselt: ajalis-ruumiline, kineetiline ning afektiivne. Kusjuures peamine on tema jaoks muusikas liikumine, mis omakorda tekitab ruumitaju: „iga meloodia kätkeb endas kineetilist skeemi, millega on seotud teatud muusikalis-rütmilised ressursid [...], mida saab projitseerida ruumina, kehalise liikumise kontuurina või seisundina, mis on sobilik iseloomustamiseks hoiakut, seisundit või tunnet“ (Francés 1958: 333 – Nattiez 1990: 120 kaudu)⁴¹. Subjekti füüsilisel hoiakul ning liikumisel on seega tugev seos afektiivsete

⁴⁰ Selline vaade on paljudel, eriti kognitiivsest muusikateadusest ning 'kognitiivse metafoori' raamistikku rakendavatel autoritel (vt ptk 1.2.3, vt ka Aksnes 1997, Reybrouck 1998, Brower 2000, Mazzola 2012, Ojala 2009).

⁴¹ Francés, R. 1958. *La perception de la musique*. Paris: Vrin.

efektidega, rütmidel ning meloodilistel mustritel on aga eelkõige tugev seos žestidega. Muusika representeerib liikumist ja seeläbi tundeid, mida see liikumine provotseerib, afektiivsed, kehalis-kineetilised ning ruumilised tõlgendused muusikast on omavahel tugevas vastastikseoses (Nattiez 1990: 118–120). Nattiez ülevaade ruumilistest efektidest muusikas jääb aga visandlikuks ning peamiseks fookuseks jääb muusika afektiivne dimensioon⁴² – ta kirjeldab vaid vertikaalset helikõrguste ning dünaamika tekitatud kaugusmõõdet.

Philip Taggi jaoks on samuti muusika ekspressiivsete parameetrite seast aja, kiiruse, ruumi ning liikumise aspektid primaarsed (Tagg 2012: 265) ning tema käsitus on põhjalikum. Heli ei saa tema järgi tekkida ilma jõuta, mis põhjustaks keskkonnas liikumise ning seeläbi heli, mistõttu on kineetiline aspekt omakorda tihedalt korreleeritud ruumiga: muusikaline tempo, artikulatsioon ja registriline ulatuvus viitavad oma kineetilises aspektis ka erinevat tüüpi ruumidele või ruumis viibimise viisile (samas, 298, 498).

Tagg muusikalise märgi tüpoloogias on oluline osa ruumilistel esitistel. Muusikalisi märke kutsub ta '**anafoonideks**', mille defineerib poiesi seisukohast kui „juba eksisteerivate mudelite kasutamine tähenduslike muusikaliste helide kujundamisel.“ (samas, 487) Ta kirjeldab neid homoloogsetena, st sarnasussuhtel põhinevate märkidena, mis kätkevad endas helilist, taktiilset ning kineetilist taju. Potentsiaalselt ruumilisi fenomene kujutavad neist kõige efektiivsemalt esimene ja kolmas. Heliline anafoon on muusika süsteemis stiliseeritud imitatsioon muusikavälisest helist; kineetilised anafoonid on seotud liikumisega ning neid võib pidada primaarseks, kuivõrd kõik helid on indeksid liikumisest. Ühtlasi on anafoonidest kõige kergem kujutleda visuaalselt just kineetilisi (samas, 499). Kineetilised anafoonid jaotab Tagg peen- ja jämemotoorilisteks. Esimesel juhul on tegu helidega, mis tekitavad assotsiatsioone delikaatsetest, kergetest ja väikestest liigutustest, näiteks kujutledes keelpillimängijate sõrmeliigutusi. Teise puhul on kaasatud kogu keha, nagu näiteks tantsumuusika puhul. Kolmandaks pakub Tagg **holokineetilised anafoonid**, mis on kompleksed muusikalised struktuurid, mis võivad kujutada mitmete objektide, kehade või masside interaktsiooni ja liikumist (samas, 500). Tagg kirjeldab ka spetsiifiliselt 'ruumilisi anafoone', mida ta mõistab suuresti analoogselt Harley

⁴² Selles püsib Nattiez muusikafilosoofia ja –esteetika traditsioonis, kus sageli räägitakse muusikalisest 'tähendusest' eelkõige kui muusika võimest tekitada emotsionaalseid reaktsioone. Nii referentsiaalsed, ekspressiivsed kui ka formalistlikud teooriad on sündinud eelkõige selle diskussiooni valguses (vt Kivy 2002: 14–48).

'ruumistamise' fenomeniga kui 'helilist lavastamist', mis kasutab heliallikate ruumilisi paigutusi (või nende paigutuste virtuaalset simulatsiooni stuudiotingimustes) (samas, 500–501).

On näha, et Tagg kirjeldab kineetilisi anafoone tähistamas kehalisi liigutusi. See tuleneb tema arusaamast, et muusika puhul mängivad rolli erinevad tajumodaalsused, mis interakteeruvad sünesteetiliselt. Nõnda on kineetilised ning visuaalsed ja auditiivsed aspektid tajus tihedalt seotud, kusjuures eelkõige oleme võimelised kujutama muusikalist heli kui liikumist. See tuleneb tema sõnul '**žestikulaarse interkonversiooni**' printsiibist, mis on kahesuunaline protsess: ühelt poolt seesmise tunde projektsioon sobiva žesti alusel, teiselt poolt välise fenomeni internalisatsioon läbi žesti, mis mingil viisil vastab tajutud vormile, kujule, liigutusele, vm omadustele. Sellest johtub ka, et välistele fenomenidele on võimalik projitseerida sobivaid žeste ning ka vastupidi: väliseid fenomene on võimalik kujutada ja internaliseerida sobiva žesti alusel (samas, 502–508). Kuivõrd kehaliselt on võimalik kujutada kõikide tajumodaalsuste aspekte, siis seob žestikulaarne interkonversioon heli ning ruumilis-visuaalsed fenomenid internaliseerimise ning eksternaliseerimise protsesside kaudu (heli internaliseeritakse mingi žestina, mis omakorda on ise ruumiline või saab eksternaliseeritud ruumilisele objektile, luues seose „heli-kuju“ ja „visuaalse-kuju“ vahel). See protsess võimaldab kirjeldada muusikalisele fenomenile sobivat žesti ning seeläbi konkretiseerida ruume, liikumisi, materjaliomadusi ja objekte, mida muusika võib kujutada (samas). Sellest johtuvalt sõltub ruumiliste konfiguratsioonide representeerimine muusikas mitte ainult visuaalsetest analoogidest, vaid kehalisest tajust ja representatsioonist.

Sarnaselt Taggile kirjeldab muusikalist tähendust **Robert Hatten** (2004: 97–131). Tema jaoks tekib see kombinatsioonist: 1) tajumodaalsuseid ületavast **muusikalisest žestist** ning 2) puht-konventsionaalsete muusikalis-süntaktiliste parameetritest, mida võib kirjeldada struktuuralselt, moodustamas erinevuste ja opositsioonide süsteemi. Žesti defineerib ta kui „tähenduslikult ekspressiivse (kommunikatiivse) energeetilise ja ajalise kujundi (*shaping*), mis läbib kõiki inimese tajumodaalsuseid“ (Hatten 2004: 97)⁴³, mida ilmestab intermodaalsus ja tajuintegratsioon, mis võimaldab dünaamiliste objektide ja

⁴³ Hatten pole ainus, kes kirjeldab kehalist muusikakognitsiooni just läbi 'žesti' mõiste. See on saanud muusikateaduses interdistsiplinaarse tähelepanu osaks (vt Gritten, King 2006, 2016, Solomon 2007, Godøy, Leman 2010).

sündmuste representeerimist. Selles mängib suurt rolli ka meie taju kehast ruumis ja liikumas, mida peaks pidama omaette tajumodaalsuseks ja mis omakorda osaleb enamikes kognitiivsetes representatsioonides. Žest on analoogse iseloomuga ning leiab aset tajutud olevikus, kasutades ära vahetut ja **piltlikku** representatsiooni, seda võib pidada kognitsiooni baaskategooriaks:

Muusikaline žest ei pea vastama mingile kindlale kultuuriliselt kodeeritud žestile, et olla tähenduslik, arvestades meie kui bioloogiliste olendite tendentsi interpreteerida igasugust tähelepanuhaaravat ajalist kujundit kui tähenduslikku žesti. See põhimõtteline printsiip on kõik mis on vaja, et luua alus tähendusele muusikas“ (sammas, 132).

Kehaliselt vahendatud helitaju annab seega ka võimaluse tajuda muusikat visuaalruumilisena läbi kehalise seesmise ruumilise taju, mida on võimalik projitseerida kehavälistele kehadele. Tähendus žestis toimub kõikide tasandite (ikoon, indeks ja sümbol) vahel. Lidovi järgi võib öelda, et esialgne kehast tulenev motiveeritud representatsioon muutub muusikas üldistatumaks representatiivseks semiootiliseks nähtuseks. Žest, sümboolselt, muusika diskreetsetes elementides vahendatuna on a-modaalse, mõttelise iseloomuga (sammas, 131).

Juha Ojala (2009) jaoks on ruumilised representatsioonid muusikalise tähenduse tekkes primaarsed. Ta kaitseb oma raamatus järgnevat süllogismi: 1) mentaalsed fenomenid on ruumiliselt kehastunud, 2) muusika ja muusikaline kompositsioon on mentaalsed fenomenid ning seetõttu 3) muusika ja muusikaline kompositsioon on samuti ruumiliselt kehastunud. Lisaks, lähtudes pragmatistlikest ja semiootilistest eeldustest väidab ta, et muusika on: 1) reaalne, 2) kommunikatiivne, 3) kasulik, 4) kehaline ja 5) mitte-arbitraarne (sammas, 132–3).

Ojala, nagu ka Reybrouck (2012, 2017) rõhutab **ökoloogilise kuulamise printsiipi**, mille järgi meie arusaamad muusikast lähtuvad füüsilisest keskkonnast, mida muusika võimaldab meil ka modelleerida. Ruum sõltub nii muusikas kui ka keskkonnatajus objektidest ning nende vastastikest suhetest (Ojala 2009: 208). Oluline roll Ojala teoorias on Lakoffi ja Johnsoni (1980) ning Gärdenforsi (2000) kognitiivse metafoori ja kontseptuaalse ruumi teooriad, mis võimaldavad ülekannet erinevate domeenide ruumikogemusel. Muusikast mõistab ta Tarastist (1998) lähtuvalt kui 'situatsiooni' – kui kompleksset holistliku konfiguratsiooni, mis subjekti interaktsioonist tulenevalt

representeerib mingit „maailma“ konfiguratsiooni (Ojala 2009: 393). Seega Ruumiline representatsioon ise kujuneb tema sõnul järgmise tripartitsiooni alusel:

- 1) algelised lihtsad ruumilised struktuurid on seotud heli primaarsete parameetritega: helikõrgus, valjus, tämber, nn elementaarne „spektraalne kuulmine“;
- 2) keerukam heliline struktuur ehitub eelneva pinnalt induktiivselt, kui kuulaja konstrueerib tajumuslikke heliobjekte, fenomenaalseid struktuure, mida võib tema varasemate kogemustega mingil moel siduda;
- 3) ning lõppeks muusikaline ruum kui konseptuaalne ruum, kus dünaamilised heli-objektide struktuurid on seostatud kogemustega, konstitueerides nõnda keeruka tunnetusliku subjektiivse kogemuse. (samal 377)

* * *

Võttes kokku ptk. 2.1.1. ja 2.1.2. käsitletu võib üldistavalt öelda, et ruumiliste kujutluste tekkimine muusikas võib olla seotud järgnevate aspektidega:

- 1) **Muusika kui esitise ruumilisusega:** mõistes muusikat 'struktuurse semantika' alusel või 'sümboolse vormina' loob see diskreetsete elementide alusel analoogseid suhteid või konfiguratsioone, mida võib seostada muusikavälise ruumilise kogemusega, visuaalsete kujutluspiltide jmt-ga.
- 2) **Heli ruumiliste aspektidega:** muusikaheli võib kanda vahetult informatsiooni akustilise keskkonna ja seeläbi füüsilise keskkonna kohta ('ruumistamine', vt 1.1.3 ja 1.2.1.) või imiteerida sellise ruumistatud heli omadusi (dünaamika loomas tinglikku kaugusedimensiooni, tehnilik ruumiline lavastamine nii nagu seda kirjeldab Tagg).
- 3) **Heli kineetiliste aspektidega:** heli on meie kogemuses alati põhjustatud mingisuguse jõu rakendamisest, kellegi tegutsemisest, mistõttu ka sündmustest ruumis, ruumiliselt tajutavast kehade interaktsioonist. Teadmata midagi heliallika kohta, võib kuulaja heli omadustest olenevalt siiski pakkuda loomingu hüpoteesi kujuteldava heliallika iseloomu kohta.⁴⁴

⁴⁴ Philippe Schlenkeri (2017) järgi kohtleme muusikat kui helilist jälge kujuteldavast allikast, kuigi objektid ja nähtused, mida „allikatena“ mõistame, ei pea olema ise helilised. Muusikalise heli tähendus

- 4) **Kehalise taju aspektidega**, mis on tugevalt seotud multimodaalse representeerimisega. Heli on võimalik tõlgendada ja representeerida kehalise liikumise/tajuna, mis omakorda loob aluse ruumilis-visuaalseteks helipiltideks, kinesteetilisteks pilt-kujutisteks (vt ka Wöllner, Hohagen 2017). See on tugevalt seotud punktiga 3.

Sellele nimekirjale lisaksin omalt poolt:

- 5) Muusika- või muusikaväliste **helide imiteerimine**, mis assotsieeruvad kogemusepõhiselt mingit tüüpi ruumidega (loodus- või masintekkeliste helide imitatsioon, kirikuoreli tämbri rakendamine)
- 6) **Puht-konventsionaalne muusikaline viide** ruumile.

2.1.3. Muusikakogemus kui kunstikogemus

Nüüdisaegne muusikasemiootika on teinud läbi „pragmatistliku pöörde“, pöördudes strukturalistlike käsitluste asemel Peirce'i märgimudeli poole ning biosemiootika poole, rõhutades seeläbi kuulaja aktiivset rolli tähenduse tekkimise protsessis, fokuseerides Nattiez'i mudelis esteesi tasandile (Reybrouck 2017). Selles paradigmat võib kirjeldada muusika 'sümboolset vormi' kui sellist, mis pakub mingeid „sobimusi“ potentsiaalseteks tõlgendusteks.⁴⁵ Muusikasemiootist käsitlust võiks siinpuhul kirjeldada kui sellist, mis vaatleb 'neutraalse tasandi' ning esteesi suhet ning 'sobimusi', mida selline struktuur võimaldab.

Enamik aspekte, mis loovad sobimusi ruumiliste kogemuste representeerimiseks on seotud muusika kui esitise ruumilisusega või helikogemuse vahetu ruumilisusega (punktid 1–5). Siinpuhul peaks tähelepanu tõmbama **muusika kui kunstilise kogemuse** semioosi

on seeläbi kas **inferensiaalne** („hulk kõigist tähendustest, mida ta võimaldab teha oma allikate suhtes“) või **muld-teoreetiline** (kus ta mõjub kui mingi situatsiooni mudel) (samas, 22).

⁴⁵ Siinpuhul kasutatakse James J. Gibsoni (1966, 1979) mõistet (*affordance*), mis kirjeldab keskkonna pakutud võimalusi organismile. Muusikalist „sobivust“ peaks mõistma selle kaudu, mida ta meile võimaldab, rõhutades siinpuhul subjektiivset taju seoses muusikalise struktuuriga. Laiendatud vaates käsitleb sobivus tajutavaid omadusi, afektiivseid ning sotsio-kultuurilisi lubavusi, seotud tähenduse loomega, emotsionaalsete ja esteetiliste kogemustega, väärtushinnangutega ja meelelahutusega (Reybrouck 2012, 2017).

keerukusele. Muusikaliste struktuuridega interakteerudes ei kohtu kuulajad tegeliku, igapäevaelu maailmaga, vaid fiktiivse, kogemuseks konstrueeritud maailmaga, kus heli on eraldatud tegelikust olukorrast ning talle võib läheneda mängulise, loomingulise interpretatiivse suhtumisega (Ojala 2009: 394), kuulamine on redutseeritud, seos igapäevakogemusega muutub kaudseks (samas, 391). Muusikakogemus, nagu kunstikogemus laiemalt on nii praktiline kui ka tinglik ja mitmetähenduslik, luues elusituatsiooni oma keele alusel, kui „kõlama pandud“ ekvivalent mittemuusikalisele ideele (Lotman 1990: 21, 27). Seega muutuvad nii heli ruumilised, kineetilised ja kehalise tunnetuse aspektid viisideks, kuidas modelleerida seda fiktiivset ruumi. Seda on võimalik kirjeldada konnotatsioonimudeliga, võttes aluseks 'ruumistamise' fenomeni muusikas, näidates, et muusikalises semioosis ei saa teha ranget vahet „tegeliku heli-ruumi“ ja „seesmise muusikalise ruumi“ vahel, nagu sageli toimus eelmises peatükis (joonis 5).



Joonis 5. Ruumilise representatsiooni tasandid konnotatsioonimudelina (Eco 1979: 55 järgi).⁴⁶

See fiktiivne tasand kehtib alati, kui muusika mõjub kuulajale tähenduslikult kui millegi mudel. Selgub, et tegelik (heliga vahendatud) ruum saab samuti kaasatud muusikalises semioosis, luues analoogia alusel mudeli kunstivälisest maailmast. Analoogsed konnotatsioonimudelid võiks pakkuda juhtumitele, kus muusikaheli informeerib meid dünaamilisest sündmusest, mis selle heli põhjustas, kehade või objektide interaktsioonist. Mõlemal juhul ehitub semiootiline inferents fiktiivsest heliallikast, kaasates informatsiooni, mida heli pakub vahetult. Selliseid inferentse võib kuulaja heli omaduste põhjal luua ka juhul, kui ta teab, et heliallikas on nt elektrooniline ja mitte ruumis liikuvate kehade põhjustatud. Muusikalise heli kogemust võime interpreteerida väga abstraktselt

⁴⁶ Võib pakkuda ka mudeli „parafraaseerides“ Lotmani (1990: 29) oma: **tegelik situatsioon**→heli→muusikaline heli→tegelikkus, mis on mõtestatud muusikakogemuse valguses. Kusjuures tinglikkuse ja tõlgendusnihe suureneb iga astme puhul suurel määral.

varasema helikogemuse najal. Semiootilisest perspektiivist on nii „ruum muusikas“ kui ka „muusika ruumis“ aspektid, mis kujundavad seda fiktiivset ruumikogemust.

2.2. PEIRCE JA MUUSIKASEMIOOTIKA

Käesolevas töös järgnevas osas, analüütilise raamistiku väljatöötamises toetun Charles Sanders Peirce'i märgikäsitlusele. Peirce'i märgiteooria põhikomponentidest ja terminitest annan ülevaate *Lisas I*. Alljärgnevalt käsitlen neid aspekte, mis on olulisemad ruumi kujutamise seisukohast. Peirce'i märgiteooriat on mitmed muusikateadlased või – semiootikud eelistanud strukturalistlikule märgikäsitlusele, pidades selle tugevust seda, et see laseb käsitleda ka muusika mitteambitraarset tähistamisviisi muusikalise tähenduse kujunemises, võimaldades siduda muusikasemiootilise lähenemise erinevate distsipliinidega nagu muusikapsühholoogia ja kognitiivne muusikateaduse (Reybrouck 2015, 2017, 2018, Ojala 2009: 116–117, 343). Selle raamistiku loomisel toetun lisaks Ojalale (2009: 267–283) ka Thomas Turinole (1999) ning Raymond Monelle'ile (1992: 193–219), kuigi Peirce'il teooria aspektidel on oluline koht ka Nattiez (1979–1980, 1990) töödes. Need autorid kasutavad eelkõige Peirce'i märgitüpoloogiale, mis pärineb tema 1903. aasta Lowelli instituudis peetud kursustelt (Peirce 1998: 267–299), kus ta laiendas oma märgiteooriat ning arendas välja 10 märgiga teooria, pöörates seejuures rohkem tähelepanu ikoonilisele ja indeksiaalsele tasandile (Atkin 2013).

Ruumi representeerimisel muusikas mängivad rolli adumid (*rheme*) ning nendingud (*dicent*). **Nending** kehtib juhtumitel, mida eelpool sai kirjeldatud kui '**muusika ruumis**' või Harley (1994: 203) järgi '**ruumistamine**'. Sellisel juhul kannab heli edasi informatsiooni (indeksiaalse nentiva üksikmärgina) tegelikust ruumist – reaalselt eksisteeriva sündmuse (heliallikas) ja olukorra (akustiline keskkond) kohta. Siinkohal on heli informatsioonikandja, sest ta on vahetus aeg-ruumilises ja kausaalses seoses ümbritsevaga. Üldjuhul aga, vastavalt redutseeritud kuulamise printsiibile või akusmaatilisele dilemmale (1.2.2.), ei tajuta muusikalist helikogemust kui nentivat märki – see muutub pigem **adumlikuks** märgiks (Turino 1999: 237–238, Monelle 1992: 216-219),

mis viitab võimalikule objektile väljaspool *hic et nunc* kausaalseid suhteid ning mittedetsiifilisele instantsile. Siiski võib nentiva märgi informatiivne sisu kanduda edasi ka kunstikogemusse (joonis 5, lk 48). Need adumlikud märgid muutuvad niisiis **näilseteks-nendinguteks** kui nende tähendus kuulaja jaoks konkretiseerub, selgub mingi objekt (kujuteldav ruumikogemus) (Monelle 1992: 218). Just seetõttu, et muusikas domineerivad adumlikud märgid, on selles referentsiaalsus probleemiks. Muusika süntaks näib vahetult tähenduslik ja sageli ka narratiivne (Monelle 1992: 219), kuid puuduvad denotaadid, sarnaselt Peirce'i kirjeldusele adumitest kui „aukudest“ propositsioonis, mida saavad täita pärisnimed (CP 2.272).

Kõige olulisem trihhotoomia ruumi representeerimise seisukohast on aga jaotus „ikoon-indeks-sümbol“, mis kirjeldab esitise seost representeeritava objektiga, st muusika enese seost kujutatavate (potentsiaalselt fiktiivsete) ruumiliste nähtustega. Peirce'i jaotusest lähtuvalt võib see seos eksiteerida läbi sarnasuse (ikoon), kausaalse või aeg-ruumilise suhte (indeks) või konventsiooni (sümbol). Ent teadaolevalt ei ole nende puhul tegemist niivõrd eraldiseisvate märgistüüpidega, kuivõrd parameetritega (ikoonilisus, indeksiaalsus ja sümbolilisus), mis konkreetsetes märkides samaaegselt, kuid erineval määral toimivad. Käesoleva töö kontekstis käsitlen kõiki neid märgi aspekte ja nende võimet kujutada ruumi. Kõik need märgitüübid on seotud ka eelkäsitatud kontseptsioonidega muusikast ja ruumist, kirjeldades muusika võimet luua struktuurseid analoogiaid ruumikogemusest, kaasata seejuures ruumilist helikogemust, kehalist taju seoses helitajuga ning luua kultuurilis-koventsionaalseid ruumilisi pilte, mis on kirjeldatavad kui ikooniline, indeksiaalne ning sümboolne aspekt muusikasemioosis.

2.2.1. Ikoniline aspekt – kujutis, diagramm, metafoor

Ikon on Peirce'i jaoks sellist tüüpi märk, mis tähistab sarnasuse kaudu, st esitis viitab objektile seetõttu, et evib mingeid objekti omadusi (CP 2.276). Täpsemalt nimetab Peirce ikoonilist esitist **hüpoikooniks**. Hüpoikoon on märk, mis sarnaneb oma objektiga mingites

aspektides ning erineb autentsest ikoonist, mis sarnaneb tähistatavaga täielikult.⁴⁷ Ikooniline märk funktsioneerib, kuivõrd ta kehastab endas mingit ikoonilisust (Ransdell 1979: 55). Et ta on artikuleeritud ja tähendustkandev, on ta sümboolne, nagu iga märk Peirce'i järgi. Oluline on, et tähistamisprotsessis domineerib ikoonilisuse aspekt (Anderson 1984: 456). Hüpoikoone võib omakorda jagada Peirce'i kolme kategooria kaudu: 1) **kujutisteks** (*images*), kui nad evivad objekti omadusi või kvaliteete. 2) **diagrammid**, kui märgid representeerivad objektis avalduvaid suhteid, evides analoogseid suhteid omaenda osades. 3) **metafoor** eh märk, mis „representeerib esitise representeerivat iseloomu ise kujutades parallelismi milleski muus“. (CP 2.277) Käesoleva töö kontekstis kohandan Peirce'i hüpoikoonide tüpoloogia muusikalistele märkidele.

Helikujutiseks nimetaksin ma sellist hüpoikooni, mida Peirce nimetas kujutiseks⁴⁸. Taggi terminoloogias on selline märk **heliline anafoon** (Tagg 2012: 487–488). Selline muusikaline märk viitab oma vahetult tajutava helilise sarnasuse kaudu. Peirce'i terminoloogias, oma kvaliteedi kaudu, olles äratuntav oma tervikliku mulje kaudu, mis on sarnane mõnele teisele helikogemusele. Helikujutise puhul toimub esmane tähistamine sama tajumodaalsuse raames (heli → heli). Enamikel juhtudel ilmneb selline heli-ikonism muusikas konventsionaalsel, stiliseeritud kujul (Tagg 2012: 488), st et muusikaväline helikogemus on ümber tõlgitud muusikalise semiootilise süsteemi seesmiste parameetrite lubatud kombinatsioonidesse. Sarnasuse luuakse muusika diskreetsete ühikute kaudu (vältused, helikõrgused, dünaamikad, tämbrid). Rolli mängivad ka stiililis-esteetilised ning tehnilised piirangud, mis klassikalises muusika on eelkõige seotud muusikaliste instrumentidega. Tänapäeval on salvestuse kujul võimalikud ka pea täiesti puhtad heli-

⁴⁷ Igasugune traditsionaalselt mõistetud ikooniline struktuur tähistab siiski konventsionaalselt. Puhas ikoonilisus on Peirce'i järgi tegelikkuses võimatu või ainult potentsiaalsus; loogiline võimalikkus ja mitte tegelikult eksisteeriv märk, kuivõrd märgisuhe eeldab minimaalselt teiasust – suhet kahe entiteedi vahel. (Farias, Queiroz 2006) Puhast ikoonilisust võib mõista kui objekti, mis viitab iseendale (Nöth 2001). Hüpoikooni mõistet on seega vaja et kirjeldada tegelikult eksisteerivat märki, kus domineerib ikooniline aspekt, sest nagu ütleb Sebeok, on märgid relatsioonilised ning evivad kõiki Peirce'i kolme kategooriat. Teatud tähistamis-viis võib aga domineerida spetsiifilises olukorras (Sebeok 2001: 21). Ikooniline märk ei ole mitte märgi enese klassifikatsioon (kuivõrd igasugune märk on Peirce'i jaoks juba kolmasus), vaid märgi domineeriva tähistamis-aspekti klassifikatsioon (samas). Ka siin töös, kasutades mõisteid 'diagramm', 'ikoon', „indeks“, käsitlen eelkõige märgi omadusi ja mitte üksteist välistavaid tüüpe.

⁴⁸ Sageli räägitakse sellise nähtuse puhul „heli ikonismist“, kuid ma väldin seda terminit, kuivõrd ikonismi mõistan käesolevas töös laiemalt.

ikoonid⁴⁹, mida ka studios salvestatud muusikas ning elektroonilises või elektroakustilises muusikas sageli rakendatakse.⁵⁰ Instrumentaalmuusikast rääkides jääb helipildidel aga ikoonilisuse gradient vahetult äratuntava ning vaevu sarnaneva vahele. Gradiendi viimasel poolel on vahel vajalik metatekstuaalne vihje või konventsioon, mis aitaks muusikalise heli kogemusest kuulajal ära tunda õige omadus, mis on sarnasussuhte aluseks (näiteks peab eirama muusikalise struktuuri tonaalset ülesehitust ja keskendumata faktuurile, tämbrile või rütmile)⁵¹. Sellisel juhul on tegemist näitega, kus töötavad koos ikoonilisus, indeksiaalsus ja sümboolsus.

Helipildid on seega alati osalt konventsionaalsed, olles võimelised hõlmama vaid valitud objekti omadusi (Sonesson 2006: 56). Ikoonilisus on elastne ning selles leidub alati kultuurilise konventsiooni elemente (Eco 1979: 189–203). Peirce'i järgi aitab konventsioon või nt tekstuaalne viide sätestada märgisuhte aluse (*ground*), võimaldab ära tunda, mis aspektides muusikaline märk objektile viitab. Alus määrab ära, mis aspektis esitis ja objekt sarnanevad. Seda võib kirjeldada kui pertinentsust: teatavad omadused on märgisuhtes relevantset, konstitueerides vahetu objekti, st objekti sellisena nagu ta siseneb märgifunktsiooni (võrreldes dünaamilise objektiga, mis on kui tegelikkus väljaspool märgifunktsiooni, asi (heli) iseeneses). Icoon seega rõhutab teatud objekti omadusi ning heidab kõrvale teisi, luues üldiseid tüüpe. (Sonesson 2006: 14–15)

Schuberti lauludes esinevad sageli tinglikud helikujutised oja vulinale klaverisaates, mis esinevad koos viitega sõnatekstis ning kujutavad endast üldiselt kolmkõla helidel liikuvaid kiiretes vältustes mängitud lainelisi arpedžeeritud figuure, pedaalitud ja suhteliselt piiratud registriga (näide 1) (Tagg, Clarida 2003: 233–236). Selline helikujutis on väga tinglik, kuivõrd – lihtsustades – oja vulin sarnaneb muusikalise struktuuriga vaid oma kiiruse ja sujuvuse ning kontinuaalse helikogemuse poolest; puuduvad harmoonia, diskreetsed helikõrgused, sarnasus tämbris, jpm. Tekstuaalne viide annab kuulajale aluse ja võime muusikast õiged parameetrid identifitseerida. Loomulikult võib selline tinglik helipilt tähistada ka paljusid teisi fenomene, mistõttu ta on potentsiaalne, sageli

⁴⁹ Salvestuste puhul võime tõepoolest rääkida „puhtast ikoonist“ kuivõrd ta kehastab tähistatavat helikogemust sellest eristumata, täielikul määral (CP 5.74).

⁵⁰ Üheks kuulsaks näiteks võib tuua Einojuhani Rautavaara teose „*Cantus Arcticus*“ (1972), kus helilooja kasutab salvestatud linnulauluhääli ühes orkestriga.

