

VAIKUSE KIIRGUS

Arvo Pärdi muusika

(instrumentaal)muusiku pilgu läbi¹

ANDREAS PEER KÄHLER

Oma kuulsas raamatus „Väike prints“ kirjutab prantsuse kirjanik Antoine de Saint-Exupéry: „Olen alati kõrbet armastanud. Istud liivaluitele. Midagi ei ole näha. Midagi ei ole kuulda. Ja ometi kiirgab midagi vaikus...“² Kõrbet – või ehk vabas tõlkes: *tabula rasa*? – on siin kirjeldatud suurejoonelise, ehkki inimtühja raamina kiirgusele vaikus. „„Kõrbe teeb ilusaks see, et kusagil varjab ta kaevu...“ lausus väike prints.“

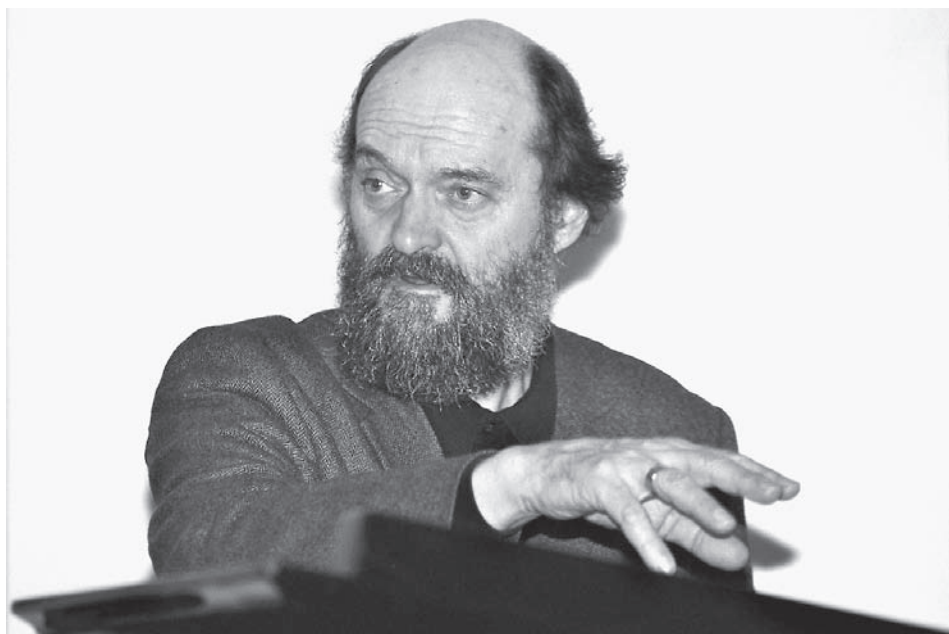
Arvo Pärdi igatsus kõla puhtuse järele ning tema soov sellele oma *tintinnabuli*-stiiliga lähemale jõuda sarnaneb kaevu otsinguga kõrbes. Ka veendumus, et vaikus kiirgusele õnnestub läheneda üksnes vahendite taandamise ja isikliku loobumise kaudu, on ühine mõlemale autorile. Liigutav on Saint-Exupéry joonistus tema raamatu lõpus kahe kõrbet kujutava lihtsa joonega all ja väikse sakilise tähega üleval – ning iseloomulik, milliste sõnadega esitleb oma *tintinnabuli*-stiili Pärt: „Tintinnabuli – selle juures on üks hämmastav moment: põgenemine vabatahtlikku vaesusse. Nii nagu kunagi pühad mehed loobusid oma varandusest ja põgenesid üksindusse, nii tahab ka helilooja maha jätta kogu modernse arsenalid ja päästa end palja ühehäälsusega, jättes endale vaid hädavajaliku – üksnes ja ainult kolm-kõla.“

