

Tartu Ülikool  
Filosoofia ja semiootika instituut  
Semiootika osakond

Marta-Liisa Talvet

**Inimese ja looduse suhete ökokriitilised ja posthumanistlikud käsitlused  
eksperimentaalse muusika ja helikunsti praktikates**

Bakalaurusetöö

Juhendaja: Katre Pärn

Tartu 2020

Olen seminari-/bakalaureuse-/magistritöö kirjutanud iseseisvalt. Kõigile töös kasutatud teiste autorite töödele, põhimõttelistele seisukohtadele ning muudest allikatest pärinevatele andmetele on viidatud.

Autor: Marta-Liisa Talvet

..... (allkiri)

.....26.05.2020 ..... (kuupäev)

Luban töö kaitsmisele.

Juhendaja: Katre Pärn

..... (allkiri)

26.05.2020

# Sisukord

Sissejuhatus .....	3
1. Liikidevaheline suhtlus muusika baasil: ühismusitseerimine kui liikidevaheline dialoog. ....	9
1.1. Muusika inimkesksuse probleem .....	9
1.2. Rohkem kui inimlik muusika .....	14
1.1.1. Linnulaul kui kommunikatsioonisüsteem .....	16
Alvin Lucier – I Am Sitting in a Room .....	19
1.1.2. Omailmad ja helid .....	19
Alvin Lucieri – Vespers .....	20
1.2. Liikidevaheline suhtlus muusika kaudu .....	21
1.2.1. Teiste liikide imiteerimine muusikas .....	23
La Barbara – Les Oiseaux qui chantent dans ma tête .....	24
1.2.2. Teiste liikidega koosmusitseerimine kui võimalik dialoog .....	26
David Dunn ja Ric Cupplings Mimus Polyglottos, Chris Mercer The Audible Phylogeny of Lemurs .....	26
David Rothenberg — Nightingales in Berlin .....	27
1.2.1. Liikidevaheline improvisatsiooniolukord kui muusika väljaspool kontsertsaali .....	28
2. Uusmaterialism: heli ise ja kuulamine .....	30
2.1. Mitterepresenteeriv muusika .....	30
Maryanne Amacher .....	33
2.2. Salvestus, heli digitaliseerumine, masinlik kuulmine .....	34
2.3. Müra .....	36
Masami Akita – Merzbow .....	36
Peter Ablinger – Weiss/Weisslich 18 .....	37
3. Kuulamise poliitiline potentsiaal .....	39
3.1. Pealtkuulamine .....	39
3.2. Süvakuulamine .....	41
Kokkuvõte .....	43
Kasutatud kirjandus .....	45
Summary .....	48

## Sissejuhatus

Loodus ja kultuur on euroopalikus mõtlemises kaua olnud üksteisele vastanduvad nähtused. Kultuuri on nähtud peamiselt kaost korrastava nähtusena, ennustamatu ja ohtliku ümbruskonna sisemiste seaduspärade tuvastamise ning selle kaudu ohtude võimalikult efektiivse vältimise mehhanismina. Samal ajal on loodust kasutatud ressursina, millest inimkultuuri üles ehitada. See on kaasa toonud ka keskkonna muutmise ja ümberkujundamist oma käe järgi sellisel määral, et oleme jõudnud ajastusse, kus inimlik on muutunud loodusliku keskkonda oluliselt kujundavaks jõuks, ning mil kliimasoojenemise tõttu seistakse silmitsi laiaulatuslike keskkondlike probleemidega nagu liikide massiline väljasuremine, veetaseme tõus, deforestatsioon ja sotsiaalse ressursi väärkasutamine.

Alates 1970. aastatest on akadeemilisel maastikul kasvanud huvi inimkonna ja loodusliku keskkonna vaheliste suhete vastu. Tänapäeval on olemas ökoloogia ja ökoloogilise liikumisega seotud ühingud ja õppeprogrammid loodusteadustes ja ka humanitaaria harudes. Tänu sellele on pööratud üha rohkem tähelepanu küsimustele, mis puudutavad praeguse aja ökoloogilisi probleeme ja nende ulatust ning seda, kuidas mõelda ümber inimese ja loodusliku keskkonna vahelist suhet — kuidas õppida tehtud vigadest.

Muusikavaldkonnas on muusika ja looduse suhe olnud oluliseks küsimuseks alates Vana-Kreekast. Praegusel ajal on ka muusikavaldkonnas kasvanud huvi keskkonnaga seotud teemade vastu ning välja on kujunemas ökomusikoloogia valdkond, mille uurimisküsimusi on sõnastanud Aaron Allen järgnevalt (Allen 2011: 391-2):

Selle uue (ehkki vahel otseselt nimetamata) ökomusikoloogia mõned eesmärgid resoneeruvad eelnevatel sajanditel väljendatud muresid – kuidas kunst peegeldab loodust, sellega suhestub ja sellele toetub. Ent olles kliimamuutuse, liikide väljasuremise, metsaraiete, saaste ja resursside

ekspluateerimise tagajärgede tunnistajaks ning nähes, kuidas nii paljud intellektuaalsed distsipliinid on panustanud nii põhjustesse kui lahendustesse, peame ka meie küsima:

- Kas muusikateadus on osa probleemist või osa lahendusest?
- Mis rolli mängib muusikateadus inimkonna heaolus ja ellujäämises?
- Kuidas informeerib loodus muusikat ning mida saab muusika uurimine öelda meile inimese, teiste liikide, tehiskeskonna, loodusliku keskkonna, konstrueeritud “looduse” mõiste ning nendevaheliste suhete kohta?
- Kas muusikateadus aitab meil kohaneda eluga muutuval planeedil või kaugendab see meid elust?
- Kas see panustab rohkem meie ellujäämisesse või väljasuremisse?
- Kas keskkondlik kriis on muusika suhtes relevantne — ja kas muusikateadus on relevantne seda lahendamaks?

Need küsimused paiknevad otseselt ökoloogilise kriisiga seotud ‘ellujäämisdiskursuses’ ning mõjuvad radikaalselt ja ambitsioonikalt, eriti arvestades, et muusikateadus on seni asunud pigem kultuuriteaduste äärealal ning sellele ei ole omistatud kultuuri ja inimühiskonna toimimises kesket rolli. Neist küsimustest on aga selle töö jaoks relevantne eelkõige küsimus:

- **kuidas informeerib loodus muusikat ning mida saab muusika uurimine öelda meile inimese, teiste liikide, tehiskeskonna, loodusliku keskkonna, konstrueeritud “looduse” mõiste ning nendevaheliste suhete kohta?**

Alleni lähenemise järgi on ökomusikoloogia seotud ka ökokriitikaga:

Ökomusikoloogia on võrdlemisi uus ja kiirelt kasvav valdkond, mille ülesandeks on uurida muusikat seotuna sotsiaalse kontekstiga ning mõista mitte ainult muusikat, muusikuid ja muusikakogukondi, kuid ka nende seoseid maailmas, nii looduslikus kui sotsiaalselt konstrueeritud. Ökoloogilise muusikateaduse oluline taustsüsteem on ökokriitika, seetõttu võiks seda pigem nimetada ökokriitiliseks muusikateaduseks. (Allen 2011: 393)

Ökokriitilised teooriad on erinevaid väljendusi leidnud ka mitmesugustes kunstivormides, loomingulistest praktikates. Kaasaegse, kriitilise kunsti üks ülesandeid on ette kujutada, missugune võiks maailm veel olla, pakkuda välja teistsuguseid võimalikke maailmu, teistsugusel mõtlemisel põhinevaid stsenaariume.

Ökokriitiline ja posthumanistlik filosoof Donna Haraway rõhutab spekulatiivse mõtlemise olulisust ärevatel aegadel ning toob välja ulme kui žanri võime visandada uusi maailmu. Haraway ise kirjeldab oma raamatu *Staying with the Trouble* kaheksandas peatükis (Camille Stories) üht võimalikku tulevikku, kus olulist rolli mängivad liikidevahelisel sümbioosil põhinevad kogukonnad. Sedalaadi fantaseerimine ning teistsuguste kooseluvormide ette kujutamine lõhub kindlasti praegu toimivaid norme (sealhulgas Haraway tuntud loosung “*Make Kin, not Babies!*”) ning mõjub radikaalsena

heteronormatiivses reproduktiivsusele keskendunud ideoloogias. Seda silmas pidades tuleb aga arvesse võtta praeguse keskkondliku olukorra üha kasvavat ekstreemsust, mis on kujunenud "mitteradikaalses", domineerivas mõtteruumis ning on viimas, ja juba viinud, ühiskondlike ebavõrdsuste ja ökoloogiliste katastroofideni, mida võiks pigem kirjeldada sõnaga "ekstreemne"/"radikaalne" kui "normaalne".

Kriitiline mõtlemine rõhutab, et elamise ja mõtlemise viis, mida on seni peetud normaalseks, on viinud olukorrani, mis väljub normaalsuse piiridest, järelikult ei saa normaalseks pidada ka viisi, kuidas halva olukorrani on jõutud. Kriitilise teooria, feministlike, postkoloniaalsete lähenemiste abil osutatakse tähelepanu praeguse süsteemi kitsaskohtadele, mõtestatakse ajaloolisi norme ümber võimuhete analüüsi kaudu, tegeletakse pigem ajaliku kui "ajatu" probleemistikuga.

Sarnaste lähenemiste valguses püüan lahti mõtestada tänapäevaseid muusikapraktikaid, nende paigutumist kultuuri ja 'looduse' piiridele, eelkõige aga võtan vaatluse alla muusika, mis kaasab teadlikult mitte-inim-agentsust ning näeb seda muusikalise praktika ühe uurimisobjektina. Kuna lähtun ökokriitilisest ja uusmaterialistlikust perspektiivist, näen mitte-inim-agentsust niikuinii alati kohalolevana muusikaajaloo vältel, arvestades seda, kuidas pillide ehitus, saada olevate materjalide valik, samuti ruumide akustilised omadused on mõjutanud ja vorminud muusika arengut (kuid mida tihti on vaadeldud ebaolulise tehnilise küljena võrreldes muusika "kõrgema", "sisulise" väärtusega, mida on vaadeldud originaalselt mõtleva inimesubjekti poolt looduna). Mind huvitab aga, kuidas võivad muutuda muusitseerimise praktikad, kui erinevaid inimesest väljapoole ulatuvaid faktoreid filosoofiliselt teadlikult arvesse võetakse ning nendest muusika tegemisel lähtutakse.

Siinkohal moodustub peamise küsimusena see, **missugused hierarhilised võimusuhted peegelduvad muusikaajaloos ning kuidas aitavad eksperimentaalse muusika praktikad neid võimu semiootilisi süsteeme ümbermõtestada. Siinkohal on minu küsimuse rõhuasetus aga just võimuhete neil aspektidel, mis puudutavad 1) inimeste ja teiste liikide suhteid 2) inimesubjekti ja elutu materiaalsuhteid.**

Uurin, kuidas eksperimentaalne muusika peegeldab muusikalise praktika nihkumist inimkeskselt subjektiivselt eneseväljenduselt ümbritseva, mitteinimlikku ellu ja elutusse siseneva avastuse ja uudishimuga seotud suundadele. Esile tuleb seejuures ka küsimus muusika ja helikunsti võimalikest funktsioonidest ühtlasi nii sotsiaalse-poliitilise

sõnumikandja kui ka uuriva nähtusena ning nende kahe dimensiooni omavahelisest suhestumisest.

Muusikasemiootikas on seni keskendunud muusika analüüsile sotsiaalses ja kultuurilises kontekstis. See lähenemine on olnud oluliseks muutuseks, võrreldes euroopa klassikalise muusika kesksete akadeemiliste muusikateoreetiliste lähenemistega, mis tihti näevad muusikat endassesulgunud süsteemina (nt 'absoluutse muusika' mõiste). Sellegipoolest on muusikasemiootika siiani piirdunud peamiselt kultuurikeskse analüüsiga ning pole võtnud oma uurimisobjektide hulka loodusliku keskkonnaga seotud komponente.

Nii on käesoleva töö üheks eesmärgiks küsida, **missugune võiks olla muusikasemiootika, mis ulatuks väljapoole traditsioonilist muusikat ning mõtestaks muusikapraktikat mitte üksnes inimesekesksest vaatepunktist, vaid uurides muusikapraktikate tähendusi ning potentsiaalseid uusi tähendusi laiemas, ökosemiootilises kontekstis.**

Beever (2019) toob lähtudes Charles Sanders Peirce'i märgiteooriast välja semiootilise potentsiaali heli uurimisel, rõhutades keskkonnas toimuvate märgitõlgendussuhete olulisust.

The triadic nature of sound complicates a dyadic physical account (object and energy), and an anthropocentric account (human listener and sounding object). It renews the power of the old philosophical question: if a tree falls in the wood and no one is around to hear it, does it make a sound? Soundwaves do not equal sound: this conceptual distinction is fundamentally important as it recognizes the important phenomenological or signifying role of the listener in the sign system. Soundscapes are richly relational in that they represent ecological relationships through sign systems that are themselves relational. (Beever 2019)

Võttes arvesse neid arenguid tekkis mul küsimus, kuidas võiks need suunad ühes endale kohta leida muusikasemiootikas ning missuguse panuse võiks semiootika anda ökokriitilistesse muusikauuringutesse. **Kuidas siduda omavahel biosemiootilised lähenemised kultuurisemiootikaga ning ennekõike muusikasemiootikaga, mida on seni põhiliselt kultuurisemiootika alla paigutatud?**

Mind huvitab, missugune on semiootiline perspektiiv muusikalistele olukordadele, mis sisaldavad inimese poolt tahtlikult kaasatuna mitte-inim-osalisi või teadlikke viiteid neile, nende kujutamist. Peamine probleemistik, mis selle teema juures lahti rullub, puudutab muusika kultuurikeskset rolli, muusikalise kogemuse raamistamist, ulatudes küsimusteni keelest ja kommunikatsioonist ning puudutades küsimust erinevate liikide vahelisest kommunikatsioonist. Rohkem-kui-inimkeskse muusika tegemine ja

käsitlemine eeldab harawayliku spekulatiivse mõtlemise sisselaskmist, teistsuguse võimaliku maailma kujutlemist. On oluline küsida, mis vaatepunktist käsitleda praktikaid, mis hõlmavad näiteks improvisatsiooni, mis kaasab teisi liike ning nende akustilisi kommunikatsioonisüsteeme, või teisi mitte-inim-agentsusi (juhuse muusika jne). Ka nt David Rothenbergi “Nightingales in Berlin” projekti, improviseerimist üheskoos ööbikutega, või Berliinis tegutseva ansambli WIG album “Music for Birds” võiks näha harawaylike spekulatiivsete praktikadena.