⁵¹ Seda nimetab Peirce märgisuhte aluseks (*ground*) (vt Eco 1984: 185).

ankurdatud⁵² sõnade kaudu. Kui selline heli-ikoon on nõnda sagedasti kasutatud, et ei vaja enam tekstuaalset viidet, võib rääkida ka tema relatiivsest konventsionaliseerumisest kas ühe helilooja (Schuberti) puhul või kultuuriruumis laiemalt.⁵³



Näide 1. F. Schubert „Wohin?“ (Op. 25, No. 2) Sõnad: „Ma kuulsin väikest oja vulisemas“.

Helipildid võivad olla seotud ruumikogemusega muusikas;

- 1) **vahetult** – juhul kui helikujutis ise rakendab mingeid heli ruumilisi omadusi, nt nn Doppleri efekti jäljendamine muusikas. Igasugust heli dünaamika rakendamist lähedal-kaugel vastanduse illustreerimiseks võib mõista kui vahetut helikujutis, aga ka kaja, reverbatsiooni, jms. Siia alla käib ka muusika **ruumistamine**, millest oli juttu 1.2.1 alapeatükis. Sellisel juhul on reaalne heli-ruum muusikaline parameeter. Tegemist võib olla nentiva üksikmärgiga, juhul kui ruumiline helikogemus muusikas jääb vaid sellele tasandile, et ta viitab konkreetsele sündmusele ja olukorrale, mis seda tekitab; või siis adumiga, kui ta jääb potentsiaalseks ikooniks mingist kujuteldavast võimalikust ruumist, mis sarnaneb selle siin-ja-praegu kogemusega mingis aspektis. Objekt võib helikujutise kogemisel jääda abstraktseks või dešifreerimatuks (Colapietro 2011: 161).
- 2) **kaudselt**, kui ta imiteerib heli, mida oleme harjunud kuulma teatud ruumikontekstis, st on ise ikoon üldtuntud indeksiaalsest heliseosest.⁵⁴ Sellest

⁵² Siin viitan Roland Barthesi mõistele *anchorage* (Barthes 1977: 39–40), mille all mõistab ta verbaaltekstuaalset viidet pildi all, mis võimaldab piirata selle polüseemilist iseloomu, identifitseerides elemendid pildil ning suunates tähelepanu ja interpretatsiooni. Sarnane protsess toimub muusikaliste ikoonide puhul seoses sõnatekstiga. Teine teksti ja muusika suhe võiks olla ülekanne (samas, 41), mispuhul lingvistiline ning muusikaline täiendavad teineteist.

⁵³ Kuigi asja võib mõista ka täiesti vastupidiselt: seos esitise ja objekti vahel on piisavalt kauge, et see nõuab lisainfot ja juhust. Kui see juhust aga muutub piisavalt tavapäraseks, muutub konventsioon harjumuseks, mis aitab esialgu mitte-ikooniliselt tajutud struktuuris tajuda ikoonilisust. Sellisel juhul oleks tegu juba metafooriga (vt altpoolt).

⁵⁴ Siinkohal käsitlen peamiselt indeksiaalseid helikujutisi ekstramuusikalistele helidele, kuid loomulikult võib käsitleda samamoodi intramuusikalisi helimärke nii ühe teose sees kui muusika

tulenevalt võib olla sellisel viitamisel suurem spetsiifika. Siia käivad igasugused muusikalised viited igapäeva elu helidele: sireenid, masinad, loodushääled, jpm.⁵⁵ Üks tüüpilisemaid näiteid on linnulaulu imiteerimine muusikas, mis esineb renessansi madrigalismidest⁵⁶ kuni Beethoveni kuulsa pastoraalse sümfooniani ning Olivier Messiaeni muusikani. Viitamine ei lõppe kindlasti ei linnu enesega ega ka viidatud keskkonnaga, vaid hakkab kaasama kujutatud nähtuse tähendusväljaga. Sebeoki järgi (2001: 89) saavad ikoonilisus-indeksiaalsus ja sümboolsus esineda samas objektis suhteliselt korraga. Icoon (linnuhelile) ja indeks (viitamine linnule ning tema keskkonnale) omandavad kiiresti sümboolse tähendusvälja, mis sõltub kultuuri ideoloogilistest ning esteetilistest tõekspidamistest (loodusmaastik kui võimalik idealiseeritud pastoralseeritud stseen).

Eelnev näib kinnitavat Peirce'i arusaama, et märgiprotsess kulmineerub argumendi või sümboolse reegelmärgiga (*legisign*). See sümboolne-arbitraarne tasand ei päädi aga verbaalsete tähistajatega enestega, vaid võib anda alust paljudele erinevatele kirjeldustele tavakeeles, osaliselt kuivõrd sageli viidatakse puhtmuusikalisele kultuurilisele ühikule (Monelle 2000: 13) ning teisalt see läbi, et ikooniline ja indeksiaalne tasand interakteeruvad muusikalisel semioosis tihedamalt konventsionaalsete aspektidega. Teose interpreteerimises on alati aktuaalne lõppematu semioosi võimalikkus.

Diagramm on teine Peirce'i hüpoikooni tüüp. Siia alla käib suur osa selles töös käsitletud muusikalise semioosi kirjeldustest. Diagrammi puhul sarnaneb märk objektile oma ülesehituses – seesmiste analoogsete suhete poolest (CP 2.277). Ta on kui visand suhetest (Stjernfelt 2007: 90), mida indeksiaalsete märgide abiga saab seostada teiste suhetega

intertekstuaalses väljas. See on aluseks muusikaliste stiilide ning koherentsete muusikaliste väljenduse kujunemisel mingis kultuuriruumis. Taggi „stiilisünekdoohid“ töötavad intramuusikalise indeksiaalse helipildina, viidates ikooniliselt mõnele žanrivälisele muusikalisele struktuurile, indeksiaalselt konnoteerides selle žanri sotsiaalseid, ideoloogilisi ja ka ruumilisi aspekte (Tagg 2012: 470, 524).

⁵⁵ Tasub mainida, et Tagg (2012: 489) toob olulisena välja ka lingvistilis-vokaalsed anafoonid – muusikalised struktuurid, mis sarnanevad mingi kõnemanneeriga. Sellised on muusika ekspressiivsuse teooriates olnud olulisel kohal alates juba Platonist (Kivy 2002: 15-16), kuid vähem olulised ruumi seisukohast.

⁵⁶ Madrigalismi võib defineerida kui „sõnamaalingut“ (*word painting*) muusikas, mis sai eriti renessansi vokaalmuusikas läbivaks tehnikaks ning kujutab endast enamasti suhteliselt vahetatud muusikalist illustratsiooni sõnatekstis leiduvale (Carter 2001). Ikonismi madrigalides on ka semiootikud uurinud (Georis 2005).

(Colapietro 2011: 162). Diagrammiline mõistmine ühendab väga erinevaid muusikalise tähenduse käsitlusi, sest neist enamik rõhuvad muusikale kui vormile: nii võib kirjeldada nii Langeri (1942) 'muusikalist sümbolit', mis on isomorfne tunnetuse vormiga, Middletoni (1990) kirjeldatud 'struktuurset semantikat', Lotmani (1977, 1990) teksti kui universumi ruumilist mudelit ning tegelikult ka kognitiiv-teadustes levinud kognitiivse metafoori teooriat, kuivõrd see toetub 'muusikalistele skeemidele' (Brower 2000: 324), mis omakorda on kirjeldatavad kui mingite relatsioonide mudelid. Nattiez'i (1990: 10–11) formuleering, et muusika on võimeline looma struktuure „nagu A on suhtes B'ga, nõnda on ka X ja Y“, on kirjeldus muusikalisest tähendusest kui süntaksi põhiseaduse diagrammist. Ka Hatteni (2004) žest ja Taggi (2012) žestikulaarne interkonversioon põhinevad diagrammilisusel, mis on vähemalt osaliselt mõistetud keha kaudu.

Diagramm on suurema tähelepanu osaks saanud käesoleval sajandil, millega on kaasnenud ka kontseptsiooni esimesed rakendused muusikale (vt Maeder 2011: 392 Georis 2005).⁵⁷ Igasugune deduktiivne mõtlemine või süllogism nõuab ka diagrammi koostamist, mille osad moodustavad analoogia uurimuse all oleva objekti suhtes, et võimaldada uute suhete äratundmist (Stjernfelt 2007). Ikooniline märk võimaldab objektis ära tunda mingeid uusi tõdesid või informatsiooni. Selline käsitlus laiendab ikoonilisuse printsiipi lihtsast sarnasusest ning visuaalsest piltlikusest hõlmamaks ka traditsioonilisi sümboolseid süsteeme, näiteks algebra, loogilised valemid jt süntaktilised süsteemid, mis opereerivad sümboolitega, kuid evivad ikoonilisi suhteid. Lisaks, niipea kui ikoon on mõistetud mereoloogilise objektina, millel on mingi seesmine struktuur, muutub diagrammiline mõtlemine relevantseks. Kujutis on seega kogemusest võrsuv juhtum, mille puhul on tähelepanu all vaid terviku üldmulje ning puudub otsene arusaam seda konstitueerivatest elementidest ja nende suhetest ehk diagrammist. Maali (või helikujutist) vaadeldes ei pruugi me tajuda selles sisalduvaid abstraktseid suhteid, mis võivad aga saada eksplitsiitseks niipea kui me nt maastikumaali lähemalt vaatleme, uurime esi- ja tagaplaani, kujutleme ennast selles liikumas. Raske on seega lähemalt vaadelda ühtegi ikooni teostamata selles vähemalt proto-diagrammilisi mõtte-eksperimente. (Stjernfelt 2007: 91–93)

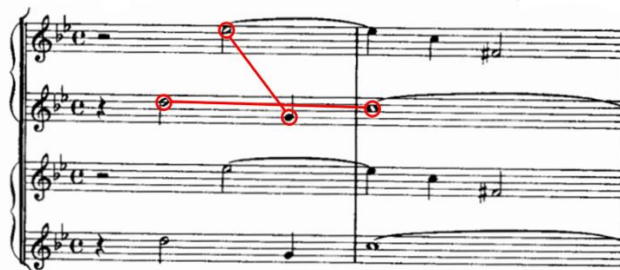
Muusikaliste helikujutiste lähemal vaatlusel me seega diagrammiseerime need, kuivõrd igasugune muusikaline ikoon moodustub muusikasüsteemi diskreetsetest

⁵⁷ Diagrammilisusest vt Elleström, Fischer, Ljungberg 2013 või Krämer, Ljungberg 2016.

süntaktilistest ühikutest, mis iseseisvalt enamasti ei loo helikujutisi⁵⁸. Muusikalist ikooni kui kompleksset helisündmust on seega võimalik „lahti võtta“, mis avaldab diagrammilised suhted, mis on aluseks sarnasussuhte tekkimisele. Kui algebra, süntaks ning igasugune formalisatsioon on mõistetav diagrammilisena (samas), siis peame selliselt mõistma ka muusika süntaksit. Lisaks helipildile nõuab ka kolmas Peirce'i ikoonilisuse tüüp, metafoorne märk, aluseks diagrammilist analüüsi, tuvastamaks ühes fenomenis skeeme, mis oleksid ülekantavad teise kontseptuaalse ruumi (samas, 93).

Lähtudes formalistlikest kirjeldustest, mille järgi muusika on puhas „toonide mäng“ ja süntaks (Hanslick 1981), leiame, et see kätkeb võimet abstraktsete diagrammide loomisel. Igasugune muusikaline parameeter või parameetrite kombinatsioon on võimeline moodustama diagramme. Diagrammi puhul räägime aga juba ühe tajumodaalsuse ülesest märgist ning selles võib ka näha erinevust kujutise ja diagrammi vahel. Viimase puhul ei ole heli modaalsus viitamise protsessis kuigivõrd oluline. Mitmed muusikalised diagrammid sõltuvad oma eksisteerimises visuaalse notatsioonisüsteemi pakutud horisontaalsest ning vertikaalsest teljest helikõrguste ja aja kujutamisel. Diagrammide äratundmine muusikas võib seega sõltuda mingist konventsionaalsest viisist muusikalisi parameetreid ja elemente representeerida ning ei sõltu enam vahetust ja lihtsast tajutavast sarnasussuhtest. Üks kuulsamaid muusikalisi diagramme on ilmselt J.S. Bachi ja barokkmuusikas sagedasti esinev ’risti motiiv’. Rist on nähtav partituuris, kuid ei ole selgelt kuuldav – tundmata konventsiooni – muusikalise helikoe sees, eriti sellistes näidetes, nagu Johannese passiooni algus (näide 2), kus ristimotiiv on tuvastatud (Tomita 2018: 231), kuid on eriti raskesti väljakuuldav pidede tõttu, mille rakendamisel pole meloodiajoonis selgelt tajutav. Ühtlasi peab teadma konventsiooni siduda esimene ning viimane noot ning kaks keskmist mõtteliste telgedega.

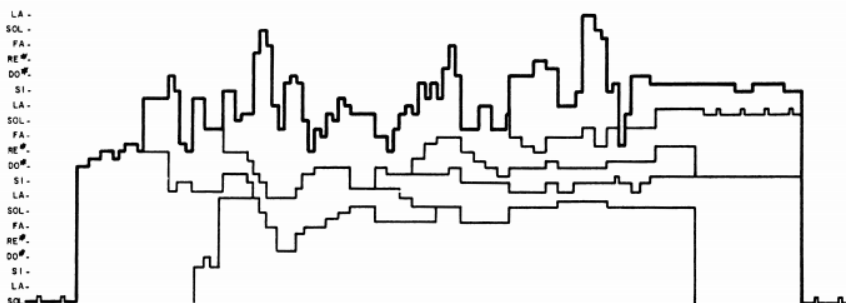
⁵⁸ See läheb kergelt vastuollu Peirce'i enese kontseptuaalse arhitektoonikaga, kus esmasus (kujutis) ei saa endas sisaldada teisasust (diagrammi). Näiteks Elleström kahtleb, et kolmikjaotus kujutis-diagramm-metafoor kui esmasus-teisasus-kolmasus on väga rangelt teostatav, kuivõrd nad kõik on siiski ikoonilisuse (esmasuse) aspektid. Ta ise mõistab neid mõisteid gradientidena: pildid on kõige vahetumalt tajutava sarnasusega, metafoorid omakorda väga „kauged“, nõudes mitut kognitiivset „hüpet“ ning diagrammid asuvad kusagil nende vahel. Ikoonilisuse „kaugust“ suurendab ka tajumodaalsuse ja aeg-ruumi modaalsuse teisenemine märgiprotsessis. Kujutisi võib kirjeldada kognitiivselt „lihtsalt“ tajutavate sarnasustena, samas kui nõrgem ikoonilisus on keerulisem, nt skemaatilise diagrammi puhul, nõudes rohkem kontseptuaalset mõttetööd. (Elleström 2013: 103-6) Sama vaate pakub Zbikowski (2015: 177), kirjeldades muusikas kujutist, diagrammi ja metafoori kui kontiinumit.



Näide 2: Johannes Sebastian Bach BWV 245 – Johannese passiooni kaks esimest takti, ristimotiiv flöötides ja oboedes.

Teine tuntud näide, kus diagrammiline mõtlemine on otseselt kompositsiooniprotsessi mõjutanud, on Heitor Villa-Lobose „New Yorki siluett“. Selle klaveripala kompositsiooniprotsess on esiteks linna kaugvaade diagrammiseeritud, kujutades selle kontuuri joonisenäina (joonis 6). Joonise vertikaaltelg pannakse vastavusse 85 klaveri kromaatilise noodiga ning kantakse omakorda ümber partituuri, kus horisontaalne telg muutub ajateljeks (Tarasti 1995: 376). New Yorki visuaalne diagramm muutub omakorda diagrammiks partituuris. Heliline tulemus ei kannu mingit äratuntavat sarnasust linna siluuetiga,⁵⁹ sarnasus peitub analoogilistes suhetes, mida on võimelised looma (visuaalselt kujutatud) helikõrgused ning vältused New Yorki silueti diagrammiga ning mille äratundmiseks on vajalik muusika konstrueerimise printsiibi tundmine. Käesolev näide illustreerib ka diagrammi transmodaalsust, kuivõrd diagramm on vaid topograafiliste suhete visand. Erinevalt helikujutisest on diagramm virtuaalne mõtteline konstrukt, mille olemuslik aspekt (suhted) ei sõltu esitusviisist (Marrinan 2016: 27).

VILLA-LOBOS: NEW YORK SKY LINE MELODY - GRÁFICO DERIVADO DA VERSÃO DE 1957. (C. KATER, 1982)



Joonis 6: Heitor Villa-Lobose diagramm New Yorki siluetist. (Kater 1984) Vasakul ääres on näha helikõrguste telge.

⁵⁹ Võrdlemaks joonist ja muusikat ning nende vahelist konstrueerimisprintsiipi, võib lugeja vaadata ja kuulata neid kahte videoformaadis: <https://youtu.be/TiF80x7KfC8>, 27.12.2019.

Enamikke muusika olukordi võib siiski kirjeldada **potentsiaalsete või adumlike diagrammidena**⁶⁰, kuivõrd enamikest muusikalistest struktuuridest oleks võimalik koostada suhete visand. Selliste visandite konstrueerimine on oluline muusikateaduses analüüsi teostamiseks. Analüütilisi taandamisi kui baastasandi või intramuusikalisi skeeme, mida Spitzer nimetab 'analüütilisteks metafoorideks' (Spitzer 2015: 16–37), võiks pigem kirjeldada kui diagramme. Selline protsess on oluline nt Schenkeri, Meyeri jt teoreetikute taandamismudelites (samas). Diagrammiliste visandite loomine analüüsis sõltub võimest tajuda pindmist muusikalist struktuuri justkui näidet mingist skeemist. Muusikat „kuulda kui...“ See on Spitzeri arvates õpitav, kuulamisvõime on plastiline, diagrammide koostamine on ühtlasi ka pedagoogiline ettevõtmine (samas, 16).

Kuivõrd muusika on kõigis oma parameetrites ning elementide kombinatsioonis teoreetiliselt võimeline diagramme looma, sõltub spetsiifiliste diagrammiliste märkide äratundmine 1) kultuurist, muusikalisest kompetentsist, analüütilisest mudelist ja ajaloolisest kontekstist tulenevatest tõekspidamistest ning ideoloogiast, millega muusikale lähenetakse, 2) teadmisesest muusikaliste žanrite, erinevate vormi pertinentsete omaduste kohta ja kuulamisharjumustest, mis tuleneb muusika intertekstuaalsest väljast ning 3) metatekstuaalsetest, kontekstuaalsetest, konventsionaalsetest, jt viidetest, mis seovad muusikat mingi muusikavälise elemendiga, soodustades muusikas vastavate diagrammide äratundmist. Nagu väidab Mark Turner, ei ole sarnasuse tajumises midagi lihtsat ja otsekohest: sulamis toimub tähenduse ja vormi segamine, psühholoogiline ning emotsionaalne interpretatsioon ja rekontseptualisatsioon (Turner 2013: 14). „Sarnasus ei tekita ikoonilisust. Alles **peale** seda, kui me tuvastame ikoonilise suhte, saame öelda, mida me tajusime ühisena ja vahel isegi siis mitte.“ (Deacon 1997: 74) Ikoonilisus põhineb selle poolest vähemalt kaudselt kõrvutamisel, indeksiaalsusel, sarnasuse tajus mängivad rolli kuulaja huvid, eesmärgid ja väärtused (Colapietro 2011: 166). See kõrvutav suhe peab eksisteerima nt „liblika“ mõiste ja muusikalise struktuuri vahel: kuulda muusikat „kui liblikat“, tekitab taju muusikast kui sulamist, mis ei pruugi täielikult sobituda kummagi sisendiga (vt ptk 1.2.3.) Milline ikooniline struktuur „aktualiseerub“, sõltub seega potentsiaalsest muusikavälisest sisendist, millega muusikat vastavuses tajutakse.

⁶⁰ Peirce annab ka otseselt adumlikust ikoonilisest üksikmärgist näite kui diagrammist, eraldatuna tema faktuaalsusest (vt tabel a, *Lisa I*). Küsimus sellest milliste märkidena mõista hüpoikoone Peirce'i 10-märgilises süsteemis on teoreetikute seas jäänud aga lahtiseks (Farias, Queiroz 2006).

Diagrammide ja diagrammiliste metafooride äratundmine sõltub etteantud teemast ning on heuristiline, uuriv tegevus (samas, 167). Kui kahe sisendi vahel on tekitatud side (siinkohal pealkirja *Liblika* kaudu), siis esitise aspektid hakkavad mõjutama taju objektist ja vastupidi (Turner 2013: 15), tekitades keerukaid tõlgendite ahelaid.

Osad elemendid on kompositsioonis (või muusikalises stiilis) relevantsemad ja pertinentsemad kui teised. Diagrammiline struktuur, millel on suurim võimalus olla ära tuntud sellisena, on tõenäoliselt oluline teose üldise struktuuri seisukohast. Lisaks on osad diagrammid „ülekantavamad“, spetsiifiline diagrammaatiline konfiguratsioon on abstraktne, kuid soosib siiski mõnda tõlgendust paremini kui teist (Elleström 2013: 114). On näha, et **diagrammilisus on aluseks metafoorsusele**, lähtudes Stjernfeltist (2007: 91). Teisalt sõltub diagrammi aktualiseerumine muusikatekstis võimalikust muusikavälisest sisendist ja võimest kuulda muusikat „justkui...“. See on omakorda õpitav ja konventsionaliseeritav. (Spitzer 2015: 15–16) Diagrammi ja metafoori vahekord näib olevat mõlemapidine.

Diagrammilisust võib pidada muusika „seesmiseks“ ruumilisuseks, kuivõrd seda saab mõista kui muusika võimet luua oma diskreetsete ühikute ja parameetrite kaudu ikoonilisi relatsioonilisi struktuure.⁶¹ Nii võib rääkida üldistest „üles-alla“, „tsenter-perifeeria“, „enne-pärast“, „staatiline-mobiilne“ jne suhetest; muusikast kui topoloogilisest või matemaatiliselt kirjeldatavast ruumist.⁶² Ruumilisust võib käsitleda kognitsioonis abstraktselt kui „kvalitatiivseid erinevusi keskkonnas, mingit jaotust objektidest ja omadustest“ (Ojala 2009: 307). Seega on diagrammilisus aluseks struktuurilistele introversiivset semioosi rõhutavatele muusikakäsitlustele. Middletoni järgi oleks diagramm primaarne muusikaline tähendustasand. Teisalt võiks öelda, et diagrammi abil representeerime muusikat ennast, mis loob aluse võimeks vastata sarnasele diagrammiseeritud suhtele väljaspool muusikat. Selline käsitlus kirjeldab muusikalist kognitsiooni aga intellektuaalse protsessina, mis on konfliktis kehaliste muusikalise taju teooriatega, millest tuleb juttu allpool, seoses muusika helisemioosi indeksiaalsete aspektidega (vt ka 1.2.3).

⁶¹ Arvestades, et tegelikult moodustavad muusikalised parameetrid kontinuumi ning minimaalsed ühikud, nagu kindel helikõrgus, koosnevad omakorda keerukast harmoonilisest spektrumist.

⁶² Selliste kirjeldustasandi arendamisega seoses on juba mainitud Mark Reybroucki (1998) ja Guerino Mazzola (1997, 2012, Mazzola *et al*, 2016) tööd.

Juhul, kui muusikas tekkinud diagramm on aluseks sarnasussuhtele kogemusele väljaspool muusikat (mis on omakorda ka ise diagrammistatud), on tegemist ülekandemehhanismiga, mis on transmodaalne ning võimalik, et ka aeg-ruumi modaalsust ületav. Seega räägime 'kaugest' ikoonilisusest, mis on väga tinglik ning nõuab sensoorse vahetuse asemel suurt kognitiivset hüpet abstraktsete tähendus-struktuuride vahel⁶³ (Elleström 2013: 113). Siinkohal kasutan sõna **metafoor**. See on ka ühtiv sellise metafoorikäsitlusega, nagu sellest üldiselt räägitakse kognitiivses muusikateaduses kui mustrite sobitamist ühest kogemusedomeenist teise (Brower 2000: 323), kuigi nagu märkis Spitzer, on kognitiivsed metafooriteooriat rakendavate muusikateadlaste eesmärgiks eelkõige selgitada tonaalse muusika süntaksi läbi kehalisest kognitsioonist tuletatud 'muusikalis-metafooriliste-skeemide', mis viiakse vastavusse mingi muusikalise mustri (samas 324). Käesoleva töö käsitlus ühtib Spitzeri arusaamaga, kelle jaoks on abstraktne skematism (minu käsitluses diagrammilisus) aluseks metafoorsusele, mis on domeeni-ülene (vastanduseks autoritele, kelle jaoks skeemi eksisteerimine muusikas ongi juba (kognitiivne) metafoor) (Spitzer 2015: 61–65). Kehalisest kogemusest johtuvat modelleerimist käsitlen allpool indeksiaalsuse kategooria all.

Peirce'i enda metafoorikäsitlus on natuke erinev, kuigi ta ei uuri seda põhjalikult (Anderson 1984: 454), defineerides selle kui ikoonilise märgi, mis „representeerib esitise representeerivat omadust, representeerides parallelismi millegi muuga.“ (Peirce, CP 2.277) See definitsioon on peaaegu läbipaistmatu ning mitte sagedasti kasutatud (Elleström 2013: 102, Anderson 1984: 454) ning seda võib teoreetiliselt mõista mitte kui metafoorsuse laia analüüsi ja määratlust, vaid ainult ühe hüpoikooni aspekti kirjeldust (Colapietro 2011: 162–3). Metafoor jääb seega Peirce'i käsitluses lahtiseks mõisteks ning kuigi ma kasutan just tema sätestatud ikoonilisuse tüpoloogiat, rakendan seda mõistet siiski nii, nagu seda mõistavad kognitiivne muusikateadus.

Kas see on tingimata vastuolus Peirce'i käsitlusega? Kui lähtuda Douglas Andersoni (1984) uurimusest Peirce'i metafoorikäsitluse kohta, siis ei ole. Tema vaate kohaselt on analoogias (diagrammis) kolm elementi: kaks seostatud elementi ning vorm, mida nad jagavad. See vorm on selge näiteks teedekaardi ning teede eneste struktuuri

⁶³ Elleströmi järgi võib ikoonilisus ületada tajumodaalsuse piire, aga ka aeg-ruumi kategooriaid (visuaalne märk võib seista temporaalsete sündmuste eest) ning ühtlasi kognitiivse ning sensoorse kategooria vahet: sensoorne võib olla üldistatud kognitiivseks struktuuriks ja vastupidi. (Samas)

vahel. Metafoori puhul aga ei ole kahel võrreldaval elemendil otsest kvalitatiivset sarnasust, sensoorselt äratutavat ikoonilisust või vormi; on neli elementi: kaks suhestatud nähtust ning kaks vormi või kvaliteetide hulka. Neid peab siduma mingi „lisa“ – element, mis seostab mingid aspektid nende omadustest. (Anderson 1984: 455) Seetõttu väidab Peirce, et metafoor on hüpoikooni kolmasuse aspekt. Kui kaks elementi ühendada seisneb ikoonilisus 'kolmandas' asjas, mille nad konstitueerivad. Sarnasuse loob kahe elemendi metafoorne kõrvutamise ise (samas, 459). Selle seos kontseptuaalse integratsioonivõrgu mudeliga⁶⁴ on selge: kahe domeeni ühendamiseks on vaja 'geneerilist' ruumi, abstraktset kognitiivset diagrammi, mis on sarnasussuhte aluseks. Lõppeks on tegemist 'sulandatud-ruumiga', mis on enamat kui kummagi osaruumi kvaliteetide puhul võiks aimata.⁶⁵ Metafoori puhul puudub analoogia täpsus jagatud kvaliteedis, mis seisab iseene eest. Eemaldades metafoorist üks korrelaat, kaob ka teises ikoonilisus, mis näis teda esimesega ühendavat. Kui diagramm võib täpsustada objekti iseloomu (kaart territooriumi), siis metafoor ei tee midagi „täpsemaks“, luues pigem uue, loogilises mõttes ambivalentse sümboli ja tähenduse, uue ebamäärase indeksiaalse referendi, piiritletud vaid teatud ikooniliste omadustega. Ta on uue ja loomingu täheenduse genereerija, erinevalt analoogiast, mis Peirce'i jaoks funktsioneerib eelkõige teadusliku mõtte avardamises. (Samas, 462–3; 465) Ebamäärasus võib olla tugevus, genereerides mitmeid erinevaid interpretantide ahelaid.

Lihtsamalt väljendudes võib Elleströmi (2013: 107) järgi öelda, et metafoorse märgi puhul on tegemist kõige „kaugema“ sarnasusega: muusika ja hoopis teiste domeenide (visuaalne, ruumiline, sõnaline) vahelises sarnasuses, mis nõuab aga „kolmandat“, abstraktsemat või meelevaldset sarnanevat elementi – abstraktset suhete võrku. Loomulikult võib metafoorne sarnasus peituda ka vahetutes kvaliteetides (värvisünesteesia muusikas), kuid ruumiliste metafooride puhul peab eelkõige viitama nende diagrammilisele alusele. Metafoor võib keerukusest hoolimata olla muusikas

⁶⁴ Joonis 3, lk 34.

⁶⁵ See käsitlus võib erineda Andersoni käsitlusest mingil määral. Tema jaoks loob metafoor ise uue sarnasussuhte, mis jääb ambivalentseks „tundeks sarnasusest“, mis puudub referendi või objekti eneste omadustes. (Anderson 1984: 462) Kognitiivse sulami mudelis võib öelda, et potentsiaalsus sarnasusesks on abstrahheeritava diagrammi näol referendis ja objektis olemas. Kuigi ka see võib „kaduda“, st mitte olla tajutav võrdluse puudumisel, mis ta aktiveerib.

suhteliselt vahetult tajutud. Lisaks võib, nagu pakub kognitiivne muusikateooria, siin mängida rolli kehaline tajude. Sellest lähemalt järgnevalt.

2.2.2. Indeksiaalne aspekt – muusikalised žestid ja kehalisus

Indeksit mõistab Peirce kui sellist suhet esitise ning objekti vahel, mille sätestab mingi eksistentsiaalne või füüsiline side (CP 2.248). Nad on märgid, mis viitavad (juhivad tähelepanu) mingile konkreetsele nähtusele (Atkin 2005: 163–4). Laiemalt võib indeksiaalset seost mõista kogemusliku seosena (Ojala 2009: 313). Siin alapeatükis keskendun indeksiaalsusele aga üsna spetsiifilises muusikasemioosi aspektis – eelkõige kui kehalisusest tulenevale muusikakognitsioonile.