Peatume hetkeks väljendi „vabatahtlik vaesus“ juures. Püüame seda ette kujutada helilooja jaoks mitte liiga lihtsa ning valutuna. *Tintinnabuli*-stiili ajaloo-

lise otsusega röövib Pärt endalt pealiskaudsel vaatlusel uskumatud võimalused – palju moodsa muusika ülistatud uuendusi. Näiteks pilli tehniliste ja kõlavõimaluste süstemaatiline kasutamine või sellel baseeruv orkestratsiooni diferentseeritus ja lopsakus langevad *tintinnabuli*-stiili puhul täielikult ära. „Vae ses“ *tintinnabuli*-maailmas on ülekaalus koorikoosseisud ja „värv“ ei ole just mitte põlatud (eriti Pärdi uuemad teosed on tihti väga kõlatundlikud), ei kuulu aga ka mitte muusika tähtsaimate parameetrite hulka. Sel põhjusel on enamasti võrdlemisi lihtne teha uusi versioone teistele pillidele või koosseisudele – sarnaselt varajase muusikaga, kus meloodiline või kontrapunktiline „sündmus“ oli tähtsam pilli valikust.³

Pärast veerandsaja-aastast tutvust selle stilistilise reduktsiooni imeliste viljadega võtame Pärdi muusikat juba isenesestmõistetavalt, aga milliseid pisarate orgusid pidi ta läbima *tintinnabuli*-printsipi otsinguil?

Oma uue kredo võtab Pärt kokku järgmises lauses: „Ma olen avastanud, et piisab, kui mängida ilusasti igat üksikut nooti.“ See ei ole mingi literaarne vähendusvõte, vaid radikaalne avaldus – tähendab see ju interpreedi jaoks kõike muud kui lihtsustamist. „Ilusasti“ mängimine ei tähenda siin midagi väheemat kui täiuslikkust ning ka relvituks tegevalt lihtne nooditekst on selles seoses pigem irritatsioon või lisatõke kui kergendus (kõrb saab tervitusi).



Eric Marritschi foto, © Universal Edition

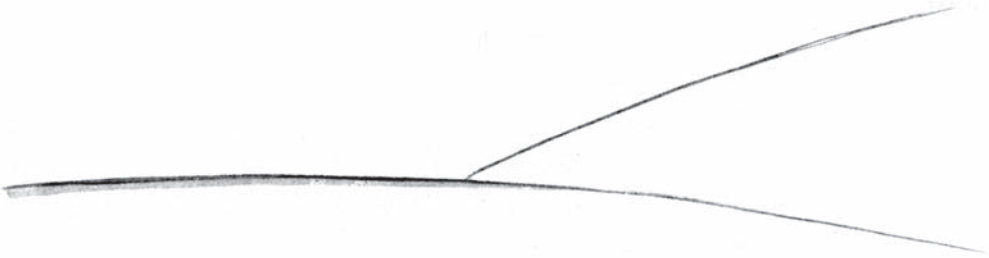
Arvo Pärt Aquilas 2002. aastal.

Loomulikult arvavad muusikud Pärdi nooditeksti nähes tihti, et seda muusikat on võimalik lehest lugeda. Enamasti järgneb sellele karm kaine-nemine. (Ka minu katse kasutada pala „Alinale“ algajate klaverimängijate repertuaaris lõppes läbikukkumisega...) Paljud on sunnitud alla andma, kuna selle muusika alastioleku tõttu on võimatu varjuda väliste detailide taha. Keskpärane ooperilaulja saab end häda korral päästa rolliga samastumise kaudu, viuldaja, kel puudub ilus *legato* või puhas intoneerimine, virtuoossuse läbi, dirigent, kel puudub kontseptsioon, on õnnelik, kui peab pidevalt sisseastumisi näitama... Aga Pärdi puhul? Võtame „Tabula rasa“ teise osa kaheksateist minutit *silencium'*: lõputuna näivas pikka-de ja ülipikkade, vaiksete ja väga vaiksete helide sametises võrgustikus ei leidu ühtki toetuspunkti muusikule, kes pole niisuguse interpretatsioonilise väljakut-seni kasvanud – ükskõik kas siis tehni-liselt või psühholoogiliselt, olles jäetud

abituna saatuse hoolde kõige selle kätte, mida ta ei valda. Pisut kerglaselt väljen-dudes on „Tabula rasa“ kuulus teine osa midagi valedetektori laadset – ja ma olen tõesti näinud muusikuid, kes lõpuks isegi mitte enam kuueni lugeda ei suutnud...

