

KUI BACHIL OLEKS OLNUD LAP-TOP...

ERKKI LUUK

...oleks ta olnud Thomas Köner. Umbes selline võinuks olla mõte, mis oleks pidanud mulle pähe tulema Köneri hiljutiste esinemiste järel. Ometi ei tulnud mulle ei siis ega tükk aega hiljemgi tema kontsertidega seoses pähe ühtegi analüüsivat mõtet – olin selleks veel liialt nende mõju all.

Köner on Eestis harv, kuid mitte just enneolematu külaline. Aastal 2003 esines ta festivalil NYFD, kus jäi kuulsuste Bryarsi ja Reichi varju. Kuid muusikaliselt oli tema kohalolu tookord kindlasti vähemalt sama oluline kui nende oma.

Eelmise aasta detsembri algul oli Köner jälle Tallinnas, esitades Kanuti gildi saalis elektroonilise originaalsaatemuusika Fritz Langi 1921. aastal valminud tummfilmile „Väsinud surm“. Järgmisel õhtul aset leidnud teine kontsert kujutas endast helisaadet Jürgen Reble eksperimentaalfilmile „Tabula Smaragdina“. Ma arvan, et ekraanikujutised mõjutasid muusika vastuvõttu päris palju. Reble filmi saade oli suhteliselt abstraktsest pildist sõltumatum, kuid seda suuremat mõju avaldas pilt ise oma ebaloomuliku, orgaanikasse kalduva kihavusega, tõrjudes kuuldu kuhugi tagaplaanile. Seetõttu olen tagantjärele esimesest kontserdist rohkem vaimustuses kui teisest – arvamus, mille võib osaliselt ilmselt samuti visuaalide (taseme-)erinevuse arvele kirjutada.

Need, kes on kuulnud Thomas Köneri enda nime all salvestatud loomingut, tunnevad teda eelkõige *ambientist*’ina. Klassikasse kuulub „Mille Pla-

teaux” plaadifirma 1997. aastal välja antud „Teimo”/„Permafrost” (originaalid ilmusid „Barooni” firmamärgi all umbes viis aastat varem). Mõlemad, nii „Teimo” kui ka „Permafrost” on tumeda, reverbereeriva *ambient*’i musternäide. Kahest plaadist tumedam „Permafrost” kutsus omal ajal esile vaimustuse *ambient*’i isas Brian Enos, inspireerides korüfeed kahe kõlari vahel lamades kuulamiseksperimente korraldama.

Tumedast *ambient*’ist kui stiilist üldisemalt rääkides tulebki selle alusepanijana mängu Eno oma plaadiga „Ambient 4: On Land” (1982), millele aasta hiljem järgnes samasuguses laadis „Apollo: Atmospheres & Soundtracks”. Eno tõi nende albumitega *ambient*-muusikasse midagi, milleks seda „magusat unelaulu” või „hüpnootilist koogamist”, või millised iganes need *ambient*’i kohta käivad klišeed ka poleks, varem võimelisekski polnud peetud – müraga piirneva sügavuse, ülipikkade polüfooniliste helidega markeeritud ruumilisuse (ja sellest tuleneva „vahemaade” teema), spetsiifilistest kompositsiooniprintsipiidest sugeneva nukruse, kõlalise „tontlikkuse” mõõtme... Lühidalt – terve hulga tunnuseid, mille alusel hakati hiljem iseloomustama tumeda *ambient*’i üht või teist tahku. Kõik need esinesid Eno loomingus veel üsna embrüonaalses staadiumis. Sestsaadik on tumeda *ambient* mitmeplaaniliselt edasi arenenud, kuni kõige emotsionaalsemate seisunditeni, kus „pehme” müra, süngus ja toores jõud juhtimise täielikult üle võ-



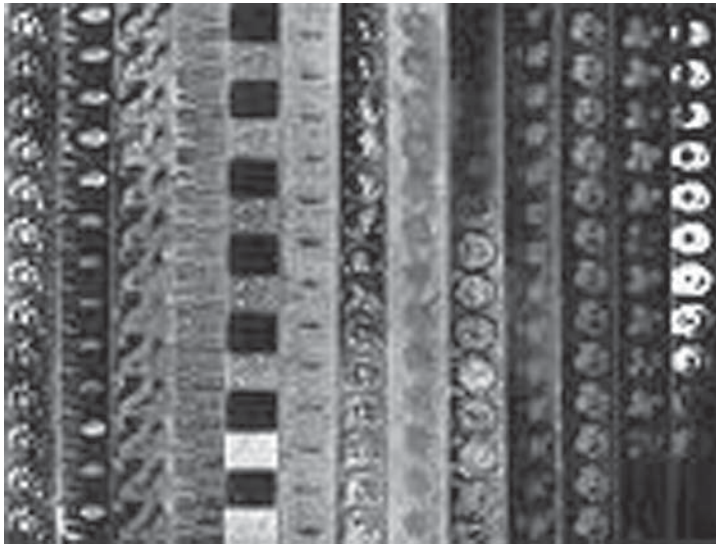
Saksa eksperimentaalmuusika edendaja Thomas Köner.

tavad. Neid arenguid Eno katsetuste juures veel ette aimata ei võinud. Eelnimetatud äärmuslike ja emotsionaalsete, kaudselt (müra kaudu) *industrial'* iga piirnevate suundade rajamise eest hoolitsesid Lustmord, Inade ja paljud teised artistid. Ühte, vaikselt huugava „teralise“ müra ning totaalse külmumiseni (0 kraadi Kelvinit, nagu üks kriitik seda iseloomustas) välja arendatud tumeda *ambient'* i tahku kujutas endast ka Köneri „Permafrost“.