Indeksiaalne tasand ruumi kujutamisel muusikas kujuneb heli energeetilisest aspektist ning selle seosest kehalise tunnetusega ja helisemioosiga laiemalt. Igasugune heli on indeks mingist jõust, mis häirib keskkonda, tekitades helilained ning interpretatsioone (kujutlusi) selle sünnist. Kuivõrd puhas indeks ei väida midagi, ei evi sarnasust või seaduspärasust (Atkin 2005: 164), siis muusikas võib kontseptualiseerida sellist indeksiaalsust David Lidovi järgi kui kvaliteete nagu tempo, *rubato*, intonatsioon ja dünaamika, st neid, mis on ekspressiivsed puhtalt füüsilisel tasandil (Lidov 1987: 73). Enamikel juhtudel aga esinevad need kvaliteedid muusikas mingis struktuuris, kus esinevad ka tonaalsed suhted, meetrum, vorm, jm. Indeksiaalne märk esineb muusikas seega omadusmärkides kehastununa. Puhas indeksiaalsus võib olla heli semantika osa, kuid muusikas ei tundu ta enamikel juhtudel relevantne – igasugune indeks toetub ikoonilisele tasandile või on artikuleeritud sümbolitega.⁶⁶ Atkin eristab Peirce'i käsitluses **degenereerunud** ja **ehtsat** indeksit (Atkin 2005: 178). Esimesel juhul on tegemist märgiga, mis töötab ainult viitavalt. Ehtne indeks kätkeb endas aga ka mingit informatsiooni objekti kohta. Jälg liival on ikoonilises suhtes jalaga, tuulelipp on ühtlasi suuna diagramm, heli võimaldab teha järeldusi akustilise keskkonna ja heliallika käitumise

⁶⁶ Võib vaadelda ka Peirce'i kuulsat näidet tuulelipust (CP. 2.286). Tuule suunale viitab see objekt kausaalselt, st indeksiaalselt, kuid selle tegemiseks on tal ikooni kuju – nool, mis moodustab lihtsa diagrammi. Ka Atkini näitest selgub, et märkidel on tingimata mõlemad aspektid: jalajälg liival sarnaneb objektiga, mis ta tekitab. See sarnasus ei mängi lihtsalt rolli selles, et märgi viitav iseloom seisneb kausaalses suhtes, mis ta tekitab (Atkin 2005: 166).

kohta, ehtne indeks on informatiivne ning kätkeb endas ikoonilisi elemente ja kahte reaalselt eksisteerivat entiteeti (samas, CP. 2.283). Muusikas on Lidovi (1987: 73) järgi ikooniline tasand „isomorf või jälg mingist objektist või jõust, mis pole sellega otseselt kontaktis“ (diagramm) partituuris, mille esitaja „ühendab taas, indeksialiseerib need kehasse“ ning „avaldab nende jõu“ (žest). Muusikas on indeks seega ühelt poolt ehtne (reaalne heli, mis on põhjustatud reaalsest sündmusest ning liigub akustilises keskkonnas), teisalt on ta ka **sub-indeks**⁶⁷, kuivõrd ta on kehastunud muusika sümbolsüsteemis.

Kõige lihtsam on indeksiaalset aspekti kontseptualiseerida kontsert-situatsioonis. Muusikalise struktureeritud vormi kõlavale toomiseks peab pillimängija tegema teatud iseloomuga füüsilisi liigutusi. Võttes näiteks klaverimängu, on sellega seotud klahvivajutuse jõud või õrnus, kiirus, žesti ulatuvus (lai või kitsas register), liigutuste sujuvus või hüplikus, kontinuaalsus või katkendlikkus; sõrmeliigutuste peen-motoorika, jne. Siinkohal võib rääkida Arnie Coxi (2016: 36–58) 'mimeetilises mõistmise' hüpoteesist. Tema järgi on helid põhjustatud füüsilisest keskkonna ärritusest ja muusikalised helid inimeste kehalisest tegevusest. Nõnda on meil tajus neist implitsiitselt olemas võime tekitada sarnaseid helisid. See võib teostuda **otseses mimeetilises tegevuses**: poosid (nt seoses tantsumuusikaga), liigutused, žestid, näoilmed; ja kõige selgemalt – pillimänguga seotud liigutuste imiteerimine (nn *air guitar* või *air drumming*) või **kujutletud või implitsiitses mimeetilises tegevuses**, mis on kehalise taju abstraktne representatsioon ning seisneb implitsiitses arusaamas sellest, mis tunne oleks oma kehaga teatud iseloomuga helisid tekitada (samas, 36–38). Selline arusaam on aktuaalne pea igasuguses muusikalises tajus, enamasti mitte-teadlikult (samas, 56). Imiteerimise printsiip on selge inimtekitatud helide puhul, kuid imiteerida võib ka mitteantropomorfseid heliallikaid – muusika seisukohast ei pea implitsiitsed tähenduslikud heliallikad olema kujuteldava subjekti genereeritud, kuigi alus selliseks kujutluseks on sarnaselt meie keha ja imitatsiooniprintsiip. Sama seisukohta võtavad ka Hatten (2004: 132) ning Tagg (2012: 507–8). Siinkohal töötab muusikaline heli 'ehtne indeks', mille objekti (heli tekitanud sündmust) kuulaja representeerib enda jaoks läbi mimeetilise kehalise taju, lähtudes selles indeksis kehastunud diagrammidest ja omadusmärkidest.

⁶⁷ **Sub-indeks** on sümboolselt väljendatud indeks (nt sõna "mina" (CP. 2.303) Sinna alla käivad ka pertseptid, mis kirjeldavad operatsiooni, kuidas jõuda mingi objektini (Atkin 2005: 170–177).

Lisaks võib indeksiaalset tasandit kirjeldada kui heli mõju meie kehale. Peirce'i järgi kehtib energeetiline interpretant – füüsiline reaktsioon märgile (Turino 1999: 224). Mimees võib läbida mitmeid abstraktsuse astmeid. Kui selle aluseks on ainult heli (samas, 41–42) võibki rääkida indeksiaalselt vahendatud mimeesist, mille puhul tinglikkuse aste suureneb märgatavalt. Isegi partituuri on võimalik mõista kui jälge kehalisest tegevusest (kujutledes selle realiseerimise või kuulmise tunnet). See kõik sõltub loomulikult kuulaja partikulaarsetest taustateadmistest ning varasemast kogemusest üldistest intuiivsetest heliloomingu printsiipidest kuni spetsiifiliste teadmiseni pillimängu kohta (samas, 51), aga nagu ütleb Peirce'i, eksisteerib indeksiaalsus olenemata meie interpretatiivsetest praktikatest ja võimest seda ära tunda (CP 4.447).

Coxi mimeetiline hüpotees näitab selget seost heli kui energeetilise fenomeni ning kehalise representatsiooni vahel. Käesoleva töö kontekstis kirjeldan kehalist kognitsiooni lähtuvalt helist kui ehtsast indeksist. See võib aga aluseks olla edasisele metafoorsusele, kui need omadused/tunded, mida mimeetilise tegevuse alusel muusikahelis tajutakse, on aluseks uuele kõrgema tasandi domeenivälisele sarnasussuhtele. Selline kehaline representatsioon võib olla kognitiivselt keerukas, kuid enamasti on tegemist automaatse ning tahtmatu ja holistliku mentaal-motoorse modelleerimisega. Seda rõhutavad nii Cox (2016: 56–57) kui ka Hatten (2004: 97–101). Selle asemel, et näha igasugust multimodaalset representatsiooni kui 'pilt-skeemidele' toetuvat, tuleks rõhutada, et keskkonna representeerimisel toimub madalamatel kognitsiooni tasanditel erinevate tajumodaalsuste integratsioon, et moodustada holistlikku seismist kuvandit tähenduslikust sündmusest. Nõnda on heli interpreteerimisse kaasatud ka inimkeha liikumine, mida peaks võtma kui omaette tajumodaalsust. Esialgne intermodaalne representeerimine johtub võimest ja vajadusest tajuda holistlikke sündmusi.

Väga sarnaselt võib mõista ka Hatteni **muusikalise žesti** käsitlust, mis siiski vähem rõhub tegelikule või implitsiitsele mimeetilisele tegevusele. Žest kui „energeetilise ajaline kujund“ kaasab tavaliselt rohkem kui ühte muusikalist parameetrit ning selle taju põhineb erinevate tajumodaalsuste integratsioonil ja muusikalise sündmuse holistlikul kogemisel, millest oluline osa ka kehalisel tajul. (Hatten 2004: 97) Peamiselt on tegemist diagrammiliste märkidega, mis mõjuvad vahetult, kaasates meie seismist kehalis-motoorset representatiivset potentsiaali.

Žest on seeläbi aluseks suurele osale muusikalisele tähendusele ja emotsionaalsele potentsile. Nagu märgib Nattiez on muusikas aeg-ruumiline, afektiivne ning kineetiline eneseväline viitamine tihedalt seotud (Nattiez 1990: 118–9). Kuivõrd kehalised hoiakud ja žestid on tihedalt seotud inimese afektide väljendamisega ning muusika kehaline representeerimine toimub madalatel kognitsiooniastmetel, siis võib žesti- ja mimeesiteooria muusikas anda alust Peter Kivy (1980) muusikalise **ekspressionismi** teooriale: me võime tajuda muusikat suhteliselt vahetult ekspressiivsena, kuivõrd see kaasab meie kehalise (ja seeläbi afektiivse) taju. Nagu kirjeldab evokatiivselt Merleau-Ponty (2019: 295–6):

Ma ei tarvitse [žesti] mõistmiseks tuletada meelde tundeid, mida ma kogesin, kui ise neidsamu žeste sooritasin. Seesmiselt tean ma viha miimikast väga vähe [...] ma ei taju viha ja ähvardust psüühilise faktina, mis peituks žesti taga, vaid ma loen viha välja žestist endast, žest ei pane mõtlema viha peale, vaid ta ise ongi viha. [...] Ma mõistan žesti tänu intentsioonide vastastikkusele. Žest joonistab punktiirjoontega välja intentsionaalse objekti. See objekt muutub aktuaalseks ja täielikult mõistetavaks siis, kui minu keha võimed sellega kohanduvad ja seda katavad. Žest on minu ees nagu küsimus, ta näitab mulle maailma tundlikke punkte ja kutsub mind nendega liikuma. (Merleau-Ponty 2019: 295–6)

Heli kui indeks mingist jõust, mis on seesmise kehalise tunnetusega modelleeritav, läheneb ka Ernst Kurthi teooriatele muusikalisest ruumist kui seesmisest psüühilisest ning intentsionaalsest fenomenist, mida on kõige parem kirjeldada kui 'energeetilist ruumi'. (Kurth 1931: 128, 136) Kombinatsioon heli semantikast (ta on alati indeks) ning kehalisest mimeesist (kui keha kaudu modelleeritud arusaam heliallikast) oleks võimeline tekitama muljet muusikalistest sündmustest kui objektidest ja jõududest, mis on liikumas mingis ebamäärases ruumis. Seda omakorda piirab arusaam ruumist, mida kujundab meie kehastunud kogemus, kujundades Hatteni (2004) ning Steve Larsoni (2012) arvates virtuaalse muusikalise ruumi, kus rütm ja tonaalsus loovad aimdust gravitatsioonist, magnetistmist ning inertist. Nõnda ei piirdu mimeesi tähenduslikkus muusikas konkreetses esituskontekstis pillimängija kehalise ekspressiivsusega, mis peitub helide taga (kuigi ka see võib mängida suurt rolli afektis, eriti nt imetlustunne virtuoosete palade puhul, mis nõuavad suurt kehalist võimekust). See võimaldab tajuda muusikat kui kineetiliselt, ruumiliselt ja afektiivselt ekspressiivset kunsti üldiselt. Liikudes taas

ennatlikult käesoleva töö analüüsiobjektini, võib siin näitlikustada eelnenud arutlust Elleri *Liblika* peamise temaatilise žesti **A** fenomenoloogilise käsitlusega.⁶⁸



Näide 3: Heino Elleri *Liblika* žest **A**, taktid 1–2.

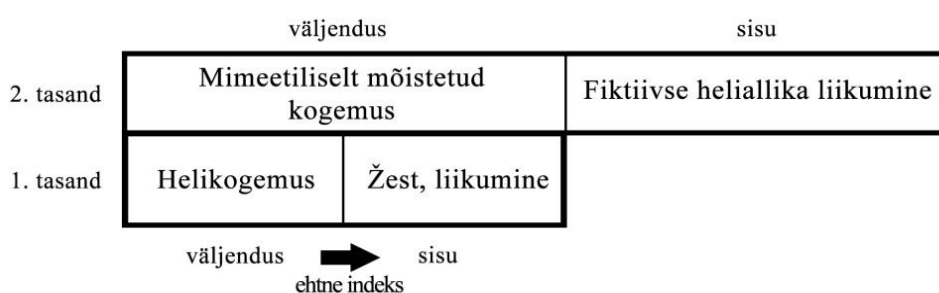
See žest kätkeb endas teatud kehalist liigutust esitajalt. Ta on õrn ja kerge, teda ei iseloomusta suure jõu rakendamine (*p* dünaamika); ta on kiire (*veloce*), sujuv või voolav (*legato*-kaar) ning koosneb paljudest kiiretest väikestest liigutustest (palju lühikesi vältuseid). Lisaks on žest stabiilne – seda nii tonaalselt (tegemist on pentatoonikaga, milles pole suunatud tonaalset liikumist – helide vahel puudub magnetism) kui ka meloodiakontuuris, rütmis ja käe hoius (sujuv, laineline ning korduv kontuur, käsi püsib seda esitades paigal). Kombinatsioon vaoshoitusest (dünaamikas), kiirusest ning nootide rohkusest mõjub täpse ja oskusliku, ühtlasi graatsilise ja tasakaalus kujundina. Kordus tekitab muljet inertsist: liikumine on jätkuv ja katkematu. Kõik eelnev informatsioon võib olla visuaalselt tajutud reaalses esituses. Teisalt piisab teatud taustateadmiste puhul ka ainult helist või ka – nagu praegu analüüsi teostades – vaid partituurist. Ma ei pea ka aktiivselt kaasama mimeetilist kujutlust („kuidas oleks seda mängida?“), et vahetult tajuda neid omadusi selles muusikalises passaažis, selle ekspressiivsus on vähemalt minu jaoks selgelt mõistetav kogemusena, mis võib kiiresti hõlmata erinevaid tajumodaalsusi.⁶⁹

Kuivõrd muusikaline semioos taandub *hic et nunc* helisemiootikast, siis ei ole siin kuulamiskogemuses tingimata relevantne heli kui pianisti keha liikumise indeksiaalne nending. Pigem degenereerub see žest abstraktseks tähenduslikuks märgiks, potentsiaalsete objektide horisontidega diagrammiliseks adumiks ning objekt (esineja keha) taandub uute potentsiaalsete objektide ees. Kunstis taandub argine kausatsiooni tajumine abstraktsete simulatsioonide ees – kunstikogemus suunab mu tähelepanu helikogemuse pinnale (esmasusele), mis omakorda on aga kuvand millestki enamast. Aktuaalse kausaalsuse aspekt sellest aga ei kao: keha mängib kaasa tähenduse tekkes, kui holistlikult tajutud žest saab omakorda aluseks metafoorsusele. Eelkirjeldatud iseloomuga kehaline liikumine võib

⁶⁸ Lähemalt vt ptk 2.3.3.1.

⁶⁹ „Žesti intermodaalsus viib lõppeks loomulikult tema kui **mõtte** kategorisatsioonini.“ (Hatten 2004: 131. Minu rõhk.)

olla üle kantud liblika (aga mitte eriti lihtsalt elevandi) kehale minu kujutluses. Siinkohal ma mitte lihtsalt ei kannu üle diagrammi muusikast ruumilisele kontuurile vaid visuaalses modaalsuses (Bachi ja Villa-Lobose näited eelnevas peatükis). Kehaline tunnetus tõstab oluliselt vastuvõetava informatsiooni hulka. Kuivõrd žest on aluseks uutele metafooridele muusika ning teiste domeenide vahel, on temas oluline aspekt helil kui autentsel indeksil mingist sündmusest/liikumisest, tugevdades taju muusikast kui ruumilisest, liikuvast ning energeetilisest fenomenist. Eelnevat võib kirjeldada analoogse konnotatsioonimudeliga, mille pakkusin ruumistatud muusika puhul (joonis 7).



Joonis 7. Helikogemuse kehalise tunnetuse konnotatsioonimudel.

2.2.3. Sümbolne aspekt – muusikaline topos

Sümboli puhul räägime Peirce'i terminoloogias arbitraarsetest, konventsionaalsetest märkidest (CP. 2.248) Sümbolne tasand on aktuaalne enamike märkide puhul, mida käsitlesime primaarselt ikoonilise või indeksiaalsena, kuivõrd muusikalist süntaksi ja diskursust võib pidada sümbolseks – see koosneb arbitraarsetest diskreetsetest ühikutest, mis kombineeruvad, et moodustada märke. Neid ühikuid on võimalik kirjeldada erinevuste süsteemina, nagu käsitleb Saussure (2017: 199) loomulikku keelt. Enamik ikoonilisi ning indeksiaalseid märke artikuleeritud muusikalises süsteemis sümbolsete märkidena, kus sarnasus või viitamine on mingil määral tinglik. Konventsionaliseeritud sarnasussuhet, millel on kindel referent, peab pidama sümbolseks (Short 2007: 229).

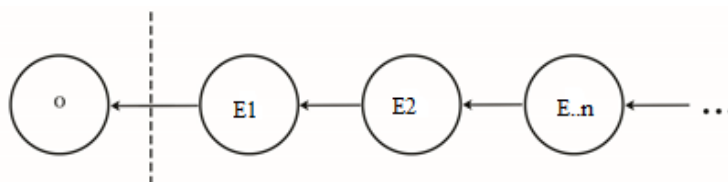
Peirce'i teorias on märkide funktsioneerimiseks vaja kõiki märgitüüpe. Konventsionaalse tähenduse (ka sellise, kus domineerib sarnasus või indeksiaalsus) puhul räägime reegelmärkidest (*legisign*). Et semioos toimiks, peavad individuaalsed

eksemplarid omakorda viitama mingi tookenina (*token*) üldisest tüübist (*type*), st reegelmärgist. Adumlik ikooniline üksikmärk seisab ainult mingite kvaliteetide eest, mida see kehastab. Seda tuleb võrrelda teiste esitistega, et tekiks seaduspära ja interpretatsioon. Üksikmärk funktsioneerib vaid seadusmärgi olemasolul. See omakorda eeldab eksisteerimiseks üksikmärke, milles kehastuda. Need jääb siin-ja-praegu tasandile, reegelmärk aga kaasab mälu ja õppimisvõimet, üldistust. (Ojala 2009: 311) Et kogemus oleks korduvalt kommuniqueeritav peame sisenema konventsioonide ning assotsiatsiooni kui harjumuse domeeni. (samas 313–315)

Muusikas ei pruugi selline märgi konventsionaliseerumine toimuda. Thomas Turino (1999) väitel ei kulmineeru muusikaline semioos arbitraarsete harjumuslike märkidega. Pigem on muusikalised märgid otseselt emotsioonidest ja kogemustest, mispuhul jääb tõlgend sageli emotsionaalse (esmasus, tunne) ja energeetilise (füüsiline reaktsioon) tõlgendi tasandile kuivõrd märkide sidumise protsess (mis viib kolmasuseni) on peatatud (samas, 222–4; 23–3), tulemuseks on nn degenerereerunud märgid. Indeksiaalsuse oluline aspekt muusikalises tajus (muusika seos isiklike kogemustega) tingib tunnetuslikke tõlgendusi ja individuaalseid seoseid ning mitte kommunikatiivset-konventsionaliseerunud tähendusi (samas, 237). Kui muusika jääb adumiteks ning üksikmärkideks, siis esineb objekt vaid potentsiaalina. See selgitab tunnet, et muusika on kui tähenduslikult mõjuv „hieroglüüf, mis millelegi ei viita“ (Monelle 2008: 97). Tema ikooniline ja indeksiaalne intensiivsus ning seesmine süntaktiline keerukus, nt tonaalse struktuuri näol, esineb kui ekspressiivne tähenduseta kõne, mis nõuab sensorset, kehalist ja intellektuaalset interpretatsiooni. 'Objekti' märgikorrelaadi taandumise puhul jääb muusikal kui esitisel jääb alles 'võime' määrata mingi tõlgend kui esitis samast objektist, millest johtub, et sellest tulenenud tõlgendite jada võib lõppeda objekti selginemisega, kuid võib ka mitte (samas, 75). Objekt kui potentsiaalsus kutsub üles interpreteerima. Selliselt võetuna on muusika eelkõige küll isiklik ja vahetult tähenduslik kogemus, kuid ei allu konventsionaliseeritud kommunikatsiooni nõudmistele.

Turino näib aga liialt rangelt tõmbavat piiri arbitraarse ning mitte-arbitraarsete märkide vahel. Nagu olen siin märkinud, on Peirce'i jaoks siin tegemist märgi aspektidega ning mitte loogiliste kategooriatega. Harjumus ühendada mingit esitist objektiga on sümboli puhul küll koventsionaalne, kuid see harjumus ei saa võrsuda eikusagilt, vaid vajab tekkeks kogemusi – ikoone ja indekseid. (Nöth 2014: 177). Sümbolid võivad sündida

segatud märkidest, mis viimaseid kaasavad (CP 2.302). Pakun ühe elementaarse helikujutise konventsionaliseerumise mudeli, mis võiks olla selline, nagu kujutatud joonisel 8 (see on jäetud lihtsuse mõttes düaadiliseks).



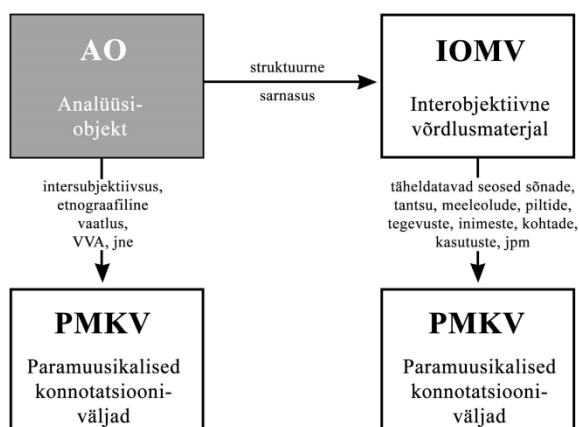
Joonis 8: indeksiaalse helikujutise konventsionaliseerumise käik.

Siin on piir muusika süsteemisese ning välise helistruktuuri vahel märgitud punktiirjoonega. Esialgsele ikoonilisele seosele objekti (O) ning esitise vahel (E_1) võib olla omakorda viidatud ikooniliselt uue muusikalise esitise ($E_{2...n}$), mis sarnaneb nüüd mitte objektile, vaid omakorda mingil määral konventsionaliseeritud märgile muusikadiskursuses (E_1). Iga järgnev osa selles ahelas võib morfoloogias erineda mingis aspektis, säilitades vaid mingi pertinentse tunnuse. Esialgne sensoorselt tajutav seos nõrgeneb ja mingist hetkest pole seos O ja E_1 vahel enam primaarne, piisab viitest $E_{1...n}$ märkidele ning uus esitis kehastab juba üldist tüüpi – seadusmärki. Sarnane protsess võib toimuda diagrammide, metafooride⁷⁰ ning žestide puhul. Hatteni arvates võivad ekspressiivsetest žestidest tekkida temaatilised žestid, mis omakorda generaliseeruvad, olles mõistetud uute näidetena stilistilisest või strateegilisest (retoorilisest või struktuurilisest) žestist (Hatten 2004: 122–3), seeläbi kirjeldab ta sarnast protsessi. Nõnda võib kujuneda muusikas suhteliselt spetsiifiline leksikon kindlate assotsiatsioonidega märkidest, mis põhinevad ikoonilistel ja indeksiaalsetel struktuuridel. Kuivõrd protsess nõuab iteratiivsust ja mälu, siis peab fikseerima millisel tasandil sellise märgi ilmumine toimub: kas assotsiatsioon ilmneb kultuurilise universaalina, mingi ajaperioodi muusikas, mingis konkreetsetes muusikalises stiilis, konkreetsete heliloojate loomingus või vaid mõnes üksikus teoses. Tõenäoliselt nõuab see protsess korduvaid meta- või paralingvistilisi viiteid või kontekstuaalseid korrelatsioone⁷¹, mis tähendusvälja kinnistaksid. Protsessis toimub ka tähendusnihkeid ja kasvu. Muusikas toimub üldjuhul vaid osaline konventsionaliseerumine: mingi aspekt märgi esialgsest motiveeritusest tõenäoliselt tajutav.

⁷⁰ Metafooride konventsionaliseerumist sümboolseks märgiks kirjeldab Anderson (1984: 460-64).

⁷¹ Nt pealkirjad, programmid, metonüümiliselt seotud kultuuritekstid ja –praktikad.

Philip Tagg oma analüüsidest demonstreerib suhteliselt üldiselt mõistetavate märkide eksisteerimist filmi- ja populaarmuusikas, mis toetuvad konventsionaliseerunud seostele muusikaliste tähenduslike ühikute (museemide) ning mingi kultuurilise elemendi vahel. Nõnda saab nt žanri-sünekdohhide abil viidata teatud sotsiaalsele grupile, ajale või kultuurilisele-geograafilisele piirkonnale, millega see žanr seostub, koostades potentsiaalselt ideoloogilisi sõnumeid. Komponeerides muusikat spetsiifilise tähendusväljaga visuaalsele teosele rakendab helilooja üldtuntud assotsiatsioonidega muusikalisi elemente.⁷² Taggi pakutud meetod lähenemaks muusikalisele tähendusele (joonis 9) on siin välja toodud.



Joonis 9: Philip Taggi (2012:238) muusikalise tähenduse analüüsimise mudel interobjektiivse võrdlusmaterjali põhjal.

Ühelt poolt võib museemide tähenduse selgitamiseks leida jagatud (intersubjektiivseid) tõekspidamisi mingi museemi tähenduse kohta spetsiifilises sootsiumis etnograafilise vaatluse ja küsitluse abil. See annab uurijale enamasti verbaal-visuaalseid assotsiatsioone (VVA-sid), mis selle museemiga seonduvad. Teisalt aga peab sellele lisanduma **interobjektiivne võrdlusmaterjal** (IOVM – sarnased muusikalised struktuurid teistest teostest), mis baseerub tõsiasjal, et muusikalised struktuurid on objektiivselt seotud oma ilmnemise kontekstiga, teiste teostega ning seeläbi ilmnemisega ka nende kontekstis, avades meie jaoks paramuusikalised konnotatsiooniväljad. Nõnda võib teatud muusikaline

⁷² Vt Tagg 2000: 147–240, kus ta seostab kõik „Kojak“ telesarja tunnusmeloodia muusikalised elemendid sarnaste kultuuris esinevate nähtustega. Nõnda pole juhuslik, et Kojakit ekraanil saadavad oktavikäiguga metsasarved, kuivõrd need pillid on klassikalises muusikas juba ammu rakendatud 'mehise-heroilise' kujutamiseks. Juhuslik ei ole ka saates *tremolo*, mis kujutab aktiivset ja värvikirevat linnaelu, kus tegevus toimub.

element olla seotud rohkem kindla programmi, afekti, teatud tüüpi teiste semiootiliste tekstidega, praktikatega, jne. (Tagg 2012: 238–9) Seos minu pakutud indeksiaalse mudeliga (joonis 8) peaks olema selge ning ka Taggi mudel võib olla seletuseks eelkirjeldatud arbitraarse tähenduse kujunemisele korduva kasutamise käigus. Tuleb aga rõhuda, et nii käesoleva töö autori kui ka Taggi arvates jäävad ikoonilis-indeksiaalsed väljenduslikud struktuurid selles protsessis olulisele kohale: teatud muusikalised struktuurid sobivad paremini mingisse konteksti oma ikoonilise või žestikulaarsete omaduste poolest. Kuigi on ka võimalikud täiesti ajaloolis-konventsionaalsed nähtused, nt mingi pillitämbri semantika (klavessiin konnoteerimas teatud ajaloolist perioodi). Kui Turino piirab indeksiaalset tähendust ja selle kuhjumist liiga kitsalt eelkõige isikliku kogemusega⁷³ (Turino 1999: 235), siis Taggi lähenemise järgi võiks sellist protsessi pidada aluseks muusikalise märgi potentsiaalsele konventsionaliseerumisele kollektiivses muusikapraktikas.

Eelnevast johtub, et arbitraarne tähendus muusikas on pidevas muutuses, kui märgid esinevad uues kontekstis ning neid rakendatakse uute eesmärkidega, kommukeeritakse uuele auditooriumile. Pragmatika – kes kommukeerib, mis eesmärgil ning kellele – mängib seega olulist rolli (Tagg 2000: 121) semantilis-indeksiaalse kuhjumise seisukohast. Tähendused võivad ka ununeda: uurides varasemate perioodide heliloojate muusikat tähenduslikust aspektist nõuab seega teatud muusikalise stiili, žanri või isegi teose poieesi ning esteesi rekonstrueerimist ajaloolise tõendusmaterjali põhjal, uurimaks kuidas helilooja kommukeeris ning kuidas see omal ajal vastu võeti, mille jaoks on aga teemärke nii muusikas eneses kui ka seda ümbritsevas (Hatten 2004: 6–7).

Sarnane teemavaldkond, mis seostub konventsionaalsete märkidega muusikas on Leonard Ratnerist (1980) alguse saanud **topose teooria** (*topic theory*), mida võib pidada

⁷³ Turino järgi: „Indeksid viitavad korreleerudes objekti ilmnemisega tegelikes situatsioonides. Kui selline indeksiaalne suhe on sätestatud, ei ole tegeliku objekti ilmnemine enam tarvilik; indeks võib ikka meelde tuletada objekte, mis on varasemalt temaga seostatud. Kui varasemalt indeksiaalselt seotud objektid ei ole kohal, või isegi kui nad on, võivad uued situatsioonid selle sama märgiga ühenduda. Muusikalise afektiivsuse teooria seisukohast on oluline, et indeksid omandavad uusi tähenduskihte, kandes potentsiaalselt ka eelnevaid. Teatav *semantiline kuhjumine*. [...] Indeksiaalsed suhted baseeruvad isiklikel kogemustel. Seega on selline kommukeerimine prominentseim intiimsetes gruppides nagu abielupaarid, perekonnad, lähedased sõbrad ja edasi lähedased kommuunid ning naabruskonnad.“ (Turino 1999: 235)

ühiks peamiseks suunaks muusikasemiootilistes uurimustes.⁷⁴ Topost võib kirjeldada kui mingit iseloomulikku elementi (esitist), mis viitab rohkem või vähem kindlalt defineeritud objektidele. Need on kujunenud kindla kultuuriruumi muusikapraktika käigus, muutudes ajas ja ruumis rännates ning nõudes toimimiseks stilistiliselt kompetentset auditooriumi (samas 7–8). Toposeteooria käsitlused on eelkõige alanud klassikalise perioodi (c 1770–1830⁷⁵) muusikaga, toetudes ajaloolistele eemilistele käsitlustele, mis kirjeldavad muusika väljenduslikku 'iseloomu' (*character*) ning stiile (Agawu 1991: 26, 28). Kofi Agawu pakutud nimistut vaadeldes võivad toposed olla seostatud mingi žanriga (menuett, gavott, musette, sarabande, retsitatiiv, aria, 'õpitud stiil') või tuleneda mingi spetsiifilise muusikakultuuri iseloomulikest joontest (prantsuse overtüür, türgi muusika). Teisalt võib tegemist olla iseloomulike muusikaliste elementidega, mis seostuvad mingi kultuuripraktikaga ja sellega seotud tähendusväljaga (marss, fanfaar, jahimuusika, pastoraal) (samas, 30). Nad võivad olla lihtsad ja spetsiifilised märgid, stilistilised omadused või sarnaneda muusikažanriga (Monelle 2006: 7). Toposed pärinevad sageli viidetest muusikalistele kontekstidele, mis omaaegsele publikule tuttavad, k-a viited rahvamuusikale, tantsudele, jms. Selliselt on topose väljakujunemine samuti kirjeldatav 'semantilise kuhjumisena' ja siin pakutud mudeli kaudu (joonis 8). Klassikase perioodi muusikas on võimalik täheldada selliste elementide süstemaatilist kasutust, kuid sarnane printsiip jätkub loomulikult ka romantilises muusikas (ning topose teooriat rakendatakse ka 20. sajandi klassikalisele ning isegi populaarmuusikale), kus heliloojad rakendasid „jagatud muusikalist kompetentsi“ üha enam individuaalse häälega, toposeid muutes, nende üle ironiseerides, jättes samaks morfoloogia, kuid uue sotsio-kultuurilise ajastu kontekstis nihutades tähistatavat (Agawu 1991: 135–8), taaskord näitlikustades semantilise kuhjumise printsiipi.