**Uurin, kuidas ökokriitilisest ja posthumanitlikust mõtteviisist kantud muusikateosed või spetsiifilised muusikalised praktikad on juhtinud tähelepanu nii kunsti ja igapäevaelu kui ka looduse ja kultuuri piiride tinglikkusele, tuues muudatusi nii harjumuspärastesse muusikakoodidesse kui muusikaliste praktikate toimumisolukordadesse, mis tavapärastel on määratud selgete reeglitega.** Kui Tartu-Moskva koolkond ja Juri Lotman on kirjeldanud erinevate kunstiliikide vahelist tõlget, erinevate kultuuride vahelisi tõlkeid, mille alusel sünnivad viljakad uuendused (perifeerias), venitan ma seda piiri laiemaks ning uurin, missugused kunstilised tõlked (ja tõlkimatused) sünnivad inimliku ja mitte-inimliku piiridel. Missugustes aspektides suhestuvad erinevad loodusekäsitlused muusikas “võõra” ja “kultuurivälise” mõistega, kas ja kuidas need erinevad lähenemised avavad uusi vaatenurki mitte-inim-liikidele ning nende esteetilisele kogemusele.

Lisaks piiridel toimivatele tõlgetele huvitab mind see, missugused on kunstiliste praktikate juures semiootilised faktorid, mis sätestavad nende raamistuse kultuurivaldkonda, “puhtalt esteetilisse” representatsiooni ja mudeldamise sfääri kuuluvana ning eraldavad nad ülejäänud suhtlusolukordadest, vastandudes seejuures ka ülejäänud loodusele.

Töös annan väikese ülevaate looduse ja kultuuri piiride võimalikest hägustumispunktidest lääne klassikalise muusika pinnalt võrsunud kaasaegsemas muusikas, keskendudes helikunstile ja eksperimentaalsele muusikale. Töö on jaotatud kaheks osaks.

Esimeses osas tuleb käsitlemisele biotsentriline lähenemine, mis avardab muusikalise suhtluse piire inimese kultuurilisest tegevusest väljapoole. Analüüsin seda, kuivõrd on varasemalt teiste liikide heliline suhtlus olnud muusika raames lihtsustatud objektiks, mis on tõlgitud kultuuripraktikale omasesse, harjumuspärasesse



representatiivsesse väljenduskeelde, ja kuivõrd on eksperimentaalmuusikas imiteerimine juhatanud hoopis uutele radadele, nõudes harjumuspärase kultuurikoodide ületamist ning toonud neisse seega muutusi. Analüüsin seejuures võimalikku dialoogiolukorda teiste liikidega helilise väljenduskeele pinnalt, mis saab võimalikuks tänu antropotsentristlike hierarhiliste suhete semiootilisele ümbermõtestamisele. See on omakorda seotud kognitiivsete suundadega loodusteadustes ning muuhulgas ka Uexkülli omalmateooria esilekerkimisega selles plaanis.

Teises osas käsitlen subjekti ja elutu materia probleeme muusikalise mõtlemise kaudu ning uurin uusmaterialistlikku lähenemist helile, mis toob esile küsimused heli enese, kuulamisprotsessi, mehhaanilisuse ja kognitiivse poole suhete kohta. Lähtun suuresti Christoph Cox'i heliteooriast, mille ta esitas raamatus *Sonic Flux*, mis tugineb suuresti Deleuze'i filosoofiale, kuid lisan enda poolt ka rõhku selle lähenemise seotusele elusa maailma ja teiste liikide kogemusega ning toon välja poliitilise-sotsiaalse dimensiooni, mis seob elutu maailma uurimisega tegeleva teadusliku lähenemise inimelu sotsiaalse ja poliitilise dimensiooniga, rõhutades elutu materia mõjuvõimu, seejuures nii teiste liikide kui inimeste elus.

Selle töö eesmärk pole pakkuda spetsiifilist semiootilist analüüsi kindlatele nähtustele, lähtudes kindlast, juba ennast kehtestanud teoreetilisest raamistikust, vaid erinevaid, veel võrdlemisi uusi ja otsingulisi humanitaaria ja loodusteaduste piire lõhkuvaid lähenemisi kokku tuua, mis võiks pakkuda uusi vaatenurki ka semiootilisele uurimisele ning küsimuste püstitustele. Soovin juhtida tähelepanu muusikapraktika ja muusikasemiootika valdkonna võimalikele semiootilistele ümbermõtestamisvõimalustele, lähtudes praegusel ajal aktuaalsetest ökoloogilistest suundadest. Minu eesmärgiks on tuua välja uusi küsimusi, mis sellisel ümbermõtestamisel tekivad, ning kaardistada sellel uuel küsimusteväljal olevaid punkte, mille uurimisel ja mõtestamisel oleks semiootika vahenditest kasu.

# 1. Liikidevaheline suhtlus muusika baasil: ühismusitseerimine kui liikidevaheline dialoog.

## 1.1. Muusika inimkesksuse probleem

Praegusel ajal on loodusteadustes aina rohkem uurimussuundi, milles pööratakse aina rohkem tähelepanu teiste liikide kognitiivsete võimete uurimisele. Esile kerkivad uued arusaamad, mis rõhutavad erinevate olendite tajuilmade ja tunnetuse erinevust ning tohutut keerukat mitmekesisust, mis tekib ka tänu erinevate liikide omavahelistele suhestumistele ning tihedalt põimunud suhetele elusa ja elutu looduse vahel. Võrgustikuline-sümbiootiline lähenemine rõhutab erinevate kohastumuste ja erineva iseloomuga suhete olulisust, mitte üksnes ellujäämisvõitlusega seotut.

Erinevate eluvormide kognitiivsete võimete ning keerukate ja mitmekesiste kommunikatsioonivormide uurimine on oluliselt muutnud varasemat hierarhilist mudelit maailmast. See erineb oluliselt arusaamast, mille järgi on inimene teistest liikidest üle, targem ja keerukaim elusolend. Üks autoreid, kes on kognitiivse pöörde seisukohast oluline, on Jakob von Uexküll, kelle omailma (*Umwelt*) mõiste on üheks vaatepunktiks, mis pöörab muuhulgas tähelepanu ka liikide erinevatele tajumisvõimetele ja tähendusprotsessidele, mille tõttu ei ole liikide võimed omavahel võrreldavad üheselt mõõdetavas mõttes, vaid avaneb uus vaatepilt, mis toob esile erinevad kohastumused, erinevad liigispetsiifilised kommunikatiivsed probleemolukorrad ning nende lahendused. Nii ilmnevad keerukad, imekspandavad ja kompleksed nähtused teiste liikide elus, kellesse inimene pikka aega on suhtunud pigem üleolevalt, ning avanevad õppimivõimed, mis põhinevad teistsugusel loogikal kui inimese võimed. Sellest vaatenurgast on inimese

laastavast keskkonnamõjust ning elusa ja elutu omavahelistest komplekssetest suhetest kapitalismi varemotel on kirjutanud nt Anna Tsing raamatus *The Mushroom at the end of the World: On the Possibilities of Life in Capitalist Ruins*, arutledes ka inimese võimaliku ümberkohandumise üle praeguste oludega. Tsing, nagu mitmed teisedki autorid, toob esile ümbritseva märkamise, tähelepanemise rolli, seejuures mitte utoopilisel moel, mis jääb endiselt truuks ühesuunalise progressi mudelile, vaid kritiseerides lihtsate, ühesuunaliste narratiivide rolli inimõtlelemises, toetudes võrgustikulisele-sümbiootilisele pöördele loodusteadustes. See eeldab väljumist antropotsentrilisest, hierarhilisest mõttemudelitest. (Tsing 2015)

Muusikat, nagu ka teisi kunstiliike, on pikka aega nähtud inimkeskse, üksnes inimestele omase ja mõistetava praktikana. See mõtlemine koosneb erinevatest eeldustest, mis moodustavad keerulise arusaama sellest, mis on muusika. Muusika on keerukas nähtus, mille esteetilised, poliitilised, sotsiokultuurilised tähendused on omavahel tihedalt põimunud. Suur osa muusikast, nii popmuusikas domineeriva muusikavideote ja muusikute välimuse ja isikuga seotud tähenduse, kui klassikalises muusikas domineeriva kirjaliku notatsiooni näol, on tihedalt seotud visuaalse representatsiooniga ning osaliselt just tänu sellele on võimalik analüüsida erinevate muusikavoolude poliitilist tähendust. Muusika sotsiokultuurilistest tähendustest on kirjutanud põhjalikult nt muusikasemiootik Philip Tagg (2010), tuues oma analüüsis muuhulgas välja eurotsentrilise klassikalise muusika enesekirjelduse “puhta”, “absoluutse” muusikana, mida ta kritiseerib. Tagg toob välja muusika alatise seotuse sotsiokultuurilise kontekstiga, analüüsides näiteks kontsertkultuuri valjumaks muutumist seoses võimendatud instrumentide ning ühtlasi ka industriaalse ühiskonna mürarikka töökeskkonnaga.

Kriitiline teooria aitab siinkohal demüstifitseerida tõekspidamisi, mis asetavad mõne muusikastiili teisest kõrgemale kohale, näiteks seades euroklassikalise muusika “kõrgkultuuri” ja “tõsise kunsti” positsioonile, vastandades seda popkultuurile ja ka pärimuskultuurile.

Poliitilist analüüsi pakub ka nt Jacques Attali raamatus *Noise: A political economy of Music*, tuues välja, et muusika on tihedalt seotud ühiskondliku ja majandusliku, võimuhete poolt kujundatud reaalsusega. Muusika pole autonoomne, ühiskonnast sõltumatu tegevus, kuid see pole ka majandusliku infrastruktuuri automaatne ja lihtsasti loetav indikaator. Muusika on peegelduste mäng, milles erinevad mõjutajad peegelduvad

erinevate nurkade alt, pakkudes aeg ajalt ootamatud ning just nimelt nende kummaliste koosmõjude tõttu rikkalikke, isegi prohvetlikke reaalsuse peegeldusi, mõnikord aga juhatavad tähelepanu kommunikatsiooni häiritud punktidele, tähenduste üleküllusest tingitud tähendusetusele. (Attali 1985:5)

Mozart and Bach reflect the bourgeoisie's dream of harmony better than and prior to the whole of nineteenth-century political theory. There is in the operas of Cherubini a revolutionary zeal rarely attained in political debate. Janis Joplin, Bob Dylan, and Jimi Hendrix say more about the liberatory dream of the 1960s than any theory of crisis. (Attali 1985:6)

Sellist tüüpi kriitiline analüüs on tõhus ja sobiv muusika sotsiaalsete tähenduste uurimiseks (kuigi, nagu rõhutavad ka eelnevad autorid, on muusika senini jäänud üheks keerukaimaks analüüsiobjektiks ning selle funktsioon ühiskonna "peeglina" ei toimi sugugi otseselt, vaid mitmekesisid ja keerukaid teid mööda). Kuid tavaliselt piirduv selline lähenemine inimkultuuri piiridega, jäädes sel moel vaikimisi truuks arusaamale inimese eraldatusest muust maailmast, teistest liikidest, üleüldisest elusa ja eluta maailma mitmekesisusest. Ühest küljest aitab see dekonstrueerida esteetiliste eelistuste teket, võttes arvesse kultuurilisi tingimusi, teisalt jääb inimkultuur eraldatuks ülejäänud maailmast. Kriitilisest poststrukturealismist sammu kaugemale on astunud uusmaterialistlik filosoofia, mis küsib ümbritseva maailma kohta küsimusi, võttes arvesse materiaalse maailma inimesest sõltumatut kulgemist, mis avaldab mõju ka inimesele.

Teine vaatenurk, mis tuleb pikemalt analüüsimisele teises peatükis, puudutab inimmuusika enda mitteinimlikkust, see tähendab mitte-inimlike tegurite rolli muusika loomisel ja kogemisel. Selle vaatenurga puhul saab näiteks helilooja subjektiivsest kujutlusvõimest ja helide "loomisest" olulisemaks helide juba inimesest sõltumatult olemasolev materiaalsus, rõhk kaldub inimesest heliloojast pigem ümbritsevate helide märkamisele, pidevate dünaamiliste jõudude omavahelisele kombineerimisele. Sellist lähenemist esindavad nt Deleuze ja Guattari, kirjeldades muusika olemuslikku paljusust ja liikuvust järgnevalt:

Music has always sent out lines of flight, like so many "transformational multiplicities," even overturning the very codes that structure or arborify it; that is why musical form, right down to its ruptures and proliferations, is comparable to a weed, a rhizome. (Deleuze ja Guattari 1980: 12)

Sealjuures juhatab selline muusikakujutus potentsiaalsele muusikapraktika ümbermõtestamisele. Seni muust maailmast eralduv, representatsioonipõhine kultuuripraktika saab võrgustiku otseseks osaks, piirid esitisepõhise loogika ja vahetu

suhtluse vahel hägustuvad. Esile tuleb võrgustikuline, kaardi moodustamise loogika, vastandatuna puu-loogikale. Sellisel juhul võiks öelda, et muusika muutub eksperimentaalseks uurimisvahendiks.

The rhizome is altogether different, a *map and not a tracing*. Make a map, not a tracing. The orchid does not reproduce the tracing of the wasp; it forms a map with the wasp, in a rhizome. What distinguishes the map from the tracing is that it is entirely oriented toward an experimentation in contact with the real. (Deleuze ja Guattari 1980)

Every rhizome contains lines of segmentarity according to which it is stratified, territorialized, organized, signified, attributed, etc., as well as lines of deterritorialization down which it constantly flees. There is a rupture in the rhizome whenever segmentary lines explode into a line of flight, but the line of flight is part of the rhizome. These lines always tie back to one another. (Deleuze ja Guattari 1980)

Samuti läheb see vaade kokku üleüldise posthumanistliku mõttega, mis rõhutab inimõiste seniste piiride problemaatilisust ning inimelus pidevalt kohalolevaid mitteinimlikke agente, heli ja kuulmise puhul saab näiteks küsimuseks, missugused füüsilised protsessid toimuvad helide kuulamisel. Sellise lähenemise puhul kerkib muusikas esile näiteks mikrotonaalse muusika valdkond, mis piirneb loodusteaduslike uuringutega, võttes arvesse kognitiivseid uuringuid, neuroteadust. Sellise suunaga otsinguline muusika keskendub helisageduste uurimisele ning erinevate helisageduste koosmõjule lähtuvalt inimesele omastest kuulmismehhanismidest. Inimese muusikakuulamise psühhoakustilistest omadustest on kirjutanud nt Roederer (2008) raamatus *The Physics and Psychophysics of Music*. Helikõrgustest ning nende omavahelistest suhetest lähtuvaid erinevaid häälestussüsteeme ning mikrotonaalseid kooskõlasid on oma muusikalises praktikas põhjalikult uurinud nt heliloojad nagu Wolfgang von Schweinitz, Marc Sabat, eesti muusikas on selle teemaga põhjalikumalt tegelenud helilooja Liisa Hirsch. Need lähenemised panevad proovile inimese harjumuspärased kuulmisharjumused, erinedes oluliselt võimalustest, mida on kujundanud näiteks euroopa muusikas domineeriv võrdtempereeritud häälestussüsteem, kus oktav on jagatud mehhaanilise loogika alusel kaheteistkümneks tooniks (niimoodi jaotuvad klahvpillide klahvid). Võrdtempereeritud häälestus on kandnud omamoodi sümboolset arusaama sümmeetrilisusest ja harmoonilisusest euroopa klassitsistliku ja romantilise ajastu muusikas, samal ajal on helide sealsed suhted arvestades osahelispektrite omavahelisi kooskõlasid inimliigi auditoorse süsteemi seisukohalt omavahel tihti pigem dissoneerivates suhetes, mida ei pruugi tähele panna, sest kultuurilisest kontekstist ja muusika teistest, domineerivatest parameetritest sõltuvalt ei

ole kuulamisel rõhk niivõrd helide kuulamisel nende muutlikkuja omavahel suhestuvat osahelispektrit arvestades, vaid taandades helid kultuuriliselt konventsionaalsete helistike osaks. Helide spektraalne analüüs on võimaldanud juhtida tähelepanu sellele, kuivõrd vähe “puhast” heli üleüldse leidub akustiliselt produtseeritud helides - kõige korrapärasem on elektrooniliselt genereeritav sinusoid-lainepikkusega heli. Akustiliste helide uurimine on juhtinud tähelepanu helide kompleksusele, ebakorrapärasusele.

