



Tristan Murail muusikafestivali „NYJD '05” ajal Tallinnas.

Harri Rospu foto

VASTAB TRISTAN MURAIL

Prantslane Tristan Murail on kahtlemata üks olulisemaid ja mõjukamaid nüüdismuusika heliloojaid. Tema nimi seostub paljuski murranguga, mille tõi muusikalukku vool, mida nimetatakse „spektraalmuusikaks“ või ka „spektralsismiks“. Spektraalmuusika läbimurre toimus 1980. aastatel, Murail ja Gérard Grisey olid välja töötanud uut laadi lähenemise muusikale, mis kujunes oluliseks vastukaaluks akadeemiliseks ja üsna sallimatuks muutunud modernistlikule establishment' ile. Spektralistid toetuvad eelkõige heli süvaanalüüsile – Murail teosed on seega justkui välja kasvanud sellest, mis toimub heli sees või millest heli koosneb. Selles esteetikas ühineb kaks ehtprantslaslikku joont – ühelt poolt süvendatud analüütiline lähenemine ja teisalt tundlikkus kõlavärvi ja selle varjundite suhtes. Praegusel hetkel töötab Murail New Yorgis asuvas Columbia ülikoolis heliloomingu õppejõuna. Ühe olulisema süvamuusikas valitseva esteetika juhtfiguuri kohta on Murail hämmastavalt tagasihoidlik inimene. Nii see kui ka fakt, et Murail ei armasta ennast korrata, vaid seab endale peaaegu iga teosega uusi väljakutseid, ning et ta kirjutab oma lugusid väga pikka aega ja väga põhjalikult, annab tunnistust märkimisväärsest nõudlikkusest enda vastu.

Härra Murail, teie loometee on teatud mõttes üsna ebatüüpiline. Algul õppisite majandust ja araabia keelt. Olete ka öelnud, et see ehk aitas teil säilitada distantse akadeemilise muusikakoolituse suhtes.

Nagu paljud teised, õppisin ma muusikat juba lapsena, tegeldes sellega paralleelselt oma muude õpingutega. Aga meil oli kunstnike pere – minu isa on luuletaja, kes ei teeninud oma loominguga frankigi ja seetõttu arvas ta, et peaksin õppima ühe korraliku ja tõsise ameti. See on võib-olla üks põhjus, miks ma alguses õppisin majandust, politoloogiat ning klassikalist ja Põhja-Aafrika araabia keelt. See jääb muusikast üsna kaugele, aga teisalt säästis see mind akadeemilisest muusikaalasest koolitusest, kuhu kuuluvad fuuga- ja kontrapunktiõpetus, ained, mis teatud mõttes justkui kujundavad mõtlemist. Mina ei pidanud sõdima nende asjade vastu nii nagu paljud minu õpilased, kellele pean tihtipeale ütleva, et muusika ei ole mitte ainult kontrapunkt – see puudutab ka helisid.

Siis läksite õppima Olivier Messiaeni juurde...

Messiaen õpetas algul Pariisi konservatooriumis muusikaesteeikat. Heliloomingu professoriks määrati ta 1967. aastal, mis oli ka aeg, mil mõtlesin, et äkki võiksin ikkagi proovida minna õppima konservatooriumi. Messiaen on mu ainuke muusikaõpetaja – vähemalt heliloomingu alal.

Kas Messiaeni juures õppimine oli teile inspireeriv?

Messiaen oli väga hea õpetaja avamaks silmi ja horisonte. Ta ei olnud klassikalises mõttes heliloomingu õpetaja, ta ei õelnud, et ära tee seda või teist.

Sa pidid leidma oma tee, mida me ühel hetkel ju kõik tegema peame. Saime temalt palju informatsiooni – vanakreeka luule rütmidest kuni muidugi linnulaulu ja india rütmideni. Ja väga palju muusikat. Ja ta kutsus tundi näiteks Xenakise ja Berio, nii et me saime nendega vestelda. See oli väga huvitav.

Peagi võitsite kuulsa Rooma auhinna ja läksite Itaaliasse.

Nagu iga hinnatud prantsuse helilooja, üritasin ka mina saada Rooma auhinda; minu eelkäijaks olid olnud sellised kuulsused nagu Debussy ja Berlioz... Ma kardan, et paljud teised ei ole nii suured nimed... (Naerab.) Aga jah, sain selle auhinna ja see oli hea kogemus. Ja seal ma tutvusin Giacinto Scelsiga.