Monelle kirjeldab eksplitsiitselt topose algust ikoonilis-indeksiaalse märgina ning semantilist kuhjumist, mis viib reegelmärgi loomeni. Märgi korduval esinemisel kinnitub seega enam mitte konkreetne ikooniline viide, vaid sümboolne tähendusväli, seadusmärk. Nõnda on ka märgi sisu konventsionaalne: ta on kultuuriline ühik (Eco 1979: 67 järgi),

⁷⁴ Autorite seas, kes on sellel teemal kirjutanud on nt Allanbrook 1983; Agawu 1991; Hatten 1994, 2004; Grábocz 2002 jpt. Olulisel kohal on Raymond Monelle'i panus (2000, 2006). Hiljutisematest kogumikest antud teemal vt nt Sheinberg (2012) või Panos, Lympouridis, Athanasopoulos, Nelson (toim.) (2013).

⁷⁵ Tinglik ajavahemik, millele viitab nt Agawu (1991: 135).

hobune nii nagu ta eksisteerib kultuuris. Enam veel, ta ei ole mitte nt kirjanduslik, vaid spetsiifiliselt muusikaline hobune, selle semantilise väärtuse on määranud muusikaline märk kui mingi konventsionaalsete omaduste konstellatsiooni kompleksse kultuurilise ühikuna (Monelle 2006: 23, 25). Selline protsess on selgelt näha ka 'pastoraalse' topose sünnis, kus on ka esitise tasandil keerukam konstellatsioon. Pastoraalsus seostub kirjandusliku pastoraalsusega, teda tähistavad spetsiifilised pillid (mida mängivad karjased), muusikalised stiilid (nt rahvamuusika kui looduslähedaste maainimeste muusika) ning ekspressiivsed parameetrid muusikas (6/8 taktimõõt, aeglane tempo, rahulik iseloom, mis sageli ise rahvatantsudele) (sammas, 185–250). Esialgsed indeksiaalsed ja ikoonilised viited kujunevad väga laia semantilise väljaga üldiseks sümboliks.⁷⁶

Sümboolsete märkide sünni muusikas on niisiis enamasti seotud mingi esialgse motiveeritud elemendi iteratiivse moondumisega konventsionaalseks (kusjuures ajas muutub nii esitise morfoloogia kui ka objekt, millele ta viitab). Kordan, et muusikalise ruumi seisukohast toovad **sümboolsed esitised kaasa nihke ka objektitasandil**, kuivõrd nad tähistavad mitte spetsiifilise instantsi, vaid üldist tüüpi, seaduspära. Sümboli objekt on samuti üldise iseloomuga (CP. 2.249). Monelle kirjeldab selliseid objekte **kultuurilise ühikuna** (Monelle 2006: 26). Üldiselt mõistetud kultuurilist fenomenina, mis asetseb teiste sümboolsete märkide võrgustikku. Selline tähendus ei ole „referentsiaalne“, muusikaline topos moodustab võrgustiku teiste kultuuritekstide, sotsiaalsete praktikate ja ajaloo, tähistades ruumi mingi aluse põhjal, mis on kultuurile oluline (sammas, 27). Muusikaliste toposte alla kuuluvad mitmed märgid, mis korreleeruvad teatud kultuuriliselt defineeritud mis on Tarasti järgi kirjeldatav 'kohana': tähenduslik ruum, eraldatud (ja eristatud) teistest ruumidest ning funktsioneerides „super-märgina“, milles toimuvad omakorda teised (Tarasti 2001: 164). Korreleeritud ruumid võivad olla seotud teatud sotsiaalse klassi elamistingimustega (kõrge vs madal klass), sakraalse või profaanse ruumiga, loodusega (nn 'jahi' topos, pastoraalne topos), fantastilise või igapäevaelu ruumiga, linna- või maakohtadega, jne. Sageli loovad sellised kultuurilised ühikud binaarseid opositsioone. Siinkohal ei toimu spetsiifilised ruumilised žestid, metafoorid ja diagrammid ruumis enam kui lihtsalt mingite objektide konfiguratsiooni, neutraalses konteineri või kehalis-ruumilist tunnetust modelleerivana – nende tähendus võib sõltuda palju konkreetsemast (ja samas palju üldisemast) kultuurilis-sümboolsest ruumist, mis siiski hakkab interakteeruma

⁷⁶ Pastoraalsusest lähemalt ka allpool 3.1.2. alapeatükis.

vahetumat ruumitaju loovate ikooniliste ja indeksiaalsete märkidega.

Lisaks võib olukorda kirjeldada lähtuvalt ikoonilis-indeksiaalsetest märkidest, kuivõrd teatud ruumilise taju tekkimine nende märkide põhjal ei ole kindlasti muusikalise signifikatsiooniprotsessi lõpp. Pigem saavad need ruumilised kujutlused esimeseks lüliks potentsiaalselt väga mahukale ja keerukale interpretantide ahelale. Nagu märgib Lotman:

Kontseptid „kõrge-madal“, „parem-vasak“, „lähedal-kaugel“, „avatud-suletud“, „piiritletud-mittepiiritletud“ ja „diskreetne-kontinuaalne“ saavad kultuuriliste mudelite materjaliks, millel on täiesti mitte-ruumiline sisu, tähistades „väärtuslikku-mitteväärtuslikku“, „head-halba“, „enda-teise“, „ligipääsetav-mitte ligipääsetav“, „surelik-surematu“, jne. (Lotman 1977: 218)

Ruumi kujutamine muusikas võib seega aluseks olla palju keerukamatele kultuurilis-konventsionaalsetele vastandustele.

3. ELLERI KLAVERIPALA *LIBLIKAS* SEMIOOTILINE ANALÜÜS

Järgnevas alapeatükis analüüsin Heino Elleri klaveripala *Liblikas*, lähtudes ülalkirjeldatud märgitaspektidest ja nende funktsioneerimisest muusikas. Analüüsi käigus peaks seega identifitseerima muusikas ruumilisi helikujutisi, diagramme, metafoore, žeste ning ka võimalikke sümboolseid märke. Nagu johtub eelnevate alapeatükkide arutelust ei funktsioneerigi märgid isolatsioonis rangelt eraldiseisvate tüüpidenä. See, milline muusikaline struktuur töötab nt diagrammina, sõltub suuresti muusika konnotatiivsetest väljadest ja tekkivast metafoorist, kaasa mängib kehaline tunnetus ning sümboolne tähendustasand, mis kõik osalevad erinevate aspektidena muusika kui sümboolse võrgustiku võimes genereerida interpretantide ahelaid, asetudes kuulaja horisondile individuaalsete kogemuste aspektist, aga ka kultuuriliselt kujunenud kuulamisharjumuste sfääri, mida kujundab muusikateksti intertekstuaalsus ja selle paiknemine semiosfääri tingimustes (vt Lotman 1999: 18–19). Need potentsiaalselt lõputud tõlgendite ahelad johtuvad seega korraga erinevatest märgiaspektidest ning asuvad potentsiaalselt omavahel interakteeruma ning genereerima rikkaliku ja ennustamatut tähendust.

Käesolevas töös ei lähene ma muusikalisele tähendusele seega „alt-üles“ hierarhilise mudeliga, nagu Peirce'i atomistlik märgiteooria võimaldaks. Nagu oli näha, pidin juba ikooniliste märkide kirjeldamisel rääkima nende sümboolsest aspektist ja konventsionaalsusest muusikasüsteemis – sarnasussuhteid muusikas võimaldab ära tunda konventsioon või kontekstuaalne viide. Pigem võiks Monelle'i (2008: 85–88) järgi kirjeldada muusikat **risoomselt**, nii nagu seda mõistet kirjeldab Deleuze (Deleuze ja Guattari 1987: 7), kus segunevad tajumuslikud, mimeetilised, žestuaalsed, metafoorsed ja konventsionaalsed tähendused mitte-hierarhiliselt, võimaldades korraga erinevaid

läheneviise ning seoseid – risoomi iga punkt on võimalik ühendus ja kõik võimalikud ühendused tuleb luua (samas).⁷⁷ Sellest tulenevalt näib muusika vahetult tähenduslik, nii kehalise taju seisukohast kui ka abstraktse intellektuaalse diagramiseerimise seisukohast. Alles analüüsi käigus saab see tähendus põhistatud spetsiifiliste märkidega. Ka minu analüütiline seisukoht johtub seega tahes-tahtmata esialgsest intuitsioonist. Tuleb rõhutada ka muusikateose semiootikat kui **teksti**-semiootikat⁷⁸, tekst aga omandab tähenduse vaid semiosfääris, teiste muusikaliste tekstide ning teiste semiootiliste keelte võrgustikus (Lotman 1999). Oluline on siinjuures teose konteksti-loov paratekstuaalsele viide pealkirja näol, mis tekitab kuulajas teatud „kuulen kui...“ horisondi, pakub ankru, aktualiseerides muusikatekstis teatud ikoonilis-indeksiaalsed struktuurid, ning asetab antud teose teiste tekstide (IOVM-i) väljale.

Analüüsi käik on seega ehk natuke ebatavaliselt „ülalt-alla“. Esiteks vaatlen *Liblika* intertekstuaalset välja asetades ta teiste teoste konteksti, mis on klassikalises klaverimuusikas (19. ja 20. sajandil) kas sama või sarnast teemat käsitletud. Nendes otsin võimalikke struktuurseid sarnasusi, sätestades niiviisi Taggi terminoloogias interobjektiivse võrdlusmaterjali. See on vajalik lähtuvalt tõdemusest, et muusikas, kui keerukas sümbolises võrgustikus, on vajalikud korrelatiivsed-konnotatiivsed vihjed, et ühendada ikoonilised-indeksiaalsed ekspressiivsed struktuurid mingi spetsiifilise objektiga (siinkohal ilmselt mingi kujuteldava kogemusega), võimaldades võrrelda ja põhjendada selliste struktuuride tähendusvälja ka muusikalise konventsiooniga ning mitte vaid läbi verbaalse „liblika“ viite (mis kindlasti mängib samuti suurt rolli). Kirjeldan *Liblikat* ka üldisemalt Heino Elleri harmoonilise stiili seisukohast ning selle võimalikku sümbolset ruumi. Seejärel vaatlen juba spetsiifilisi korduvaid muusikalisi elemente (paradigmaatiline analüüs) lähtuvalt antud märgifunktsioonide aspektist, demonstreerides nende motiveeritust „liblikaliku“ kujutamisel ning lõpuks vaatlen nende toimimist tonaalse muusika „virtuaalses jõuväljas“, analüüsides harmooniat, meloodiat, vormi ja rütmi,

⁷⁷ Või nagu ütleb Deleuze: „semiootilised ahelad on ühendatud väga mitmekesiste kodeerimisviisidega (bioloogiline, poliitiline, majanduslik), mis toovad mängu erinevad märgi režiimid“ ja; „semiootiline ahel on kui mugul (risoomi jämenemisel tekkinud elund), mis kogub väga erinevaid tegustsemisviise, mitte ainult lingvistilisi, vaid ka tajumuslikke, mimeetilisi, žestuaalsed ja kognitiivseid“. Muusika – nagu keel – on olemuselt heterogeenne ning avatud, risomaatiline analüüs kätkeb endas uuritava süsteemi kirjeldust teiste dimensioonide ja registrite kaudu. (samas, 7–8).

⁷⁸ „Muusika pole tehtud keelest aga ta on tekst, läbi ja lõhki (Monelle 2006: 25)“.

kirjeldamaks nende mõju kujutlusele ruumilisest liikumisest, mida pala on võimeline tekitama nende spetsiifiliselt muusikaliste parameetrite raames.

Millist semioosi tasandit käsitlem? Ühelt poolt, sätestades interobjektiivse võrdlusmaterjali võiksin viidata teatud kultuurilisele strateegiale, millest helilooja saab lähtuda, kujutamaks liblikat – seega poieesile. Teisalt eeldaks see helilooja kavatsuste ja teadmiste tundmist ning autorile teadaolevalt ei ole meil ajaloolisi andmeid kõnealuse teose loomisprotsessist. Analüüsiobjektiks on eelkõige 'neutraalne tasand' – partituur⁷⁹, objektiivselt fikseeritud sümboolne struktuur. Analüüsi sisuks on aga selle võime tekitada ruumilis kujutlusi. Kaasamata etnograafilisi andmeid esteesist, kas on võimalik teose muusikaväliste tähenduste kohta midagi öelda? Usun, et on: 1) kaasates interobjektiivset võrdlusmaterjali ja 2) paratekstuaalset viidet (pealkirja näol), mis pakub kuulajale ankrut; 3) toetudes töös kirjeldatud lääne muusikakultuuris levinud ruumilistele metafooridele ning kontseptualiseerimisviisidele, 4) kaasates isiklikke intuitsioone ja 5) siduda kõik eelnev spetsiifiliste muusikaliste struktuuridega 'jälje' tasandil. Tulemuseks on siiski teoses võimalike märgistruktuuride eristamine ning nende, kui risoomsete punktide, kaardistamine, mitte aga terviklik hermeneutiline tõlgendus fikseeritud objektist kui kogemusest. Harva pakub muusikasemiootika autoritatiivset tõlgendust konkreetsest teosest, kirjeldades pigem tähenduse tekke mehhanisme, teksti võimet signifikatsiooniks

Probleem on sama nagu ka visuaal-ikoonilistes semiootilistes analüüsides: kognitiivselt keerukad kauged ikoonid (või ekspressiivsed žestid ilma kontekstita) genereerivad palju võimalikke tõlgendeid (intra- või interpersonaalselt). Iga tõlgend võib olla omakorda märk ja nii edasi. Tekkinud märkide ahelad võivad hakata üksteisega interakteeruma ja segunema nõnda keerukal viisil, et formaalne analüüs muutub

⁷⁹ Oleks liiga lai ülessanne siin töös lahti seletada partituuri ja esituse ning teose ontoloogia problemaatikat. Klassikalises muusikas on partituur aga üheks peamiseks teose eksisteerimise viisiks, fikseerides mingi „skeemi“, kui intentsionaalse objekti mis realiseerub lõputult varieerudes esitustes (Ingarden 1986: 117). Teos eksisteerib multimodaalselt: kui füüsiline dokument, kui helisündmus või kui kognitiivne diagrammiline skeem. Partituur aga fikseerib ühtlasi klassikalises muusikas ka peamised relevantsed parameetrid, mis on pertinentsed teosele kui tekstile ning võimaldab nende keerukamat manipulatsiooni. Klassikalises traditsioonis käib muusikaline mõtlemine partituuri kaudu. (Nattiez 1990: 71-2). Lisaks on partituur aluseks paljudele visuaal-ruumilistele kontseptualisatsioonidele muusikateosest (vt ptk 1.1.1). Nõnda on just partituur (võttes arvesse, et ta on eelkõige diagramm helikogemusest, „suunav pertsept“ mingi helisündmuse teostamise jaoks) sobilik analüüsiobjekt – esitust võib pidada teose kui suhetevõrgu sonoorseks artikuleerimiseks või juba interpretatsiooniks iseeneses (samas, 72), mistõttu muusikaline semioos on lääne kunstmuusika praktikas mitmekordselt vahendatud. Selle protsessi kõide lülid vaatlemine jääb aga käesoleva töö käsitluses välja.

võimatuks. Semiootilise analüüsi tugevuseks võib selles kontekstis pidada spetsiifiliste baas-tähendust loovate mehhanismide fikseerimise võimet, kuid tema nõrkuseks võimetust minna sügavasse hermeneutikasse. (Elleström 2013: 115) Või nagu sõnastab Monelle: „Ei ole tähistamist ilma struktuurita – selles peitub semiootika tõeline kodu.“ (Monelle 1992: 273)

3.1. *LIBLIKAS* ROMANTILISE KLAVERIMUUSIKA KONTEKSTIS

Liblikas on lühike klaveripala, mille Heino Eller komponeeris aastal 1935.⁸⁰ See kuulub helilooja ulatuslikku klaverimuusika repertuaari, milles leidub üle 200 teose. Suurem osa neist on pealkirjastatud mitte-programmiliselt, läbivalt esinevad žanri- või temponimetused. *Liblikas* kuulub seega väiksemasse hulka kammerpaladest (28), millele helilooja andis spetsiifiliselt muusikavälise viitega pealkirja,⁸¹ kuigi sagedased on ka pealkirjad, mis viitavad muusika iseloomule („Tantsu karakteris“, „Lüürilised palad“, jt), on semi-programmilised pealkirjad ehk kõige enam kognitiivsete metafooride konstrueerimist nõudvad, kuivõrd viitavad muusikavälisele fenomenile, mille puhul kuulaja peab ise leidma seosed muusika omaduste ning kõnealuse nähtuse seostamiseks. Väga sageli viitavad Elleri loomingus sellised pealkirjad loodusnähtustele, helilooja on lausa öelnud, et „[armastus looduse vastu] on õieti kõigi minu teoste sisuks.“ (Humal 1984: 8) Käesolev klaveripala on üks ainuke omanäoliseid, kuivõrd ta on pealkirjastatud eluslooma järgi.⁸² Pealkirja pakutud semantiline väli olevat hea heurestiline lähenemine muusika tõlgendamiseks. Igasugune 'estees' nõuab ka mingil määral mudelautori 'poieesi' või intentsioonide aimamist nii 'jälje', kui ka helilooja pakutud parateksti – siinkohal pealkirja – ja teiste muusikatekstide kaudu. Sellise pealkirja puhul on kuulajal ette antud

⁸⁰ Vt H. Elleri teoste kataloogi Eesti Muusika Infokeskusest, kättesaadav:

<https://www.emic.ee/?sisu=heliloojad&mid=32&id=11&lang=est&action=view&method=teosed>, 4.11.2019 või Humal 1987.

⁸¹ Tuisk, Ofelia. Heino Elleri sümfoonilised miniatuurid 1917–1928. Käsikiri.

⁸² Helilooja sümfoonilises muusikas leidub ka üks teine selline: 1949 aastal komponeeritud sümfooniline poeem „Kotkalend“. Ühest kõnekast näitest tuleb juttu veel allpool.

raam või ankur, mille kaudu muusikalisele tekstile läheneda ning rekonstrueerida võimalik strateegia liblika kujutamiseks.

Kõnealune klaveripala on küll üks populaarsemaid Heino Elleri loomingus⁸³, kuid *Liblika*, kui kompositsiooniliselt mitte eriti silmapaistva miniatuuri kohta on muusikateoreetilises kirjanduses viiteid minimaalselt. Seda on kirjeldatud kui: „peent, nüansirikast žanripildikest, mis võlub oma kujundite õhulisuse ja haprusega“ (Sepp 1958: 69), Virve Lippus (1997) kirjeldab teost omadussõnaga „graatsiline“. „Graatsilisus“, „õhulisus“ ning „haprus“ on semantilised kategooriad, mis selgelt liblikaga igapäevakogmuses, kuid edaspidi on näha ka nende muusikalist motiveeritust.

„Liblika“ teemalisi teoseid leidub klassikalises muusikas sporaadiliselt, aga korduvalt.⁸⁴ Käesolevas töös tulevad enamuses vaatluse alla teosed 18-20. sajanditest. *Liblikas* ise funktsioneerib kultuuris sümbolina, nii nagu seda kirjeldab Lotman: ta on lihtne kujund, mis evib väga laia, määramatut ja samas kultuuriliselt olulist tähendusvälja, toimides terve võimaliku tekstina (Lotman 1999: 221–5). Liblikad esinevad kõikides maailmajagudes ja sümbolina nõndavõrd paljudes kultuurides ja aegades, et ka lühike ülevaade on võimatu. Näiteks aga on liblikas saksa romantilises kirjanduses (Siegel 1978: 125) ja mujal spirituaalse transformatsiooni sümbol, ilmselt tulenevalt tema metamorfoosist lendavaks ning värvikirevaks valmikuks. Teisalt, „liblikamuusikaks“ nimetab V. Blackburn (1903) ilusat ja väärtuslikku muusikat, millel on kultuuris lühike eluperiood, viidates arusaamale liblikavalmiku lühikesele elueale. Laiemalt võib liblika kujund lihtsalt viidata hingele.⁸⁵ Lisaks on liblikas sageli ka sümbol (või sünekdohh) looduse ilule ja võlule pastoraalses võtmes. *Liblika* nimelised teosed seostuvad selliselt ka laiema tendentsiga romantismis anda lauludele või instrumentaalmuusika paladele looduse võlule viitavaid nimesid (Jensen 1998:135). Liblikas on seega rikas kultuuriline objekt, sisenedes sellisena ka muusika horisondile. Nagu märgib aga Monelle, räägime muusikalises signifikatsioonis aga spetsiifiliselt ’muusikalisest liblikast’. Milline on selle

⁸³ Vt Elleri biograafia Eesti Muusika Infokeskuses, kättesaadav: <https://www.emic.ee/heino-eller-est>, 07.01.2020.

⁸⁴ Heliloojate hulka, kes liblika teemalisi kompositsioone on kirjutanud, kuuluvad François Couperin, Franz Schubert, Robert Schumann, Giacomo Puccini, Claude Debussy, Edvard Grieg, Moriz Rosenthal, Johann Strauss II ja – nüüdismuusikast – Kaija Saariaho.

⁸⁵ Nii märgib tema Didero’ *Encyclopédie*-s, et sellise sümbolina tunti liblikat antiik-roomas (Jaucourt 2011). Uskumus, et inimese hing võib liblikana ringi lennata esineb nii Hiinas kui Jaapanis (Hearn 2015).

iseloom? Sellele on võimalik vastata toetudes inter-objektiivsele võrdlusmaterjalile (IOVM-ile).

* * *

The image shows the beginning of a musical score for Franz Schubert's 'Der Schmetterling'. It consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics in German. The middle staff is the piano accompaniment, starting with a piano (pp) dynamic. The bottom staff is the bass line. The music is in 3/4 time and features a simple, repetitive rhythmic pattern in the piano accompaniment.

IOVM 1 – Franz Schubert, *Der Schmetterling*, Op. 57 No. 1 – avasalmi algustaktid.

IOVM 1: Franz Schuberti laul *Der Schmetterling*, D633 (1820), mis on kirjutatud Friedrich von Schlegeli sõnadele. Märksõnad tekstis: tantsulisus („*Wie soll ich nicht tanzen?*“⁸⁶), värvid, lille-õied, roheline org ja kungas, hõljumine, rõõm (loodusest) („*Ich nasche die Blüten*“⁸⁷), jne. Paradigmaatiline pastoraalsuse näide nii verbaalses tekstis ja muusikateksti toposes. Viimast näitlikustab lihtne ja püsiv faktuur, toonika orelipunkt ning lihtne tantsuline rütm, meloodika liigub enamasti kaheksandiknootides ning „lapsemeelses lihtsuses“ tertses mööda kolmkõla-astmeid (Black 2003: 68). Laulu sissejuhatuses kõlab sarvehüüu motiiv.⁸⁸ Element klaverisaates on kõige enam tähelepanu haarav – pidevalt vahelduva suunaga kiirete nootide konstantne liikumine klaveripartii keskmises hääles, mis moodustab helikõrguste vertikaalsel teljel diagrammi liikumisest 'alla-üles', korrapäraselt kahestes gruppides. Schubert rakendab sageli klaverisaates sõnamaalingut,⁸⁹ nii et ka see valik on ilmselt tähenduslik. Kiired vältused sobivad paremini kujutama väikest ning kiirelt liikuvat keha, moodustades anafooni, mida Tagg nimetaks **peen-motoorne kinetiline anafoon**, mis seostub kergete, kiirete ning delikaatsete liigutustega (Tagg 2012: 499). Kiire ja pidev liikumine on kerge assotsieeruma väikese putuka liikumisega.

Lisaks moodustub helikõrguse vaheldumise mustris korrapäraselt korduv 'alla-üles' diagrammiline muster. Arvesse võttes ka ajalist horisontaali võib moodustuda sik-sakiline kontuur. Kuivõrd aga prominentne laulus on vokaalmeloodia ning selle pikalt laineline

⁸⁶ „Miks ei peaks ma tantsima?“

⁸⁷ „Ma maitsen õisi.“

⁸⁸ Lähemalt pastoraalsest toposest allpool 3.2. alapeatükis.

⁸⁹ Vt nt Constantino Maeder'i (2011) analüüsi *Die Schöne Müllerin* 2011.

kontuur ning vältused on väga kiired ja mehhaaniliselt pidevalt korduvad, mõjub saatefaktuur pigem rütmilise taustana. 'Üles-alla/alla-üles' kujund võib seega olla tajutud sünkroonselt ning saab üle kantud liblika kehale ja tema tiivalöökidele, mitte liikumisele aeg-ruumis. Hiljutises muusikateaduslikus artiklis nimetatakse sarnast žesti tinglikult „liblika skeemiks“⁹⁰. Edaspidi viitan sellele kui 'tiivalöögi motiivile'.



IOVM 2: E. Chausson *Les Papillons* t 20–23.



IOVM 2b: E. Chausson *Les Papillons* lõputaktid.

IOVM 2: Ernest Chaussoni laul *Les Papillons* (Op. 2, Nr. 3, 1880). Kirjutatud Théophile Gautier'i populaarsele luuletusele, mida on viisistanud ohtralt heliloojaid k-a Claude Debussy.⁹¹ Märksõnadeks on armastus, surm ja transtsendentaalsus: jutustaja ihkab lennata nagu liblikas üle mere, maanduda armsama huulte ja siis surra. Chaussoni laulu saates esineb sarnane pidev saatefaktuur (kuigi käte ristamisega ning akordides). Sünkrooniline korduv ühik 'tiivalehvituse' saab ühendatud diakroonse kontuurse liikumisega, potentsiaalselt modelleerides nii liblika keha enese liikumist, kui ka selle kontuuri ruumis. Selline kujund on pala lõpus (IOVM 2b), kus 'tiivalöök' tõuseb mööda akordiheliseid ja muutub vaiksemaks dünaamikas, luues mulje kahe parameetri pinnalt kaugenevast-

⁹⁰ Rawbone, Jan 2019 nimetavad diatoonilist pooltoonilist astmelist pendeldamist 'liblika skeemiks', kuigi nad ei tegele semantilise analüüsiga, on selline nimetamine minu arvates kõnekas.

⁹¹ Nimekirja lauludest sellele luuletusele kättesaadav:

https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=5946, 07.01.2020.

kõrgenevast objektist (heli vaibumine, kui heliallika kaugenemine ning kõrgemate helide, kui „väiksemate“, ehk visuaalselt kaugenevate, suunas liikumine). Debussy laulus (v-a kontrastes keskmises osas) rakendab helilooja pidevat kiiretes vältudes arpedžeerimist. Peenmotoorne anafoon säilib, tiivalöök esineb rohkete trillerite näol.⁹²



IOVM 3: François Couperin. *Les Papillons. Premier Livre* (1713).

IOVM 3: Couperin'i *Les Papillons* tema esimesest klavessiiniteoste raamatust (edasised näited pärinevad instrumentaalmuusikast). Juba selles vanemas teoses on fikseeritud mitmed 'muusikalise liblika' elemendid klavessimuusikas. Kiires 3-järgulises liittaktimõõdus toimub pidev ja „hingetõmbetu“ liikumine (Snyder 2010: 97). Igat parema käe noodigruppi iseloomustab hüpe ('tiivalöök'), mis tekitab irregulaarse liikumise, mitu meloodialiini (ülemine sünkopeeritud), mis omakorda aga moodustavad sujuva kaarja kontuuri, mida Snyder peab liblika keha diagrammiks (samal, 98), kuigi võib olla ka lennutrajektoori diagramm. 'Muusikalist liblikat' iseloomustab siin *fortspinnung* tehnika⁹³. Esineb teatav ühisosa *Perpetuum mobile* teemaliste teostega: pidev, katkematu, kiire ja kiiretes vältustes meloodiline liikumine (Tilmouth 2001). Sellele lisandub mängulisus, kergus („*Tres légèrement*“), madala bassi puudumine, ootamatu ning ebastabiilne iseloom (Snyder 2010: 99). Couperini näidet võib mitmetes aspektides pidada paradigmat sätestavaks.

⁹² Arpedžeerimine, trillerid ning 'tiivalehituse motiiv' assotsiatsioonis liblikaga jõuab Kaija Saariaho muusika kaudu isegi nüüdismuusikasse. Teoses *Sept Papillons* (2000) soolotšellole domineerivad trillerid, k-a ülemhelitrilleid, mis moodustavad 'tiivalöögi' žesti nii helikõrgustes kui esitaja vasaku käe ning poognaliigutustes. Jälgi nt esitust: <https://youtu.be/zPruhFrwFg>, võetud 07.01.2020.

⁹³ Defineeritud kui ühe lühikese muusikalise elemendi (tavaliselt meloodialiini) „lahti keerutamine“ arendamine pidevates kordustes, sekventsides või intervallilistes transformatsioonides, millest kujundatakse terve allosa või teos. (Drabkin 2001)



IOVM 4: Robert Schumann. *Pappillons*, op 2, no. 2.