„Teimo“ on meloodilisem ja selgem, seetõttu ka kurvem, kuna liikuvat jäämassiivi meenutav „Permafrost“ pühib oma teelt peaaegu igasuguse emotsiooni. Süngus, see kõige illustriivsem emotsionaalne kvaliteet, millega tumedat *ambient'* i tavaliselt kirjeldatakse, kuulub „Permafrosti“ jäise, praktiliselt artikuleerimata keele juurde pigem kujuteldava emotsionaalse tuletise kui otsese vastena. Selgelt välja komponeeritud süngus, mida võime kogeda näiteks

Lustmordi, Arcibo, Killy Dog Boxi ja teiste puhul, eeldab dramaatilisi ja illustriivseid kompositsioonilisi üleminekuid ja kumulatsioone – nähtusi, mida Köneri plaatidel peaaegu ei esine. Kuid tume *ambient*, nii oluline, kui selle helikeel Kanuti gildis toimunud kontsertide täielikuks mõistmiseks ka pole, on ainult üks tahk Köneri kuulsusrikast pärandist.

Teine seostub 1996. aastal alustanud ja 1999. aastal plaadistamise lõpetanud ülieduka sügava (*deep*) *techno* duoga „Porter Ricks“, mille Köner moodustas koos Andy Mellwigiga. Ka „Porter Ricksi“ võib kirjeldada kui tumeda *ambient'* i ja *techno* ühendust, kus *techno'* le nii iseloomulik monotoonne trummlöök on summutatud ja hajutatud ning samas kõik värinad ja vapped, mis Köneri tumeda *ambient'* i mürarikas sisesemuses ju alati aset on leidnud, sealt välja tuuakse ja aeglustatakse, nii et sellest *ambient'* i polüfoonilisest segust *tech-*



Kaader Jürgen Reble filmist „Tabula Smaragdina”, mida võis detsembris näha ka Tallinnas. Filmi helilooja on Thomas Köner.

no'ga pole enam võimalik eristada saba ega sarvi. „Porter Ricksi” kauamängiv kandis pealkirja „Biokinetics”, mis viitab sellega sündinud uut liiki *techno* „bioloogilistele” või vähemalt orgaanilistele, „pehmetele” alustele, mis oli 1997. aastal, mil plaat ilmus, *techno* kui traditsiooniliselt väga masinliku stiili jaoks kahtlemata oluline uuendus. Tänapäeval on see juba rõhutatult tavaline, ning „Biokinetics” ei tundu enam niivõrd orgaaniline, kuivõrd lihtsalt ududesse ja bassidesse maetud helge edasirühkimine (*techno* on juba oma loomult sirgjoonelise, vektoriaalse liikumise muusika). Kui tavalist *techno*'t võiks nii metafoorselt kui ka heli poolest võrrelda täiskiirusel liikuva rongiga, siis „Porter Ricks” on rong paksus udus.

Võrreldes Köneri *techno* ja tumeda *ambient*'i taustaga, demonstreeris „Väsinud surma” saatemuusika, mida Köner oma *lap-top*'il *live*'is tekitas ja/või levitas, kahte selget erinevust sellest: pöördumist narratiivse struktuuri ja täieliku stilistilise vabaduse poole. Filmi heliriba (elektrooniline, kuid sageli mitte sellisena mõjuv) oli illustratiivsete rõhuasetustega ja sündmustikuga sünkroonis; samas muusikaliselt nii sügav ja rikas,

et oleks tahtnud seda ka omaette kuulata. Mis aga saaks sel juhul teise tähenduse, on kompositsiooni areng, heliteose dramaturgia. „Väsinud surma” muusika kõlaline dominant oli lummas hüpnootiline paitus. Kompositsioon oli üldjoontes väga tihe, koosnedes *ambient*'ile iseloomulikest pikkadest (reverbereerivatest) helidest, osa neist miksi sügavuses voogavad bassid, mis kohati sõnaõiguse ka täielikult endale said. Muusikat iseloomustasid veel ka tihedad mitmekihilised pulseerimised ja värinad. Mitmekihilisus oligi üks teose põhilisi omadusi. Stililistest näitajatest ujus lisaks *ambient*'ile aeg-ajalt pinnale veel selle eriharur *drone* (pulseeriv müra-*ambient*), pehmelt praksuva bassi jõul kergitas end hetkiti sügavustest välja ka *glitch*. Kõik need stilistilised interventioonid olid siiski vaevumärgatavad ja marginaalsed. Kõige tugevama meloodilise elemendina, ühtlasi „soolona”, tõusis sellest üldiselt madalate helide voost suurimale kõrgusele – mis isenesest ei olnud muidugi teab kui kõrge – rütmiliselt korduv „hüpnotiseeriv” kumin (filmi mõnede olulisemate episoodide ajal). Üldine elamus ja õppetund sellest kontserdist oli, et elektroo-