Kas sel kohtumisel oli teile suur mõju?

Mitte otseselt, mitte minu muusikale, aga on suurepärase, et mul oli võimalus temaga rääkida.

Sel ajal huvitusin ma juba helist kui nähtusest ja üritasin mõista, mis see ülepea on. Mul oli palju mõttevahetusi oma kolleegi Gérard Griseyga. Ta oli õppinud akustikat, nii et alguses me rääkisime heli sisemusest – spektritest ja kõigest sellisest.

Scelsi oli omal moel uurinud ka heli sisemust. Tegelikult ma ei tohiks öelda uurinud, ta üritas keskenduda hääle fenomenile. Nii nagu orkestriteos „Chukrum“, mida sel festivalil mängiti – iga Scelsi teos rajaneb mingil ühel noodil. Nii et tal oli oma intuiitvne lähenemine sellele, mida ta kutsus vist „häälepaksuseks“. Meie üritasime läheneda objektiivsemalt; aga teatud mõttes olid need kaks meetodit paralleelsed. Ja seetõttu oli väga huvitav temaga rääkida, näha seda, mida ta oli teinud.

Te olite ka üks ansambli „l'Itineraire“ asutajatest aastal 1976. Kui oluline oli see ansambel teie tegevusele heliloojana?

Noorele heliloojale on väga oluline, et tema muusikat esitataks. Oli väga raske leida teed läbi Pariisi muusikalise *establishment'*i. Nii otsustasime luua endale selleks ise vahendid. Samal ajal oli see justkui vastukaaluks tollele *establishment'*ile, mis koosnes nagu kahest poolest, esiteks väga konservatiivsed inimesed Prantsuse Raadios ja teiseks inimesed, keda meie samuti konservatiivseks pidasime – ehk siis Boulez ja tema koolkond, koolkond oli muide palju hullem kui Boulez ise. Nii tundsin end justkui nende kahe rühma vahele surutuna. Seetõttu otsustasime, et meil peab olema mingi võimalus oma muusika esitamiseks. Teisalt tahtsime ka muusikutega erinevaid asju katsetada. See ansambel ei koosnenud ju ainult heliloojatest, vaid ka muusikutest ja tänu nendele võisimegi rajada oma ansambli, sest mingit raha meil ei olnud.

Te olite ka ise selle ansambli liige ja mängisite mitte just väga tüüpilisi instrumente, nagu *ondes martenot*.

Umbes kuuteistkümneaastaselt huvitusin väga elektroonilisest helist. Sel ajal oli ainuke instrument, millega sai *live*-situatsioonis elektroonilisi helisid mängida, too *ondes martenot*. See on prantsuse algupäraga instrument, mille leiutas härra Martenot – muide juba 1920. aastatel. Nii et see ei ole väga uus leiutis, aga see on



Harri Rospu foto

Kohtumisel Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia üliõpilastega „NYJD '05” ajal.

ikka veel kasutusel, sest sellele on kirjutatud mõned ilusad teosed. Põhiliselt on need Messiaeni omad. Nii ma siis õppisin mängima seda pilli – mitte sellepärast, et ma oleksin tahtnud saada *ondes martenot'* mängijaks, vaid sellepärast et mind kui heliloojat huvitas selle instrumendi hääl. Hiljem ansambliga „l'Itineraire” me arendasime välja terve *live*-elektroonika rühma. Seal oli *ondes martenot*, aga ka süntesaatorid ja vahendid akustiliste instrumentide töötlemiseks. Nii alustasin ma elektroonikaga töötamist.

See oli aeg, mil õhus oli juba muusikavool, mida hiljem on hakatud nimetama spektralismiks. Kas võiksite rääkida natuke neist väärtustest ja ideaalidest, mis viisid sellise arenguteeni?