IOVM 4: Robert Schumann Op. 2 *Pappillons* (1831) on kuulus liblikateemaline 12 lühikesest palast koosnev süit. Siinkohal ei taotle helilooja aga putuka kujutamist otse. Teose programmiks on Jean Pauli romaani *Flegeljahre* (1846) viimane peatükk ja seal toimuv maskiball (kus tegelased tantsivad liblikamaskides) (Jensen 1998: 128). Sellest tulenevalt on pea kõik palad tantsud, enamasti valsid. Schumann oli pettunud, et sageli tõlgendas omaaegne publik liblika kujundit vahetult, kui tema jaoks oli see transformatsiooni sümbol.⁹⁴ (Chernaik 2012: 67–68) Mitme pala puhul, näiteks no 2 (IOVM 4), on aga 'muusikalise liblika' elemente, millest tulenevalt ka ilmselt sellised tõlgendused: vaiksed dünaamikad, konstantne kiire liikumine (tegelikkuses on 16ndik nootide järgnemine pidev, lihtsalt kahe käe vahel ära jaotatud), graatsiline tantsulisus, ootamatud liigutused ja mažoorne laad (Jensen 1998: 128). Lisaks hüppav 'tiivalöögi' motiiv, siin punkteeritud suurte intervallide näol (taas tekitades kaks meloodialiini) (t 5–12).



IOVM 5: R. Schumann. *Papillons* süüdist *Carnaval*, op. 9, no 9 (1835).

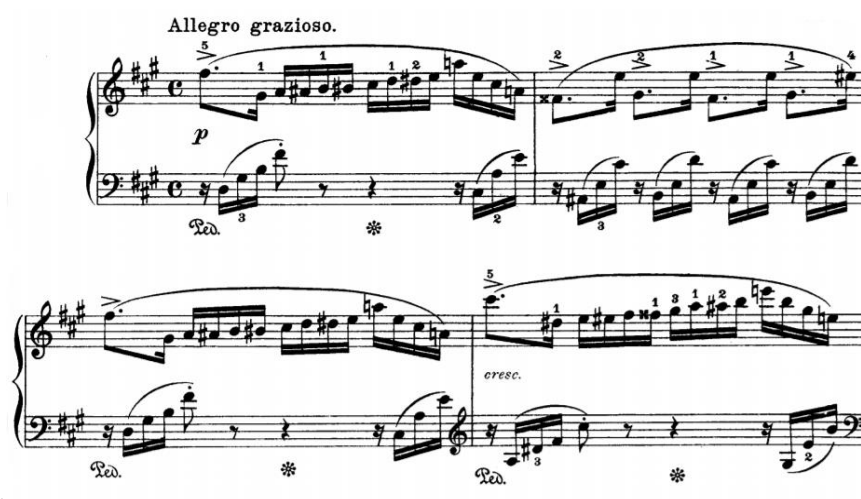
⁹⁴ Tõsiasi, et kuulajad selles siiski liblikat tajusid räägib selle hüpoteesi poolt, et rikkalikud diagrammilised struktuurid muusikas aktualiseeruvad eelkõige konteksti põhjal.

IOVM 5: Teine Schumanni samanimeline teos. Siinkohal eraldiseisev karakteripala pikemast südist, mis kujutab erinevaid tegelasi ja nähtuseid („Koketeerija“, „Sfinks“, „Promenaad“ jt). Meloodiat keskmises hääles ilmsetavad konstantselt ’tiivalöögid’. Seos pastoraalsusega (*quasi Corni*) aga ka *perpetuum mobile* žanriga – kapriisne ülikiire ja virtuoosne pala.



IOVM 6: F. Chopin Op. 25, No. 9 (1836), taktid 4–6.

IOVM 6: Frédéric Chopini etüüd Ges-duuris. Siinkohal on nimi *Liblikas* palale omistatud hiljem. Seda nime on peetud ka ebaadekvaatseks⁹⁵ ehk pala keskmise osa kõrge dünaamika tõttu, mis muutub liiga raskepäraseks liblikale (Kobbé 2019). Assotsiatsioonid võivad tekkida pideva kiire liikumise tõttu ühtlases faktuuris ning eriti nn murtud oktaavi tehnika eksponeerimise tõttu, mis tekitab ’tiivalöögi’ motiivi sarnase struktuuri. Parema käe liikumist on kirjeldatud kui „põrkuvat“, „graatsilist“, „virvendavat“ või „lehvitavat“ (*fluttering*).⁹⁶ Taaskord märksõnadeks ka kiirus ja virtuoossus.



IOVM 7a: Eduard Grieg Op. 43 (1886), No. 1 *Sommerfugl* (*Liblikas*) taktid 1–4.

⁹⁵ Arthur Freidheim (1916, G. Shirmer Inc. New York) väljaande eessõna.

⁹⁶ Vt Fred Yu analüüsi, kättesaadav: <http://www.ourchopin.com/analysis/etude25.html> või Radio Chopin kirjeldust, kättesaadav: <http://www.carolinalive.org/episodes/item/727-episode-123-chopin-gets-the-butterflies-etude-in-g-flat-major-op-25-no-9-butterfly>, 08.01.2020.



IOVM 7b. 'Tiivalöögi' motiiv *Sommerfugli* keskmises osas takt 7.

IOVM 7a: Griegi *Sommerfugl*. Grieg oli Ellerile tuntud muusikaline eeskuju ja lemmik (Humal, Rimmel 2008: 50). Mitmeid sarnaseid elemente IOVM-ga 5 ja 6, nt punkteeritud rütmis 'tiivalööök' (vt ka vasaku käe sünkopeeritud materjali). Siin on meloodia aga rohkem isoleeritud, kuigi endiselt jaotub sageli kaheks; faktuur lihtsakoelisem. Kiire liikumine kuueteistkümnendiknootides on ka siin pidev. Meloodia moodustab vahel kromaatika, siis jälle sulab arpedžeeritud käikudeks (taktid 1–2). Harmoonia on ambivalentne (algab VII34 sonoorsusega ning toonikat põhikujus ei kõla terve esimese lause jooksul), keskmises osas teostatakse suur helistikukontrast (E-duur – G-duur) ning 'tiivalöögi' (7b) motiiv jätkub. Eelkõige on liblikas seotud selgelt eraldiseisva meloodia aktiivse liikumise ja kontuuriga.



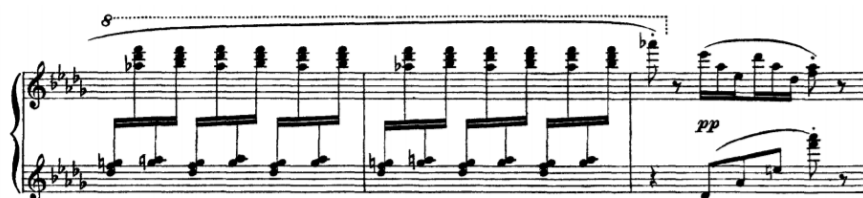
IOVM 8: Moriz Rosenthal *Papillons* (1897) avataktid.

IOVM 8: Rosenthali *Papillons*. Muusikaline 'liblikas' äärmuseni viidud: väga kerge dünaamika, minimaalselt saadet, eelistatakse kõrget registrit. Ootamatu iseloomuga meloodia moodustab virtuoosete laia ulatusega lainelise kontuuriga arpedžode seest paremas käes. Lisaks: voolavas 6/8 tantsulises taktimõõdus, rohkelt „värvikirevaid“ pehmeid dissonantse ja kromaatikat, kiires *fortspinnung* ja *perpetuum mobile* stiilis,

erakordselt virtuoosne pala. Puudub selge 'tiivalöögi' motiiv, kuid mulje sellest võib tekkida rohkete hüpetega parema käe materjalis.



IOVM 9a: M. Ravel *Miroirs* (1905) osa 1: *Noctuelles*, taktid 10–12.



IOVM 9b: *Noctuelles*, viimased 3 takti.

IOVM 9: Maurice Ravel'i *Noctuelles* (ööliblikad) südist *Miroirs*. Ehk kõige ulatuslikum ning muusikaliselt keerukam teos seni käsitletud näidetest. Teoses on ka kontrastseid seksioone, mis struktuurilt erinevad, kuid nii algus kui ka lõpp sisaldavad palju sarnasusi eelnevate IOVM-ga. 'Tiivalöögi' motiivi leidub ohtralt, lisaks arpedžodele ja trilleritele. Jagatud on ka kiire tempo, *sempre legato* mängustiil, kõrgete registrite eelistamine (bass enamasti puudub) ja pidev kiirete vältuste rakendamine. Siinkohal (9a ja 9b) olen välja toonud mõned eriti iseloomulikud momendid.

* * *

Lisaks konkreetselt „liblika“ teemale esineb klassikalises muusikas sageli sarnanevaid „putuka“ teemalisi kompositsioone. Siinkohal näited kimalasest, kärbsesest ja vaablasest.



IOVM 10: S. Rachmaninoff klaveriseade (1931) N. Rimski-Korsakovi „Kimalase lennust“ ooperist „Tsar Saltaani muinasjutt“ (1900) taktid 9–12.



IOVM 11: R. V. Williams. Overtüür sümf poemist „Vaablased“ (1909). Violad ja tšellod t 28–34.



IOVM 12: Bela Bartok *Mikrokosmos VI*. (c. 1939) nr. 142. „Kärbsse päevikust“.

IOVM 10–12: kimalased, vaablased ja kärbsed. Sarnasusi esineb IOVM-s 3, 5, 7, 8, 9. Selliste putukateemaliste kompositsioonide kujutamise strateegia on aga ehk isegi sirgejoonelisem. Üldiselt samuti kujutatud läbi *fortspinnung* tehnika ja *perpetuum mobile* teemas. Samuti kiired ning vaiksed (eriti IOVM 10–11), ühtlase sujuva (*legato*) meloodiaga, mis on esiplaanil üksinda ja väga lihtsa saatega. Meloodiajoonise kontuur moodustab eriti selge diagrammi lennutrajektorist ning see on selgemalt homofooniline. Rimski-Korsakovi näites on spetsiifiline paratekstuaalne viide, mis suunab helistruktuuri tõlgendamist kui otseselt kimalase lendu kujutavat. Puuduvad 'liblikale' iseloomulikud pehmed dissonantsid, seos pastoraalse temaatikaga ja mažoorne laad, mille asemel on moll helilaad ja pidev kromaatika. Puudub ka liblikalik 'tiivalöögi' motiiv. Selle asemel rõhutakse „sumina“ ikoonilisele helipildile, mis moodustub eriti kiire kromaatilise

liikumise (IOVM 10) või pideva vertikaales dissonantsi abil (IOVM 12). Vaughan-Williamsi overtüüri alguses kõlavad 52 takti trillereid erinevatelt orkestripillidelt, vahel moodustades ka kiire dünaamilise paisumise ja vaibumise abil eriti selge helilise anafooni sumina lähenemisest ja kaugenemisest (IOVM 11, takt 30). Meloodia käik on sageli rütmiliselt ja meloodiliselt etteaimatavam ja regulaarsem (IOVM 10, ei kehti 12 puhul), 'tiivalöögi' motiivi puudumisel on ta eraldiseisvam, puuduvad hüpped ja potentsiaalne jagunemine mitmeks meloodiliseks kihiks. Võiks öelda, et nende putukate lennutrajektor muusikas on selgem.

IOVM 13: Heino Elleri „Humoresk (Tüütav kärbes)“ 1919 esimene lause, näide Sepp (1958: 46).

IOVM 13. Isegi Eller ise on kirjutanud kõnealusel „putukažanris“. Põneval kombel paigutub see putukateemaline teos üsna hästi ka enamike eelnevate IOVM-i konteksti. Võrrelda tuleks eriti näitega 3, millega sarnaselt on tegemist sujuva *fortspinnung* liikumisega kolme peal. Ka siin tekib hüppeliste figuratsiooni tõttu mitu võimalikku meloodilist kihti (v-a taktid 2 ja 4), millest ülemine sünkopeeritud. Heljo Sepa arvates tekitab meloodia tempo ning figuratsiooni kulg assotsiatsiooni tüütava kärbse suminaga (Sepp 1958: 45). Võiks aga öelda, et see pala on pealkirjast hoolimata 'liblikalikule' suhteliselt lähedal 'tiivalöögi' motiivi olemasolu tõttu. Et ta seda siiski ei ole, võib viidata pala erilisel kromaatilisel iseloomul. Harмония pole samuti liikuv, nagu enamikes 'liblika' palades (burdoon *f*-noodil või siis kromaatika). Iseloomulikult Ellerile on faktuur polüfooniline (on lisatud eraldiseisev saatehääli) ja mitte äärmuseni lihtne nagu IOVM 10–

12. Lisaks on rütm liiga pidev ja ühtlane, sarnanedes seega rohkem Rimski-Korsakovi 'kimalase', kui 'liblika' teemale, kus esineb rohkem rütmilist irregulaarsust.

* * *

Rõhutan siinkohal aga palade eripäradest hoolimata nende „perekondlikule sarnasusele“: mitte kõik tunnused ei ole jagatud nende vahel võrdses mahu, kuid vähemalt mõni neist on olemas igaühes. Võib rääkida teatud prevaleerivast 'muusikalise liblika' kujutamise ikoonilistest strateegiatest, mille omadused toon siin välja.

- 1) Tegemist on lühivormis karakterpaladega (v-a 9, 11).
- 2) Need on kiiretempolised.
- 3) Enamasti vaikse dünaamikaga.
- 4) 'Muusikaline liblikas' on mažoorises laadis (erinevalt teistest putukatest), kuid esineb rohkelt kromaatikat meloodias.
- 5) Enamasti lihtne homofooniline faktuur, saade on minimaalne ja fookus on parema käe materjalil.
- 6) Teos on kujundatud *fortspinnung* tehnikaga.
- 7) Läbivalt kestavad lühikesed ja pidevalt jooksvad noodivältused – muusikaline liblikas on *perpetuum mobile* (see kehtib isegi laulude klaverisaates). Domineerib seega peenmotoorne kineetiline anafoon.
- 8) Paladel on *capriccio* iseloom: nad on elavad, mänglevad ja vahel virtuoossed.
- 9) Sageli on paladel ka tantsu iseloom, mida rõhutab korduv rütmiline saade (1, 4, 5, 6, 8, 10).
- 10) Meloodia on esitatud *legato* ning enamasti moodustab sujuva kaarja kontuuri.
- 11) 'Liblika' teema puhul esineb läbivalt mingi 'tiivalöögi' motiivi variant (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, ka 13).
- 12) Eelistatakse kõrgeid registreid, sügav bass kas puudub või on esitatud *staccato* ja lühikestes vältustes (v-a 1).
- 13) 'Liblika' teema puhul esineb sageli „ootamatusi“: kas rütmilist irregulaarsust (3, 4, 7, 9), meloodias sagedasi hüppeid (3, 4, 6, 7, 8, 9), rohket kromaatikat (3–9 ka 10–12) või ootamatusi harmoonias

Mis on siis oluline 'muusikalise liblika' puhul? Tähelepanu peaks pöörama faktuurivalikule, mis pea kõiki neid palasid ilmestab. Otsekohene vastandus lihtsa saate ning aktiivse ja kiire parema käe vahel loob potentsiaalselt kujutluse esiplaanil aktorist (siinkohal lendavast liblikast) ja keskkonnast (Hatten 2004: 228). Läbiv *fortspinnung*i tehnika rakendamine on klaverimuusikas markeeritud valik, kuivõrd see pill võimaldab igasuguseid liinide jaotusi ja fakture (samas, 240). Meloodia kõik parameetrid töötavad siin koos: vaikne dünaamika, kiired vältused pidevad järgnevuses, kõrge register. Kõik korreleerub kujutlusega väikesest aktiivsest liikuvast kehast. Lisaks on mitmed meloodiad esitatud *legato*, mis võimaldab diskreetsed noodid siduda jätkuvaks helikogemuseks (samas, 239), suurendades veelgi muljet ühe objekti liikumise trajektooriga. Sellele lisaks on 'muusikaline liblikas' helge, mažoorne, ja mänguline. Et meloodiline, rütmiline ja harmooniline liikumine on kohati etteaimamatu vastab ilmselt igapäevatajuga liblikate lennutrajektoorigest, mis on evolutsiooni käigus kujunenud selliseks, et edukamalt vältida kiskjaid.⁹⁷ Lisaks on ta tantsuline – eksplitsiitselt 1. näite laulusõnades ning Schuberti Op. 2-s (4), kus siseneb „liblikas“ muusikasse, olles kirjanduses võrdkuju maskiballil tantsijatele, see aga esineb enamike palade puhul. Neid elemente ei ole näha teiste putukate puhul. Mitmel juhul esineb temaga ka pastoraalne topos muusikas (1, 2, 5). Üks kõige läbivamaid elemente on ilmselt 'tiivalöögi' motiiv, mis esineb mingil kujul kõigis 'liblika' teemalistes kompositsioonides, mis puudub teistes putukates (v-a 13). Selle elemendi olemasolu võib samuti selgitada igapäevakogemusega liblikast, kellel on aeglasem tiivalööki, kui kärbsel, vaablasel või kimalasel,⁹⁸ mis võimaldab seda ka silmaga tajuda, muutudes üheks iseloomulikumaks tunnuseks selle putuka lennus. Teiste putukate puhul ei rõhuta sellele visuaalsele elemendile, vaid pigem sumina helipildile.

Loomulikult võiks juttu teha veelgi liblika kui kultuurilise ja igapäevaelu objekti omadustega, mis võivad muusikalisse teksti siseneda. Eriti paljulubav oleks ilmselt tema värvikirevus, mis esineb muusikas tõenäoliselt harmoonias ja kromaatikas. Siinkohal rõhutan aga, et eelnev kompositsiooniline mudel paneb pea alati rõhku liblikale kui aktiivselt liikuvale kehale, modelleerides nii tiivalööki kui ka lennutrajektoori läbi pidevate lühikeste järjestikuste noodivältuste, mis on asetatud esiplaanile lihtsa saate ette.

⁹⁷ Vt nt Jantzen, B; Eisner, T 2008.

⁹⁸ Kärbes teeb 190 tiivalööki sekundis, kimalane 125-240, liblikal võib see olla aga 12/s.

3.2. LIBLIKA SÜMBOOLNE- VÕI TOPOSE RUUM

Enne kui võrrelda lähemalt Elleri *Liblika* sarnasusi ja iseärasusi eelneva interobjektiivse võrdlusmaterjaliga ning kirjeldada detailselt selles aset leidvat ruumilist liikumist, tuleks kirjeldada kõnealuse teose muusikaliste parameetrite korrelatsiooni paratekstiga „liblikas“ teose sümboolsel-konventsionaalsel tasandil tekkivate assotsiatsioonidega. Niiviisi fikseerin selle ’muusikalise liblika’ tegevusruumi või taustastseeni. See ei leia tõenäoliselt aset mingis juhuslikus ja neutraalses „konteineri-laadses“ ruumis.

Loomulikult tekitab „liblika“ sõna semantiline väli juba teatud ruumi-assotsiatsioone, mis lähtuvad nii igapäevakogemusest kui ka kultuurilistest representatsioonidest. Siinkohal peaks aga tähelepanu pöörama asjaolule, et selline tähendusväli esineb ka muusikalises tekstis.



Näide 4: *Liblika* temaatiline žest A.

Nimelt on selge kompositsiooniline valik käesoleva pala puhul klaveri mustade klahvide läbiv rakendamine ning sellest tulenevalt pentatoonilise helirea prominentsus *Liblika* peamises temaatilises žestis.⁹⁹ Mööda pentatoonilist helirida liigub nii teose põhiteema¹⁰⁰, kui ka esimest allosa ja pala lõpetav glissando – sellega seostub seega pala temaatiline

⁹⁹ Lähem teose teksti ja žestide analüüs järgmises alapeatükis. Vt „*Lisa 2*“, et näha *Liblika* partituuri tervikuna ning „*Lisa 3*“, et leida viited pala esitustele.

¹⁰⁰ Täpsemalt kõlab päris alguses selline tetratoonika (4-heliline hulk), mis on üks pentatoonika allhulkadest ning seega väga sarnane (mõlemas helihulgas esinevad identsed intervalliklassid). Puudu on üks heliklass (*as*), et moodustada täielikku pentatoonikat. Kuivõrd see tetratooniline helihulk on kirjeldatav omadussõnaga „pentatooniline“ ning vahel esineb žest ka täieliku pentatoonikana (taktid 35, 46, 65, 69–73), siis viitan talle lihtsuse mõttes kui pentatoonikale.

'null-ruum'¹⁰¹. See vastab ka üldisemale tendentsile Elleri loomingus aastatel 1926–1940, mida Mart Humal on kirjeldanud kui tema keskmist loomeperioodi (Humal 1984: 13–14), milles on iseloomulik diatoonilisest helireast väiksemate helihulkade rakendamine nii harmoonias kui melodikas, nt tetra-, penta või heksatoonika (samas, 63). Selle seostab Humal 20. sajandi muusika tendentsiga tematiseerida laad. Selline laadilisus esineb sageli Elleri teostes, mille teemaks on mulje loodusest, „mis on kantud kirkastunud rahust ja aistingute erilisest püsivusest“, kuivõrd puudub pooltoonide tekitatud tunglevus (samas, 69). Selline laadi tematisering on *Liblikas* ilmne: kuigi ta esineb sageli üheskoos teiste helistikuastmetega vasakus käes – moodustades täieliku diatoonika või kromaatika – on pentatoonika osa juhtiva žesti analoog-süntheetilisest äratuntavast iseloomust.

Tertatoonika, pentatoonika jt modaalsed laadistruktuurid meloodia ülesehitustes Elleri keskmise perioodi muusikas seostavad muusikateadlased rahvamuusikaga (Humal 1984: 69). Selles on tüüpilised kitsa ulatusega diatoonikast väiksemad heliread. Küsimus rahvuslikus stiilis heliloomest ja rahvuslikkuse rõhutamisest oli 30. aastatel ka helilooja jaoks õhus, nagu helilooja enese märkused kinnitavad.¹⁰² See tendents pöörduda sellises taotluses rahvamuusika suunas esineb kõige selgemalt otse rahvaviiside rakendamisega, kuid esinevad ka kaudsemad assotsiatsioonid eelmainitud heliridade kasutamisel ning modaalsuste rakendamises üleüldse, sh kvart-kvindiliste harmooniate ja suhete osatähtsuses – need mõlemad on talle ühed iseloomulikumaid muusikalisi stiilielemente (Humal 1984: 101–110) ning korreleeruvad rahvamuusikaga ning eriti loodus-temaatikaga teoste paratekstuaalsetes viidetes.¹⁰³

Pentatoonilise laadi selline seos leidub ka Euroopa klassikalises muusikas laiemalt, seostudes **pastoraalse** toposiga, mida kirjeldas juba Ratner (1980), aga mida on

¹⁰¹ Selle mõiste laenan Eero Tarastilt (1994: 98), kes on selle omakorda kohandanud Greimaselt. Selle all peetakse silmas temaatilist ruumi, kust narratsioon algab ning on omakorda ümbritsetud „heterotroopsetest“ ruumidest“.

¹⁰² Näiteks võib tuua tema 1937. aasta väljaütlemise: „Üks komponist loob oma kooli, annab tugeva rahvusliku väljenduse ja teised püüavad sellest kinni haarata. Nii on kõigi rahvaste juures kujunenud aegade jooksul välja rahvuslikku omapära ja joont kandev muusika. Meie aga peame veel ootama - meile endalegi pole veel saanud selgeks, missugune see eesti muusika peab olema.“ (1937) Või: „Eesti helilooja peab end ka muusikas väljendama eestlasena. Ainult nii suudame end kuulama panna.“ (1959) (Humal 1984: 5-6)

¹⁰³ Laadivahetused palades „Männid“, „Kodumaine viis“, „Sümfooniline süit“, „Avarused“, jt palad keskmisest loomeperioodist. „Mändide“ ning „Sümfoonilise süidi“ puhul on helilooja ka kinnitanud loodusmuljeid kui inspiratsiooni (Humal 1984: 101-110).

põhjalikult käsitletud ka semiootikud (Hatten 1994, 2004; Monelle 2000, 2006, Tagg 1982, 1989). Pastoraalsus muusikas on seotud kirjandusliku pastoraalsusega, mille üks peamisi temaatikaid on idealiseeritud, arkaadiline maaelu, mis eraldatud linnaelu keerukustest nii ajaliselt kui ruumiliselt. Sellise idealiseeritud ruumi paigutamine „eemal“ loodusesse viitab aga ka komplekse modernse linnaelu olemasolule, millele vastanduseks paigutatakse loodusesse nostalgia, kaotatud õnnetunne, ja lihtsus. Loodust on mõistetud kui meediumi, mille kaudu ego saab taas terviklikuks, vahel ka kui üksilduse ja meditatsiooni sfääri (Hatten 2004: 52–53). Sellise dünaamika olemasolu näeme isegi Elleri omaaegsetes kirjutistes. Heliloojal oli kombeks sageli sõita puhkusele Narva-Jõesuusse ning mitmed heliteosed kajastavad tema sõnul muljeid sealsest loodusest („Männid“, „Sümfooniline süit“) (Sepp 1967: 117–8), seega on loodusulje ka siin seotud ruumiga, mis on aeg-ruumis „eemal“ argisusest ning mõistetav pastoraalsuse võtmes, nagu see ülal kirjeldatud.¹⁰⁴

Pastoraalne temaatika, topos ja tähistajad muusikas seostuvad eelkõige markeeritud lihtsusega, mis loob vastanduse konventsionaalse, keerukama stiiliga. Kui varane pastoralism kujutas eelkõige idealiseeritud ja mütoloogilist arkaadiat, siis 19. sajandi pastoralism pöördub valgustusajastu mõtlejate mõjul rahvamuusika poole ja selles esineb viiteid tegelikule rahvamuusikale – kujutatakse nn madalat muusikastiili (sammas, 227).

Hatten nimetab pastoraalse sfääri kuuluvateks markeriteks 18.–19. sajandil burdooni rakendamist, mõõdukat tempot, aeglast harmoonilist rütmi, lihtsat meloodilist kontuuri, leebeid kulminatsioone, mažoorset laadi, subdominandi harmoonilise sfääri – eriti II⁶₅ akordi – sagedat esinemist (mis on kontrastiks dominandi sfäärile, milles selgemalt tajuda „lahenemist“ ja tunglevust toonika suunas). Tulemuseks on „lihtsus vs keerukus“ stiilides kaldumine esimese poole, teiseks pinge ning intensiivsuse madaldamine (Hatten 2004: 56). Võib käsitleda ka kiirematempolist pastoraalsust, mis esineb koos tantsužanritega, eriti kolme või kuue peale tantsud nagu *siciliano* või aeglane *gigue*, *Länder*, ja isegi valss, mis assotsieeruvad rahvamuusikaga ja seega juba ammu pastoraalsusega (sammas, 58, 62–63). Koos tonaalse harmoonia suunatud liikumise taandumisega leidub sageli pastoraalses muusikas ka modaalseid elemente, sh helihulki, nagu pentatoonikat.

¹⁰⁴ Tõepoolest loodus seostub Elleri kirjutistes lisaks ka lapsepõlve, kaotatud rõõmu ja enesesse süübitamisega ja uue virgumisega. (Kirjad Emil Ruberile; vt Humal, Remmel 2008: 90).

Põhjalikuma ajaloolise ülevaate pentatoonikast klassikalises muusikas on andnud Jeremy Day-O'Connell (2007: 47–98). Üks peamisi semantilisi pentatoonika kategooriad on tema jaoks pastoraalne pentatoonika. Seda võib kirjeldada ka „koduseks eksootikaks“, üldlevinud diatoonilise stiili vastand,¹⁰⁵ mis viitab maarahva muusikale, eelkõige selle lihtsuse aspektile, aga kohati ka selle tegelikule struktuurile (mitmed rahvapillid olid peamiselt võimelised pentatoonikaks) (samas, 62–64), eriti pärineb pentatoonikat rahvalikust tantsumuusikast (samas, 80). Need aspektid pärinevad nii austria valssidest kui ka šoti ja ida-euroopa rahvamuusikast (samas, 80–90). Valgustus-ideoloogia mõjus ning soovis kujundada rahvuslik helikeel, rakendasid 19. sajandi vene heliloojad rahvamuusikat sageli ka vahetult, sh selles esinevat pentatoonikat, mis avaldas mõju ka hiljem impressionistidele (samas, 92). Peterburis õppinuna oli ka Eller nende muusika mõjusfääris.

Teine suurem pastoraalse semantiline väli on seotud muusikalise eksotismiga, mõjudes kui konventsionaalne stiili-sünekdohh Hiina, Jaapani, Türgi, jpt „eksootilistele“ muusikastiilidele 18. sajandist tänapäevani (samas, 47–59; Locke 2009: 50–51). See tasub ära märkida, kuivõrd see teemakompleks seostub ka „liblika“ kujundiga üsna vahetult. Ehk kõige kuulsam sellenimeline teos on Puccini *Madama Butterfly*, mis räägib jaapani geišast, kes võtnud endale vastava nime. Ooper rakendab samuti vahetult jaapani muusikat, sh pentatoonikat (Locke 2009: 203, Fisher 2005: 18). Liblikas seondub siinkohal feminiinsuse, värviküllase, hapra ja graatsilise iluga, mis iseloomustab ooperi peategelast (Locke 2009: 206–8). Selliseid seoseid esineb 19.–20. sajandite vahetuse muusikas ka rohkem: lapselik lihtsus ning eksootika segunevad sageli tollaegses pentatoonikas (Day-O'Connell 2003: 98). Sellised konnotatsioonid ei ole *Liblika* puhul kindlasti välistatud, kuid selline interpretatsioon nõuab ehk suuremat hüpet, kui seostada pala Ellerile tüüpilisema pastoraalse temaatikaga, eriti kuivõrd kompositsiooni arenedes puuduvad edasised orientalistlikud viited.

* * *

¹⁰⁵ Kõnekas on, et mustad klahvid, mis vastanduvad valgetele klaveril, moodustavad pentatoonika olles klahvilli valgete klahvide (diatoonika) vastandid.

Liblikas ei ole pastoraalse topose musternäide. Kõige rohkem räägib „pastoraalse lihtsuse“ vastu pala tempo ning *perpetuum mobile* stiilis kompositsiooni mängutehniline keerukus. Seda võib selgitada kahe teemavälja ristumisega: liblika teema ei luba aeglast pala. Palas esineb aga teist tüüpi lihtsus, mis Elleri puhul ebatavaline: eriti lihtsakoeline homofooniline faktuur. See vastandub Elleri tüüpilisele keerukale ja polüfoonilisele, tiheda koega klaveristiilile (Sepp 1958, 61; Lippus 1997: 167, 170). Teine lihtsusemarker on ka pentatoonika rohke ilmumine ning suur otseste korduste ning sekventsides hulk meloodilises materjalis. Kolmandaks võib tähelepanu tõmmata pala alustavale vertikaalsele sonoorsusele (mis on ka peamise žesti sonoorsus) (*b-des-es-ges*) – see on üks II7 akordi pööretest, mille Hatten märgib kui tüüpiliselt pastoraliseeritud sonoorsust, eriti alates Debussy kuulsast prelüüdist *La fille aux cheveux de lin*¹⁰⁶ (Hatten 2004: 56). See sonoorsus on väga sarnane ka Griegi *Sommerfugl*-i avaakordile (erinedes ühe semitooni võrra): mõlemad mõjuvad pehme dissoneeriva subdominantse akordina, tüüpiline pastoraalsele toposele. Neljandaks võib märkida ära, et palas välditakse sageli selget V7-I lahendust, pentatoonika prevaleerimise tõttu on tal modaalne üldilme, kus on nõrgenenud funktsionaalharmonia tunglev suund; meloodias esineb väga harva kõrget juhtheli stabiilsesse astmesse. Kõige selle tulemusel võib rääkida suunatud liikumise vähenemisest tonaalses plaanis, subdominantse ning modaalse osa kasvust. Sellega seonduvad ka leebed kulminatsioonid (domineerib *p* dünaamika). Sellest kõigest lähemalt ka alumistes peatükkides.