Seejuures ei ole teaduslikud uuringud aga kunagi täielikult eraldatud, objektiivsel positsioonil, vaid nende küsimuse püstitused ning uurimismeetodid on samuti poliitiliselt kaardistatavad ning see, kuidas ning missuguselt positsioonilt läheneda ümbritseva maailma uurimisele ning kus üldse on “meie” ja “ümbritseva” piirid, saab oluliseks küsimuseks. Seetõttu pakuvad autorid nagu Gilles Deleuze ja Felix Guattari, Bruno Latour, Jane Bennett jt välja “mikropoliitilise” lähenemise, mis nõuab filosoofialt, kultuuriteoorialt, poliitiliselt ja ühiskondlikult sfäärilt suuremat tähelepanu neile protsessidele, mis toimuvad materiaalses maailmas ning juhib tähelepanu selle, kuidas elutu materia avaldab pidevat mõju nii inimeste kui teiste liikide elule ning seetõttu ei ole mõistlik strateegia kohelda seda elutute objektide kogumikuna, mille üle inimlikul subjektil on selge võim. Need autorid rõhutavad, et on oluline uurida hoopis mõju, mida materia avaldab inimestele ja teistele elusolenditele, kuivõrd piir elu ja elutu vahel pole sugugi alati selge ning suhted, kuidas tegelikkus erinevate agentsuste kaudu vormi võtab, on seetõttu keerukad ning täis vahepealsusi (mõelgem keele struktuuridele, viirustele). Seetõttu on tekkinud vajadus formuleerida “mikropoliitika”, mis võtaks arvesse elutu materia jõude, mis meile pidevalt mõju avaldavad. Jane Bennett kirjutab:

Such a newfound attentiveness to matter and its powers will not solve the problem of human exploitation or oppression. But it can inspire a greater sense of the extent to which all bodies are kin in the sense of inextricably enmeshed in a dense network of relations. And in a knotted world of vibrant matter, to harm one section of the web may very well be to harm oneself. (Bennett 2010: 13)

Muusika kontekstis oleks see, arvestades muusika suurt poliitilist potentsiaali, samuti uus valdkond, mida avastada rohkem-kui-inimkeskse probleemi valguses. Seejuures tulebki küsimuseks teaduslik uurimismetodoloogia ning kunsti, sealhulgas antud töö raames fookuses oleva helikunsti võimalik roll panustamaks ühtlasi nii teaduslikku uurimisse kui uuenduslikku poliitilisse tähendusloomesse.

Eksperimentaalne muusika on justkui iseennast uuriv muusika, mis on kiire aja jooksul, seoses tehnoloogia arenguga, laienenud helikunstiks. Helikunst on lai valdkond, mis võimaldab tegeleda erinevate probleemidega. Ökoloogilisest vaatepunktist tõusevad esile need helikunsti vormid, mis tegelevad ühest küljest bioakustiliste nähtuste uurimisega, näiteks pöörates tähelepanu suhetele keskkonna ja kuulaja vahel, sealhulgas uurivad inimese suhtumist harjumuspärasesse keskkonda. Eraldi valdkonnaks on saanud *soundscape* kompositsioon, kus tegeletakse helimaastike kaardistamisega.

Kui uurime terminit 'muusika' ning sellega kaasnevat kriitikat rohkem-kui-inimliku muusika teoretiseerimisele, on näha, et eelkõige rõhutatakse ajaloolisi tegureid, mis muudavad teatud muusikavormid eriliseks ning rõhutavad sellekaudu spetsiifilist tüüpi kompleksust ja unikaalsust, mis on omane inimmuusikale. Kui aga uurida erinevaid parameetreid muusikas, sealhulgas helilainete funktsioneerimise füüsikalisi aspekte, rütmi kui universaalset nähtust, ruumilist taju muusikas, avaneb vaatepilt, kus muusika ei ole enam selgelt terviklik nähtus ning eelmainitud elemente, mis muusika kaudu lõpmatult erinevates keerukates variatsioonides koostoimivana esinevad, tuleb ette pidevalt muul kujul ka mujal looduses (mõeldes rütmide, struktuuride, samuti helide tajumise peale). Muusika dekonstrueerimine sellisel moel annab aimu ka inimese mitte-terviklikust toimimisest ning aitab lõhkuda terviklike üksuste piire, mida inimene on harjunud nägema ning mille roll looduse ja kultuuri piiride konstrueerimisel on olnud suur.

Seetõttu on muusika valdkonna laienemine helikunstiks viis, mis võimaldab jätta kõrvale ajalooliste enesekirjelduslike omadustega ülekülvatud "muusika" mõiste, mis on teatud küsimuste uurimisel pigem takistuseks kui abistavaks.

## 1.2. Rohkem kui inimlik muusika

Ökokriitiline ja posthumanistlik lähenemine sõnastab ühe olulisema probleemina humanismist lähtuva maailmavaate juures **antropotsentrismi**, mis hõlmab muuhulgas endas ka näiteks kunstiliste nähtuste omistamist üksnes inimesele, rõhutades selle kaudu

inimese hierarhiliselt kõrgemat võimekust. Üheks eelduseks, mis soodustab muusika inimkeskset käsitlemist, on arusaam, et esteetika on miski, mis on üksnes inimesele omane. Esteetika sellist määratlemist soosib omakorda idealistlik maailmapilt, mis defineerib esteetikat kui huvitumist mingist objektist üksnes selle enese tõttu, n-ö “puhtast” huvist. Sellist motivatsiooni on pikka aega omistatud üksnes inimesele, vastandades seda teiste loomade eesmärgipärasele tegevusele, mis on seotud puhtalt ellujäämisvõitlusest tingitud käitumismehhanismidega.

Viimase aja suunad kognitiivteadustes ja filosoofias juhivad tähelepanu esteetilise elemendi olulisusele ka teiste loomade käitumises. Paljudel juhtudel on esteetilised valikud seotud paaritumisprotsessidega, kuid mitte ainult ellujäämiseesmärgiga ning eelkõige mitte otsesel ja lihtsal kujul. Esteetilise aspekti ümbermõtestamine lähtuvalt loodusteaduste sellealastest uuringutest heidab valgust ka inimese esteetiliste eelistuste kujunemisele ning aitab luuamoodustada silda inimese ja ülejäänud maailma vahele, juhtides tähelepanu aspektidele, mis on mehhanismilt sarnased erinevate liikide käitumises. Mõningad praegused autorid (nt Richard Prum 2017) tulevad sageli tagasi Darwini nende kirjutiste juurde, kus ta käsitles ornamendi temaatikat, kaasates ilu kriteeriumit ning juhtides tähelepanu sellele, kuidas loomad kogevad värve ja ornamente sarnasel moel meeldiva ja huvipakkuvana nagu inimesed, juhtides tähelepanu esteetilisuse rollile sugulises valikutegemises, eristades seda looduslikust valikust ellujäämiseesmärgil.

Esteetilisust rohkem-kui-inimlikus mõttes on analüüsinud nt Martinelli (2010: 93-105), tuues välja, et esteetilisuse või kunsti idee kui millestki täiesti kasutust on kaheldav. Esteetika on juba etümoloogiliselt seotud meelelisuse, taju, maitse-eelistuste ja ilu mõistega. Ta toob välja Charles Hartshorne'i (1973) definitsiooni esteetikast kui millestki, mis ei täida üksnes utilitaarset eesmärki või pole liiga otseselt utilitaarne, ning Aristotelese kirjelduse esteetikast kui millestki, mis sisaldab nii “ootamatuse” kui “äratuntavuse” elementi, tehes nii enda peamiseks tunnuseks teatava sisemise vastuolulisuse. (Martinelli 2010: 105)

Zoosemiootilisest perspektiivist vaadatuna on esteetilisuse mõiste seotud petmise ja mängulisusega, mille pinnale esteetiline elamus ehitub. Mängulise käitumise juures on üks olulisi aspekte rõõm ja nauding, mida saadakse tegevusest. Muusikavaldkonnas on nt François Bernard Mâche täheldanud, et mitte-inimloomad, nagu inimesedki, mängivad



aeg-ajalt helidega ning pole põhjust otsida “tõsisemaid” selgitusi sellele fenomenile — mäng ise ongi selgitus, ning muusika on mitmest küljest vaadatuna mäng. (Martinelli 2010: 107)

Zoomusikoloogia on osa zoosemiootika distsipliinist, mis uurib heli esteetilist funktsiooni loomade helipõhises kommunikatsioonis. Üks selle valdkonna keskseid punkte on uurida selliseid universaalseid muusikalisi nähtusi, mis arenevad erinevatel liikidel välja üksteisest sõltumatult. Zoomusikoloogia toob ühe oma eesmärgina välja ka luua muusikadefinitsioon, mis ületaks antro- ja eurotsentristlikku lähenemist muusikale, tuginedes helide esteetilise tajumisele kui muusika oluliseimale omadusele. (Martinelli 2010: 86) See suund läheb kokku ka helikunsti mõiste esilekerkimisega “muusika” mõiste kõrval, lähenedes laiemalt praktikatele, mis puudutavad helide rolli ja esteetilise mõju uurimist. Helikunsti ja muusika mõistelised piirid on pidevalt muutumises ning hetkel võib helikunsti kasutada laiemal terminina, mille alla muusika samuti kuulub.

### **1.1.1. Linnulaul kui kommunikatsioonisüsteem**

Linnulaul on läbi aegade pakkunud inspiratsiooni kirjanikele, luuletajatele, kunstnikele ja heliloojatele. Linde on peetud erakordselt musikaalseteks olenditeks nende kommunikatsiooni akustilise keerukuse ja kompleksse, samas väga täpse ja äratuntava rütmilisuse tõttu. Laululindude esiletõstmise “musikaalsete” olenditena iseloomustab taaskord antropotsentristmist tulenevat hierarhilist suhtumist ülejäänud loodusesse ning lindude “musikaalsuse” imetlemine on seega suuresti millegi inimsarnase imetlemine looduses. Küsimused, mis on sealjuures linnuhuvilistel muusikutel ja muusikateadlastel tekkinud, on näiteks: kas musikaalsus ja rütmilisus on tuttavad ka lindudele endidele? Miks on linnulaul selline, nagu ta on ning kuidas on see seotud inimese keele ning musikaalsusega?

Linnulaul on kompleksne vokaalne esitus, mis kestab pikemalt ning on tihti inimeste jaoks äratundtavalt tonaalne ja meloodiline. Tüüpiliselt on see õpitav ning ainult väheste liikide vokaalorganite ja eesaju närviahelate kompleksus viitab sellele, nagu oleks need spetsiaalselt seotud laulu õppimisega. (Striedter 1994 – viidatud Anastasi 2017 kaudu).

Linnulaul on üks kõige komplekssemaid looduses leiduvaid kommunikatsioonikatsioonivorme. (Bewirk, Okanoya jt 2011) Siiaani on lahtine ning uurimise all linnulaulu tekkepõhjused kogu selle kompleksuses, kogu protsess, mis linnulaulu teket ja toimimist iseloomustab. Linnulaulu selgitamisel on kaks põhilist hüpoteesi, üks neist puudutab emaslindude maitseeelistusi ning teine liikidevahelist suhtlust. Kumbki hüpotees ei ole aga kõigil uuritavatel juhtudel kinnitust leidnud ning erinevate linnuliikide laulufunktsioonid on täpselt selgitamata. (Gammon ja Altizer 2011)

Linnulaulu erinevuste ja korduste mõõtmiseks on kasutatud näiteks matemaatilisi algoritme, et tuvastada mustreid, mis tekivad, nende stabiilsust, korduseid. Siiani on tuvastatud, et enamikel liikidel ei ole laul ei päris kindlalt ettemääratud ega ka vaba. (Bewirk, Okanoya jt 2011) Erinevused laulutsüklite kordustes viitavad otsuste tegemise protsessile lindude laulmises, õppimise osatähtsusele linnulaulu omandamisel ning lindude mälu eripäradele.

Uueks ja paljulubavaks lähenemiseks linnulaulu uurimisel on aga saamas võrgustikuline analüüs. See võimaldab näiteks paremini tuvastada süntaksitaoliste mustrite funktsiooni linnulaulus, võimaldades võrdlevat uurimist teiste komplekssete kommunikatsioonisüsteemidega, kaasaarvatud inimkeel, kus võrgustikuline analüüs on juba ennast süntaktiliste reeglite uurimismeetodina kehtestanud. (Ferrer ja Cancho 2010)

Henrike Hultsch ja tema uurimisrühm on uurinud ööbiku laulu (*Luscinia megarhynchos*), kasutades võrgustikulist analüüsi. Ööbikulaul sobitub uurimisrühma hinnangul linnulaulu kompleksuse uurimiseks eriti hästi. Isased linnud õpivad ära suure laulutüüpide repertuaari. Üks isane valdab umbes 180 erinevat laulutüüpi. Huvitav on see, et repertuaari suurus tundub olevat selges vastavuses konkreetse isase isendi füüsiliste omadustega: suurema repertuaariga isased jõuavad varem paljunemisalale, neil on pikemad tiivad, nad on üleüldiselt suuremad ja raskemad ning paremas füüsilises seisundis kui väiksema repertuaariga isased. Laul annab seega infot ka konkreetse isendi, laulja kohta. (Weiss, Hultsch jt 2014)

Laulu kordustes erineb variatsioone. Näiteks esineb ööbikute puhul ühe laulutüübi kõrvalejätmist ning seda esitatakse pärast teatud intervalli, kusjuures see on kombineeritud teiste laulutüüpide elementidega. Hultsch on samuti uurinud seda, kuidas mõjutab ööbikute laulu see, kui linnud ise oma laulu kuulevad. Tuleb välja, et ööbikute

laulu mõjutab päris palju see, kuidas nad oma laulu ise kuulevad ning selle mälul põhineva tagasiside järgi korrigeerivad ja lihvivad nad oma oskusi. (Geberzahn, Hultsch 2013)

Seega on siin tähtis osa mälul ning eneserefleksioonil. Lindude mälu on inimese omaga üsna sarnaselt korrastatud. Üllataval kombel sarnaneb linnulaulu harjutamine üsna palju inimesest muusiku tehnikaga oma instrumendi harjutamisel. See sarnaneb näiteks ka inimeste puhul näitlejate õppimistehnikaga.