See oli kindlasti põhjustatud meie huvist heli vastu, kuna ma mõtlesin siis ja mõtlen praegugi, et muusika põhilisteks ühikuteks ei ole mitte noodid, vaid helid. Nii et seetõttu peaksin teadma, mis asi on tegelikult heli. See on selle niinimetatud spektraalse muusika alus. Tegelikult ma arvan, et me ei peaks kasutama mitte mõistet spektraalne muusika, vaid spektraalsed tehnikad. Ei ole olemas sellist stiili, mida võiks defineerida spektraalse stiilina. Aga on tehnikad, mida kasutavad paljud heliloojad, kes teevad esteetilisest mõttes väga erinevat laadi muusikat. Põhimõte on aga selles, et kui uurida heli sisemust, leiab sealt struktuure. Ja neid struktuure saab kasutada muusikaliste struktuuride, mitte helistruktuuride alusena. Ma arvan, et see on spektraalse mõtlemise olemus.

Aga peab silmas pidama, et 1970-ndatel me olime huvitatud lineaarsel arendusel rajanevatest nähtustest, nagu teatud faktuuri või materjali transformeerimine teist tüüpi faktuuriks või materjaliks. See ei ole küll otseselt spektralismiga seotud, aga tuli sellega ühes.

Paljud teosed, mida me siis kirjutasime, – ma ütlen meie, sest ma mõtlen kogu aeg ka oma sõbra Gérard Grisey peale, kes kahjuks suri viis aastat tagasi, ja Grisey lugu „Périodes“, mis festivalil kõlab, on tüüpiline seda laadi muusika, kus toimuvad heli ja muusika lineaarsed transformatsioonid. See on siis seotud spektralismiga – vähemalt alguses, hiljem asjad muutusid ja arenesid.

Nii et te töötasite Griseyga samas suunas ja vahetasite tihti mõtteid?

Tema oli õppinud akustikat ja tal oli palju sellega seotud ideid. Mina omalt poolt olin teaduslikum. Ma õppisin programmeerimist. Hakkasin kirjutama väikseid arvutitarkvara juppe, mis meid aitasid. Sest kui tegelda spektrite ja tämbritega, võib olla vajalik sooritada palju arvutusi, mida ei ole väga huvitav ise teha, aga mida saab väga hästi teha arvuti. Need olid minu esimesed sammud arvutitehnika vallas.

Kas spektralismi süünd oli teatud mõttes ka reaktsioon serialismi vastu?

See oli kindlasti reaktsioon serialismile. Ma juba ütlesin, et meie jaoks oli heli muusika aluseks. Aga oluline ei ole mitte heli üks, vaid see viis, kuidas me tajume helisid. Olulised on kaks asja: heli, nii nagu arvuti seda võib analüüsida, aga ka see, kuidas me tajume helisid ja muusikalisi nähtusi. Ühelt poolt heli tajumine, mis kuulub psühhoakustika valdkonda, ja teisalt muusika tajumine, mis jääb kognitiivsete teaduste valdkonda. Seda viimast on alles hiljuti hakatud uurima, nii et me ei tea sellest veel eriti palju.

Need asjad huvitasid meid. Aga ka aeg, see, kuidas aeg sekkub või mõjub koos heli ja muusikaliste struktuuridega. Kõike seda ei leidnud me serialistlikust muusikast, see oli abstraktne ja käsitles aega ja tämbrit parameetritena. Meie jaoks ei ole aeg ja tämber parameetrid – nad on muusika olemus. Tämber ei ole parameeter, vaid kõikide muusikaliste parameetrite summa, hõlmates aega, kestust, helikõrgust, amplituudi. Me mõtlesime, et selline serialistlik lähenemine on, natuke liialdatult öeldes, liiga lihtne, liiga lihtsustatud.

Kui tähtis oli teile tehnoloogia ja teaduse areng? Kas teie otsingud olid nendega algusest peale tihedalt seotud?

See oli loomulik side, sest me vajasime mõningaid teaduslikke vahendeid, et oma uurimust jätkata. Nii et minu jaoks oli väga loomulik samm minna IRCAMisse ja alustada arvutitehnikate õppimist, see oli midagi, mida meil oli vaja. See on natuke ka irooniline, sest IRCAMi rajajaks oli Boulez, kellel ei olnud kunagi tõsist vajadust nende tehnikate järele, kuigi ta on kirjutanud teatud hulga teoseid, mis kasutavad elektroonilisi tehnikaid. Nii et teatud mõttes me leidsime IRCAMile üsna loomulikult moel õigustuse. Kuigi alguses oli Boulezi rühm meie vastu opositsioonis, said nad üsna ruttu aru, et me oleme IRCAMile hea kapital, sest suutsime tõestada IRCAMisuguse koha vajalikkust.