3.3. ELLERI *LIBLIKAS* – VORM JA TEMAATILISED ŽESTID

Elleri *Liblika* puhul on tegemist ABA lühivormis miniatuuriga 3/4 taktimõõdus, milles A (taktid 1–32, korratud) osa es-mollis, kus domineerib pentatoonika. B osa (taktid 33–85) on kontrastes helistikes, kus vaheldub pentatoonika, diatoonika ja kromaatika. A osa korratakse pala lõpus identsel kujul (86–114), lõpus (115–121) esineb lühike kooda.

¹⁰⁶ E kl „Linalakk neid“. Prelüüd nr 8 esimesest prelüüdide vihikust (1910).

Fraasid on jaotatud enamasti kolme takti kaupa, kuigi nagu märgib Virve Lippus (1997: 167), esineb mitmel juhul irregulaarne lisatakt (taktid 16, 29, 50, 78, 82, 101, 114; fraasijaotus 2+2+1 taktides 39–43). Eller toetub rohketele materjalikordustele – teoses on üldse vähe takte, mis ei oleks mingil moel korratud (eelmainitud irregulaarsed lisataktid on ühed nendest) – fraasijaotus kolmesteks taktideks põhineb samuti materjalikordusel (nt taktid 1–3 ja 4–6, 17–19 ja 20–22 jne).

Asetada *Liblikas* alapeatükis 3.1. kirjeldatud näidete sekka ei ole keeruline. Ta osaleb pea kõikides „perekondlikes sarnasustes“: kuigi mitte läbivalt, on omadused 1–13 (lk 88–89) rohkemal või vähemal määral kõik kohal. Suurimad sarnasused IOVM-ga 3, 5, 7, 8. Peaks vaid märkima, et Elleri *Liblikas* ei ole nõnda konstantset liikumist. Esimese lause fraaside teine pool koosneb hoitud pikast vältusest (taktid 4–6 ja 10–12) – liblikas „laskub“, lõpuks ka kõike püsivamale astmele *es* (takt 10). A-osa teist lauset (*poco espressivo* taktid 17–23) võib kirjeldada kui kontrastet stiili või topost: see on valsilik ja tantsulik ning muutub nii harmoonia, kui ka meloodilise liikumise rütm (lähemalt allpool). *Perpetuum mobile* stiilis komponeerimine domineerib aga B osas.

Teiseks erinevuseks võib pidada mažoorse laadi puudumist. Peab aga täheldama, et teos ei ole markeeritult minooris¹⁰⁷, vaid pigem minoorises pentatoonikas, mis V7-I järgnevuse ja juht-toonide puudumisel mõjub eelkõige neutraalselt ja modaalselt või – teiste muusikaliste parameetrite mõjul – isegi lõbusalt (demonstreerides, et laad isoleeritult ei ole muusikalise emotsionaalse valentsuse peamine ilmestaja). Helistik on mitmel juhul ambivalentne: esimene kadents puhtale I kolmkõlale (taktid 9–10) on katkestatud kadents, mis viitab Ges-duurile¹⁰⁸; teises lause alguses peale esimest meloodilise molli esinemist (15) ning V-I harmoonilist liikumist (16–17) toimub laadivahetus Es-duuri. B osa harmoonia on ebastabiilne, pidevalt moduleeriv; konstantse kromaatika ning pentatoonika tõttu ei ole moll või duur laad sageli otseselt eristatav.¹⁰⁹

Kolmandaks puudub meloodias sageli ’tiivalöögi’ motiiv. See esineb aga vaieldavalt nii žesti *c* puhul (vt altpoolt) saates. Äärmuslik faktuuriline lihtsus tingib

¹⁰⁷ Hatten mõistab minoorset laadi kui markeeritud, võrreldes mažoorsega, seega kätkeb see spetsiifilisemat semantilist välja (Hatten 1994: 79).

¹⁰⁸ Eelmainitud Debussy *La fille aux cheveux de lin* algab identse sonoorsusega ning see saab tõepoolest üsna pea mõtestatud Ges-duuri konteksti.

¹⁰⁹ Hea näide on taktid 33-4 ja 36-7, kus toimub mitu mažoor-minoor laadivahetust.

eelkõige meloodia kui ruumis liikuva keha modelleerimise. Siinkohal kombineeruvad vaikne dünaamika, kiired vältused, esitatud enamasti *legato*, kiire tempo ja kõrge registri eelistamine (madal bass kas puudub või on alati *staccato*) kui parameetrid, mis kõik korreleeruvad väikese keha liikumisega ruumis nii vahetult ikoonilis-indeksiaalselt kui ka konventsionaalselt, paigutudes teiste sarnaste teoste hulka. Elleri liblikaga seostuvad samuti märksõnad mänguline ja etteaimamatus. Seda meetrumilises rütmis (eriti „lisataktides“, vt ka momente nagu taktis 12, kus toimub kui pettev uue fraasi algus), žestides ning harmoonias, kus esineb rohkesti sept- ja noonakorde, kaldumisi ja modulatsioone. Sageli rõhutab meloodia harmoonia suhtes dissonantseid astmeid (nt t 29, 35, 38, 46, 49).

Liblikas leiduvate rohkete korduste tõttu allub ta kergesti Ruwet'i (1967) ja Nattiez'i (1990) pakutud paradigmaatilisele analüüsile, mis korduva materjali ning nende variatsioonide fikseerimisel, sõltumata nende ühikute ilmumise järjekorrast (Dunsby 1983: 34). *Liblika* puhul võib öelda ka, et sellised paradigmaatilised ühikud, mille alusel Eller terve teose üles on ehitanud, on ühtlasi ka tähenduslikud ruumilise liikumise seisukohast, seetõttu kirjeldan neid järgnevalt kui temaatilisi žeste – nad on nii peamised süntaktilised ühikud, aga et rõhutada nende ikoonilis-indeksiaalset ja ruumilist olemust ei nimeta ma neid motiivideks või fraasideks, nagu teeks klassikaline muusikateadus, vaid Hatteni järgi žestideks.

3.3.1. Liblika temaatiline žest A – 'liblika lend'

Liblika temaatiline žest A äärmistes allosades.

Žest A₁ (taktid 1–3; 86–88) A₂ (taktid 4–6; 92–4) A_{2-b} (29, 114)

Žest A keskmises allosas.

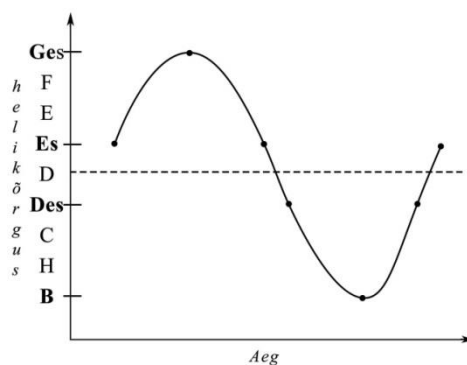
A₃ (35, 46, 68) **A₄** (38) **A₅** (39-42 k-a 8va) **A₆** (51)
A_{6-b} (54) **A₇** (57-8, 8va: 60-1) **A₈** (t65) **A₉** (69-71)
A₁₀ (72, 8vb: 73) **A₁₁** (76, 8vb: 80) **A₁₂** (77, 8vb: 81)

Näide 5. *Liblika* temaatiline žesti A ('liblikalend') paradigma.

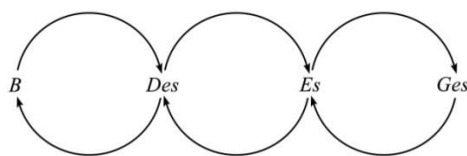
Temaatilise žesti **A** toimimist käsitlesin lühidalt juba peatükis 2.2.2. kehalis-mimeetilise kuulamise seisukohast. Sellest žestist on tuletanud helilooja suure osa teose materjalist, nagu näitab paradigmaatiline analüüs (näide 5), esinedes 39-s taktis 121-st terves teoses. Seetõttu võib teda pidada teose peamiseks motiiviks. Ta kujutab endast kuuest kaheksandiknoodist koosnevat lainelist struktuuri, alati esitatud *legato* ning enamasti *piano* (v-a **A_{2-b}**, **A₃**). Olles teose avamaterjaliks seostub temaga *Liblika* tematiseeritud pentatooniline laad ja vähem pingestatud ja neutraalne liikumine, mida ilmestab staatiline harmoonia (esimeses lõigus, ka keskmises lõigus esineb ta samuti staatilise harmooniaga taktides 39–43, 57–62 ja 64–73), madalad dünaamikad ja korduv materjal. Pea kõikidel juhtudel esineb žest **A** varieeritud heli-klassidega, kuid varieerimisprintsipi on mitmeid: sekvents (**A₂**), artikulatsiooni muutmine (**A₂** vs **A_{2-b}**), intervallide inversioon (**A₅**, **A₇**, **A₉**), alumiste helide „kompressioon“ (**A₆**). B osa lõpus esineb materjal radikaalselt muudetud kujul: kas on kõik intervallid muudetud samasuunaliseks (**A₁₀**) või on üks intervall augmenteeritud (**A₉**: inversioon, kus esimene noot *e*→*h*) või on muudetud nii intervall kui ka meloodilise kontuuri suund (**A₁₁** ja **A₁₂**), deformeerides žesti peaaegu tundmatuseni. Mitmel korral on žesti **A** korratud oktav kõrgemal või madalamal, luues mulje samast ruumilisest lennukontuurist kas suuremas pingestatuse tasemes või ruumiliselt kõrgemal/madalamal. Iseloomulik žestile **A** on ka sujuv üleminek diatoonikasse või kromaatikasse. Nõnda esineb **A₁** viimasel kordusel muudetud heliklass (*des*→*ces*) ja

analoogne alteratsioon A_2 transpositsioonis. Mõlemal juhul lisandub diatoonikasse kuuluv heli. B allosas on alteratsioonid ulatuslikumad, nt takt 42, kus A_5 kolm viimast nooti on muudetud kromaatiliseks tõusuks.

Žesti A võib mõista kui diagrammi, mis loob lainelise kontuuri, kergesti visualiseeritav läbi ikoonilise metafoori kui liblika lennutrajektor. Ühtlaste ja kiirete vältuste esitamine *legato*-s tekitab mulje kontinuaalsest helikogemusest (Hatten 2004: 239) ning seega liikumisest heliklasside vahel, tekitades kujuteldava vektori. Seda võib visualiseerida lennutrajektorina kas kaarja üles-alla kontuurina, analoogselt sellele nagu ta ilmneb partituuris (joonis 10), kandes helikõrgused vertikaalsele ja aja horisontaalsele teljele (Reybroucki 1998: 72 järgi). Teisalt tekib motiivi kordusel heliklasside vahel ringikujuline liikumine. See on eriti selgelt visualiseeritav, kui asetada A_1 žesti noodid nii, nagu nad klaveril paigutuvad (joonis 11) ning nooltega visualiseerida klaverimängija klahvivajutused kui liikumine ühest heliklassist teise. Üles-alla kaarja kontuuriga korduvate kiirete nootide järgnemine on ka empiirilistes katsetes tekitanud nii kaarte kui ka ringide visuaalseid skeeme (Athanasopoulos, Antović 2018), tajus võivad kaks liikumistüüpi olla ühendatud. Tonaalse ruumi seisukohast on selline motiiv potentsiaalselt igiliikumine: heliklassid ei jaotu pentatoonilises helihulgas hierarhiliselt, puudub magnetism. See kombinatsioon indeksiaalse kehalis-mimeetilise kuulamisega (vt lk 65–6) tekitab mulje ühtlasest, sundimatust ja graatsilisest lennust. Lisaks kannab pentatoonilise laadi esitamine „null-ruumina“ peatükis 2.3.2. arutatud sümboolseid assotsiatsioone.



Joonis 10. Žest A_1 meloodiakontuuri diagrammiline representatsioon.



Joonis 11. Diagramm - žest A_1 kui ringikujuline liikumine.

Lisaks võib märkida, et kuigi selgel kujul ei esine *Liblikas* sageli 'tiivalöögi' motiivi (v-a žest **D**, vt all), siis peidetud kujul on sellele motiivile iseloomulik kiire pendeldamine vähem ilmselgel kujul ka siin olemas. Nimelt moodustavad žesti 6-noodine struktuur kaks vastandsuunalist 3+3 osa, mis aga mõlemad on minimaalne pendel-struktuur: *es-ges-es* ja *des-b-des*, mis on ka täiesti peegel-sümmeetrilised – mõlemad osad moodustavad vastandsuunalise väikese tertsi pendli ning kujuteldava *d*-noodi telje ümber moodustub sümmeetrilise intervallikaga ringikujuline figuur (joonis 10).

Žest **a** esineb ka iseloomulikul moel seoses saatega: A_1 , A_2 ja A_7 eristuvad saatest, moodustades 3/4 meetrumi (või lausa 6/8 kui grupeerida 3+3) võrreldes saate kaheste grupeerikutega, tekitades polümeetri. Teistes kujudes ei toimu meetrilist vastandust, küll aga esineb dissonantseid helisid saate suhtes, nt A_{2-b} taktis 29, kus vaid üks heli paremas käes vastab akordile vasakus, kokku kõlab taktis kogu es-moll helilaad nii madala kui kõrge juht-tooniga; dissonantsi saate suhtes võib täheldada ka A_3 , A_4 , a_8 , A_{10} ja A_{11} variantides. Meloodia, mis ei kattu harmoonilise taustaga, võib samuti tekitada mulje nende kahe elemendi eraldiseisvusest: figuur eristub taustast (Hatten 2004: 228).

3.3.2. Temaatile žest B – 'katkestus'

B₁ (takt 33) **B_{1-b}** (36) **B₂** (44) **B_{2-b}** (47)

B₃ (63) **B_{3-b}** (67) **B₄** (75, 8vb 79) **B₀** (16, 101)

Näide 6 Liblika temaatiline žest **B** – 'katkestus'.

Temaatiline žest **B** on mõistetav kui esimese vastand ja kontrast pea igas parameetris. Kui žest **A** on sujuv ja katkematu liikumine, siis žest **B** esineb katkestusena, ilmudes kokku 11-s taktis. Ka tema ilmneb pidevalt varieeritud heliklassidega, erinevate rütmidega ning meloodilise inversiooniga. Invariantseks omaduseks on, et ühtlane kaheksandiknootide järgnemine katkestatakse kiire vältusega (enamasti *legato* kaare aluse eellöögi näol), mis teeb hüppe rõhulisele, valjule ning pikema vältusega noodile (**B₂** puhul on rõhuline noot esimene, nende puhul toimus tuvastamine fiskeerides nad taktide 33 ja 36 varieeritud kordustena). Kõikidel juhtudel toimub peale žesti **B** ka pauseerimine saates (v-a **B₄**). Lisaks liikumise katkestamisele ning dünaamilisele kontrastile juhatab 'katkestusžest' sisse muutusi talle järgnevas materjalis – enamasti esineb ta, või talle järgneb laadi või helistikuvahetus, kromaatika või muutused meloodilises kontuuris.

Vaieldavalt ilmneb žest esimest korda proto-kujus juba A-allosas (**B₀**, taktid 16, 101), kus ta asub fraasi-meetrumi seisukohast irregulaarses lisataktis (samuti omamoodi katkestus), millele järgneb laadivahetus es-moll→Es-duur. Kuigi toimub *crescendo* vahetult enne žesti **B₀** kõlamist, puudub seal dünaamiline rõhk, mille leiame ülejäänud variantidest. Peamiselt leidub ta aga kontrastes keskmises lõigus, mille alguses juhib žest **B₁** sisse helistikukontrasti es→H. Nii **B₁** kui ka **B₂** kõlavad laadivahetuslikult H ja Gis akordide raames vastavalt. Uue vastandliku helistiku ilmumine esineb ka **B₄**, **B_{4-b}** ja **B₅** variantide kõlamisel. Ühtlasi järgneb 'katkestusžestile' alati intensiivsemalt kromaatiline ja etteaimamatu intervallikaga figuratsioon meloodias. Keskmises lõigus kõlab enamasti süntaktiline ahel 'katkestus' → kromaatika → 'liblikalend' (taktid 33–35, 36–38, 44–46, 49–51, 63–65, 66–68). Žest **B** on seega asetatud **A**-ga konflikti: ta domineerib kontrastse materjaliga koos, katkestades 'lennu' käiku, transformeerides pentatoonika kromaatikaks või juhtides sisse uusi helistikke.

Lisaks sellisele süntaktilisele analüüsile on žest **B** ruumiline esitis. Tema tajumine kui 'katkestus' sõltub ühtlase vältusega *legato* noodivältuste lakkamisest (ja pauseerivast lõogist muidu konstantses saates) ja suurest intervallilisest hüppest: ta on katkestus nii vahetult, kui ka helikõrgusliku ja vältusliku diagrammina. Katkestus kandub edasi ka muusikalise süsteemi konventsionaalsematesse osadesse: laad ja helistik. Teisalt on žest **B** kõige otsesemalt indeksiaalne märk terves kompositsioonis, ta võib mõjuda lausa degenerereerunud indeksina: järsu ilmnenemise ning valju, rõhutatud noodi tõttu mõjub ta kui heliline „võpatus“ ja seda täiesti vahetult.¹¹⁰ Metafoorilisel tasandil on eellõogi kiirus ja intervalli suurus korreleeritav keha liikumisega ruumis, mis järsku ja kiire sähvatuslega läbib suurema distantsi. Kui lisada sellele tonaalse ruumi parameeter, mis selle žesti ilmnedes tavaliselt uueneb, siis toimib žest peamiselt indeksiaalselt ja metafoorselt kui „ootamatu järsk sөөst uude ruumi.“ Kui dünaamika parameetrit mõista kaugusemõõtmena (kuivõrd meieni jõudva heli intensiivsus võib oleneda heliallika lähedusest), siis selle seisukohast võib öelda, et selle žestiga seonduv liikumine toimub meile lähemalt. Võib pakkuda ka võimaliku visuaalse analoogi: kui lendav objekt liigub meie lähedal kiiresti, siis ei pruugi me olla võimelised tajuma kogu liikumistrajektoori. Selle asemel taastub meie taju objektist peale mingit distantsi, tekitades katkendliku visuaalse kogemuse ning sellest ka katkestus sujuvas noodivältuste järgnemises; lisaks sellele katab objekt liikudes suuremat osa meie nägemisalast, mis selgitab ka suurema meloodilise intervalli esinemist nii žestis **B** eneses, kui ka talle järgnevas figuratsioonis (taktid 33–34, 36–37, 44–45, 47–48, 63–64, 66–67, 75–77, 79–81). Kas dünaamika korreleerub kaugusemõõtmega või mitte, igal juhul seostub žestiga **B** intensiivsuse tõus mitme parameetri pinnalt: laiema intervallika, kromaatika, valjem dünaamika.

3.3.3. Žest C ja D 'tiivalööök' ja 'kiil'¹¹¹,

¹¹⁰ Rõhutan taaskord, et „võpatus“ ei pea kuulaja kogemuses aktualiseerima – žest väljendab võpatust ning sellest väljendusest arusaamine ei johtu reaalsest kehalisest reaktsioonist kuulamiskogemuses.

¹¹¹ Segaduse vältimiseks märgin, et „kiil“ viitab siinpuhul kiilukujulisele motiivile ning mitte lendavale putukale.

The image displays five musical examples of rhythmic patterns.
C₁ (taktid 1–3, 86–88): A bass clef staff with a *p* dynamic marking and the instruction *il basso staccato*.
C_{1-b} (7–9, 92–94): A treble clef staff.
C₂ + D₁ (10–15, 95–100): A treble clef staff.
C₃ + D₂ (23–28, 108–113): A treble clef staff.
C₄ + D₃ (57–63): A treble clef staff.
D₄ (84–85): A piano score with treble and bass clefs, starting at measure 85.

Näide 7 – Liblika žestidide C ja D ('tiivalöök' ja 'kiil') paradigma.

Žest C (mis esineb kokku 38 taktis) on tähelepanuväärne, sest peatükis 3.1. vaatlesin lähemalt üht tüüpilist motiivi, mis kaasneb 'muusikalise liblikaga' klahvpillimuusika traditsioonis. Selleks on nn 'tiivalöögi' motiiv – üles-alla mustriga korduv pendeldamine, mis esines kõikides väljatoodud IOVM-s. Elleri *Liblikas* on siinkohal tegelikkuses erand, sest prominentsel kujul ei esine sellist motiivi meloodilises materjalis (v-a taktid 44, 47), pendeldus žestis A esineb peidetud kujul. Küll aga leidub üles-alla motiiv vasakus käes, saates (žestid C₁ – C₄ on bassivõtmes). Siinkohal peab täheldama, et see pendeldamine on tunduvalt aeglasem, kui enamikus võrdlusmaterjalis, kuid ta esineb silmatorkavalt, sest C₁ puhul moodustub polümeeter ning C₂ ja C₃ kõlavad ainsa liikuva osana pika vältuse ajal paremas käes, C₃ ja C₄ on eriti väljatorkavad ja kombineerivad terviklikult kaks diagrammi: üles-alla pendeldava 'tiivalöögi' ning kaks äärmist häält hargnevad vastassuunaliselt 'kiilu' motiivis.

See 'kiil' haarab tähelepanu, kuivõrd ta teostatakse lineaarse kromaatikaga: äärmised hääled hargnevad kromaatilisel osalemata enam valitsevas akordis. Peaks olema ka selge, et selline konstruktsioon moodustab diagrammi, mis on visualiseeritav kui kaks diagonaalis üksteisest eemalduvat joont ning samal kõrgusel jätkuvat telgjoont nende vahel. Selline visuaalne kujutis kaardistub aga kergesti liblika kehale ning aegamisi

hargnevatele tiibadele.¹¹² Hargnev kujund, sedapuhku meloodias ilma keskmise teljeta (**D₄**) evib ka olulist struktuuraset positsiooni muusikas taktides 84–85, kus ta valmistab ette harvaesinevat dominandi akordi artikuleerides (B-duur) Esimese osa repriisi (taktid 86–121).¹¹² 'Kiilu' žest esineb vaid ühel juhul iseseisvalt (meloodias, **D₄**), hõlmates registrilist ruumi justkui väljasirutavalt enne žesti **A₁** suure tessituuri (sekst) naasmist.

3.3.4. Žest E ja F – 'maandumine' ja 'lendutõus'



F₂ (15, 100; väike tertsi kõrgemal: 28, 113)

Näide 8. Žestide E ja F ('maandumine' ja 'lendutõus') paradigma.

Žestid **E** ja **F** ei esine *Liblikas* nii ohtralt kui eelnevad (vastavalt 14-s ja 6-s taktis), kuid nad moodustavad suure osa kompositsiooni peateemast. **E₁** on peamise fraasi (taktid 1–6) teine pool ning kombinatsioonis žestiga **F** moodustab ka esimesele lausele laienduse (taktid 12–15). See lihtne žest muudab Elleri *Liblika* eripäraseks võrdlusmaterjali suhtes, kuivõrd tema liblikat ei iseloomusta pidev liikumine. Pikalt hoitud noot (**E₁**) tekitab paigalseisu horisontaalis. Erinevalt 'katkestusest' žestis **B** on üleminek žesti **A** ja **E** vahel aga sujuv. See „laskumine“ paigalseisu toimub nii meloodiakontuuris (paigalseisvad noodid on kõige madalamad) kui ka tonaalses plaanis: Eller muudab žesti **A** viimast noodi, moodustades ahela *b-cis-as*. See intervallika on minoorse diatoonilise helirea alumise kolme astme struktuuriga. Väikese sekundi lisamine (*b-cis*) kinnitab *b*-noodi kui teise astme minoorse helireas, mis omakorda „maandub“ stabiilsel astmel vastavalt

¹¹² On kõnekas, et selline kujund esineb mitmel juhul paigalseisva noodi ajal paremas käes – liblikas on laskunud ning liigutab (avab) tiibasid. See vastab igapäevaelu kogemusele liblikast – nad liigutavad ka paigalseistes tiibasid erinevatel eesmärkidel: aeglaselt soojusregulatsiooni eesmärgil, kiiresti õitel nektari imemise abistamiseks, mimeetilise kaitsekäitumisena või seoses paljunemiskäitumisega.

„Vals“



Näide 10. „Vals“ (taktid 16–18, korduv sekvents 17–22)

Oluline muusikaline materjal, mis seni on märkimata jäänud, mõjutab tõlgendust ruumist kaudsemalt. Ta esineb kokku 12-s taktis ning moodustab suure osa esimese alalõigu teisest lausest. Muusikalise süntaksi seisukohast on ta variatsioon esimesest lausest: bass liigub esimese lausega identselt, tegemist on laskuva kvindiringiga, mis aga nüüd harmoniseeritud mažoorse-helilaadis järjestikuste dominant-septakordidega. Saates esineb esimest valsilik bass-akord-akord ning ka meloodia rõhutab eelkõige 3/4 taktide rõhulisi osi. Võiks öelda, et siin on tegu lausa žanrivahetuse või stiili-sünekdohhiga (muusikaline struktuur, mis viitab laiemale muusikalisele traditsioonile, Tagg 2012: 524), kuivõrd dominant-septakordid, mida muidu Eller terve teose vältel väldib on siin praktiliselt ainukesed akordid – laskuv kvindiring on tüüpiline võtte funktsionaalharmonias. Nii harmoonias kui ka rütmis oleme seega ajutiselt hoopis „inimlikus“ ruumis, nagu seda võiks mõista 19. sajandi valsimuusika konventsioonide kaudu. Selline struktuur seob Elleri teose ka vahetumalt võrdlusmaterjali konnotatiivse väljaga, kus liblikas on seostatud „tantsulikkusega“, nt Schumanni Op. 2-ga (IOVM 4).

Doppleri efekt



Näide 11. „Doppleri efekt“ (taktid 52–53, korratud toon kõrgemalt 55–56)

Ehk ainuke selge **helikujutis** käesolevas teoses. See struktuur imiteerib meie helikogemust igapäevaelus, mida tekitab meist möödub vibreeriv (heli tekitav) keha. Lähenedes suureneb heli intensiivsus (*cresc* dünaamikas) ning kõrgeneb helikõrgus, kaugenedes *vice versa*.

Selline helikujutis ei viita ilma kontekstita otseselt ühelegi kindlale igapäevaelu kogemuse objektile, Eller rakendab sarnaseid figuure sageli oma orkestrimuusikas („Viirastused“, „Öö hüüded“). Konteksti pakub siinkohal teose pealkiri, mille kognitiivses raamis toimib selline ikoon omakorda metafoorina, kus heliline fenomen on tajutud analoogsena visuaalsele kogemusele liblikast ruumis. Seda figuuri korratakse üks toon kõrgema täpse transpositsiooniga tekitades kujutise korduvalt lähenevast ja kaugenevast (meie ümber tiirlevast) liblikast suurenevas intensiivsuse astmes või vertikaalses kõrguses.

'Manöövrid'



Näide 12. 'Manöövrid'.

Need motiivid (taktid 34, 37, 45, 48, 64, 67) on fikseeritavad süntaktilise funktsiooni kaudu: nad paigutuvad žesti **B** ja **A** vahele keskmise lõigu esimeses, kolmandas ning kuuendas lauses. Invariantsuses nende kõigi vahel pean jääma aga suure variabiilsuse tõttu üldiste iseloomustuste juurde: suur tessituur, üldine suund ülespoole; kõigil on iseloomulik kromaatile alumine abiheli, vali dünaamika ning rohke kromaatika ja dissonants (saateharmoonia suhtes); ühtlasi lõppevad nad kõik lühikese pausiga. Tõsiasi, et neile alati järgneb 3-taktilist fraasi lõpetav žesti **A** variant (kui liblika esialgse lennu-trajektoori naasmine) siis mõjuvad nad vaheluline 'katkestuse' žesti ning selle „ületamise“ vahel. Selline introversiiivse semioosi ahel on eriti selgelt illustreeritav taktidega 66–69: 'katkestusele' (I lisatud sekstiga akordiga) järgneb 'manööver' ebamäärases harmoonilises kontekstis (bVII⁶₅ akord, mis ei lahene). Sellele omakorda järgneb aga dominantnoonakord Fis-bassil, mis laheneb ühtlasi *decrescendoga* H-pentatoonikasse, manööver võimaldab naasda liblikale iseloomulikku liikumismustrisse (mis keskmises osas küll peeglis ning „vales helistikus“).

Kromaatilised heliredelid



Näide 13. Kromaatileine figuur, takt 82.

Need elemendid esinevad taktides 42–43, 49–50, 62, 74, 78, 82–83. Peamiselt funktsioneerivad nad sidekoena introversiivse semioosi seisukohast – tegemist on enamasti või täiesti ühesuunalise kromaatilise tõusu või langusega, mis viivad meid pentatoonilisest ruumist taas diatoonikasse (43–44) või juhatavad uude kontrastesse helistikku (49–51, 74–75). Seda võimaldab puhas kromaatika, kuivõrd ta lõhub diatoonilise helide hierarhia ning rakendab kõiki heliklasse, kaasa arvatud neid, mis on ebastabiilsed sätestatud helistiku tasakaalu-skeemi seisukohast (joonis 2, lk 34). Kromaatikaga kaasneb Tarasti terminoloogias *faire* modaalsus: muusika tegutseb, rakendab energiat ning liigub mingi eesmärgi suunas (Tarasti 1994: 91–93). Need kujundid on seega olulised muusika tonaalsete ruumide ühenduslülidena. Enamasti viitab kromaatiline tõus muusika „gravitatsiooni väljas“ ka suuremale jõu rakendusele, millega ühtlasi kaasneb helivaljuse kasv.

Saatematerjal



Näide 14. Saatepartii paradigma.