See, kuidas täpselt linnulaulu õppimine ja säilitamine toimub, pole seni veel päris selge. Arvatakse, et põhiliselt on linnulaul säilinud ja arenenud ellujäämisstrateegia osana. Mitmetel juhtudel on oma osa on mänginud ka keskkonna poolt juhuslikult tekitatud tõkestus, mis paneb aluse uuele hääldusviisile. Näide oleks Daphne saarelt, kus ühe linu kurku jäi kaktuse okas ning see põhjustas teiste lindude poolt sama moonutatud laulu äraõppimise (Grant and Grant 2014 – viidatud Anastasi 2017: 26 kaudu).

Seoses linnulaulu muusikaliste aspektide ja inimmuusikaga kerkivad üles küsimused linnulaulu funktsiooni osas ning selle seotusest helitekitamise nende aspektidega, mis inimkõnes sümbolilise tasandi domineerimise tõttu tahaplaanile jäävad, aga samuti pidevalt olemas on. Kuna inimlikus, loomulikul keelel põhinevas suhtluses domineerib tavaolukordades sümboliline süsteem, jäävad sageli suhtluses teadliku tähelepanu alt välja aspektid, mis puudutavad otseselt heli tekkimise seotust vokaalse mehhanismiga. Kuulates seda, mida räägitakse, nihkub tähelepanu ära sellelt, kuidas räägitakse, seega nihkub tähelepanu ära “siin ja praegu” olukorra materiaalsest võimalustest, sest keel sümboolse süsteemina võimaldab “rännata” suhtluses mujale. Lindudega koosmusitseerimise eksperimendi juures muutubki huvitavaks see, kuidas lindude kommunikatsiooni kuulamine heidab valgust tavapärasest keelepõhisest suhtlusest teistsugustele suhtlusvõimalustele, lähtudes helikasutuse teistsugustest funktsioonidest ka inimese puhul, eraldudes sümbolilisest tasandist ning jõudes lähemale ikoonilisele (imiteerimise) ja indeksilisele, “siin ja praegu” olukorrale ja sellises kohalolus avanevate materiaalsele võimalustele, tuues inimest lähemale oma keha, häälekasutuse võimalustele ning võimalikele uudsetele suhestumistele ümbritseva keskkonnaga, teiste kehade, mida indeksilise ja ikoonilise tasandi domineerimine pakkuda võivad.

## **Alvin Lucier – *I Am Sitting in a Room***

Ameerika helilooja Alvin Lucier on oma loomingus tegelenud peaaesjalikult füüsikaliste ja akustiliste nähtustega, kuid avades neid kunsti kontekstis. Lucieri eesmärgiks on uurida seda taju, mis jääb väljapoole representatsiooni. Teostes nagu *I Am Sitting in a Room* ja *The Duke of York* on algpunktiks võetud arusaadava semantilise tähendusega kõne, seejärel on asutud seda “lagundama”, nii, et kõne muutub mingil hetkel arusaamatuks, kuid esile tuleb vokaalne, heliline dimensioon, ruumi kaudu, milles heli kõlab. Semiootika vaatepunktist hinnates oli Lucieri eesmärgiks seega sümbolilise tasandi hävitamine, uurimine, mis jääb alles kuulamise kogemusse, kui domineerivaks pole enam semantiline tasand. Cox toob välja, et Lucieri sümbolilise tasandi hävitamine pole nihilistlik, sest see ei tunne rõõmu niivõrd destruktsioonist, kuivõrd avastusest, mis sellele järgneb. (Cox 2018: 94)

Ma leian, et kuigi on oluline seda aspekti välja tuua, muutub see eriti oluliseks just siis, kui analüüsida helitöötlemist mehhanismina, mis ilmneb erinevate elusolendite käitumises ning mis seda mõjutab ja konstrueerib, sealhulgas võimaldab ühenduspunkti teiste liikidega, teadvustades ja kogedes toimimist, mille loogika ei allu kultuurilistele inimharjumustele.

### **1.1.2. Omailmad ja helid**

Inimkeskset arusaama aitab biotsentrilisest perspektiivist kritiseerida Jakob von Uexküllil omailmateooria, mis rõhutab erinevate olendite erinevaid maailmatajusid ja kogemusi, mis pole omavahel ühe mõõdupuu järgi võrreldavad. Akustilisest perspektiivist võib siinkohal tuua näite liikidest, kelle kuulmismeel võimaldab neil kuulda kõrgemaid sagedusi kui inimkõrv inimesel, ja palju muid näiteid.

Üks peamisi probleeme või vastuargumente, mida tuuakse muusika (ja ka teiste kunstide) kui rohkem-kui-inimlike nähtuste esitlemisele, puudutab seda, kas või mil määral teadvustavad või nimetavad teised liigid oma tegevust muusikalise või kunstilisena. Siinkohal järgin aga seisukohta, mis on omane materialistlikule arusaamale kunstist, ning mis seab “kunsti” raamistusest olulisemale kohale mingi kunstilise tegevuse materiaalsed ilmingud. Zoomusikoloogia seisukohalt põhjendab Martinelli seda sarnaselt,

rõhutades et musitseerimiseks ei ole tingimata oluline inimõistes “teada”, et see, millega parasjagu tegeletakse, on musitseerimine:

We are rather searching for the signified “music”, the signified of an *aesthetic use of sounds*, which by convention we call here *music*. We could rather call it *Roarrrr*, or *Woof Woof*: what really matters is the actual phenomenon. By this it is implied that (1) to create and develop the concept of “music” does not make humans the only musical animal; and (2) it is once again on the basis of a material behaviour that we detect the existence of a given mental entity. (Martinelli 2010: 85)

Rohkem-kui-inimkeskse helikunsti käsitlemine eeldab teiste olendite omalmade ning akustiliste tajuvõimete uurimist, muusikapraktika eeldab teistsugusest tajust teadlik olemist, selle arvestamist. Üks selle töö küsimusi on, kuidas muusika ja helikunst võivad aidata lahendada mõningaid probleeme, mida ökokriitilises diskursuses esile tõstetakse. Zoomusikoloogilise lähenemise puhul ilmneb huvitav ühisosa kunsti piire lõhkuvate liikumistega, nt *Fluxus* 20. sajandil, mis rõhutavad inimese igapäevaeluga seotud harjumuste võimalikku mõtestamist kunstina, kritiseerides poliitiliselt selget eraldatust igapäevaelu ja kunsti vahel ning juhtides tähelepanu sellele, kuidas inimlik “teadmine” näitkes sellest, mis on muusika ja millal musitseeritakse, on ise küsitlev ja relatiivne. Mõlemas lähenemises keskendutakse kunstiliste tegevuste materiaalsele aspektile, mis jäävad alles sõltumatult raamistusest, ja mis pakuvad uurimisainet sellele, kuidas inimlikud raamistused on mõjutatud materiaalsest tasandist.

### **Alvin Lucieri – *Vespers***

Üks näide eksperimentaalsest muusikast, mis tegeleb teistsuguse akustilise kogemuse rekonstrueerimisega, lõhkudes muusikalise kontsertsituatsiooni ning teiste liikide helipõhise akustilise tegevuse piire, pärineb ameerika heliloojalt Alvin Lucierilt, kelle enamus loomingut on seotud mitte-elusaga, peamiselt tegeleb ta akustika uurimisega ning heli füüsikaliste omaduste uurimisega erinevates akustilistes situatsioonides. Tegemist on heliloojaga, kes kuulub küll nooremasse põlvkonda kui John Cage ja David Tudor, kuid on nende loodud traditsiooni järgija ja edasiviija.

Teos *Vespers* kujutab endast aga huvitavat viisi, kuidas akustilised uuringud on ühendatud teiste liikide kogemuse uurimisega ning inimese paigutamisega talle ebatavalisse kuulamissituatsiooni.

*Vespers* võtab aluseks nahkhiirte erakordselt tugevalt välja arenenud kajalokatsiooni võime. Teos koosneb sõnalisest partituurist, kus interpreetidel on palutud kajalokatsiooni-seadmetega hämaras keskkonnas orienteeruda, tuginedes üksnes helilistele signaalidele keskkonna põhjal.

Lucieri partituuris on repliik, kus helilooja palub teoses osalejatel eraldada tekstuuril, tihedusel, improvisatsioonil ja muul põhinevad individuaalsed eelistused selgelt kajalokatsiooni protsessi võimalikult hästi funktsioneerimise eesmärgist tulenevast helikasutusest:

Move as non-human migrators, artificial gatherers of information, or slow ceremonial dancers. Discover routes to goals, find clear pathways to center points or outer limits, and avoid obstacles. Decisions as to speed and direction of outgoing clicks must be made only on the basis of usefulness in the process of echolocation. Any situations that arise from personal preferences based on ideas of texture, density, improvisation, or composition that do not directly serve to articulate the sound personality of the environment should be considered deviations from the task of echolocation. (Lucier 1980: 16)

Samas partituuri viimane repliik:

Dive with whales, fly with certain nocturnal birds or bats (particularly the common bat of Europe and North America of the family Vespertilionidae), or seek the help of other experts in the art of echolocation. (Lucier 1980: 16)

Sellise mõtlemise kriitikaks võibki pidada ohtu, mis tekib selge eristuse esteetilise eelistuse, mängulisuse ja otsese vajaduse vahel. Enamikes olukordades ei pruugi sellised eristused selged olla ning nii inimeste kui teiste liikide elu on sügavalt seotud esteetilise kogemusega, mis pole selgelt eraldatav ellujäämisvajadusest.

Materialistlikust perspektiivist, mida käsitlet allpool, osutab Cox hoopis sellele, kuidas Lucier juhib tähelepanu mehhanismidele, mis on universaalselt eksisteerivad, heli ja ruumi suhetes iseeneses. (Cox 2018: 93), avades alternatiivseid tõlgendamise viise.

## **1.2. Liikidevaheline suhtlus muusika kaudu**

Martinelli jt rõhuasetus esteetika mängulisele iseloomule, mida toob kultuurisemiootikas esile ka nt Juri Lotman (1990), võiks olla aluseks ka liikideülese muusika kontseptsioonile. Põhjus, miks liikideülene lähenemine lääne muusika kontekstis küsimusi tekitab, võibki

olla seotud range eristusega “tõsise” ja “kerge” muusika vahel, seejuures võib ka “tõsise” muusika juurde kuuluv mängulisuse element ununeda või vähemalt selle muusika käsitlustes tahaplaanile jääda. Seevastu “tõsise” ja “kerge” muusika piire hägustavas vabaimprovisatsioonis<sup>1</sup> on mängulisus ja katsetamine üks keskseid elemente.

Selles peatükis selgitan, kuidas eksperimentaalse muusika kaudu on võimalik uurida/ jõuda lähemale teiste liikide kogemuse mõistmisele ja milline on selle mõju inimkogemusele.

Küsin, kuidas võiks semiootiliselt analüüsida näiteks lindude ja inimeste ühise musitseerimise olukorda, mille tuntuimaks tutvustajaks on ameerika filosoof ja muusik David Rothenburg, kes on sel teemal kirjutanud ka raamatu *Nightingales in Berlin* (2019), aga mida viljeleb ka näiteks Berliinis elav eesti helilooja ja improviseerija Elo Masing, kelle osalusel anti hiljuti välja improviseeritud muusika album *Music for Birds* (2020), mille muusika oli valitud lähtuvalt Masingu kodus elavate lindude reaktsioonidest.

Teisalt on uurimisküsimuseks, missuguseid muutusi tekitab selline olukord tavaliselt inimkeskses musitseerimise situatsioonis? Viimaks on selline praktika huvitav viis, uurimaks seda, töö algul sõnastatud laiemat küsimust – mida me looduse kaudu muusika kohta teada saame ning mida saab muusika uurimine öelda meile inimese, teiste liikide, tehiskeskonna, loodusliku keskkonna, konstrueeritud “looduse” mõiste ning nendevaheliste suhete kohta? – ning pakkuda sellele tavapärastest normidest erinev vastus.

Küsimuseks on, kuidas läheneda inimvälisele teiste olendite kogemuse rõhutamise kaudu, mitte üksnes arvutades, vaid mõistes, et teiste eluvormide olemisviisid põhinevad kättesaamatult teistsugusel maailmakogemusel (omailmal), kuid sellegipoolest tulles üksteise kuulamise kaudu lähemale millelegi ühisele ja millelegi erinevale — kuid mittekuulamise kaudu ei sünni sedagi dialoogi. Mis vahe on arusaamatusel, mis on läbi kogetud, ja sellel, mida ei oldagi valmis kogema?

“Arusaamatus”, mis on läbi kogetud, muutub koosmusitseerimise käigus arusaamiseks, mis on erinev inimkesksest, keelel ja loogilistel eeldustel põhinevast piiratud arusaamisest, teadmisesest. “Arusaamatus” on inimkeskse piiratud teadmise kontseptsiooni binaarne vastand, negatsioon. Inimkeskne vaade elimineerib juba eos võimalused arusaamisteks teisel pinnal, unustades meie kehalise olemuse ning pideva

---

<sup>1</sup> Improvisatsioon on musitseerimise viis, mis seob heli hetkes toimuva olukorraga.

moodustumise erinevate materiaalsete jõudude keerises. Arusaamist-arusaamatust, tõlkimise loogikat keskseks seadvast vaatenurgast erineb aga kõrvutipaiknemise ja kooseksisteerimisega seotud loogika, mis ei toimi tingimata sarnasuspõhiste (ikooniliste) mõistmiste kaudu.

Helid, mis kuuluvad maailmas esinevate nähtuste ja liikumiste juurde, on sageli indeksiaalseteks märkideks, mis juhivad tähelepanu just erinevuste kõrvutipaiknemisele. Need viitavad keskkonnas esinevatele nähtustele, nende järgi on võimalik teha järeldusi ümbritseva keskkonna olukorra kohta. Indeksiaalsed märgid, sealhulgas just keskkonnahelid, võivad olla heaks vahendiks, kuidas “siin ja praegu” olukorra juurde tagasi tulla.