Teisalt leidub muusikuid, kes hakka-vad Pärdi muusikaga kokku puutudes jälle pikki noote harjutama. Isegi kui nad oma elus juba kõike mõeldavat on mänginud – ning sealjuures tööpoolest enamikku lehest lugedes –, avastavad nad, et selle muusika puhul on tööpoolest peamine *ilusa sti mä ng i d a i g a t ü k s i k u t n o o t i*.

Mis aga lihtsa nooditeksti ja suure ohupotentsiaali omavahelisse suhtesse puutub, siis ei saa ma lahti mõttest, nagu oleks teksti lihtsus tundliku muusika alateadlik kaitse ebakompetentse ja süüdimatu interpreedi vastu – just nagu Venemaa ei kohtunud Napoleoni armeega mitte piiril, vaid meelitas ta süga-



vale oma maale, et alles seal allutada... Kohtumisel selle nooditekstiga, mis näib nii lapselikult lihtne, samas ometi nii lõputult keeruliseks osutudes, meenub püha Christophorus, kes varasemas elus oma intelligentsi ja jõudu hoopis teist laadi raskustega mõõtis kui sellega, kuidas kanda väikest last üle jõe – ja ometi selle all murduda ähvardas...

Pärdi muusika puhul näib mulle otustavana see, kas interpreedil õnnestub musitseerimisel tunnetus subjektiivselt tasandilt objektiivsele üle viia. Pärdi juures ei ole muusika edasiandmisel olulised mitte isiklikud tunde- ja mõtteelamused, vaid muusikaliste koordinaatide rangelt objektiivne järgimine. See on täpse enesekontrolli küsimus, kas kolmkõla- ehk *tintinnabuli*-hääle (T-hääle) ja meloodiahääle (M-hääle) vaheline balanss on paigas, kas *vibrato* on kontrolli all, kas dünaamika on tasapinnaline, ilma soovimatute poognastrih-

hist tingitud *crescendo*'de ja *diminuendo*' deta. „Väljendus“ seevastu on Pärdi muusika interpreteerimisel ebaoluline suurus; seda ei saa otseselt taotleda, see saab olla ainult tulemus – õnnestumise korral, kui kõik „klapib“. Saint-Exupéry sõnadega: „Midagi ei ole näha. Midagi ei ole kuulda. Ja ometi kiirgab midagi vaikuses.“

See objektiivsuse prioriteet nõuab interpreetidelt sageli ootamatuid ohvreid. Näiteks tšellist, kes – oleme jälle „Tabula rasa“ teise osa juures – *legato*-meloodiaid oma instrumendi kõige paremini kõlavas registris kunagi päriselt välja mängida ei tohi, et T- ja M-hääle peent kõlavahekorda mitte rikkuda, peab end kõlaliselt n-ö kogu aeg maha salgama. Sama kehtib, instrumentaalsest vaatepunktist lähtudes, mõningate solisti-häälte äärmusliku ühekülgsuse kohta: näiteks kümne minuti jooksul palas „Peegel peeglis“ peab viiuldaja kuulda-

vale tooma üksnes pikki noote, ja „Fratreses” keelpillikvartetile koosneb teise viiuli kogu partii lahtiste keelte *g*-st ja *d*-st, mida tuleb kümne minuti jooksul välja pidada *piano*’s... – „ilus toon” kui igaviku peegelpilt, millest aeg (teiste häälte liikumise kaudu) vastu helgib.

Arvestades neid ekstreemseid eripärasid, on Pärdi muusika puhul interpretide jaoks ääretult tähtis, et nad ei la-seks end eksitada nooditeksti näivast lihtsusest, vaid võtaksid endale aega ja läheneksid neile vähestele nootidele aukartuse ja suurima võimaliku sisemise rahuga. Ja nii nagu Pärdi muusika väljendusjõud saab alguse iga üksiku noodi ilusasti mängimisest, algab ka interpretide tee väljapoole, kunstilise artikulaatsiooni suunas, alati seestpoolt, intensiivsest seesmisest kuulatamisest, enese kontrollitud jälgimisest. Pärdi muusika lehest mängimise võimatus ei tulene seega mitte nooditekstist, vaid raskusest luua eneses juba esimese läbimängimise ajal sellist seesmist rahu, mida see muusika nõuab. „Väikese printsi” Rebase tarkade sõnadega: „Aeg, mis sa oma roosi peale kulutasid, tegi sinu roosi nii tähtsaks.”