Vasaku käe saatefiguurid esinevad pea terve pala ulatuses (puudu vaid 6-s taktis). Need võib figuratsiooni kuju järgi eraldada kolmeks. Esimene (**S1**) on kahestes grupeeringutes, 'üles-alla' muster, esitatud *staccato* ning seotud žestiga **C** ja **D** (mispuhul toimub ka kiilukujuline lahknemine kas bassi või mõlema äärmise hääle vahel) ning enamasti staatilises harmoonias. Teine (**S2**) on kolmeses taktimõddus kolmenoodiline 'üles-alla-üles' muster, esitatud samuti *staccato*. Ta esineb peateemas koos 'maandunud' noodiga ning lõpetava trilleriga (vt all). Keskmises osas esineb ta muudetud intervallilise koostisega ning suunaga (taktides 39–43, 51–56, 69–71, 75–83) ning on alati seotud žesti **A** kordustega

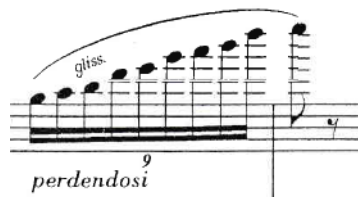
(mis kõigil neljal juhul korratud ka oktav kõrgemalt või madalamalt).

Kolmas (S_3), mida iseloomustab bass, akord (sageli rõhuline) ning pauseeriv kolmas lõök, on saate vaste 'katkestusele'. Ta esineb 'kiilu' motiivi lõpus (nt taktis 12) ja pea kõikide žest **B** ilmingutega. Lisaks liikumise katkestusena töötab ta seesmise struktuurimarkerina harmoonia kontekstis ning pauseeriva löögi tõttu ootust lahenduste või uute figuratsioonide suhtes, markeerides nõnda uue lause algust (taktides 16, 28, 33, 44, 63) või vastupidi lõpetust (taktides 29, 114) hetkelise viivitusega. Neljas (S_4) on valsile iseloomulik bass-akord-akord saade. Ta esineb koos vals'i sünekdohhiga ning sageli keskmises osas, kus ta on eelkõige seotud suunatud liikumisega, mis viib 'katkestusest' tagasi 'lennu' motiivini, olles saatematerjaliks 'manöövritele' ning žest **A** altereeritud kujudele.

Kadents ja lõpumotiivid



Lõputriller (taktides 30–31, 118–119)



Lõpetav glissando (120–121)



„Kadents“ (115–117)

Näide 15 – kadents ja lõpumotiivid

Need motiivid lõpetavad A-allosasid. Nad töötavad **diatakseemidena** (Tagg 2012: 515, 520) introversiivse semioosi seisukohast – elementidena, mis viitavad struktuuriiosa lõpule. Triller funktsioneerib sageli selliselt, eriti baroki ja klassikalise perioodi kadentsides („nüüd pala lõpeb“)¹¹³, aga ühtlasi esineb ta ruumilise esitisena: trilleri näol on

¹¹³ Selle perioodi muusikas toimub triller alati 2. helistikuastme ning ülemise abiheli vahel, mitte 1-2 astmetel, nagu *Liblikas*. Selline erinevus seostub ka V7 akordi puudumisega ning plagaalse kadentsiga, mistõttu puudub 2. helistikuaste.

tegelikkuses tegu 'tiivalöögi' motiivi eriti kiire variandiga, mis kinnituseks pala lõpus veel korra esineb. Sellele järgneb tõusev *glissando* mustadel klahvidel, *penderosi* – vaibudes. See loob suhteliselt selge ruumilise metafoori: liblikas kaob kõrgusesse ja kaugusesse heli vaibudes (vt ka IOVM 2-b) endale kõige omasemas tonaalses ruumis (es-moll pentatoonika). Lõppu markeerib ka miniatuurne kadents (taktid 115–117), mis mõjub eriti üllatavana, kuivõrd ta on lisamaterjalina paigutatud nõnda, et lükkab edasi teose kõige dissonantsema akordi ja lõpetava **B_{1-b}** figuuri lahendust (taktis 114). Harmooniliselt on siin tegu kaugel II astme suurendatud septakordiga: kõik hääled on libisenud poole tooni kaugusele akordist, mis oleks pidanud järgnema¹¹⁴ (mis on K65) ning ka tempo (*meno vivo*) ja meetrum on altereeritud – figuratsioon esineb neljastes gruppides. Nii harmoonia, tempo, kui ka meetrum on seega siin hetkeliselt „vale“. Selline vahetult lõpetavale trillerile eelnev kadents on klassikales muusikas tüüpiline, ta on üldiselt improvisatoorne (hiljem sageli ka noteeritud) ja solist demonstreerib sellega oma virtuoossust ja huumorimeelt (Mirka 2005: 292, 296). Muusikaline aspekt, mis tõmbab tähelepanu solisti etteastele kaasab kergesti mimeetilist kuulamist, mille kaudu elame kaasa solisti kehalisele esitusele. Sellise muusikalise elemendiga seonduv (virtuoossus, mänglevus, huumor) kandub siinkohal kergesti üle liblikale enesele kõrgematasandilise representatsioonina läbi žestikulaarse interkonversiooni. Enne lõplikku kadumist toimub viimane ja eriti ootamatu liikumine nii muusika tonaalses ruumis kui ka keharütmi poolest.

3.4. INTERPRETATSIOON – LIBLIKAS MUUSIKALISES RUUMIS

Peamised vastanduvad žestid *Liblikas* on žestid **A** ja **B**. Esimene kujutab endast sujuvat kontinuaalset liikumist, mis vastab inertsile ning gravitatsioonijõu tendentsidele tonaalses ruumis (korduv ja suunalt laskuv, Larson 2012). Seda žesti võib pidada teose peateemaks ning nimitegelase kehastuseks. Ta loob mulje väikesest liikuvast objektist peamiselt

¹¹⁴ V-a *cis*-noot bassis ning figuratsioonis. Huvitaval kombel on selle puhul tegu V astmega Ges-duuri suhtes. Kadentsis on tüüpiline, et bass jääb dominandi astmele. Nõnda ka siin lõpus viitaks Eller Ges-duurile kui lahendusele.

kehalise taju (peenmotoorse anafooni – kiirete ning vaikselt mängitud vältuste) pinnalt ning lennutrajektoori kontuuri diagrammina. Neid kahte aspekti võib koos tekstuaalse viitega pidada kolmeks siirdeliseks ruumiks kontseptuaalses integratsioonivõrgustikus, mille tulemusel loob muusikaline figuur metafoori lendavast liblikast. Ühtlasi seostub selle žestiga ka ka 'tiivalöögi' motiiv saates ning esimese allosa teises lauses ka valsi sünekdohh. Seega on Elleri *Liblikas* sarnaselt tantsuline, nagu oli ka Schumanni näide (IOVM 4). Žest **B** mõjub aga kui indeksiaalne võpatus ning katkestus, mida võib kujutleda kui tulenevat mingit tüüpi takistusest. Sellest tulenevalt toimub žesti **B** ilmumisel muutus ka muusika hierarhilises tonaalses ruumis, kus liigume uude helistikku, H-duuri ning kontrastsesse keskmisesse osasse. Helistik muutub ka peagi ebamääraseks modaalse harmooniliste elementide ning rohke kromaatika tõttu. Takistusele järgnevad 'manöövrid', mis kujutavad endast uue meloodiakontuuriga ning suurte hüpetega figuratsioone. Peale neid suudab 'liblikas' tavaliselt naasta mingi žesti **A** variandi juurde, kuigi see deformeerub keskmise osa arenedes. Ühtlasi on pidev tendents pinge kasvule läbi tõusvate sekventsides ning kõrgema registri hõlmamise kaudu, millega kaasnevad ka dünaamilised tõusud ja langused, luues mulje suurtest varieerimistest nii kõrguse kui ka sügavusedimensiooni seisukohast ning ebastabiilsusest tonaalse muusika tasakaal-konteiner skeemi seisukohast (Brower 2000, joonis 2, lk 34). Ühtlasi töötab muusika pidevalt vastu tonaalsele „gravitatsioonile“, erinevalt äärmistest allosadest, kus kiirele liikumisele järgneb laskuv žest **E**. Selle pinnalt toimub seega pinge kasv. See toimub ka mimeetilise kuulamise pinnalt, sest keskmise osa konstantselt liikuv partii on ka pianisti kehale suurem väljakutse. On näha, kuidas diagrammilised-žestid, mis on mõistetavad kehalise taju seisukohast või helisemioosi seisukohast toimivad koos tonaalmuusikale iseloomulike konventsioonidega luua hierarhilisi vastandusi helistike ning diatoonilise (siinpuhul ka pentatoonilise) ja kromaatilise helikõrguste ruumi vahel. Eriti selge näide sellest on *doppleri* efekti imitatsioon taktides 52–3 ja 55–6, mis loob mulje desorienteerivast kiiresti lähenevast ja kaugenevast kehast; suur osa efektist seisneb aga ka passaaži kromaatilisuses, mis minetab selge harmoonilise konteksti.

Nõnda saavutab Elleri teose keskmises osas mitme parameetri pinnalt ebastabiilse seisundi. Kuidas kuulaja interpeteerib seda ruumilisest seisukohast sõltub suuresti tema tõlgenduslikust raamist olenevalt sellest, kas ta tajub muusikat liikumas enese kui staatilise vaatleja suhtes, või tajutakse ennast liikumas muusikas kui „maastikus“ (Larson 2012).

Sellest johtuvalt võib keskmist osa tõlgendada sellest seisukohast, et 'liblikas' tuleb meile lähemale, mispuhul žest **B** võib olla tajutud kui suur ootamatu sähvatus tema liikumises ning järgnevad figuurid kui mänglev lend meie ümber. Teise vaatepunkti kohaselt võime meie kui kujuteldav vaatleja fiktiivses muusikalises olukorras hoopis ise liikuda 'liblikale' lähemale. Sellisel juhul võib katkestusžesti ja häiritust tõlgendada hoopis meie lähedusest tulenevat. Pole vast juhul, et žesti **B** on äärmiselt kerge mimeetiliselt modelleerida kui käega plaksutamist. Sellisest interpretatsioonist võib näha ülejäänud keskmist allosa kui mitut „tagaajamis-stseeni“, mis aga kulmineeruvad 'liblika' naasmisega talle iseloomulikku pentatoonilisse žesti **A₁** ning peale eriti ootamatut figuratsiooni („kadents“ taktides 115–17) tõuseb kättesaamatult¹¹⁵ kaugusesse ning kõrgusesse. Kui siinpuhul arvestada ka 'liblikat' kui sümbolit erinevatele kultuuriliselt olulistele arusaamadele (looduse ilu, spirituaalne transformatsioon, rääkimata kõrgusedimensioonist), siis võivad nendest diagrammilistest ruumilistest kujutamistest johtuda väga evokatiivsed interpretantide jadad. Need jäävad aga praeguse uurimuse käsitlest välja ning seetõttu jätan nad vaid edasist tõlgendust üleskutsuva märkusena tööd lõpetama.

¹¹⁵ Miks kättesaamatult? Tonaalse muusika seisukohast on iseloomulik, et teoses puudub dominanttoonika autentne kadents, mis annaks lõpule hoopis resoluutsema ning klassikalise lahenduse. Akord kadentsis on hoopis suurendatud suur septakord, mis moodustub häälte kromaatilisel nihkumisel.

KOKKUVÕTE

Käesolev magistritöö keskendus ruumi ja muusika seostele semiootika võtmes, lähtudes Charles S. Peirce'i märgiteooriast. Sellest tulenevalt sai uurimisküsimuseks see, et millisel viisil on muusika kui esitis võimeline asendama kuulaja jaoks ruumilisi kogemusi. Töö jaotasin kolmeks suuremaks osaks, kus esimene osa käsitleb ruumi ja muusika seoseid ajaloolisest perspektiivist. Teises osas liikusin spetsiifiliselt muusika semiootiliste käsitluste poole, pakkudes seejärel ruumiliste märkide tüpologia, lähtudes Peirce'i märgiteooriast. Töö kolmandas osas teostasin analüüsi Heino Elleri lühikesest klaveripalast *Liblikas*, identifitseerides selles muusikalised struktuurid, mis koostöös pealkirja kui kontekstuaalse ankruga on võimelised genereerima ruumilisi tõlgendeid.

Andes ülevaate ruumi ja muusika seostest ajaloolisest perspektiivist ning varasematest semiootikute käsitlustest võib üldistada, et muusika võime kujutada ruumi on tingitud: 1) heli ruumilistest aspektidest, mis võivad mängida rolli ühe parameetrina heliloomingu süsteemist (nn 'ruumistamine'), 2a) kontseptsioonidest, mille puhul muusika kui ajaline fenomen „kuivatatakse ruumiks“, kuivõrd muusikateost käsitletakse kui fikseeritud struktuuri või vormi, mida modelleeritakse ruumiliste mõistete või metafooride kaudu, sageli topoloogilise ruumina; ning 2b) sellisest ruumist, mõistetuna kui objektide ja kvaliteetide suhtest moodustuv, tulenevad domeeniülesed analoogilised struktuurid teiste kogemusvaldkondadega, 3) helist kui ruumilis-energeetilise sündmuste indeksist, mida on tajus võimalik trans-modaalselt ning kehaliselt modelleerida, 4) puht-konventsionaalsetest muusikalistest märkidest. Need aspektid seostuvad erinevate muusikalise tähenduse teooriatega, 2. punkt eelkõige strukturalistlike-formalistlike käsitlustega, 2b. punkt eelkõige kognitiivse metafoori teooriaga, 3. punkt kehalise taju teooriatega ning 4. punkt muusikasemiootikas sätestatud intonatsiooni- või toposeteooriaga.

Erinevate lähenemiste integreerimiseks sai vaadeldud Charles Sanders Peirce'i märgiteooriat ning erinevad lähenemised selle alusel sünteesitud ühtseks semiootiliseks

teoreetiliseks raamistikuks, mille abil oleks võimalik kirjeldada ruumilisi esitisi muusikas. Oluliseks sai Peirce'i ikooniliste märkide jaotus kujutisteks, diagrammideks ning metafoorideks, mis võimaldavad kirjeldada muusikas vastavalt heli ruumiliste omaduste ekspluateerimist, abstraktsete analoogse iseloomuga suhteid, mis moodustuvad muusika diskreetsetest süntaktilistest elementidest ning nende seoseid erinevate tajudomeenidega kognitiivse metafoori teooria alusel. Kehalise taju teooriatest sai räägitud seoses indeksiaalse aspektiga muusikatajus, mis kätkeb endas heli kui ruumilis-energeetilise protsessi indeksit, mis mõjub vahetult meie kehale, seda mimeetiliselt kaasates.

Eelnevalt kirjeldatud sünteesiv lähenemine Peirce'i märgitüpoloogia kaudu võimaldas analüüsida Heino Elleri klaveripala *Liblikas* ning tuvastada selles ikooniliselt, indeksiaalselt ning sümboolselt funktsioneerivaid märke. Esimesel juhul oli suuresti tegu diagrammidega (tuvastasin ka ühe helikujutise), mis mõjuvad metafoorselt kujuteldava liblika keha ja selle liikumise suhtes, lähtudes partituuri sätestatud vertikaalsest ning horisontaalsest teljest. Kehalist taju kaasates on võimalik kirjeldada neid diagramme töötamas tonaalse muusika „virtuaalsete jõudude väljas“ (Larson 2012) ning viise, kuidas meie kehaline taju aitab modelleerida kõnealust fiktiivset liikumistaadi, nt läbi peenmotoorsete anafoonide. Sümboolset tasandit käsitlesin ühelt poolt pentatoonilise (pastoraalse, rahvamuusika või eksootikaga seonduva) topose. Teiseks, kuivõrd ikooniliste märkide tuvastamine sõltub sageli ankrust või konventsioonist, sai koostatud IOVM või inter-objektiivse võrdlusmaterjali nimekirja (Taggi 2012 järgi). Selles kaks peamist tuvastasin konventsionaliseerunud diagrammilist metafoori kujutamaks 'liblikat' Euroopa klassikalises klahvpillimuusikas: 1) faktuuristrateegia, kus selgelt eristub esiplaanil kiiretes ühtlastes vältustes meloodiline liin, mis modelleerib liikumistrajektoori peenmotoorse kineetilise anafoonina, ning 2) läbiv motiiv, mille nimetasin 'tiivalöögi' motiiviks – pidev üles-alla kujundi moodustav diagrammiline žest, üle kantav liblika kehale. Mõlemad esinesid varieeritud kujul ka Elleri *Liblikas*.

Lühike klaveripala sai valitud ühelt poolt selleks, et demonstreerida ruumilise kujutamise relevantsust ka muusikas, mis ei kätke endas spetsiifiliselt ruumilisi efekte. Peirce'i hüpoikooni tüübid ning indeksiaalne aspekt, nii nagu ma seda selles töös käsitlesin, olid teoses selgelt tajutavad. Teisalt jäi ebamääraseks või raskeks kirjeldada võimalikke spetsiifiliselt ruumilisi kujutlusi, millele see teos võiks aluse anda. Pigem mõjusid erineva ruumi ning liikumistüübiga iseloomustatavad žestid vastandusi, mis moodustavad

teoses elementaarse narratiivse elemendi. Edaspidi oleks huvitav käsitleda antud teoreetilise raamistiku alusel teoseid, mis võivad kätkeda ka 'ruumistamist', või lihtsalt mahukamaid ning suurematele kooslustele loodud kompositisioone, mis võimaldavad heliloojal mitmekülsemaid ikoonilis-indeksiaalseid strateegiaid ruumi kujutamiseks, kaasates ka erinevaid tämbreid ning keerukamaid fakteure.

KASUTATUD KIRJANDUS

- Agawu, Victor Kofi 1991. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classical Music*. Princeton University Press.
- Aksnes, Hallgjerd 1997. A cognitive approach to musical analysis: Metaphorical projection in music. Rmt: Gabrielsson, A. (toim). *Proceedings of the third triennial European society for the cognitive science of music (ESCOM) conference*. Uppsala: Uppsala University, Department of Psychology: 551–556.
- Allanbrook, Wye Jamison 1983. *Rhythmic Gestures in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press.
- Anderson, Douglas 1984. Peirce on Metaphor. *Transactions of the Charles. S. Peirce Society* 20(4): 453–468.
- Athanasopoulos, George; Antović, Mihailo 2018. Conceptual integration of sound and image: A model of perceptual modalities. *Musicae Scientiae* 22(1): 72–87.
- Atkin, Albert 2005. Peirce on the Index and Indexical Reference. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*. 41(1): 161–188.
- 2013. Peirce’s Theory of Signs. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (Summer 2013 Edition) Edward N. Zalta (toim).
- Akiva-Kabiri, Lilach; Linovski, Omer; Gertner, Limor; Henik, Avishai 2014. Musical space synaesthesia: Automatic, explicit and conceptual connections between musical stimuli and space. *Consciousness and Cognition* 28: 17–29.
- Alty, James L. 1995. Navigating Through Compositional Space: The Creativity Corridor. *Leonardo* 28: 215–219.
- Alperson, Phillip 1980. “Musical Time” and Music as an “Art of Time”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38 No. 4: 407–417.
- Antcliffe, Herbert 1925. Space and Spacing in Music. *The Musical Quarterly* 11/1: 116–123.
- Bacht, Nikolaus 2001. Enlightenment from Afar. The Structural Analogy of Myth and Music According to Claude Lévi-Strauss. *Acta Musicologica* 73/1: 1–20
- Barthes, Roland 1977. *Image, Music, Text*. Fontana Press.
- Bent, Ian D. et al 2014. Notation. Grove Music Online. Kättesaadav: <https://doi-org.ezproxy.utlib.ut.ee/10.1093/gmo/9781561592630.article.20114>, 18.05.2020.

- Bergman, Mats 2004. *Fields of Signification. Explorations in Charles S. Peirce's theory of signs*. Philosophical studies from the University of Helsinki 6. Vantaa: Dark Oy.
- Bernstein, Leonard 1976. *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*. Harvard University Press.
- Bértola, Elena de 1972. On Space and Time in Music and the Visual Arts. *Leonardo* 5(1): 27–30.
- Black, Leo 2003. *Franz Schubert: Music and Belief*. Boydell Press.
- Blackburn, Vernon 1903. Butterfly Music. *The Musical Times and Singing Class Circular* 44(722): 232–233.
- Brazgovskaya, Elena E. 2015. Actualization of Spatial Images In Music: A Cognitive and Semiotic Aspects. *Социо- и психолингвистические исследования* 3: 109–116.
- Brower, Candance 2000. A Cognitive Theory of Musical Meaning. *Journal of Music Theory* 44(2): 323–379.
- 2008. Paradoxes of Pitch Space. *Music Analysis* 27(1): 51–106.
- Burt, Peter 2006. *The Music of Toru Takemitsu*. Cambridge University Press.
- Busch, Regina 1985. On the Horizontal and Vertical Presentation of Musical Ideas and on Musical Space (I). *Tempo, New Series*. 154: 2–10.
- Carter, Tim 2001. Word-Painting. Grove Music Online. Vöetud 21.12.2019.
- Chion, Michel 2012. Three Listening Modes. Rmt: Sterne, J. (toim) *The Sound Studies Reader*. London, New York: Routledge: 25–34.
- Clifton, Thomas 1983. *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology*. Yale University Press.
- Colapietro, Vincent 2011. Image, diagram, metaphor. Unmined resource and unresolved questions. Rmt: Michelucci, P.; Fischer, O.; Ljungberg, C. (toim) *Semblance and Signification. Iconicity in Language and Literature* 10. John Benjamins Publishing Company: 157–172.
- Cox, Arnie 1999. *The Metaphoric Logic of Musical Motion and Space*. University of Oregon.
- 2016. *Music and Embodied Cognition. Listening, Moving, Feeling, and Thinking*. Indiana University Press.
- Day-O'Connell, Jeremy 2007. *Pentatonicism from the Eighteenth Century to Debussy*. University Rochester Press.

- Deacon, Terrence 1997. *The Symbolic Species: The Co-Evolution of Language and the Brain*. New York NY: W. W. Norton.
- Deutsch, Diana 1984. Musical Space. *Advances in Psychology* 19: 253–287.
- Deleuze, Gilles 1987 [1980]. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press.
- Drabkin, William 2001. Fortspinnung. Grove Music Online.
- Duckles, Vincent et al. 2001. Musicology. Grove Music Online.
- Dunsby, Jonathan 1983. Music and Semiotics: The Nattiez Phase. *Musical Quarterly* 69(1): 27–43.
- Eco, Umberto 1979. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- 1986. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Indiana University Press.
- Elleström, Lars 2013. Spatiotemporal aspects of iconicity. Rmt: Elleström, L.; Fischer, Olga; Ljungberg, C. (toim) *Iconicity in Language and Literature* 12. *Iconic Investigations*. John Benjamins: 95–117.
- Farias, Priscilla Lena; Queiroz, Joao 2006. Images, diagrams and metaphors: Hypoicons in the context of Peirce's Sixty-six-fold classification of signs. *Semiotica* 162: 287–308.
- Fauconnier, Gilles; Tuner, Mark 1994. *Conceptual Projection and Middle Spaces*. Department of Cognitive Science University of California.
- Fisher, Burton D. 2005. *Puccini's Madam Butterfly: Opera Classics Library Series*. Opera Journeys Publishing.
- Fitzgerald, John Joseph 1966. *Peirce's Theory of Signs as Foundation for Pragmatism*. Mouton.
- Flügge, Elen 2011. The Consideration of Personal Sound Space: Toward a practical perspective of individualized auditory experience. *Journal of Sonic Studies* 1(1): 1–16.
- Fornäs, Johan 1997. Text and Music Revisited. *Theory, Culture and Society*. 14(3): 109–123.
- Georis, Christophe 2005. Iconic Strategies in Monteverdi's *Madrigal guerrieri ed amorosi*: „Altri canti d'amor“. Rmt: Maeder, C.; Fischer, O.; Herlofsky, W. J. (toim) *Outside-In – Inside-Out. Iconicity in Language and Literature* 4: 217–240.
- Gibson, James Jerome 1966. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. London: Allen & Unwin.

- 1979. *An Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Gilbert, Anthony 1981. Musical Space: A Composer's View. *Critical Inquiry* 7, No. 3: 605–611.
- Greimas, Algirdas Julien 1967. *Sémantique structurale: Recherche de méthode*. Paris: Larousse.
- 1976. Pour une théorie des modalités. *Langages* 43: 90–107.
- Gritten, Anthony; King, Elaine 2006. *Music and Gesture*. Ashgate Publishing, Ltd.
- 2016. *New Perspectives on Music and Gesture*. Routledge.
- Gärdenförs, Peter 2000. *Conceptual spaces. The geometry of thought*. Cambridge mass.: The MIT Press.
- Göran, Sonesson 2006. *Current Issues in Pictorial Semiotics. Lecture Three: From the Critique of the Iconicity Critique to Pictoriality*. Semiotics Institute Online. Ligipäasetav: <http://lup.lub.lu.se/record/540358>, 27.12.2019.
- Hanoch-Roe, Galia 2003. Musical Space and Architectural Time: Open Scoring versus Linear Processes. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 34(2): 145–160.
- Hanslick, Eduard 1891. [1854.] *The Beautiful in Music*. London: Novello and Company.
- Harley, Maria Anna 2016. [1994.] *Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations*. Lulu.com
- Hatten, Robert S. 1994. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana University Press.
- Haviland, John Beard 2011. Musical Spaces. Rmt: Streeck, Jürgen, Goodwin, Charles, LeBaron, Curtis (toim) *Embodied Interaction: Language and Body in the Material World* New York: Cambridge University Press: 289–304.
- Horowitz, Maryanne Cline 2005. *New Dictionary of Musical Ideas* 1. Charles Scribner's Sons.
- Higgins, L. N. 1925. Music and Architecture. *The Musical Times* 66: 509–510.

- Hindrichs, Gunnar 2018. Toward a General Theory of Musical Works and Musical Listening. Rmt: Assis, Paulo de (toim) *Virtual Works – Actual Things*. Leuven University Press: 65–88.
- Humal, Mart 1984. *Heino Elleri harmooniast*. Eesti Raamat.
- 1987. *Heino Eller oma aja peeglis*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Humal, Mart; Rimmel, Reet 2008. *Heino Eller in modo mixolydio*. SE & JS.
- Ingarden, Roman 1986. *The Work of Music and the Problem of Its Identity*. London: Macmillan. Berkley University of California Press.
- Jakobson, Roman 1964. On Visual and Auditory Signs. *Phonetica* 11: 216–220.
- 1971. Language in Relation to Other Communication Systems. Rmt: *Selected Writings: Word and Language*. Walter de Gruyter: 697–710.
- Jandusch, Alexandra 2012. Conceptual Metaphor Theory and the Conceptualization of Music. *5th International Conference for Students of Systemic Musicology*, Canada.
- Jensen, Eric Frederick 1998. Explicating Jean Paul: Robert Schumann's Program for „Papillons,“ Op. 2. *19th Century Music*, 22(2): 127–143.
- Johnson, Mark 1987. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- Johnson, Mark; Larson, Steve 2003. Something in the way she moves: metaphors of musical motion. *Metaphor and Symbol*. 18 (2): 63–84.
- Kater, Carlos 1984. Villa-Lobos e a „Melodia das montanhas“: Contribuição à revisão crítica da pedagogia musical brasileira. *Latin America Music Review/Revista de Música Latinoamerica* 5(1):102–105.
- Kartomi, Margaret 2004. Some Implications of Local Concepts of Space in the Dance, Music and Visual Arts of Aceh. *Yearbook for Traditional Music* 36: 1–49.
- Kivy, Peter 1980. *The Corded Shell: Reflections of Musical Expression*. Princeton University Press.
- 1987. Platonism in Music: Another Kind of Defense. *American Philosophical Quarterly* 24(3): 245–252.
 - 2002. *Introduction to a Philosophy of Music*. Clarendon Press.
- Klempe, Hroar 1996. Musicalisation of Metaphor and Metaphoricalness in Music. Rmt: Collin, Finn; Jensen, Juul Uffe (toim). *Danish Yearbook of Philosophy* 31: 125–136.
- Kobbé, Gustav 2019. [1906.] *How to Appreciate Music*. Good Press.

- Kramer, Jonatan Donald 1988. *The Time of Music: New Meanings, new temporalities, new listening strategies*. New York: Schirmer Books; London: Collier Macmillan Publishers.
- Krämer, Sybille; Ljungberg, Christina (toim) 2016. *Thinking with Diagrams. The Semiotic Basis of Human Cognition*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
- Küssner, Mats; Tidhar, Dan; Prior, Helen M.; Leech-Wilkinson, Daniel 2014. Musicians are more consistent: Gestural cross-modal mappings of pitch, loudness and tempo in real-time. *Frontiers in psychology* 5: 1–15.
- Lakoff, George; Johnson, Mark 1980. *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press.
- 1999. *Philosophy In The Flesh*. Basic Books.
- Langer, Susanne 1942. *Philosophy in a New Key*. Cambridge, Mass Harvard University Press.
- 1953. *Feeling and form*. London: Routledge.
- Larson, Steve 1997–8. Musical Forces and Melodic Patterns. *Theory and Practice* 22(23): 55–71.
- 2012. *Musical Forces: Motion, Metaphor and Meaning in Music*. Indiana University Press.
- Leman, Marc 1993. Symbolic and subsymbolic description of music. Rmt: Geoffredo Haus (toim). *Music processing. The computer musical and digital audio series* 9. Madison Wisc.: A-R Editions: 119–164.
- Lévi-Strauss, Claude 1975. *The Raw and the Cooked*. Harper Colophon Books.
- Lidov, David 1987. Mind and Body in Music. *Semiotica* 66(1/3): 69–97.
- Lippman, Edward A. 1952. *Music and Space. A Study in the Philosophy of Music. Ph. D. dissertation in philosophy*. Columbia University, New York.
- 1963. Spatial Perception and Physical Location as Factors in Music. *Acta Muscologica* 35: 24–34.
- Lippus, Virve 1997. Eesti pianistliku kultuuri kujunemine. *Eesti Muusikaloo toimetised* 3. Tallinn: Pakett.
- Lock, G.; Valk-Falk, M. 2008. *Tekste modernismist 2 Muusika ja arhitektuur*. Scripta Musicalia.
- Lotman, Juri 1977. *The Structure of the Artistic Text*. Brown University Press.
- 1990. *Kultuurisemiootika*. Olion.