Te olete töötanud IRCAMis palju aastaid. Mis need aastad on teile andnud?

Ma arvan, et IRCAMis viibimine, töötamine, arvutite kasutamine on andnud mulle palju rohkem vabadust minu muusikalises mõtlemises. See on justkui vas-

tand sellele, mida inimesed tavaliselt mõtleavad, – et arvutid kuidagi piiravad meid vaimselt. Minu puhul on täiesti vastupidi. Näiteks aastal 1980 kirjutasin ma suurele orkestrile teose, mille pealkiri on „Gondwana”. See rajaneb tervikuna harmooniatel, mis on välja arvatud sagedusmodulatsiooni¹ tehnika abil. Et selliseid harmooniaalaseid nähtusi reprodutseerida, peab väga palju arvutama. See on väga tüütav – need on küll lihtsad arvutused, aga neid peab tegema väga palju. Kui ma seda lugu kirjutasin, tegin kõik need arvutused käsitsi, mul ei olnud abiks arvutit. Tulemuseks oli see, et ma ei kasutanud eriti palju materjali, sest väga raske oli arvutuste abil sellist muusikalist materjali luua. Nii näiteks oli selles teoses harmooniline rütm väga aeglane.

Niimoodi võivad siis mõjuda seda sorti kitsendused kirjutatava muusika esteetikale. Kolm-neli aastat hiljem hakkasin töötama arvutite abil välja abivahendeid, et neid harmooniaid välja arvutada, neid simuleerida, ühendada, võrrelda ja nii edasi. Seetõttu võisin ma uuendada oma harmoonilist materjali palju rohkem. See tähendas, et ma võisin luua uue süntaksi, mis rajanes näiteks komplekssetel spektritel. Seda ma varem teha ei saanud ja seetõttu minu muusika sel ajal ka muutus. Selline vastasmõju võib olla tehnikatel ja muusikal. See ei ole muide midagi uut. Näiteks klaveri leiutamine oli samasugune nähtus. Inimesed said hakata klaviatuuril kasutama muutuvat dünaamikat – samal ajal muutus ka muusika tänu nendele uutele tehnilistele võimalustele.

Teie tööde pealkirjad viitavad tihti loodusele. Kas loodus ja looduslikud protsessid on sageli teie teoste oluline lähtekoht?

Kõigepealt, mulle meeldib olla looduses. Ma elan kohtades, mis ei ole linnas, vaid maal. Aga seal on kaks aspekti: kõigepealt looduse poeetiline aspekt, mis on inspireerinud paljusid inimesi. Teisalt võib loodusest leida konkreetsemaid asju... – „konkreetne”² on tegelikult väga sobiv sõna –, konkreetseid helisid näiteks. Kui me alustasime spektritega eksperimenteerimist, siis algul pöördusime loomulikult instrumentaalsete spektrite poole, vokaalsete helide poole ja nii edasi. Siis üritasin aegamööda laiendada oma uurimust ka teistele helidele. Minu teoses „Bois flotté” („Uhutud puu”) üritasin ma tegelikult esimest korda kasutada loodushäält. Oluline osa sellest rajaneb vee helide analüüsil – selliste helide, mida tekitavad vastu kaldakive löövad lained. Ma analüüsisin neid helisid arvuti abil, kasutasin justkui virtuaalset mikroskoopi, et vaadata helide sisse, ja nii on need ajas tohutult välja venitatud. Ma tuletasin vee helidest ka palju imelikke harmooniaid. See on siis üks viis, kuidas loodus võib otseselt mõjutada seda, kuidas kirjutad.

Tegelikult mulle meeldib kõige rohkem see, kui on võimalik neid kahte elementi ühendada – poeetilist aspekti, mis on see, mille sa lõpus ise tagasi saad, ja tehnilist.

Kui te kirjutate, kas teile meeldib siis tulemust võimalikult palju ette määrata või järgida rohkem vabamat kirjutamisviisi?