Aga see enese kuulatamine loob ka uusi horisonte. Nii on tänuväärne, kui jälle kord seatakse kahtluse alla interpretatsioonilised automatismid: et keelpillide „*espressivo*” tingib otsekohe standardse vasaku käe *vibrato*, et lõpunoodid peavad jambilistes rütmides alati vibreerima jne. Kahjuks tuleb *vibrato* puhul tõdeda, et vaid vähestel muusikutel on täpne ettekujutus ja kontroll oma *vibrato* ajaliste ja intensiivsust puudutavate parameetrite üle, isegi kui nad ise usuvad seda kontrollivat. *Vibrato* ja *non-vibrato* taktikaupa vaheldumine kiires tempos, nagu orkestriteoses „Orient & Occident”, seab mõningad muusikud silmitsi vaata et ületamatute tehniliste raskustega.

Mis astub aga standard-*espressivo* asemele? Lõpuks oleks ju sõge ilusat tooni ja *vibrato*’t kui sellist kahtluse alla seada – „Tabula rasa” ja „Fratres” on head näited selle kohta, kuidas kõikmõeldavad tooni ja *vibrato* varjundid leiavad ühe teose jooksul kasutuse. Ekstseerib ehk midagi sellist nagu spetsiifiline „Pärdi kõla”? Siin olen ma skeptiline, ma ei usu millegi sellise olemasolusse. Määrav on see, et iga interpret kohtumisel Pärdi muusikaga otsiks oma seesmise kuulmisega alati ja uuesti õiget lahendust ning doseeringut. Ka viiulda-ja ei saa palaga „Peegel peeglis” töötades valida standardlahendust küsimusele, mida taeva päralt peaks ta küll peale hakkama nende lõputute pikkade nootidega – ning avastab ülimalt tõenäosusega, et *vibrato* puhul tähendab siin vähem rohkemat.⁴ Nende jaoks, kes sellega ümber käia oskavad, on intuiitiivne moment kindlasti teretulnud nähtus, nõuab see ju erku tunnetust, vastustusvõimet ja kiiret reaktsiooni. Pärt ise kasutab muide just sel põhjusel esitusjuhiseid äärmiselt säästlikult – juhul muidugi, kui ta muusikuile päris paljaid noote ei paku.

Sel kombel tekkivasse mänguruumi kuulub ka tempo. Nii nagu kõlavärv, ei kuulu ka tempo Pärdi muusika tähtsaimate muusikaliste parameetrite hulka. „Õige” tempo valik on, hoolimata mõningaist metronoominäitudest nootides, muusiku intuiitiivse tunnetuse küsimus, ning on palju suurepäraseid näiteid selle kohta, kuidas üks ja seesama teos võib areneda erineva tempovaliku tõttu erinevais suundades, sealjuures oma identiteeti kaotamata, näiteks Alexander Maltersi „Alinale”-meditatsioonides või teoses „Kui Bach oleks mesilasi pidanud”, kus „mesilaste”-kontrapunkti võib esitada niihästi virtuoosselt-sumisevalt kui ka intensiivselt-tõsiselt. Ekstreemseimat mänguruumi avarust olen

kogenud „Summa” puhul, kus temporeinevus „romantilise” *legato*- ja värs-kelt artikuleeritud *non-legato*-variandi vahel võib ulatuda saja protsendini.

Loomulikult on sel vabadusel omad piirid. Kuna ka Pärdi instrumentaal-muusika ideaaliks on põhimõtteliselt vokaalmuusika, seab üksikute hääle „lauldavus” tempovalikule ülem- ja alampiirid. Ka agoogika kasutamisel tuleb olla ettevaatlik (kui just mitte Pärt selgesõnalisi ettekirjutusi ei tee, nagu näiteks „Alinale” puhul: *ruhig, erhaben; in sich lauschend*⁵).