Kuigi Peirce jaotuses on indeks teisene märk ja ikoon on esmane, on indeksiaalne märgitüüp mingis mõttes ehk kõige vahetum, põhinedes nt heli puhul kõrva ehitusel heli lokaliseerimises. Indeksiaalses informatsiooni kogumises kerkib esile justnimelt vahetu keskkonnas olemine ning informatsiooni kogumine erinevate meeltega, erineval moel. Indeks on nagu imeõhuke ja pidevalt nihkuv piir, mis lahutab tegelikkust pertseptsioonist, samal ajal ka ei lahuta, vaid seob lahutamatu kokku. See on seotud ajalise, pidevalt muutuva mõõtmega.

### **1.2.1. Teiste liikide imiteerimine muusikas**

Kui klassikalise või romantilise ajastu muusikas on kujutatud looduse elemente nagu tuult, tormi, maastikke või linnulaulu, on seda tehtud programmiliselt, esitades kujuteldavaid elemente, muutmata ajastukohaseid kompositsioonireegleid ning kasutades standardseid rütme ja mänguvõtteid. Seevastu kuulates neidsamu helisid looduses, esinevad need tihtipeale hoopis müra kujul (tuulekohin, merekohin, lehtede sahin jne). Linnulaulgi, mida sageli on justnimelt peetud erakordselt melodiliseks ning seetõttu lääne muusika iluideaalide seisukohalt üheks “musikaalseimaks” looduslikuks heliks, on tegelikkuses märksa komplekssem ning raskestitabatavam kui selle tavapärased representatsioonid, nt Beethoveni kuuenda sümfoonia “lööke”.

Kas impressionistlikku, muljelist, loodusromantilist muusikat võib pidada ökoloogiliseksökokriitiliseks? Missuguseid semiootilisi mehhanisme sellised representatsioonid kasutavad, kuidas loodust kultuuri keelde tõlgitakse? Kriitiline



küsimus, mis kerkib, on: kuivõrd säärane tõlge on kultuuripoolne omastamine, st mitte teise mõistmisele lähemale jõudmine, vaid lihtsalt selle endale meelepärasemaks tegemine, kuivõrd aga toob säärane tõlge muusika koodidesse uuendusi ning suunab tähelepanu “teisele” ning looduses esinevatele teistele loogikatele?

Vastus nendele küsimustele ei ole ühene. Kuigi enamus klassikalise muusika loodusromantilisi teoseid võtavad loodusest inimkeskselt esteetilise eelistuse abil üleva ja ilusa ning esitavad seda moel, mis ei sea kahtluse alla standardseid, harjumuspäraseid ilu aspekte, jäädes seega ökokriitilisest lähenemisest kaugele, on siiski impressionismis Debussy, Ravel ning hilisimpressionistliku prantsuse helilooja Olivier Messiaeni näitel oluline märkida, kuidas loodusvaatlused ning loodushelide täpne kuulamine on toonud muusikalisse notatsiooni olulisi uuendusi. (Cochran 2014) Samas on need siiski kaugel loodusnähtuste akustiliselt täpselt kujutamisest, mis polegi nende heliloojate eesmärgiks, ning osutavad neile kindlate kultuuriliste esteetiliste normide kaudu. Sellegipoolest on harjumustest väljumisest tulenevad ebamugavused, mis notatsiooni tekivad, oluliseks märgiks sellest, kuidas ümbritsev loodus on teatud aspektides haaramatum ja komplekssem kui ehk varem arvatud ning seetõttu avardasid sellised katsed loodust noodistada olemasolevat muusikakoodi.

Improvisatsioonikunstis on imitatsioon üks olulisemaid aspekte, mille pinnalt tihti muusikalised arengud saavad tekkida. David Rothenberg (2019) toob välja imitatsiooni kui millegi sarnase ööbikute ja inimmuusikute vahel. Taaskord ei ole tegemist inimmuusika ja linnulaulu vahele võrdusmärgi seadmisega, vaid pigem oluliste sildade rajamisega ühiste omaduste leidmise näol.

### **La Barbara – *Les Oiseaux qui chantent dans ma tête***

Eksperimentaalses muusikas võib mitmeid teiste liikide häälte imitatsioonil põhinevaid näiteid tuua, näiteks vokalist La Barbara *Les Oiseaux qui chantent dans ma tête* (1976), mida võib kirjeldada kui seeriat linnulikest kutsungitest ja helilistest žestidest. La Barbara ei püüa tõlkida tõelist linnulaulu täpselt, vaid pigem seda mälestuste ja kujutlusvõime abil oma inimehäälele vastavalt taasesitada. Selle kaudu uurib ta häälekasutust uue perspektiivi kaudu ning toob vokaaltehnikasse olulisi uuendusi, mis puudutavad parameetreid nagu rütm, tämber, helikõrgus ja artikulatsioon. (Gottschalk 2016: 166)

See imiteerimisel põhinev musitseerimine ei pruugi anda arusaama teise liigi kogemusest, kuid juhib tähelepanu teatud helide produtseerimise mehhanismidele ning vastavalt sarnasustele ja erinevustele erinevates omailmades. Imiteerimine on Peirce märgitüpoloogias ikoonilisusel põhinev informatsioonivahetuse tüüp, samal ajal siseneb sellise imiteerimise kui ikoonilise praktika kaudu, kus tuleb ületada tavapäraseid helitekitamise harjumusi, indeksiline märgitüüp, juhtides tähelepanu heli produtseerimise materiaalsetele iseärasustele. Oluliseks semiootiliseks erinevuseks pealiskaudse, loodusromantilise loodushelide integreerimise ning eksperimentaalse muusika vahel ongi repertuaari, muusikaliste normide laiendamine, mis saab teoks imiteerimise näol ning mille kaudu sisenevad teiste liikide poolt tekitatud helid muusikapraktikasse. Kui klassikalise, loodusromantilise muusika puhul võib esile tuua suhtumist teiste liikide tekitatud helide suhtes, mis on selles mõttes hierarhiliselt ülalt alla vaatav, et ei sisalda võimalust kaasata teiste liikide tekitatud helisid sellisel kujul nagu nad inimkõrva jaoks otseselt esinevad, vähemalt mitte kunstilises kontekstis. Kunstilise konteksti raames peab loodusromantiline muusika vajalikuks esitada teiste liikide helisid üksnes lihtsustatud sümbolitena, mis kommunikeerivad helilooja poolt määratud sõnumit, olles inimkeskse kunstilise kommunikatsiooni tööriistadeks sümbolilisel kujul, mis aga kahandab loodushelide enese akustilist mitmekesisust.

Esile võib tuua veel Pamela Z teose "Syrinx" (2003), kus helilooja uurib samuti linnulaulu muusikalisi omadusi, kasutades madalaks muundatud salvestust linnulaulust ning õppides ära sel moel arusaadavamaks muutunud meloodilised aspektid. Seejärel muutis ta hääle taaskord kõrgeks, õppides sel moel täpsemalt imiteerima linnulaulu hääle abil. Tuntud linnuhääle imiteerija on ka saksa vokalist Ute Wassermann.

Oluliseks küsimuseks saab siin on representeerimise (metafoorse looduse kujutamise) ja presenteerimise vaheline eristus. Kuivõrd saab eristada inimmuusikavälisele, sellest sõltumatule teguritele otsest viitamist (indeksiaalset lähenemist) muusikas, näiteks muusikalise olukorra kaudu, mis muusikaliselt muutmata võõraid helisid kaasab, ning "võõraste" hääle muutmine, kohandamine kultuuriliselt väljakujunenud helikeelde.

### 1.2.2. Teiste liikidega koosmusitseerimine kui võimalik dialoog

Alljärgnevalt toon näited kahest eksperimentaalsest suunast: ühelt poolt teaduskatseid meenutavaid David Dunni ja Ric Cuppingu *Mimus Polyglottos*, Oracles ning Chris Merceri *The Audible Phylogeny of Lemurs*, teisalt David Rothenbergi ööbikutega koosmusitseerimise projekt, millest ta on kirjutanud ka raamatu *Nightingales in Berlin*.

#### **David Dunn ja Ric Cupplings *Mimus Polyglottos*, Chris Mercer *The Audible Phylogeny of Lemurs***

Üks esimesi eksperimentaalmuusikuid, kes tegi katse lindudega suhtlemiseks elektroonika abil, oli David Dunn. Projekt, mille lõi tema ja Ric Cupplings aastal 1976, kannab pealkirja *Mimus Polyglottos*. See kujutab endast välisalvestust laulurästast, kes vastab elektrooniliselt genereeritud helidele. Esimene stiimul-lint oli salvestatud linnulauluga ning kutsus edukalt esile vastuse laulurästalt, teine, moonutatud stiimul põhjustas aga vastupidise reaktsiooni. Lind reageeris väga häiritud kehakeelega ning lõpetas heli ajal laulmise. Laulurästa laulu muutmised põhjustasid häiritud reaktsiooni.

On aga huvitav, et sünteetilised helid, mis olid disainitud linnulaulu mõningate aspektide põhjal (näiteks rütmi, helikõrguse, tämbri), põhjustasid rikkalikke vastukajaid linnu poolt. Salvestuses interakteerub lind helisalvestise erinevate aspektidega, rütmide ja tämbri muutustega, kuid ei peatu kunagi ühel kindlal aspektil või otsesel imitatsioonil, vaid läheneb tõelise muusiku kombel, paindlikult ja loominguliselt. (Gottschalk 2016: 167)

Dunnilt võib välja tuua ka teoste kogumiku *Oracles* (1974-75), milles uuritakse samuti teiste liikide vastuseid erinevatele salvestatud helidele, mida kõlaritest mängitakse. Sealjuures on alati jäetud suur osa vaikusele, mis jätab ruumi ettearvatult ajastatud vastusteks.

Chris Merceri teos *The Audible Phylogeny of Lemurs* (2008-12)<sup>2</sup> põhineb salvestustel ja aastaid kestnud uurimistööl, mille käigus autor uuris leemurite erinevaid vokaalseid hääli

---

<sup>2</sup> Täpne ülevaade teosest ning uurimustest, millele see põhines ning mida see edasi arendas, on saadaval: <http://musictechnology.music.northwestern.edu/Mercer-Lemur-Phyl/START%20HERE.html>

playback-meetodil ning mille käigus ta salvestas erinevate funktsioonidega hääliitsusi ning uuris nende kombinatsioone.

Eelnevad lähenemised kujutavad endast olukordi, kus inimlikul muusikakultuuril põhinevad esteetilised eelistused on katsetamise eesmärgil kõrvaldatud. Helid, millega on katsetatud, uurimaks teiste liikide helilisi kommunikatsiooniprotsesse, põhinevad suuresti nende liikide eneste helidel, salvestatud, mõnel juhul elektrooniliselt muundatud kujul.

### **David Rothenberg — *Nightingales in Berlin***

Eelnevatest näidetest erineb oluliselt ameerika muusiku ja filosoofi David Rothenbergi projekt *Nightingales in Berlin* (2014–2019), kes ühendab eksperimentaalse, katsetava ja avatud, inimesest väljapoole suunatud tähelepanuga situatsiooni inimliku muusikakultuuri koodidega. Rothenberg on oma praktika teemal kirjutanud ka raamatu *Nightingales in Berlin* (2019), milles ta rõhutab sarnaseid elemente inimmuusikas ja ööbikute laulus. Ta on korraldanud improvisatsioonisessioone Berliinis Treptower Parkis, kus elutseb palju ööbikuid.

Ta kirjeldab ühisimprovisatsiooni sarnast inimestavahelise improvisatsioonile: kui isasind ei tunne, et ta territoorium oleks ohustatud, võib ta astuda dialoogi inimmuusikuga, kuulates näiteks klarnetimängu ja pärast väikest pausi sellele vastates. (Rothenberg 2019: 14) Rothenbergi praktikat võib liigitada kunstiliseks uurimuseks, mis on semiootiliselt huvitav just kahepoolse piiride hägustumise tõttu. Rothenberg ei proovi uurida rangelt meetoodiliselt teise liigi (ööbiku) erinevaid reaktsioone kindlatele helidele, vaid läheneb situatsioonile tervikuna: nagu inimmuusik, kes kogu oma kohalolu, sealhulgas erinevate esteetiliste eelistustega kohtub improvisatsioonisituatsioonis ööbikust muusikuga.

### 1.2.1. Liikidevaheline improvisatsiooniolukord kui muusika väljaspool kontsertsaali

Lindudega koos musitseerimine või ka teistsugused, keskkonnahelide kaasamisele keskenduvad muusikapraktikad on viisiks, kuidas kultuuri ja looduse vahelisi piire on võimalik hägustada ning võõrast, tundmatut sisse lasta. Üks aspekte, mis sellistes teistmoodi jagatud olukordades esile kerkib, on kultuuriliselt harjumuspärase muusikakuulamissituatsiooni muutmine. Kontserdisaal ning kontsertolukord ja helisalvestised on standardsemad raamistused muusikakuulamisele. Kuulamissituatsiooni kultuuriline kindlaksmääratus mõjutab ka sisu raamistuse reegleid: mis on muusika, mis mitte, mida tasub kuulata, mida mitte.

Tänaval, pargis, metsas või muus ebastandardises kohas musitseerimine, võttes arvesse juhuslikke keskkonnahelid, võimalikke sekkumisi, või lihtsalt keskkonnahelide teadlik kuulamine on praktikad, mis pakuvad välja inimkultuurilisest koodist kõrvalekalduvaid helitõlgenduslikke situatsioone. Olulisemast autorist, (inim)loojast, ja muusika kultuuriliselt sümbolsest koodist saab keskkonna poolt genereeritud kood, millest sünnib ühiselt loodava kunstilise teksti aluspõhi.

Kuulamissituatsiooni muutmine on raami ümberasetamine, kustkaudu saab kultuuriväline kultuuri siseneda. Siia alla kuulub *sound walk* kui praktika ja aktivismi vorm, *fluxus*, samuti *soundscape* salvestused. Visuaalses kunstis on analoogseks näiteks loomade "tehtud" kunst, nt Sema Bekirovic<sup>3</sup>.

Tekib küsimus, kas sellisel viisil saab ligi reaalsele keskkonnale, saab rohkem ligi "siin ja praegu" mõõtmele (vastandatuna euroklassikalisele arusaamale muusikast, mis peaks abstraktse kunstina viima pigem reaalsest keskkonnast "ära") ning missuguse semiootilise mehhanismi abil toimub sellisel juhul informatsiooni saamine keskkonnast, keskkonnaga suhestumine. Kui tegemist ei ole enam sümbol-struktuuridel põhineva lähenemisega, mis jääb?