- 1999. *Semiosfäärist*. Vagabund.
- Lowinsky, Edward E. 1941. The Concept of Physical and Musical Space in the Renaissance (A Preliminary Sketch). Rmt: *Papers of the American Musicological Society* 1941: 57–84.
- Maeder, Constantino 2011. Argumentative, iconic and indexical structures in Schuberts *Die schöne Müllerin*. Rmt: Michelutti, P.; Fischer, O.; Ljungberg, C. (toim) *Semblance and Signification*. John Benjamins Publishing: 389–404.
- Marrinan, Michael 2016. On the 'thing-ness' of diagrams. Rmt: Krämer, S., Ljungberg, C. (toim). *Thinking with Diagrams: The Semiotic Basis of Human Cognition*. Walter de Gruyter: 23–56.
- Martinet, André 1984. Double Articulation as A Criterion of Linguisticity. *Language Sciences* 6(1): 31–38.
- Mazzola, Guerino 1997. Semiotic Aspects of Musicology: Semiotics of Music. Rmt: Posner, Roland; Robering, Klaus; Sebeok, Thomas A. (toim) *A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture*. Walter de Gruyter, Berlin. Vol. III, Art 152: 1–110.
- 2012. *The Topos of Music: Geometric Logic of Concepts, Theory and Performance*. Birkhäuser.
- Mazzola, Guerino; Mannone Maria; Pang, Ya; O'Brien, Margaret; Torunsky, Nathan 2016. *All About Music: The Complete Ontology: Realities, Semiotics, Communication and Embodiment*. Springer.
- McDermott, Vincent 1966. *The Articulation of Musical Space in the Twentieth Century*. University of Pennsylvania.
- 1972. A Conceptual Musical Space. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 30(4): 489 – 494.
- Meyer, B. Leonard 2008. [1956.] *Emotion and Meaning in Music*. University of Chicago Press.
- 1967. *Music The Arts and Ideas*. University of Chicago Press.
- Merleau-Ponty, Maurice 2019. [1945.] *Taju fenomenoloogia*. Tartu: Ilmamaa.
- Mersmann, Hans 1926. *Angewandte Musikästhetik*. Berlin: M. Hesse.
- Middleton, Richard 1990. *Studying Popular Music*. McGraw-Hill Education.

- Mirka, Danuta 2005. The Cadence of Mozart's Cadenzas. *Journal of Musicology* 22(2): 292–325.
- Molino, Jean 1990. Musical Fact and the Semiology of Music. *Music Analysis* 9(2): 105–156.
- Monelle, Raymond 1992. *Linguistics and Semiotics in Music*. Routledge.
- 1996. What is a musical text? Rmt: Tarasti, Eero; Forsell, Paul; Littlefield, Richard (toim) *Musical Semiotics in Growth*. Indiana University Press: 245–260.
 - 2000. *The Sense of Music*. Semiotic Essays. Princeton University Press.
 - 2006. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Indiana University press.
 - 2008. The Absent Meaning of Music. Rmt: Tarasti, Eero (toim) *A Sounding Of Signs: Modalities and Moments in Music, Culture and Philosophy*. International Semiotics Institute at Imatra: 67–89.
- Morgan, Robert P. 1980. Musical Time/Musical Space. *Critical Inquiry* 6(3): 527–538.
- Morris, Robert 1995. Compositional Spaces and Other Territories. *Perspectives of New Music* 33(½): 328–358.
- Nattiez, Jean Jacques 1979–1980. Le fondements théoriques de la notion d'interprétant en sémiologie musicale. *Journal canadien de Recherche sémiotique*, 7(2): 1–19.
- 1990. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton University Press.
- Nussbaum, Charles O. 2007. *The Musical Representation: Meaning, Ontology and Emotion*. MIT Press.
- Nöth, Winfried 1995. *Handbook of Semiotics*. Indiana University Press.
- 2001. Semiotic Foundations of Iconicity in Language and Literature. Fisher, O.; Nänny, M. (toim) *The Motivated Sign. Iconicity in Language and Literature 2*. Amsterdam: John Benjamins: 17–27.
 - 2014. The growth of signs. *Sign System Studies* 42(2/3): 172–192.
- O'Callaghan, Casey 2007. *Sounds: A Philosophical Theory*. Oxford University Press.
- Ojala, Juha 2009. *Space in Musical Semiosis. An Abductive Theory of the Musical Composition Process*. Acta Semiotica Fennica XXXIII. International Semiotics Institute at Imatra.
- Panos, Nearchos; Lympouridis, Vangelis; Athanasopoulos, George; Nelson, Peter (toim) 2013. *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics. In Memory*

- of Raymond Monelle. *University of Edinburgh*. International Project on Music and Dance Semiotics.
- Peirce, Charles Sanders 1931–36. *The Collected Papers*. Vol 1–8. Cambridge M.A.: Harvard University Press. [Viidatud tekstis kui CP, millele järgneb kõite ning paragrahvi number]
- 1955. *Philosophical Writings of Peirce*. Buchler, Justus (toim). New York: Dover.
 - 1998. *Writings of Charles S. Peirce: A chronological edition* 5. Peirce Edition Project. Bloomington, I.N: Indiana University Press.
- Ransdell, Joseph 1979. The Epistemic Function of Iconicity in Perception. Rmt: *Peirce Studies* 1. Lubbock, Texas.
- Ratner, Leonard 1980. *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer.
- Reiner, Thomas 2000. *Semiotics of Musical Time*. Peter Lang Pub.
- Reybrouck, Mark 1998. Musical Space: Mathematical Bases and Psychological Constraints. *Musical Praxis* 4: 61–77.
- 2004. Music Cognition, Semiotics and the Experience of Time: Ontosemantical and Epistemological Claims. *Journal of New Music Research*. 33(4): 411–428.
 - 2012. Musical sense-making and the concept of affordance: an ecosemiotic and experiential approach. *Biosemiotics* 5: 391–409.
 - 2017. Music and Semiotics: An Experiential Approach to Musical Sense-Making. Rmt: Azcárate, Asunción Lopez-Valera (toim) *Interdisciplinary Approaches to Semiotics*. InTech: 73–94.
- Rudenko, Svetlana; Serrano Maria José de Córdoba J. C. 2017. Musical-Space Synaesthesia: Visualization of Musical Texture. *Multisensory Research* 30: 279–285.
- Ruwet, Nicolas 1967. „Musicologie et linguistique“ *Revue Internationales des Sciences Sociales* 19: 85–93.
- Savan, David 1988. *An Introduction to C. S. Peirce's Full System of Semeiotic*. Toronto Semiotic Circle.
- Saussure, Ferdinand de 2017. [1916.] *Üldkeeleteaduse kursus*. Avatud Eesti Raamat.
- Schafer, Raymond Murray 1994. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, VT: Destiny.
- Schlenker, Philippe 2017. Outline of Music Semantics. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 35(1): 3–37.

- Schopenhauer, Arthur 2011. [1844] *The World as Will and Representation*. Cambridge University Press, 2011 .
- Scruton, Roger 1999. *The Aesthetics of Music*. Oxford University Press.
- Sebeok, Thomas Albert 2001. *Signs: An Introduction to Semiotics*. University of Toronto Press.
- Sepp, Heljo 1958. *Heino Elleri klaverilooming*. Eesti Riiklik Kirjastus.
- 1967. *Heino Eller sõnas ja pildis*. Tallinn. Eesti Raamat.
- Sheinberg, Esti 2012. *Music Semiotics: A Network of Significations in Honour and Memory of Raymond Monelle*. Ashgate Publishing
- Short, T. L. 2007. *Peirce's theory of signs*. Cambridge University Press.
- Siddons, James 2001. *Toru Takemitsu: A Bio-bibliography*. Greenwood Publishing Group.
- Siitan, Toomas 2008. Muusika — elustunud arhitektuur? Rmt: Lock, Gerhard; Valk-Falk, Maris (toim) *Tekste modernismist 2 Muusika ja arhitektuur*. Scripta Musicalia: 11–19.
- Snyder, Caitlin E. 2010. *Pattern and Meaning in François Couperin's Pieces de Clavecin*. University of Oregon.
- Solomon, Jason Wyatt 2007. *Spatialization in Music: The Analysis and Interpretation of Spatial Gestures*. Athens, Georgia.
- Spitzer, Michael 2015. [2004.] *Metaphor and Musical Thought*. University of Chicago Press.
- Stjernfelt, Frederik 2007. *Diagrammatology: An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology and Semiotics*. Springer Science & Business Media.
- Zbikowski, Lawrence M. 2002. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford University Press.
- 2015. Musical Semiotics and Analogical Reference. Rmt: Maeder, Constantino; Reybrouck, Mark (toim) *Music, Analysis, Experience: New Perspectives in Musical Semiotics*. Leuven University Press: 167–184.
- Tagg, Philip 2000. *Kojak – fifty Seconds of Television Music: Toward the Analysis of Affect in Popular Music*. Mass Media Music Scholars' Press.
- 2012. *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-musos*. Mass Media Music Scholars' Press.

- Tagg, Philip; Clarida, Bob 2003. *Ten Little Tunes. Towards a musicology of the mass media*. The Mass Media Music Scholars Press.
- Tarasti, Eero 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Indiana University Press.
- 1995. *Heitor Villa-Lobos: The Life and Works*. Jefferson, North Carolina:McFarland.
 - 2001. *Existential Semiotics*. Indiana University Press.
 - 2012. *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*. Walter de Gruyter.
- Tilmouth, Michael 2001. *Moto perpetuo*. Grove Music Online.
- Tomita, Yo. 2018. The Passion as a Source of Inspiration? A Hypothesis on the Origin and Musical Aim of *Well-Tempered Clavier II*. Rmt: Peters, M. A.; Sanders, R. L. (toim) *Compositional Choices and Meaning in the Vocal Music of J. S. Bach*. Rowman & Littlefield: 225–242.
- Turino, Thomas 1999. Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music. *Ethnomusicology* 43(2): 221–255.
- Turner, Mark 2013. Iconicity by blending. Rmt: Elleström, L.; Fischer, Olga; Ljungberg, C. (toim) *Iconicity in Language and Literature 12. Iconic Investigations*. John Benjamins: 13–24.
- van Leeuwen, Theo 1999. *Speech, Music, Sound*. Macmillan Education UK.
- von Uexküll, Jakob 1957. A Stroll Through the Words of Animals and Men. A Picture Book of Invisible Worlds. Rmt: Schiller, C. (toim) *Instinctive Behavior. The Development of a Modern Concept*. New York: International Universities Press: 5–80.
- Wallenstein, Sven-Olov 2010. Space, time, and the arts: rewriting the Laocoon. *Journal of Aesthetics & Culture* 2.
- Walter, Michael 2007. Musical Sunrises. A Case Study of the Descriptive Potential of Instrumental Music. Rmt: *Description in Literature and Other Media*. Wolf, Werner; Bernhart, Walter (toim). Rodopi: 317–335.
- Waterhouse, Paul 1921. Music and Architecture. *Music & Letters* 2(4): 323–331.
- Welleck, Albert 1931. „*Der Raum-Zeit-Kongress der Gesellschaft für Ästhetik*.“ Zeitschrift für Musikwissenschaft. Leipzig.
- Wöllner, Clemens (toim) 2017. *Body, Sound and Space in Music and Beyond: Multimodal Explorations*. Routledge.

Xenakis, Iannis 1992. *Formalized Music Thought and Mathematics in Composition*.
Pendragon Press.

SUMMARY

Representation of Space and Movement in Music by Example of Heino Eller's *Butterfly*

This thesis studied representation of spatial phenomena in Western classical music from a semiotic perspective, employing Charles. S. Peirce's theory and typology of signs. The goal of the thesis was to give an overview of the accounts on the topic of space and music and provide a theoretical framework for a semiotic analysis of spatial representation in music. A brief historical overview on notions of space and music was provided in chapter one, discussing the ramifications of the written score, which fixes the musical work as a spatial structure in a two-dimensional form consisting of pitch-height and time. Although music is often considered a prototypically temporal art as opposed to a spatial one, the idea of music possessing a „form“ has resulted in many comparisons with the spatially conceived plastic arts and architecture. Further, with the advent of more recent conceptions of 'spacetime', the opposition between those two categories cannot be so distinct. Space and music are often conceptualized through the opposition **music in space** vs **space in music**. In the first case we are dealing with the spatial aspects of sound as they pertain to music. Harley (1994) calls 'spatialization' the case where spatial parameters of sound are compositionally relevant. 'Music in space' often deals with notions of intrinsic musical space, which is said to be different from actual space or sound-space. This sort of space can be considered from a phenomenological point of view as the psychological sense of space one gets from music, often with analogous dimensions to actual space; or, alternately, as an empty mathematical or topological space, solely consisting of pitch-relations.

From the point of view of semiotic analysis, according to Peirce's triadic model of the sign, both 'space in music' and 'music in space' can be considered aspects of the capacity of the musical *representamen* to give rise to *interpretants* that are in relation to a spacial *object*. Several aspects of this capacity of the musical *representamen* were

considered in light of the historical overview and several semiotic theories of space and music (Nattiez 1990, Tagg 2012, Hatten 2004, Brazgovskaya 2015, Ojala 2009).

- 1) The spatial qualities and aspects of sound itself, pertaining to the capacity of sound to inform us about our surrounding space, sound localization, or imitations of such phenomena in music.
- 2) Conceptions of music that see music as a structure or form built from the interrelations of pitch-space, which can be considered as modelling the diachronic musical experience via spatial-synchronic categories; these conceptions are common among ideas surrounding intrinsic musical space, but also in formalist and structuralist theories of music, which sees music as a topological space of abstract relations, mainly operating on the level of introversive semiotics (Levi Strauss 1975, Jakobson 1970, Middleton 1990, Tarasti 1994).
- 3) Notions of embodied cognition and the conceptual metaphor theory, which have become important recent developments in theories of musical meaning and stress the importance of the integration of various sense-modalities in cognitive representation, which allow cross-domain representations based on analogous relations or image-schemata based on embodied cognition. (Brower 2000, Zbikowski 2002, Larson 2012, Cox 2016). Alternately these deal with bodily response to, and embodied internal representation of sound, in which case the notion of musical gesture becomes important (Hatten 2004, Tagg 2012).
- 4) And finally the capacity to represent space using conventional means, which was tied to topic theory and deals with the representation of space as a cultural unit (Monelle 2000), as a meaningful 'place' (Tarasti 2001) in which other signs can operate.

These various aspects which give rise to music's capacity for spatial representations were found to be congruent with Peirce's typology of signs, namely iconic, indexical and symbolic signs, which enable the analysis of various aspects of spatial representation in semiotic terms. Since space in music is often considered as a phenomena based on analogic representation, greater attention was also paid to Peirce's division of icons to *images*, *diagrams* and *metaphors*. Images were considered to be responsible for 'spatialization' in music, diagrams for the abstract schematic relations that can model space-relations and metaphors for the complex way these diagrams can interrelate various sense-modalities via

the conceptual-integration-network (Zbikowski 2002: 81). The indexical aspect was considered with regard to sound's ability to inform us of kinetic-energetic spatial phenomena, which in turn can be understood and modelled mimetically via embodied cognition (as per Arnie Cox's (2016) mimetic hypothesis). Finally Peirce's theory can also cover conventional or symbolic means of spatial representation and its interaction with or growth from iconic and indexical signification.

Finally an analysis was performed on *Butterfly*, a short work for piano by Heino Eller. The analysis started from IOCM (inter-objective comparison material, as recommended by Tagg 2012) to fix iconic-indexical strategies of representation regarding the subject matter in Western keyboard music. Then a paradigmatic analysis of the 'neutral level' of the score was performed (as per Nattiez 1990), to isolate repeating elements, which were described in terms of Peirce's sign typology as containing diagrammatic-metaphoric (including one case of sound-image), indexical or topical elements. All of these elements, in particular iconic and indexical signs, were found to play a role in the representation of the subject matter of the piece, in particular a diagram of a 'flight-path' indexicalized through the body of the performer as a fine-motoric kinetic anaphone to form a metaphor of a butterfly's body; secondly an up-down motif found in almost all of the IOCM, dubbed as the 'wingflap' motif. In the context of Ellers *Butterfly*, gestures with opposing characteristics (continuous as opposed to disjunct) were found to operate in the narrative paradigm of the tonal ABA form. Symbolic aspects came to play through the thematized use of the pentatonic scale as opposed to chromatic scales in more distant keys, coinciding with Brower's (2000) model of the *container-balance* cognitive schema.

LISAD

Lisa 1 – Peirce'i märgiteooria lühike ülevaade

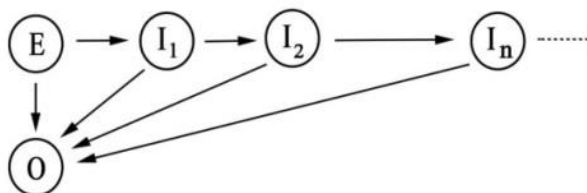
Siin annan lühikese ülevaate Peirce'i märgiteooriast, lähtudes tema 1903-aasta Lowelli ülikooli loengutest, kus ta fikseerib 10 märgitüüpi. (CP 2.227 – 308). Märgi defineerib Peirce' kui „miski, mis esindab kellelegi midagi mingis suhtes või mingil määral.“ (CP 2.228.)¹¹⁶ Võib ka pakkuda täpsema määratluse: „Märk või esitis (*representamen*)¹¹⁷ on esimene, mis seisab sellises triaadilises suhtes teisega, mida kutsutakse tema objektiks sellisel viisil, et on võimeline determineerima kolmandat, mida kutsutakse interpretandiks, mis omandab tema objektiga sellesama triaadilise suhte, milles ta on ise sellesama objektiga“ (CP 2.274.). Märgisuhe on Peirce'i jaoks triaadiline, kus 1) **objekt** on korrelaat (konkreetne tajutav fenomen või abstraktne kontsept), mida representeeritakse. Kusjuures objekt esineb märgis vaid nendes aspektides, milles viimane teda kujutab, st **vahetu objektina** – see objekt esineb alati ebatäieliku variandina võrreldes märgivälise objektiga, mis esitist motiveerib, vahetu objekt kujuneb kõigi eelnevate märgitõlgenduste summana (Atkin 2013: 4.2.2.). Märgidiskursusest väljaspool asub **dünaamiline objekt**, mis mingil moel determineerib esitise. 2) **Esitis** või märk on asendab kogemuses objekti sellisel viisil, et ta determineerib 3) **interpretandi** või **tõlgendi**. See korrelaat on keerukama iseloomuga ning seda ei tohi segi ajada interpreteerijaga – sellega, kes märki tõlgendab (Monelle 1992: 194). Interpretanti võib pidada pigem efektiks, mis tekib objekti ja esitise ühendusel. Neid efekte võib Peirce'i järgi jaotada kolmeks: 1) emotsionaalne interpretant (vahetu tunne, mida tekitab märk), 2) energeetiline interpretant (füüsiline reaktsioon, mida märk põhjustab, nt muusika rütmis jala liigutamine) ning 3) loogiline interpretant (mis põhineb konventsioonil) (Turino 1999: 224).¹¹⁸ Teisalt, nagu selgub ülaltoodud definitsioonist, on

¹¹⁶ Siinjuures saab täheldada sarnasust Nattiez tähenduse üldise definitsiooniga.

¹¹⁷ Vahel kasutab Peirce sõna „märk“ ja vahel „esitis“ (*representamen*) märgi esimese korrelaadi jaoks, mis võib tekitada segadust.. Hiljem väidab ta, et „märk on esitis, mille interpretant on mõte“ (CP 2.228), mis on seotud ka Peirce'i arusaamaga, et mõtted, mida ta käsitleb on just eelkõige „mõtte-märgid“. Hiljem hülgab ta „esitise“ mõiste (Bergman 2004: 236-241), kuid siin töös kasutan edaspidi seda, et oleks selge, et viitan Peirce'i märgimudeli korrelaadile.

¹¹⁸ Peirce on kasutanud ka teisi termineid, nt mõisteid „vahetu, dünaamiline ning lõplik“ interpretant, mida osad autorid peavad sünonüümseteks ülal antud jaotusega (vt Ojala 2009: 270 või Atkin 2013:

interpretant omakorda märk, mistõttu võib semioosi kirjeldada kui protsessi, kus üks märk tõlgitakse ümber teiseks (nt muusikaline visuaalseks või verbaalseks) ning on autoreid, kes arvavad, et parem mõistevalik oleks hoopis olnud „translatant“ (Savan 1988: 41). Siit ka **lõputu semioosi** printsiip: iga interpretant on potentsiaalselt omakorda märk, millel on omakorda interpretant, jne (joonis i).



Joonis i. Diagramm lõputust semioosist: kuivõrd iga interpretant on omakorda märk, determineerib ta omakorda interpretandi, millest tuleneb, et üks objekt võib genereerida lõputu ahela märke. (Granger 1968: 114 – Monelle'i 1992: 194 kaudu)¹¹⁹

Peirce'i märgitüpoloogiat kujundab tema kategooriate süsteem, milles **esmasus** kujutab endast puhas potentsiaalsust ja võimalust, olles ise monaadiline, **teisasus** aga tegelikku instantsi, kogemuse tasandit, suhet kahe elemendi vahel ning **kolmasus** puudutab harjumust, mõtet, seaduspära (Monelle 1992: 194–195). Igasugune mõte ja märk on juba kolmasus, kuigi üksteise suhtes võivad nad olla esmasus, teisasus ja kolmasus (CP 1.537.). Nendest kategooriatest tulenevalt pakub Peirce veel kolm trihhotoomiat, mis kirjeldavad märgi erinevaid aspekte:

- 1) **Esitis ise** võib esineda kolmel kujul: a) **omadusmärk** (*qualisign*) on puhas omadus või kvaliteet (esmasus), mis osaleb märgitoimes (mitte igasugune omadus ei sisene märgitoimesse) nagu näiteks taju värvist, helivaljusest, vms. See on aluseks märgi identiteedile ja semiootilisele potentsile, b) **üksikmärk** või tooken (*sinsign*) on tegelikult eksisteeriv märgijuhtum (teisasus). Kõik omadusmärgid esinevad mingi üksikmärgi koostises (CP 2.244). c) **Reegelmärk** (*legisign*) on aga märk, kui üldine

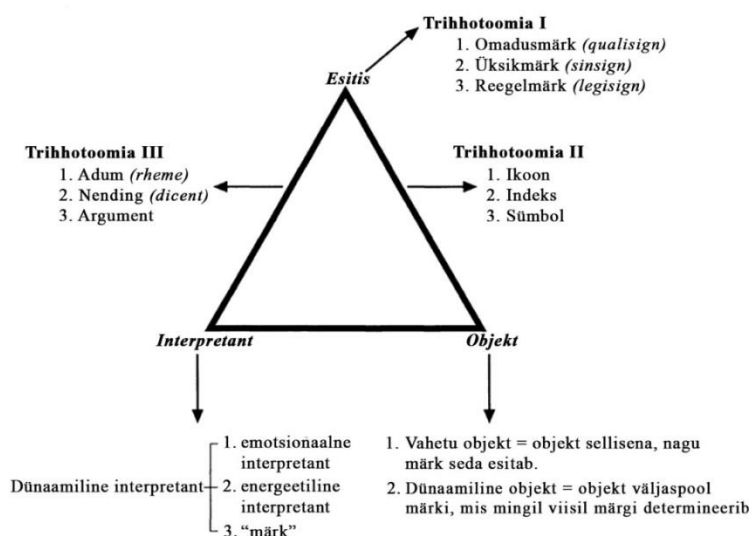
4.3.2.) Samas kirjeldab Peirce vahetut interpretanti kohese ja umbmäärase arusaamana märgilisusest, dünaamilist interpretanti kui efekti, mille märk tekitab kognitsioonis ning lõplikku interpretanti kui sellist, mida võib pidada märgi tähenduseks kui selle üle on piisavalt juureldud (Atkin 2013: 4.2.1-4.2.3.) Kuivõrd emotsionaalne, kineetiline ning loogiline interpretant on seotud kognitsiooniga, siis peavad osad autorid neid kõiki dünaamilise interpretandi alaliigiks (Fitzgerald 1966: 78) ning sellele vastavalt on Turino ka allpool (joonis 7) seda kujutanud. Milline on nende kahe interpretantide kolmiku omavaheline suhe on lahtine küsimus (Atkin 2013: 4.3.2).

¹¹⁹ Granger, Gilles-Gaston 1968. *Essai d'une Philosophie du Style*. Paris: Armand Colin.

tüüp (kolmasus), mis kehastub alati üksikmärgina, samas kui viimased omandavad tähenduse just kuuludes tookenina üldisesse tüüpi. (CP 2.243–246.)

- 2) **Esitise seos objektiga** tingib kõige tuntuma Peirce'i trihhotoomia, kus a) **ikoon** on esitis, mis mingil moel omab sarnasussuhet objektiga, kehastab mingeid objekti omadusi; b) **indeks** on esitis, mis on kas aegruumilises ja kausaalses seoses objektiga või esineb objektiga mingil moel kõrvuti (ka tajus või mõttes); c) **sümbol** on aga arbitraarne esitis, mis seotud objektiga konventsiooni või harjumuse tõttu. Sümbolid on alati reegelmärgid ning ka nende tähistatav objekt on enamasti üldine kategooria (Peirce 1955: 102).
- 3) **Esitise seos interpretandiga** jaguneb järgmiselt: a) **adum** (*rheme*) on esitis, mis on interpreteeritud kui kvalitatiivne potentsiaalsus olla suhtes mingi objektiga, ta representeerib objekti vaid mingite omaduste poolest. Peirce'i järgi on üksik termin adum, sest selle puhul puudub tõeväärtus.¹²⁰ Adumit võib mõista ka kui „tühja vormi propositsioonis“, mida võib „täita pärisnimedega“ (CP 2.272, 4.560). b) **Nending** (*dicent*) on esitis, mis representeerib tegelikku (eksisteerivat) objekti ning c) **argument** on esitis, mis interpretandi suhtes on reegelmärk, tal on märgi iseloom ning ta on üldine ja konventsionaalne. (CP 2.250–2.252.)

Kõik eelkirjeldatud märgielemendid on Turino kujutanud allpool esitatud joonisena, kus lisaks kolmele eelkirjeldatud trihhotoomiale on tehtud ka eristus kahe objekti aspekti ning interpretantide tüüpide vahel (joonis ii).



¹²⁰ Peirce 1958: 392, viidatud läbi Turino 1999: 229.

Joonis ii. Peirce'i märgimudel Thomas Turino (1999: 226) järgi.

Joonisel väljatoodud kolme trihhotoomia liitmisel saab Peirce kümme võimalikku märgiklassi (CP 2.254–2.264), mille Ojala esitab tabelina (tabel a).

Esitis ise	Esitis suhtes objektiga	Esitis suhtes interpretandiga	Klassi täielik nimi	Nr
(1) Omadusmärk	(1) Ikoon	(1) Adum	Adumlik ikooniline omadusmärk	I
(2) Üksikmärk	(1) Ikoon	(1) Adum	Adumlik ikooniline üksikmärk	II
(2) Üksikmärk	(2) Indeks	(1) Adum	Adumlik indeksiaalne üksikmärk	III
(2) Üksikmärk	(2) Indeks	(2) Nending	Nentiv indeksiaalne üksikmärk	IV
(3) Reegelmärk	(1) Ikoon	(1) Adum	Adumlik ikooniline reegelmärk	V
(3) Reegelmärk	(2) Indeks	(1) Adum	Adumlik indeksiaalne reegelmärk	VI
(3) Reegelmärk	(2) Indeks	(2) Nending	Nentiv indeksiaalne reegelmärk	VII
(3) Reegelmärk	(3) Sümbol	(1) Adum	Adumlik sümbolne reegelmärk	VIII
(3) Reegelmärk	(3) Sümbol	(2) Nending	Nentiv sümbolne reegelmärk	IX
(3) Reegelmärk	(3) Sümbol	(3) Argument	Argumenteeriv sümbolne reegelmärk	X

Tabel a. Peirce'i 10 märgiklassi (CP 2.243–264), tabel kohandatud Ojala (2009: 276) järgi.

Märgitüüpide puhul tuleb täheldada, et keerukama kategooria märgid sisaldavad endas alati ka talle eelnevat kategooriat: iga üksikmärk kehastab omadusmärke, mis võimaldavad meil neid märgina ära tunda, seadusmärgid kehastuvad üksikmärkides; enamikes indeksites on ka ikoonilisust ning sümbolites ikooni ja indeksi elemente (sellest lähemalt allpool) ning sama kehtib ka argumendi puhul, mis sisaldab endas üksikmärke, mis ehituvad adumitel (Turino 1999: 233). Oma kõige täielikumal kujul on märk Peirce'i järgi argument (**X**), vastasel juhul on tegemist 'degenereerunud märgiga'.

Lisa 2 – Liblika partituur tervikuna

Der Schmetterling

Liblikas / Papillon / The Butterfly

Heino Eller (1887-1970)

Klaver

6

11

16

22

28

p

pp

poco espressivo

mf

p

rit.

a tempo

pp

33 *poco f*

37 *p*

41 *cresc.* *piu f*

46 *sf dim.*

51 *p* *sempre staccato* *poco*

56 *pp* *poco a poco* *cresc.*

61 3

65 *p dim*

70 *pp*

75 *mf* *p* *mp*

80 *pp* *poco cresc.*

85 *p*

91

Musical score for measures 91-95. The piece is in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with a long slur over measures 92-95. The left hand provides a steady accompaniment of chords.

96

Musical score for measures 96-100. Measure 96 begins with a *pp* dynamic. The right hand contains a triplet in measure 97 and another triplet in measure 99. The left hand continues with chordal accompaniment.

101

Musical score for measures 101-105. Measure 101 starts with a *mf* dynamic. The instruction *poco espressivo* is written above the staff. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line with some rests.

106

Musical score for measures 106-111. Measure 106 starts with a *p* dynamic. The right hand has a melodic line with a slur and a triplet in measure 110. The left hand has a bass line with chords.

112

Musical score for measures 112-116. Measure 112 starts with a *mp* dynamic. The instruction *rit.* is written above the staff, followed by *meno vivo*. The right hand features a triplet in measure 113 and a melodic line with a slur. The left hand has a bass line with chords.

117

Musical score for measures 117-121. Measure 117 starts with a *pp* dynamic. The instruction *a tempo* is written above the staff. The right hand has a melodic line with a slur and a *gliss.* (glissando) in measure 120. The left hand has a bass line with chords. The piece ends with a double bar line.

Lisa 3 – Liblika esitused

- 1) CD „Virmalised. Eesti klaverimuusika läbi sajandi“, Eesti Interpreetide Liit, Eesti Pianistide Liit (2019); Maksim Ššura (klaver)

Esitus kättesaadav: <https://www.youtube.com/watch?v=IaCmYfiApGQ>

- 2) CD "Heino Eller. Complete Piano Music. Volume Four", Toccata Classics (2013); Sten Lassmann (klaver)

Kuulatav:

- a) Spotify's kättesaadav:

<https://open.spotify.com/track/4cxFPQMeoqS6e7ekEU7vpF?si=MIyBQJjEQFquvW7dZsXDTw>

- b) Youtube, koos parituuriga. Kättesaadav:):

<https://www.youtube.com/watch?v=H8ib759TXmY>

- 3) CD “Kodumaine viis”, Heljo Sepp (2004); Heljo Sepp (klaver)

- 4) Arina Makarenko (klaver). Kättesaadav: :

<https://www.youtube.com/watch?v=RQ6sy0bW6gw>

12.05.2020.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina Karl Joosep Pihel

(sünnikuupäev: 18.08.1992)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose,

Ruumi ja liikumise kujutamine muusikas Heino Elleri *Liblika* näitel, mille juhendajad on Kaire Maimets ja Katre Pärn,

1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile;

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus 18.05.2020