Sellele küsimusele on raske vastata. Üldiselt ma tean, kuhu ma tahan minna. Tihtipeale visandan kõigepealt teose üldise vormi. Ja siis kirjutatan teose valmis, mis võib erineda vähem või rohkem algsest projektist. Aga on tähtis olla teadlik sellest, et kui sa midagi kusagil muudad – muusikas on kõik omavahel seotud –, siis mõjutab see seda, mis on enne ja pärast seda kohta. Selline tervikut haarav mõtlemine on väga oluline. Tihtipeale ma alustan just sellest terviknägemusest ja liigun siis järjest rohkem detailide suunas, kuni jõuan välja nende väikeste nooti-

deni, mida ma kirjutan partituuri. Aga tavaliselt ei alusta ma nende väikeste nootidega. Nii nagu tehti minevikus, kui lähtekohaks oli teema või mingi tuum, mida arendati ja permuteeriti, prolifereeriti – ühesõnaga kõik need protseduurid, mis olid eriti olulised seriaalset muusikat kirjutavale heliloojale. See on väga kaugel minu muusikanägemusest.

Milline tähtsus on teie arvates ajamõõtmel muusikas? Kui oluline on muusikaliste mõtete või ühe konkreetse loo pikkus?

Ma arvan, et igal muusikalisel struktuuril, igal muusikalisel objektil, nagu mina neid kutsun, on oma aeg. On oluline leida õige aeg vastavale objektile. Ajastamine on muusikas üks raskemaid asju. Objekti all mõtlen ma seda, mida me muusikat tajudes kogeme kui tervikut. See objekt vajab teatud aega lihtsalt selleks, et teda oleks võimalik tajuda. Sama moodi on sellise nähtusega nagu faktuuri muutumine, see vajab teatud aega. Mis ei tähenda, et see peaks pikk olema, selleks on vaja lihtsalt teatud aja pikkust ja kvaliteeti.

Olete öelnud, et teile meeldib lähtuda helist kui kompositsiooni lähtekohast. Kas võiksite seda lähemalt selgitada?

Rääkisin enne sellest, kuidas tuletasin harmooniaid vee häälest. See võiks olla üks näide. Teoses „Winter Fragments” on palju meloodiamudeleid – see teos on üldse üsna meloodiline – ja taustaharmooniaid. Kõik need harmooniad on tuletatud tamtammi heli analüüsist, mida on lihtsustatud, sest tamtammi heli on väga rikas. Seda tüüpi helid nagu tamtammi on väga huvitavad, sest nad on väga rikkad ja keerulised. Neid kutsutakse müraks, aga nad ei ole müra, vaid väga keerulised helid, keerulised heliobjektid. Nii võib leida nende seest resonantse, helisagedusi, mis on olulisemad kui teised. See on ju tegelikult harmoonia. Kõigepealt tuletan tamtammi häälest selle kõige olulisema osa, siis hakkab seda enda välja töötatud erinevate tehnikate abil manipuleerima. See on aluseks selle teose harmooniale.

Kas mõni helisündmus võib anda teosele ka vormi?

Minu puhul ei või. Ma ei usu väga sellesse. Mitmed heliloojad on seda proovinud. Mikrovormide puhul, 10–20 sekundit muusikat, on see võib-olla võimalik. Kuna heli ise on vorm – tal on algus, tal on elu ja tal on lõpp või surm. Nii et selle peale oleks võimalik vormi ehitada. Mingi struktuuri algus oleks siis nagu heliatak, sellele järgnevad sisemised transformatsioonid ja siis selline lõppresonants, mis iganes sulle meeldib. Ma olen seda mõnes loos teinud. Kõigepealt ehitad muusikablokke, mis kestavad 10–20 sekundit, – midagi sellist nagu Grisey teose „Périodes” viimane heliobjekt, mis on vormitud trombooni hääle järgi. See on seda laadi tehnika tüüpiline näide. Aga pikema vormi puhul? Ma arvan, et meie taju ei ole pikemate ja lühemate objektide puhul sama. Tegelikult see ei ole minu arvamus, vaid psühhoakustikutele ja isegi filosoofidele hästi teada fakt.

Meil on mitut tüüpi mälu: lühiajaline ja pikemaajaline, ja nende kahe vahel ei saa võrdsustusi teha, see ei toimi.

Kas võiksite rääkida natuke sellest, kuidas ja miks on muutunud teie teoste vorm, sest see muutus on olnud üsna suur?