Rothenberg toob näiteks välja, et lindudega koos improviseerimine muudab oluliselt tavapärasest muusikalist ajataju, mis inimosapooltega koos musitseerides on teistsugune. Liikidevahelise musitseerimise puhul on tavapärasest suurem osakaal kuulamisel ning pikematel vaikusehetkedel. (Rothenberg 2019) See muudab muusikalise

---

<sup>3</sup> Bekirovici koduleht: <https://www.semabekirovic.nl/1792-2/>

tegevuse ajalist struktuuri, jättes selle avatuks võimalikele sekkumistele. Ühises improvisatsioonis tulevad esile uued tõlgenduslikud protsessid: ühelt poolt uudse musitseerimissituatsiooni tõttu suurem tähelepanu keskkonnale, kus ja mis kujul musitseerimine toimub, tuues indeksiliselt esile, kust mingisugused helid tulevad. Samal ajal on improvisatsioonis kohal ikoonilisel imiteerimisel põhinevad helid. Improvisatsiooni olukorras osalevad erinevate muusikaliste taustadega inimesed, mis tähendab, et ka nende arusaam muusikalistest iluideaalidest ja koodidest saab otsese kontakti kaudu teistsuguse kommunikatsiooniviisiga võimaluse muutuda. Rothenberg toob välja, kuidas ta on teiste liikide helisid kuulates avastanud muusikalisi võimalusi, mida ta varem oleks "ebamusikaalsetena" elimineerinud.

Linnulaul jääb inimkesksete iluideaalide proovilepanekuss selles mõttes isegi semiootiliselt mugavaks situatsiooniks, et linnulaul on alati inimesi köitnud ning sellel on oluline ja privilegeeritud koht romantilistes looduskirjeldustes, muusikas ja kunstis. Sellegipoolest muudab sellele standardsele ilule teise nurga alt ning reaalse, otsesel kontaktil põhineva olukorra kaudu lähenemine uus, sest annab võimaluse pöörata suuremat tähelepanu teiste liikide kui keerukate, teistsuguste omailmadega olendite agentsusele, sellele, mis on nendepoolses kommunikatsioonis võõras, ootamatu ning mida ei saa taandada muusikaliseks sümboliks ning seega justkui lihtsustatud objektina omandada. See kehtib ka üleüldisele kontserdisituatsioonist väljas paiknevale musitseerimisele, kus oluliselt muutub musitseerimise struktuuri ettemääratus, kui arvestada võimalikke sekkumisi ümbritseva keskkonna helide poolt ning neid muusikasse kaasata.

## 2. Uusmaterialism: heli ise ja kuulamine

Käesolevas peatükis analüüsin muusikakäsitlusi, mis peavad vajalikuks uurida helinähtust mitte üksnes elusa looduse seisukohalt, vaid keskendudes justnimelt helilainetele kui füüsilisele nähtusele. Üks olulisemaid uusi käsitlusi on filosoof Christoph Coxi muusikafilosoofiline teos *Sonic Flux: Sound, Art and Metaphysics* (2018), mis tugineb Deleuze'ilikule lähenemisele ning püüab juhtida tähelepanu neile heli aspektidele, mis on "tähendusetud". Uurin, kuidas semiootiline traditsioon selliste suundadega suhestub ning missuguses mõistes võib "täendus" saada uusmaterialistlike mõttevoolude vaenlaseks ning milliseid "tähenduse" kontseptsiooni aspekte sellisel juhul silmas peetakse. "Tähenduse" analüüsimisel võtan aluseks Peirce'i märgitüpoloogia.

Lisaks filosoofilisele taustsüsteemile vaatlen olulisemate helikunstnike loomingut eksperimentaalses muusikas, kus pööratakse tähelepanu heli materiaalsuse ja akustilise reaalsuse uurimisele, täpsemalt John Cage'i ja *Fluxuse*, Alvin Lucieri, Pauline Oliverose, Maryanne Amacher'i loomingut.

### 2.1. Mitterepresenteeriv muusika

Christoph Cox esitab oma raamatus *Sonic Flux* (2018) uue, materialistliku lähenemise helile ja muusikale. Cox toobki esmalt esile, et tema eesmärk on pakkuda teoreetilist raamistikku, mis võtaks alguseks helilise nähtuse iseärasused ning sellest lähtuvalt läheneda ka muusikale (Cox 2018: 14). Muusikat on pikka aega nähtud teistest

kunstiilikidest erinevana, sest see ei allu üksüheselt representatsioonilise, st reaalsust imiteeriva/modelleeriva kunsti reeglitele. Teisalt erineb materialistlik lähenemine ka oluliselt lähenemistest, mis representatsioonilisusele vastanduvad ning kujutavad endast puhast vormianalüüsi, st lähenemisi, mis käsitlevad muusikat endassesulgunud, isoleeritud abstraktse nähtusena, millel muu maailmaga tugevat seost pole. Viimast lähenemist on esindanud nt mõjukas teoreetik Eduard Hanslick, kelle väitel muusika on eneseküllane ning ei vaja muusikavälisist sisu. (Hanslick 1986)

Erinevalt vaatest, et muusika on abstraktne, muust maailmast eraldiseisev süsteem, uurivad näiteks selliste helikunstnikud nagu Max Neuhaus, Maryanne Amacher, Alvin Lucier, Christina Kubisch, Carsten Nicolai, Francisco López jpt, oma loomingus just heli materiaalsust, osutades sellise lähenemisega mitte heli abstraktsusele, vaid ülimalle konkreetsele. Nende kunstnike loomingus saab ilmsiks heli ajalisus, tekstuur, see, kuidas erinevad materjalid, millega helilained interakteeruvad, meie helitaju mõjutavad. (Cox 2018: 18)

Ajalooliselt on muusika mitterepresentatsioonilisus, mis annab sellele kunstina "erijuhtumi" staatuse, pakkunud mõtteainet mitmetele filosoofidele. Cox (2018: 19-25) toob oma materialistlikus heliteooria taustsüsteemis välja Schopenhaueri ja Nietzsche olulisuse. Schopenhauer jääb truuks Kanti eristusele näivuses ja asja iseenese vahel, kui ta eristab 'representatsioonide' maailma ja 'tahte' maailma. Kõige all on maailmas puhas tahe, eristusteta energia, jõud. Enamasti on see absoluutne jõud aga vahendatud, representeeritud sümbolite ning väiksemate, diskreetsete ühikute poolt, mis moodustavad harjumuspärase maailma. Erinevalt Kantist, kelle jaoks 'asi iseeneses' jääb ligipääsmatuks, puhtteoreetiliseks ühikuks, ületab Schopenhauer selle lõhe, väites, et meil on ligipääs sellele 'tahte', see on olemas meis endis ning läbib näivaid, representatiivseid tasandeid. Muusika on seejuures Schopenhaueri filosoofias erilisel kohal. Ta nimetab seda "võrdlemisi sõltumatuks näivast maailmast, seda positiivsel moel ignoreerivaks, millekski, mis võib mingi piirini olemas olla ka siis, kui maailma üleüldse poleks — mida ei saa öelda teiste kunstiilikide kohta" (Schopenhauer 1819 – Cox 2018: 20 kaudu). Schopenhauer vabastab muusika näivuse, representatsioonide maailmast ning asetab selle 'asja iseenese', 'tahte' maailma, mille väljenduseks muusika on. Seega pakub muusika kuuldavate nende looduse primaarsete, dünaamiliste jõudude väljendust, millest koosnevad objektid. (Cox 2018:20)



Music differs from all the other arts by the fact that it is not a copy of appearance, or, more exactly, of the will's adequate objectivity, but it is directly a copy of the will itself, and therefore expresses the metaphysical to everything physical in the world, the thing in itself to every appearance. Accordingly, we could just as well call the world embodied music as embodied will. (Schopenhauer 1819 – Cox 2018: 20 kaudu)

Teise olulise alguspunktina materialistliku helikäsitluse kujunemisele näeb Cox Nietzsche kunstikäsitlust, mis rõhutab looduse enda võimet luua kunsti. Kunst koosneb “looduse imiteerimisest” mitte sel moel, et pakub olemasolevate entiteetide realistlikku kujutamist, vaid pigem sel moel, kuivõrd suudab esile tuua looduse loovaid impulsse. (Cox 2018: 23)

Selline lähenemine lõhub Coxi arvates arusaama, et kunst ning loomingulisus nõuavad teadlikku agentsust. Selle asemel ühtib teadliku agentsuseta loomingulisuse kontsept iseorganiseeruva mateeria teooriaga, mille hiljutisemateks teoretiseerijateks on olnud materialistlikud filosoofid nagu Deleuze ja Guattari, Manuel DeLanda, Gilbert Simondon, Ilya Prigogine, Isabelle Stengers. (Cox 2018: 25)

Rõhk läheb sellisel juhul objektilt muutusele, olemiselt saamisele — teole, mõjule, dünaamilistele võimusuhetele. Mõte Dionysoslikust “saamise” jõust leiab, nagu Cox osutab, rikkaliku väljenduse Deleuze'i filosoofias. Selle järgi pole muusika mitte niivõrd representatsiooniline, kuivõrd muudab kuuldavaks üleüldise jõudude voo (*flux*), mis moodustavad loomuliku “saamise” protsessi: kestuse, surve, pinge, rahunemise, tõmbe, eemaletõukumise, pidevuse, lahustumise jne. See on individuaalsuse-eelne “saamine”. Deleuze'i järgi on heli kontinuaalne, anonüümne voog, millesse inimesed küll panustavad, kuid mis ületab inimese piire, ulatub inimesest väljapoole. Heli pole seega punktilistest entiteetidest lähtuv, vaid primaarne voog, eelneb diskreetsete ühikute moodustamisele, ja millesse nad panustavad. (Cox 2018:26)

Siinkohal on oluline märkida, et posthumanistlik, materialistlik lähenemine helile ei kaota seejuures ära vaatenurga ja tõlgenduse olulisust. Elusolendite helitajumine on üks olulisi informatsiooni edastamise kanaleid ning see on ka üha olulisemaks muutuv valdkond, mille kaudu uurida näiteks erinevate ökosüsteemide toimimist. Helisignaali olulisus on tõusnud esile ka viimastes taimekommunikatsiooniteemalistes uuringutes (vt nt Gagliano jt 2012).

Mida rõhutavad aga uusmaterialistlikud mõtlejad, sealhulgas loeksin nende alla ka otsingulise, uuriva eesmärgiga kunstnikud ja muusikud, pole niivõrd erinevused erinevate eluvormide ja eluta vormide vahel, vaid elu ja elutuse tiheda seotuse näitamine. See, kuidas nii inim- kui mitteinimeluvormid on tihedalt läbipõimunud mitte-elusaga, on

oluliseks uurimisobjektiks. Olulisemaks tõlgenduslikest erinevustest muutuvad sarnasused erinevatele eluvormidele ja mitteorgaanilisele materiale omaste koodide ja mustrite vahel. Seda, kuidas need pole selgelt vastanduvad nähtused, vaid pidevalt seotud, on rõhutanud oma filosoofias Deleuze ja Guattari, praegusest filosoofidest nt Jane Bennett oma teoses *Vibrant Matter*.

Semiootika vaatenurgast saab siinkohal oluliseks semiootilise läve küsimus. Muusikasemiootikasse puutuvad seega küsimused, millega tegeleb biosemiootika. Kust algab tõlgendamine? Mis on koodide poolt määratud/masinlik, kus algab valikute tegemine?

## **Maryanne Amacher**

Maryanne Amacher on oma loomingus uurinud näiteks otoakustilisi emissioone, seda, kuidas kõrva sees tekivad helid. Tema helikunstilised uurimused heidavad valgust sellele, missugused mehhanismid ja kuidas, mõjutavad inimese helikogemust. Kõrv muutub ise instrumendiks, moodustades ise helisid lisaks ruumist kostuvale muusikale.

Our ears act as instruments in responding to music, sounding their own tones in addition to the music in the room, like another instrument joining the orchestra. Neuroanatomy responds and gives shape to the most subtle traces of acoustic information. We hear tones other than the given acoustic tones taking their shape inside our ears, as the membrane vibrates in response to the given acoustic tones. (Amacher, Handelman 1991)

Amacher toob intervjuus (Amacher, Handelman 1991) välja, et ta arendab oma loomingus kõrvasiseste tämbrite ja meloodiate kuulmist muusikalisena. Ta nimetab seda kaardistamiseks, "pertseptuaalseks geograafiaks". Maryanne Amacheri looming tegeleb ühest küljest küll väga introvertse, sissepoolepööratud kogemusega, uurides kõrvade helitekitavat mehhanismi, teisalt on see alati seotud ümbritseva ruumi ning terviklikult kehalise, materiaalse kogemusega. See muudab ka tavapärast kontserdiolukorda ja selle standardseid piiranguid. Amacher toob välja, kuidas liikudes ruumides, kus tema heliinstallatsioonid kõlavad, muutub heli tajumise kogemus selgelt füüsiliseks ning inimesed tunnetavad seda tihti vabastava kogemusena, mis erineb istumis põhisest kontserdisituatsioonist.

There is a situation when you have architecture as I'm describing it—physical architecture, these larger spaces. It is a very communal thing and because of the dimensions of the space itself connecting to the music in the way it does, it creates a very liberating experience. I mean,

people dance. It's very different than if you're in a small place or particularly if you're keeping your seat. (Amacher, Handelman 1991)

Semiootilises plaanis on taaskord tegemist huvitava olukorraga, kus ei ole helitajumist enam võimalik eraldada muudest kehalistest tajudest, pole võimalik paigutada seda justkui kehast sõltumatusse kultuurisfääri. Muusikalise kogemuse uurimine saab ühtlasi füüsilise kogemuse uurimiseks ning esile inimkeha vahetu suhe ümbritsevaga.

Kummituslikku aspekti digitaalse ja analoogse vahelises nihkes on rikkalikult kirjeldanud Derrida hauntoloogia mõiste kaudu. Sellel teemal kirjutab ka Cary Wolfe (2010) oma raamatus *What is Posthumanism?*, analüüsisid inimkultuuri ja digitaalsete arengute seisukohalt Brian Eno ja David Byrne'i albumit *My Life In the Bush of Ghosts* (1981), mis on üks omal ajal radikaalsemana mõjunud plaate, kus samplitakse heliklippe, mis pärinevad radikaalse, fundamentalistliku maailmavaatega kogukondadest. Need segunevad elektrooniliste tantsumuusikale omaste heliefektide ja rütmidega, moodustades kõhedusttekitava koosluse, kus segunevad elektrooniliste helide ja salvestatud, "päris maailmast" pärinevate helide näol ka lääne liberalistlik maailmavaade radikaalsete, suletud kogukondade maailmavaatega. Wolfe toob välja, et selle plaadi kuulamine on omamoodi tõestusmaterjaliks selle kohta, kuidas analoogne maailm jääb kummitama digitaliseeritud, virtualiseeritud maailma, kus helid on lahutatud neid tekitavast allikast. Analoogse spekter ei allu digitaalsele renderdamisele ning säilitab oma identiteedi. (Wolfe 2010: 285)

## 2.2. Salvestus, heli digitaliseerumine, masinlik kuulmine

Üks olulisemaid teemasid, mis kerkib esile seoses posthumanismi ja helikultuuriga, on muusikakultuuri liikumine digitaalsetele platvormidele, enne seda ka analoogsalvestusvõimaluste kujunemine. Enne salvestamisvõimaluse kujunemist säilitati muusikalisi ideid kas otsese kontakti — õpetaja-õpilase suhte, suulise pärimuse kaudu – või kirjaliku notatsiooni abil.