niliste vahenditega on mürast võimalik luua kõige pehmemaid, sügavamaid ja nõiduslikumaid kompositsioone. Emotionaalsed kvaliteedid, mida teos sisendas, olid keskendatus ja tõsidus, ilma ühegi akademismile tüüpilise „abstraktse”, st häirivalt dissoneeriva „keerulisuse” markerita, ja seda vaatamata faktuuri polüfoonilisele keerukusele. Kogu selle sügavuse, tõsiduse ja faktuuripeenuse juures hoiti kuulajat kogu aeg justkui vati sees. Tol õhtul kõlas see nagu täiuslik muusika, milles kõik elemendid – vabadus ja sügavus, kompositsioon ja kõla – olid maitsekas tasakaalus.

Reble abstraktse eksperimentaalfilmi saatemuusika näis olevat pisut teisest puust. Esiteks, narratiivsusest vabam (mis oli ka loomulik, kuna Reble film oli, nagu juba öeldud, äärmiselt abstraktne). Teiseks, filmiga (selsamal põhjusel) vähem seotud. Ja kolmandaks, kõlalt vähem bassine, seetõttu ilmselt ka vähem *glitch*’ine. Vähemalt selline jäi üldmulje, mida aeg ja Reble õnnetu film on süvendanud, – tagantjärele peaaegu juba kahetsen, et kontserti kinnisilmi ei kuulunud. Kompositsioon algas vaevu kuuldava pulseeriva hubisemisega ja kulges, kui eespool mainitud erinevused välja arvata, eelmise kontserdiga sarnases võtmes. Niisiis võib ka seda muusikat kirjeldada kui „mürast koostatud *ambient*’i”, mis ajuti võttis *drone*’i selgelt pulseeriva, vahel kõikvõimalike pahinatega tihendatud polüfoonilise kuju, ning enamasti laperdas umbmääraselt kusagil nende kahe vahel.

Kui püüda kokkuvõtlikult iseloomustada Köneri „uut” helikeelt, nagu seda nende kahe kontserdi alusel pisut ennatlikult kirjeldada võime, siis oli see subtiilseim müramuusika, mida eales kuulnud. Võimsad võbelemised ja bassid, sügavusaistingud, mitmekihilisus – kõla peaaegu füsioloogiline nauditavus koos helide päritolu täieliku mõistatus-

likkusega. Püüdsin seda vaadelda laiemas eksperimentaalmuusika kontekstis ning isegi sel juhul näis see uue konventsioonivaba „standardina”, millega teistel eksperimentaatoritel, rääkimata juba akadeemilisse helikeelde takerdu- nuist, on väga raske sammu pidada.

Eksperimentaalse elektronmuusika enamik on allutatud kas mõnele stiilspetsiifilisele (*ambient*, „valge müra”, *drone*, *glitch* vms) või üldisele eksperimentaalsele klišeele (seosetus, eklektilisus, literatuurne kontseptuaalsus vms). Akadeemikud jällegi on oma haiglaste, dissoneerivate kõlakooslustega primitiivselt „tõsisust” markeeriva harmooniaõpetuse ohvrid. Samuti pole nad harjunud pöörama tähelepanu müra tekstuurile, seda ilmselt seetõttu, et neid on valdavalt õpetatud komponeerima helide (nootide), mitte mürade baasil. Kõigest neist puudustest vabana ongi Köneri viimase aja helilooming suutnud tõsta uuele tasemele nii helikunsti (*sound art*), eksperimentaalmuusika kui ka *sound-track*’i – valdkonnad, mille alla me detsembri algul Kanuti gildis kuuldu võime liigitada.

Köneri „edu saladuseks”, kui seda nii ebadiskreetselt ja oletuslikult tohib sõnastada, näib olevat kaks asja: müra- dega komponeerimise oskus ning erakordne tekstuuritundlikkus.

THOMAS KÖNER (1965) on õppinud Dortmundis muusikakoolis ja täiendanud end elektronmuusika alal CEM-stuudios Arnhemis. Pikemat aega töötas ta filmide helirežissöörina, saades sellest haridust ja innustust hakata ise looma filmimuusikat, muu hulgas live-elektroonilisi kompositsioone vanadele tummfilmidele. Tema tegevust on tunnustatud mitme „uue meedia” valdkonna auhinnaga. Könerilt on oma (püsi)ekspositsioonidele muusika tellinud ka kunstikeskused, näiteks Louvre’i muuseum ja Pompidou keskus Pariisis.