Esimestes teostes kasutasin ma lineaarse transformatsiooni põhimõtet. Ja põhjustel, millest ma enne rääkisin, oli muusika makrorütm aeglane. Tegelikult oli see vä-

ga huvitav, sest see oli üks mooduseid vabaneda klassikalisest töötlustest, klassikalistest dialektalistest vormidest. Või sellistest vormidest nagu „teema ja variatsioonid”. See oli hea kogemus. Aga varsti jõudsin mina ja Grisey äratundmiseni, et sellest ei piisa. Sest sellise lähenemisega me kaotasime võimaluse kasutada mälu ja mängida ajaga. See oli põhjus, miks ma hakkasin järk-järgult uuesti kasutusele võtma dialektilisi vorme ja struktuure. Sedasama tegi ka Grisey. Aga selle taustal on see jätkuvuse põhimõte ikkagi jäänud. Ma arvan, et see on väga oluline, mingil moel on alati jätkuvust vaja. Kui mõelda tonaalse muusika peale, näiteks XIX sajandi lõpu sümfooniilistele poemidele, millel on üsna kompleksne vorm, nii nagu Skrjabinil, – aga taustal on tonaalsus, mis on väga tugev ja annab vajaliku jätkuvuse. Me peame leidma vasteid sellistele nähtustele. On väga tore, kui asjad liiguvad eri suundades, aga on vaja ka mingit juhtmõtet, on vaja mingit jätkuvust kusagil, et suuta tajuda teose arengu loogikat.

Olete öelnud, et teile meeldib mängida ajaga. Kas võiksite seda mõtet lähemalt selgitada?

Meie ajataju ei ole matemaatiline. See on kogemus, mis on tuttav igaühele. Väga raske on isegi teada seda, mis kell on.

Aeg on midagi väga elastset. Kui sa ootad midagi või oled närviline, tundub aeg väga pikana. Ta on nagu välja venitatud. Teises olukorras võib ta tunduda liiga lühike. See võib käia täpselt sama ajakestuse kohta.

See kõik on muusikas väga oluline, sest muusikaline aeg, muusikaline ajataju, sõltub sellest muusikast, mida mängitakse. Seetõttu ei saa muusikalist aega arvutada selliste vahenditega nagu taktide arv. Muusikalised faktuurid ja ajakogemus mõjutavad teineteist. Ja see teeb tegelikult meie kui heliloojate ülesande väga raskeks – väga raske on teada, kui pikad teatud asjad või vormid peaksid olema. Sellepärast peab end asetama kuulaja olukorda – võimaluse korral naiivse kuulaja olukorda, mida sa ju ei ole, sest sa oled helilooja, mistõttu see on väga raske. Peab proovima arvata, kuidas aeg tegelikult voolab, kui lugu mängitakse publiku ees.

Aga ajaga võib ka mängida. Kui ma näiteks tahan mingit struktuuri korrata pärast kahte, kolme või nelja minutit, siis ma tean, et ma ei tohi teha täpselt samamoodi. Ma pean ilmselt lühendama oma struktuuri nii, et ta tunduks olevat sama. Sest vahepeal on juba aega möödunud ja kuulaja on saanud tuttavamaks minu muusikas sisalduva informatsiooniga. Seetõttu on edasi antava informatsiooni kogus samuti väga oluline. See määrabki ajatunde.

Käesolev intervjuu on tehtud muusikafestivali „NYVD 2005” ajal, Tristan Murail oli selle üks peakülalisi. Küsinud MÄRT-MATIS LILL

Kommentaariid:

¹ Sagedusmodulatsioon (*frequency modulation*) on üks olulisemaid heli elektroonilise töötlemise baastehnikaid. See seisneb heli tämbri muutmises nii, et lähteheli moduleeritakse teatud helisagedustega ja tulemuseks saadakse uus komplekssem heli.

² Konkreetne muusika (*musique concrète*) on elektroonilise muusika ühe olulisema pio-

neeri Pierre Schaefferi poolt tema enda esteetikale antud nimetus. Schaeffer eristas ühelt poolt konkreetseid helisid, mis on eelkõige ümbruse ja looduse hääled, ning teiselt poolt traditsioonilist, helikõrgustega opereerivat muusikat, mis oli tema jaoks abstraktne muusika (*musique abstraite*).