Meetrumi stabiilsus on üks olulisi Pärdi muusika objektiivse mõju eeldusi. Seejuures on täpsus teostes nagu „Mein Weg” või „Tabula rasa” esimese osa puhul ilmselge; teiste, nagu näiteks „Fratrese” või „Tabula rasa” teise osa puhul aga vaevalt tajutav, ent ometi sama selgelt olemas ning sama tähtis. Just siin varitsevad interpreti ohud; näiteks nõue hoida „Tabula rasa” teises osas meetrumit konstantselt kaheksateist minutit, sealjuures ilma igasuguste muusikaliste „sündmusteta”, meenu-tab probleemi, millega seisis silmitsi püha Christophorus.

Järgmine interpretide jaoks oluline moment on täpne intonatsioon, eriti T-hääle kolmkõlanootide puhul. See on teada akustiline nähtus, et akord kõlab iseenesest valjemalt, kui ta on puhtalt intoneeritud, st kui tema üksikhelide ülem-helispektrid võimalikult kohakuti satu-vad ning seetõttu üksteist võimendavad. Suured dirigendid nagu Sergiu Celibidache kasutasid seda alati ära, taotledes orkestrilt suurimat *forte*'t mitte ülima jõu-pingutuse, vaid lihtsalt täpse intoneeri-mise abil – kusjuures saavutatud kõla oli alati soovitud tugevusega, aga mitte kunagi pressitud, vaid loomulik. Pärdi puhul kehtib sama printsiip, ja sealjuures kõlatugevusest sõltumata. Iga T-hääle

heli omab mõtet üksnes osana kolmkõ-last, ning ainult täpse intoneerimise kau-du saab omakorda tekkida tundlik tasa-kaal T- ja M-hääle vahel, mis loob ühte sulades homogeense kõlaterviku.

Ka selles mõttes on keelpillide kon-ventsionaalne *vibrato* pigem takistuseks. Kahtlemata kätkevad suuremad hüp-ped endas ilma *vibrato*'ta teatud intonatsiooniriisikot, siiski peaksid kogenud muusikud selle väljakutse vastu võtma ning mitte minema kergema vastupanu teed, st eelistama *vibrato*'ga tooni into-natsioonilist ebamäärasust. Selleks on Pärdi muusika kolmkõlade akustiline stabiilsus liiga tähtis – lõpuks moodus-tavad need ju referentssüsteemi meloo-dilisele tasandile.⁶

Kokkuvõtvalt saab öelda: Pärdi *tin-tinnabuli*-teostes leiab aset muusika de-subjektiveerimine. Ohver, mida Pärdi interpretid peavad tooma instrumen-taaltehnilises või „väljenduslikus” mõt-tes, on tribuut, mis tuleb maksta selle erilist liiki muusika puhul. Tasuks saa-vad nad arengu „intersubjektiiivses” mõttes: Pärdi püüdlemine puhta kõla poole ja tema järjekindel nõue balansi ja homogeensuse osas suunab muusikute teadvuse (ja kuulajate oma niikuinii) si-hikindlalt tervele ja terviklikule – XX sa-jandi muusika kontekstis erakordsele nähtusele!⁷ Tähelepanuväärset on siin ka grupidünaamilisest vaatekohast. Vae-valt et mõnel orkestrandil on veel mui-du illusioone orkestri kui sotsiaalse ins-titutsiooni suhtes, siiski on Pärdi muu-sika ühisteadvust mõjutav jõud kahel-damatu ning viib õnnestunud ettekan-nete puhul erakordsete tulemusteni – kollektiivse positiivsuse ja üksmeeleni.

Kui järgnev tähelepanek teaduse sei-sukohalt vaadatuna ka tähtsusetuna näib, lubatagu mulle siiski märkus selle kohta, kui silmatorkavalt vähe leidub Pärdi-interpretide hulgas edevaid muu-

sikuid – või vähemalt, kui vähe ole-
masolev edevus Pärdi muusika esitami-
sel välja lööb. Selle muusika puhask
ja tugev kiirgus näib muusikuile (ja kuula-
jaile) mõjuvat tõepoolest õilistavalt.