Kirjalik notatsioon on viis anda muusikalist informatsiooni edasi, eraldades heli tema algsest keskkonnast, "siin ja praegu" dimensioonist. Kirjalik notatsioon tähendab

tõlget teise meediumisse. Seejuures funktsioneerib noot enamasti siiski eesmärgiga võimaldada muusika edasisi esitusi kontsertolukorras, mis toimub “siin ja praegu”, otse, päriselus. Tuleb muidugi märkida, et seoses kirjaliku notatsiooni ning autoriõiguste olulisemaks muutumisega Euroopas peale õukondade toetussüsteemi kadumist ja kapitalistliku süsteemi tugevamaks muutumist sai noot vahendiks anda muusikalist infot edasi nii, et valmis teos, noot, saaks selgemini piiritletavaks, müüdavaks tooteks ning muusikat saaks esitada ilma helilooja enda kohalolekuta. Seoses noodi muutumisega muusikaloomisel kesksemaks, tekkis ka vorme, kus noot on olulisem kui kõlav muusika, kirjapandud, kontrollitud süsteem omandas võimu kõlava muusika üle. (Attali 1985: 12)

Seevastu salvestamistehnika teke on muutnud oluliselt arusaama helide lahutamatum kuulumisest keskkonna juurde, kust nad pärinevad. Salvestustehnika kujutab endast seetõttu kummituslikku maailma, kus helid saavad ilmuda eraldatuna heliallikast, nii on võimalik kuulda sõna otseses mõttes mineviku hääli isegi, kui nende allikad on kättesaamatu olemasolevas elus (saame kuulda praeguseks surnud muusikute salvestusi, intervjuusid lahkunud isikutega).

Üks tehnika, mida salvestamisega seoses oleks samuti vajalik mainida, puudutab heliefekte, näiteks raadiokuuldemängudes, filmides. See, kuidas heliallikas erineb näiteks nimetusest, mis helile andmebaasis antud on (näiteks “lõkke praksumise” heli, mis on tegelikkuses saavutatud paberi krõbinaga, jne), demonstreerib heli tähenduslikku iseseisvust oma otsesest tekitajast, allikast, tuues esile helide võrdlemisi avatud tähenduspotentsiaali, võime tähistada väga erinevaid asju, põhjustada erinevaid tõlgenduslikke seoseid. Siinkohal tulebki taaskord esile semiootiline ikooni-indeksi-sümboli suhe ning inimeste tendents tõlgendada sarnasuse alusel, indeksilisest tähendusest sõltumata. Salvestatud heli puhul, mis on oma algsest keskkonnast eraldatud, saavad tõlgenduse aluseks seega heli enda akustilised omadused, tähendus tuleb seega justkui helist enesest, mitte heli allika kaudu.

## 2.3. Müra

Keskkonnahelide, tähendusetute ja tähelepanu väärivate helide suhetes on oluline roll müral ning sellega seoses küsimusel, kuidas müra mõtestada.

Müra on miski, mida on lääne klassikalise muusika traditsioonis alati püütud vältida, vastandatuna puhaste helide ja kooskõlade esteetikale. See lähenemine erineb oluliselt näiteks jaapani traditsioonilisest muusikast, kus müraelement on alati olnud osa muusikast, tähelepanu fookuses samavõrd kui “puhtad” muusikahelid.

Müra on keerukas mõiste, mis tähistab enamasti tundmatut, tähendusetut. See sümboliseerib ohtlikku, mõistetamatut. See on entroopia, mis pidevalt varitseb organiseeritud pindade all, olles valmis ettevaatamatuse korral pinnale kerkima. Müral on seega poliitiline potentsiaal vahelesegaja, informatsiooni häirijana, samuti on see võimalik uuenduste tooja olemasolevasse korda.

Müra mõiste muusikas on suuresti seotud industriaalsusega, seejuures müramuusika viljelemine on enamasti olnud seotud sotsiaalse kriitikaga, mis toob esile industriaalse ühiskonnamudeli kitsaskohti, heites akustilise pildi loomise abil valgust tööliklassi töötingimuste ebainimlikkusele, jne.

Praeguses postindustriaalses, hiliskapitalistlikus ühiskonnas, kus suurimaks kriisiks on kliimasoojenemine, saab oluliseks ka küsimus loodusliku müra kohta. Müra mõiste ei seostu enam ainult industriaalsuse ja urbanistliku elukeskkonnaga, vaid ka laiemalt “tundmatu, võõra, mõistetamatu” tähendusega. Müra muutub kontseptiks, millel on sõltuvalt kontekstist, sõltuvalt kuulajast erinevad avaldumisvormid.

See, mis on müra ühele agendile, ei pruugi olla teisele. Oluline on uurida, missuguseid tähendusi võivad kanda võõrad kommunikatsioonisüsteemid, enne kui neid mõistetamatuse tõttu tähendusetuks nimetada. See, mida inimene peab “müraks”, tähendusetuks, võib olla tähenduslik kellelegi teisele, kelle tähenduse loomise süsteem on teistsugune.

### **Masami Akita – *Merzbow***

Müramuusika üks tuntumaid pioneere on jaapani artisti Masami Akita projekt *Merzbow*. Akita muusikat on posthumanistlikus kontekstis käsitletud seoses nii tema muusikaga kui

ka tegevusega loomaõigustlase ja vegan-aktivistina (Filipović 2013). *Merzbow* muusikas saab heli oma valjuse tõttu tuntavaks ka ülejäänud kehale, mitte üksnes kuulmisele ning selle aspekti kaudu lõhub müramuusika eristust keha ja vaimu vahel, rõhutades heli füüsilisust, materiaalsust.

Jaapani *noise*-kultuuri käsitlevas raamatus *Japanoise* toob David Novak (2013) välja, et ühtlasi ületab *noise* ka piiri tantsumuusika kontserdite ja “tõsise” muusika kontserdite kultuuri vahel, kus ühel puhul ei soodusta tantsumuusika privaatset esteetilist kontempleerimist, teisel juhul nõuab tõsise muusika keskendumine “vaimsele” aga kehalist paigalolekut. Seevastu vali muusika loob keha-vaimu ühtsust demonstreeriva sünesteetilise momendi. (Novak 2013) *Merzbow* muusika rõhutab ka rütmide mehhaanilist korduvust nt loomadelt pärinevatest helidest, kasutades tihti loomadelt pärinevaid helisampleid põhjana, millelt müra genereerida.

Müramuusikal on semiootilisest vaatepunktist poliitiline tähendus olemasolevate tähenduste purustajana ning ühtlasi muusikaliste korrastusjoonte laialipaiskamise, detsentraliseerimise kaudu.

In other words, Masami Akita opens the lines of flight in the process of becoming-other (becoming-Merzbow?), thus pointing to a direction one could take in order to resist the power relations: the destruction of the humanistic anthropocentric human subject, or decentralization of the human in its relationship with the evolutionary, technological and ecological coordinates, and giving way to the (in)organic multiplicity that constitutes the chaosmos. (Filipović 2013)

Müra pakub võimalust kuulata väljapoole eksisteerivat korda ning tajuda kaootilist paljusust, mis ei sõltu inimesest, kuid avaldab inimesele tugevat mõju.

### **Peter Ablinger – *Weiss/Weisslich 18***

Mürahelide aktsepteerimise rolli rohkem-kui-inimkeskse helide välja tunnistamisel on kirjeldanud näiteks ka austria helilooja Peter Ablinger. Metsiku looduse müra on Ablinger uurinud oma teoses *Weiss/Weisslich 18* (1992/96). Salvestus sellest teosest esitleb tuule häält puhumas läbi kaheksateistkümne erinevat liiki puu, tuues esile erinevused kõigi erinevate puude omadustest.

The corn stood high and it was just before harvest. The hot summer east wind swept through the fields and suddenly I heard das Rauschen (noise/the sound). Although it was often explained to me, I can still never say how wheat and rye are different. But I heard the difference. I believe it was the first time I really heard outside an aesthetic circumstance (say, a concert).

Something had happened... one way, or the other, it seems to me, all the pieces I've made since have to do with this experience. (Ablinger "Weiss/weisslich 18"<sup>4</sup>)

See helilooja kirjeldatav kogemus on huvitav, peegeldades taaskord raamistust, mille järgi inimene loob "täendusliku" ja "täendusetu". Kuulates erinevaid mürahelid tähelepanelikult, otseses seoses erinevate puudega, hakkavad mürahelid üksteisest erinema ning tekivad nüansid, mida harjumuspärastest helidest koosnevas muusikakoodis pole võimalik kuulda. Hierarhiline mõtlemine muusika ja müra, samuti tähenduse ja tähendusetu kaalal satub küsimuse alla, kui tähendused hakkavad ootamatul moel esinema seal, kus neid varasemalt on välistatud. Teravneva tähelepanu abil saab ka selgemini tajutavaks materiaalse maailma vahetu kohalolu ning mõju, mida elutu maailm elusale pidevalt avaldab, tuues esile erinevusi ja muutusi. Sellisel juhul ei ole tegemist mitte ainult olemasolevaid koode hävitava, destruktiivse lähenemisega, vaid ühtlasi tähelepanuga, mis suunab leidma uusi tähendusloome vorme.

---

<sup>4</sup> Kättesaadav Ablingeri kodulehtel: <http://ablinger.mur.at/docs/ww18engl.pdf>, 25.05.2020.

### 3. Kuulamise poliitiline potentsiaal

Küsimus, kuidas muusika ja helikunst saavad meile informatsiooni anda looduse ja inimese suhete kohta, omandab praegusel keskkondlikult kriitilisel ajal poliitilise tähenduse. Kummituslik muusika, mis toob sisse helisid äratuntavatest elulistest situatsioonidest või tekitab salvestatud helide abil seoseid, mis aitavad heita valgust poliitiliselt problemaatilistele nähtustele.

Heli on miski, mis seob meid sellega, mis ei pruugi olla nähtav, mis võib olla nähtamatu, mis võib veel nähtavaks saada. Heli võib olla informatsiooni kogumine millegi kohta, mis pole nähtaval, viide millelegi, mis on mujal. Jälg, mis ei sarnane jälje jätnud olendiga, kuid annab sellegipoolest informatsiooni tema omaduste kohta.

#### 3.1. Pealtkuulamine

Brandon LaBelle pakub oma raamatus *Sonic Agency* välja "pealtkuulamise" kui kuulamisaktivismi vormi, viisi kuulamise kaudu suurendada mõistmist, hoolimist, empaatiat. Ta toob ka välja, et kuna kuulamine on ajalist kohalolu nõudev akt, võib see inimest tähelepanelikumaks teha erinevate materiaalsete aspektide suhtes, mis igapäeva elu kujundavad. Kerkivad uued küsimused: mida võiks kuulamise kaudu teada saada konfliktsete situatsioonide kohta, erinevate keskkondade ja sotsiaalsete nähtuste kohta? Kuidas kuulamine võib tähelepanu juhtida sellele, mis jääb tavaliselt tähelepanuta?



Kuulamisaktivismi võimaliku vormina toob LaBelle välja ka kollektiivse kuulamise näiteks kontserdisaalidest väljaspool (LaBelle 2018: 160).

Forms of listening are ultimately productions of subjects and sites, knowledges and relations, contouring and shaping the subjective and the intersubjective, the energetic and the material features that greatly affect personal and political life. Listening is often tuning us to the interplay of meaningful layers that constitute the world, bridging the seen and the unseen, foreground and background, things and bodies with animate forcefulness: listening draws one in, toward certain depths, while drawing out the underheard into greater volume — a poor acoustic whose dirtiness is reflective of the tussle that is public life.

In these situations, listening may express concern as well as indignation by bringing attention to the said and unsaid - *this sound that relates us to the not-yet-apparent*. (LaBelle 2018: 160-161)

Pealtkuulamine kui aktivismi vorm võib tunduda üllatav just seetõttu, et pealtkuulamisel on seni olnud negatiivne tähendus, kuid siinses kontekstis kerkib taas esile pealtkuulamise juurde olemuslikult kuuluv aspekt, milleks on tähelepanu. See, kui kedagi või mingit olukorda pealt kuulata, eeldab, et tuntakse huvi pealtkuulatava suhtes, osutatakse sellele vaikset tähelepanu. Pealtkuulamine on samuti miski, mida on keeruline teostada, sest see eeldab, et pealtkuulatav kõne või muu heliline olukord on mõeldud kas mitte üldse kuulamiseks (nt omaette tehtud häälsused, laulujupid, endaga rääkimine) või on mõeldud kindlale isikule, igal juhul kuulub privaatsfäär, mis on selge piirjoonega eraldatud avalikust.

Might overhearing suggest a model of listening that by steering one through conditions of interruption enables gestures of caring beyond the familiar? (LaBelle 2018: 87)

Salvestamistehnika ning sellest lähtuv helikunst, muuhulgas justnimelt ökoloogiliste koosluste või helide salvestamine, mida muidu kuulda ei ole, on üks viise, kuidas selline pealtkuulamine saab toimuda. Seejuures tooksin välja ka feministliku helikunsti, muu hulgas ASMR-helide (väga lähedalt salvestatud vaiksete helide) kasutamise, mis võimaldab näiteks kuulata helilisi katkendeid traumaatilistest hetkedest (nt prantsuse feministlik helikunstnik Ronce).

Samuti võib *soundscape*-salvestusi raskesti ligipääsetavatest ökoloogilistest elukeskkondadest pidada omamoodi pealtkuulamise võimaldamiseks. Kuuldavaks saab see, mille kohalolu ei pruugi muidu olla tajutav, nähtav, kuuldav. *Soundscape composition* on poliitilise potentsiaaliga just seetõttu, et võimaldab kuulata hääli, mis muidu jäävad kuulamata. Teised liigid ja elukooslused ei saa ennast kuuldavaks teha samasuguste märgisüsteemide abil, mis on domineerivad inimkultuuris. Üks võimalus selleks, et luua mõistmist, mis ulatuks väljapoole inimkultuuri konstrueeritud piire, on justnimelt

kuulamine, mis annab võimaluse teistsuguste eluvormide olemasolust aimu saamiseks ning mis osutab tähelepanu erinevatele ajakogemise vormidele, millele viitavad erinevad rütmid, erinevad kiirused, mida mitmekesistes ökoloogilistes kooslustes kuulda võib.