Rutiinikutkeis olevaile profimuusi-
kuile võib kohtumine Pärdi teostega
tuua kaasa üleüldise puhastumise muu-
sikale lähenemisel. Pärdi peaaegu et ri-
tuaalne skaalade ja kolmkõlade kasuta-
mine ja enesestmõistetavus, millega se-
da süütuks alasti olekus esitletakse, var-
javad endas üleskutset näiliselt tuntut
kord teisiti ja täiesti uute kõrvadega üle
kuulata. Nii võib üks helireedel, mida on
tuhandeid kordi tundetult läbi ludista-
tud, viia järsku tõusude ja laskumiste
teadvustatud kogemiseni, ning vaene
kolmkõla, supermarketi ja popmuusika
poolt halastamatult välja kurnatud ning
ajalooliselt iganenuna ammu prügimäe-
le heidetud, muutub jälle kõlavõlviks,
kus kolm üksikheli kõrgema integrat-
siooni huvides ideaalsel kombel oma
individuaalsusest loobuvad.

Keskaja või renessansi muusikuile
oli selline harras imetus küllap iseene-
sestmõistetav. Meie aja jaoks – mille
kohta Nelly Sachs ütleb: „Juba ammu
oleme unustanud kuulutamise“ – pole
see aga midagi vähemat kui ühe muusi-
kalise aksioomi uuesti avastamine. Ma
kujutan hästi ette, et paljude muusikute
puhul viib Pärdi muusikaga tegelemine
üleüldse teadlikuma ja armastusväärs-
ema muusikasuhteni. Kas oleks võimalik
ühe nüüdisaegse helilooja kohta öelda
midagi veel kaunimat?

*Kõrbe teeb ilusaks see, et kusagil varjab
ta kaevu...*

Saksa keelest tõlkinud
SAALE KAREDA,
ajakirja väliskorrespondent Viinis

*Dirigent, helilooja, esseist ja muusika-
pedagoog ANDREAS PEER KÄHLER
(s 1958) on õppinud dirigeerimist ja kom-
positsiooni Berliini HdKs ning Sergiu Celi-
bidache käe all, samuti ka DAADi stipen-
diaadina Rootsisis Jorma Panula ja Eric Eric-
soni juures. 1980. aastal rajas ta Deutsch-
Skandinavische Jugend-Philharmonie
(mille kunstiline juht ja dirigent on ta täni-
ni), 1990. aastal kammerorkestri Unter den
Linden, millega kontserteerib intensiivselt
kogu maailmas. Kammerorkester Unter den
Linden on noortest andekaist vabakutselis-
test muusikuist koosnev professionaalne
projektorkester, mis annab aastas oma eri-
nevate koosseisudega kokku üle 100 kont-
serdi.*

¹ Artikkel on kirjutatud Hermann Coneni
koostatava artiklite kogumiku jaoks Pärdist
(täpne ilmumisaeg pole veel teada) ning on
seni avaldatud inglise ja poolakeelses tõlkes.

² Ott Ojamaa tõlge 1966. aasta väljaandest.

³ Pärt ise ütleb selle kohta: „Minu jaoks pei-
tub muusika väärtus väljaspool kõlavärvi.
Instrumendi eriomane tämber on osa muusi-
kast, aga mitte kõige olulisem. Minu arvates
oleks see kapituleerumine muusika saladuse
ees. Muusika peab eksisteerima iseenda var-
al... kaks, kolm heli. Saladus peab seisnema
selles, sõltumata mis tahes instrumendist.“
⁴ Ma jagan Paul Hillieri arvamust, et töö var-
rajase muusikaga mõjub interpretidele Pär-
di muusikaga tegelemiseks ainult positiiv-
selt.

⁵ Rahulikult, ülevalt; kuulatades.

⁶ Hea näide selle kohta leidub klaveripal-
as „Alinale“. Ülemise (M-) hääle kõla ja väl-
jendusjõud sõltub väga suures osas sellest,
kuidas neid toetavad alumise (T-) hääle noo-
did ning nende ülemhelid.

⁷ Pärt ise ütleb selle kohta: „See on kui sisse-
ja väljahingamine. Ei saa kogu aeg ainult
sisse hingata, peab ka välja hingama.“