## 3.2. Süvakuulamine

Sarnaselt John Cage'ile ja *Fluxuse* tegevusele on Pauline Oliveros tegelenud juhuse muusikaga, kuulamissituatsiooni ning helilooja-interpreedi rolli muutmisega. Oliveros keskendus akordionimängule, uurides pikki droonihelid ning erinevaid mikrotonaalseid võimalusi, mida pill pakub, arendades ka välja oma akordionimudeleid. Tema lähenemine on suuresti mõjutatud india muusikast. Oluliseks punktiks tema kunstnikuteel oli see, kui Oliveros pöördus ära tavapärasest esinemisest, mis seadis muusiku ja publiku justkui kauba pakkuja- ja tarbija rollidesse, ning pöördus sissepoole, mängides pikka aega üksnes iseendale. Akordioni pikad helid muutusid meditatsioonivahendiks ning oma pikast kogemusest lähtuvalt on Oliveros kirja pannud ka süvakuulamise (*Deep Listening*) põhimõtted, kus ta pakub välja erinevaid kuulamise ja tähelepanu harjutusi, ülesandeid. Säärane praktika on tihedalt seotud erinevate meditatsioonitehnikatega.

Huvitav, nagu osutab Piekut (2013) on aga tema erinevus nt John Cage'ist, keda on kritiseeritud just sellepolest, et tema vabanemisega seotud muusikateosed, mis seadsid fookusesse juhuse, keskendusid üksikisiku vabadusele — Cage isegi vältis ühisimprovisatsiooni olukordi ning vastandas seega mingil määral ühisimprovisatsioonis tekkivaid võimalikke sotsiaalseid tähendusi üksikisikule ligipääsetava “puhta” tähendusetusega. Ta asetab inimese ja kultuuri selle lähenemisega üksteisest selgelt eristuvatele positsioonidele ning otsis viisi, kuidas helilooja kui kultuuriliselt kujundatud esteetiliste eelistustega saaks täielikult taanduda, avades sellisel moel ligipääsu “puhtale loodusele, juhusele”. Seda lähenemist on kritiseeritud just seetõttu, et säilib selge eristus loodusliku ja inimlikult sotsiokultuurilise tasandi vahel, vähemalt selles, kuidas Cage oma lomingut mõtestas. Tema praktikates enestes tulevad aga tihti esile just võimalused materiaalse ja sotsiokultuurilise ühtsust ja seotust kogeda (Piekut 2013).

Seevastu Oliverose lähenemine keskendub tihti just kollektiivsele kuulamisele ja erinevatele interaktsioonivõimalustele, mis kuulamise pinnalt tekkida võivad. Sellest kirjutab ta ise raamatus *Deep Listening* (2005), kuhu on koondanud oma elu jooksul välja töötatud kuulamise ja musitseerimise harjutused. Tema lähenemine ei eralda sotsiaalset-kultuurilist interpretatsiooni rangelt "looduslikust", materiaalsest maailmast, vaid otsib viisi, kuidas üks teisesse tuua. (Boyd 2014)

Sellisel moel on Oliverose lähenemine rohkem kooskõlas ning aktuaalselt mõtestatav, arvestades praegusi uusmaterialistlikke suundi, mis rõhutavad just materiaalse agentsuse kohalolu sotsiaalses ja kultuurilises maailmas, nende afektiivset mõju, inimesele, kõige tihedat seotust. Oliverose muusika asetub kontserdisaalist väljapoole ning tungib igapäevaharjumuste sfääri, võimaldades igapäevaelu norme küsimuse alla seada ja uuendada, lähtuvalt kuulamisest. Sellisel juhul ilmneb kuulamise poliitiline potentsiaal tähelepanu ja empaatia suurendajana, võimalusena lahustada selgeid piire enda ja ümbritseva, sealhulgas teiste olendite vahel (Boyd 2014).

## Kokkuvõte

Selles töös on esitatud erinevad uued helikäsitlused, mis põhinevad eksperimentaalsete muusikute praktilisel, helikunsti teoorial (peamiselt tuginedes Christoph Cox'i (2018) teosele *Sonic Flux: Sound, Art and Metaphysics*) ning ökoloogilisel, posthumanistlikul ja uusmaterialistlikul filosoofial (Deleuze ja Guattari, Jane Bennett). Olen selles valguses toonud kokku erinevad lähenemised ühelt poolt teiste liikidega helipõhist kommunikatsiooni uurivatelt eksperimentaalse muusika viljelejalt nagu David Rothenberg, David Dunn, Chris Mercer. Teisalt olen vaadlenud heli füüsikaliste, akustiliste omadustega tegelenud helikunstnikke nagu Maryanne Amacher, Alvin Lucier. Olen toonud ka välja aspekte, mis neid kahte antropotsentrismi ületada püüdvat lähenemist teineteisele lähemale toovad, muuhulgas analüüsinud Lucieri teose "Vespers" aspekte nii teistesse liikidesse suhtumise seisukohalt kui ruumi akustilisi omaduste kunstilise avastamise seisukohalt. Uurides kuulamise poliitilist potentsiaali, olen leidnud, et sotsiaalne ja materialistlik dimensioon tulevad huvitavalt kokku Pauline Oliverose loomingus, samuti (kuigi hoopis teistsugusel moel) müramuusika praktikates.

Praeguse keskkondliku situatsiooni valguses esile kerkivaid helikäsitlusi ja eksperimentaalse muusika praktikaid, näiteks Rothenbergi liikidevaheline improvisatsioon, Pauline Oliverose ja John Cage'i juhuslikkust ja keskkonnaheliseid kaasavad muusikalised meditatsioonid, võib näha semiootiliselt keerukate olukordadena, mis avaldavad mõju sellele, kuidas mõtestada kultuurilisi praktikaid ning nende kaudu laiemalt kultuuri ja looduse vahelisi suhteid. Esiteks toovad sellised uudsed olukorrad muutusi muusika helikeelde, muusikalises situatsioonides esinevasse ajalisse tajusse ning muusikapraktikale omastesse traditsioonilistesse vormidesse, nagu muusika kuulumine kontserdisaalidesse. Tavapärase kontserdisituatsiooniga seotud raamistuste lõhkumine ning ka kontserdi raamistikust väljuv tähelepanelik kuulamine osutuvad semiootilisteks

viisideks muuta suhtumist kunsti ja igapäevaelu, ühtlasi aga ka muusikaliste helide ja keskkonnahelide, selle kaudu laiemalt kultuuri ja looduse vahel.

See, kuidas ühine musitseerimine mõjutab erinevaid osapooli, ei ole selge, vaid kuulub edasise uurimise valdkonda. Seejuures tuleb aga märkida, et liikidevahelise musitseerimise eksperimendid ei püüagi alati niivõrd selgitada välja tõde teise liigi kogemusest, kuivõrd uurivad viise, kuidas kooselamine ja suhtlus on võimalik viisidel, mis seni pole olnud traditsiooniliseks lääneliku kultuuri osaks. Semiootikal, sealhulgas antropotsentrismi ületaval muusikasemiootikal, võiks olla oluline roll uurimaks seda, kuidas helide produtseerimine ja kuulamisharjumused muutuvad kultuuri- ja looduse piire hägustavates muusikalistes olukordades, tuues kokku analüüsimeetodid biosemiootikast ja kultuurisemiootikast.

## Kasutatud kirjandus

- Allen, Aaron S. 2011. Ecomusicology: Ecocriticism and Musicology. *Journal of the American Musicological Society* 64 (2): 391-394.
- Anastasi, Alessandra 2017. Biology, learning, and evolution of vocality: Biosemiotics of birdsong. *Cognitive Semiotics* 10(1): 19–39.
- Amacher, Maryanne ja Handelman, Eliot 1991. Ears as Instruments: Minds Making Shapes. Avaldamata intervjuu. Kättesaadav: <https://web.archive.org/web/20120825215513/http://www.colba.net/~eliot/ama cher.htm>, 25.05.2020.
- Attali, Jacques 1985. *Noise: The Political Economy of Music*. University of Minnesota Press, Minneapolis, London.
- Beever, Jonathan 2020. Sonic Liminality: Soundscapes, Semiotics, and Ecologies of Meaning. *Biosemiotics* 13: 77–88. Kättesaadav: doi:10.1007/s12304-019-09371-x
- Bennett, Jane 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press
- Berwick R.C., Okanoya K., Beckers G.J.L. & Bolhuis J. 2011 Songs to syntax: the linguistics of birdsong. *Trends in Cognitive Science* 15 (3): 113–121.
- Boyd, Michael 2014. Becoming ... Everything Else: Situating Performance in Public Space and Daily Life. *Perspectives of New Music*, 52(1): 57-80. Kättesaadav: doi:10.7757/persnewmusi.52.1.0057
- Cox, Christoph 2018. *Sonic Flux: Sound, Art and Metaphysics*. University of Chicago Press.
- Curry, Ben 2017. Valency-Actuality-Meaning: A Peircean Semiotic Approach to Music. *Journal of the Royal Musical Association* 142 (2): 401–443. Kättesaadav: <http://dx.doi.org/10.1080/02690403.2017.1361177>
- Deacon, Terrence W. 1997. *The Symbolic Species: The Co-evolution of Language and the Brain*. New York, London: W. W. Norton & Company.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix 1980. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Ferrer I.; Cancho R. 2010 Network theory. Rmt: Colm Hogan P. (toim.) *The Cambridge Encyclopedia of the Language Sciences*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 555–557.

- Filipović, Andrija 2013. *Musica Inhumana: Towards the Posthumanistic Ethical and Aesthetical Paradigm in Music*. *New Sound: International Magazine for Music*. 42 (January): 86–101. Kättesaadav: <http://search.ebscohost.com.ezproxy.utlib.ut.ee/login.aspx?direct=true&db=e5h&AN=109188099&site=eds-live>.
- Gagliano, Monica; Mancuso, Stefano; Robert, Daniel 2012. Towards Understanding Plant Bioacoustics. *Trends in Plant Science* 17 (6): 323–25. Kättesaadav: [https://www.researchgate.net/publication/221973850\\_Towards\\_understanding\\_plant\\_bioacoustics](https://www.researchgate.net/publication/221973850_Towards_understanding_plant_bioacoustics)
- Geberzahn, Nicole; Hultsch, Henrike; Todt, Dietmar 2013. Memory-dependent adjustment of vocal response latencies in a territorial songbird. *Journal of Physiology-Paris* 107(3): 203-209.
- Gottschalk, Jennie 2016. *Experimental Music Since 1970s*. Bloomsbury Publishing.
- Grant, Morag Josephine 2003. Experimental music semiotics. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 34 (2): 173-191.
- Hanslick, Eduard 1986. *On the musically Beautiful*. Hackett Publishing, Indiana.
- Haraway, Donna. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Honing, Henkjan 2019. *The Evolving Animal Orchestra*. MIT Press.
- LaBelle, Brandon 2018. *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*. Goldsmiths Sonic Series. MIT Press.
- Lotman, Juri 1990. Kunst modelleerivate süsteemide reas. *Kultuurisemiootika*. Tekst – kirjandus – kultuur. Tallinn: Olion, 8–31.
- Lucier, Alvin 1980. *Chambers. Scores by Alvin Lucier. Interviews with the composer by Douglas Simon*. University of Columbia Press.
- Martinelli, Dario 2010. *A Critical Companion to Zoosemiotics: People, Paths, Ideas*. Springer Science+Business Media B.V.
- Novak, David 2013. *Japanese. Music at the Edge of Circulation*. Duke University Press.
- Oliveros, Pauline 2005. *Deep Listening. A Composer's Sound Practice*. Deep Listening Publications.
- Piekut, Benjamin 2013. Chance and Certainty: John Cage's Politics of Nature. *Cultural Critique*, 84: 134-163. Kättesaadav: doi:10.5749/culturalcritique.84.2013.0134

- Reich, Megan 2016. Soundscape composition as environmental activism and awareness: an ecomusicological approach. *Summer Research*. Paper 282. Kättesaadav: [http://soundideas.pugetsound.edu/summer\\_research/282](http://soundideas.pugetsound.edu/summer_research/282).
- Roederer, Juan 2008. *Physics and Psychophysics of Music*. Springer Science+Business Media, LLC.
- Rothenberg, David 2019. *Nightingales in Berlin*. The University of Chicago Press.
- Tagg, Philip 2010. *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. New York: The Mass Media Music Scholar's Press.
- Turino, Thomas 1999. Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music. *Ethnomusicology* 43 (2): 221-255.
- Tsing, Anna 2015. *Mushroom at the End of the World: On the Possibilities of Life in Capitalist Ruins*. Princeton University Press.
- Wheeler, Wendy 2008. Postscript on Biosemiotics: Reading beyond Words – and Ecocriticism. *New Formations* 64: 137.
- Wolfe, Cary 2010. *What is Posthumansim?* University of Minnesota Press.



## Summary

### **The ecocritical and posthumanist frameworks of the relationship between human culture and nature in experimental music and sound art practices**

This thesis analyses different perspectives on experimental music and sound art practices that engage with non-human agents, seeking to expand the borders of anthropocentric concept of music and music semiotics. I am analysing how innovative musical practices question the normative codes of musical language and standardized frameworks of musical performance situations, and how the newly proposed musical practices can have political potential to change divisions between human art and art in nature, thus change the modern division between nature and culture. I am drawing from materialist theory of sound by Christoph Cox, presented in his work “Sonic Flux: Sound, Art and Metaphysics” (2018), and philosophical writings of Deleuze and Guattari, Jane Bennett, Donna Haraway, Anna Tsing but also analyzing the possibly increasingly important role of biosemiotic approaches to music, such as Dario Martinelli’s concept of zoomusicology. The main question asked, analysing these different frameworks, is how the relationship between human and “nature” including both other species and (in)organic matter is reflected and could be perceived differently through musical practices, listening practices.

The sound artists and musicians whose works this thesis engages with include David Rothenberg, David Dunn, Alvin Lucier, Maryanne Amacher, Peter Ablinger, Merzbow, John Cage, Pauline Oliveros.

The work is divided into three chapters. The first chapter deals with possible dialogues with other animals (mostly songbirds) based on sound practices. The chapter includes two main aspects of analysis. Firstly, it compares semiotically different ways of imitation-based translating “nature” sounds into human musical language in different musical approaches (such as classical, romanticist, impressionist and contemporary experimental approaches) and analyses how the different modes of translation reflect the relationship between human music and nonhuman sound production. Secondly it engages

with the change of the ordinary concert situation when music making takes place in an environment open to unpredictable interruptions.

The second chapter focuses on the materialist ontology of sound “itself” and the concepts of meanings and meaninglessness of sounds and the materiality of sound production and listening, analysing works of Alvin Lucier, Maryanne Amacher and also the function of noise music.

The third chapter addresses the political potential of music and listening, drawing from Brandon LaBelle’s concept of “sonic agency” and engaging with the previously described notions of noise and environmental sounds through the works of New York avant-garde artists.

## **Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina, Marta-Liisa Talvet,

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

Inimese ja looduse suhete ökokriitilised ja posthumanistlikud käsitlused eksperimentaalse muusika ja helikunsti praktikates,

mille juhendaja on Katre Pärn,

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Marta-Liisa Talvet

26.05.2020