

# Muusikalisuse printsiibid ja muusika Eesti Draamateatri lavastuses „Vend Antigone, ema Oidipus“

Madli Pesti, Kristel Pappel

## Abstract

This article analyses the musical principles and their performative function in *Vend Antigone, ema Oidipus* (*Brother Antigone, Mother Oedipus*, Estonian Drama Theatre, 2023, directed by Tiit Ojasoo). The production, based on Mati Unt's play, emphasizes the significance of musicality as both phenomenological and performative, integrating live music, choral singing and a diverse array of borrowed musical elements, including folk songs, classical fragments and intertextual references. Utilizing a dual perspective inspired by Bert O. States's phenomenology and semiotics and supported by David Roesner's approach to musicality, the analysis explores how music functions as a structural model, a means of creating atmosphere, and an agent of emotional and symbolic expression. The production employs a polyphonic and ritualistic approach, where physicality, vocality, rhythm and spatiality intertwine to evoke visceral and collective experiences. The study highlights how the musical design fosters a multisensory engagement, blurring the boundaries between traditional theatre and musical performance, and demonstrates the integral role of music in shaping the theatrical space, emotional impact and cultural intertextuality within contemporary theatre.

2023/2024. teatrihooaja olulisemaid lavastusi oli „Vend Antigone, ema Oidipus“. Tiit Ojasoo lavastus Eesti Draamateatri suures saalis põhineb Mati Undi näidendil, mille Unt lavastas 2003. aastal Vanemuise teatris. Unt kirjutas nn. Teeba tsüklist kokku omaenda kolmevaatuselise terviku, kasutades alusmaterjalina peamiselt Euripidese „Bakhante“ ja „Foiniiklannasid“ ning Sophoklese „Kuningas Oidipust“ ja „Antigonet“, kuid ka löike muudest vanakreeka tragöödiatest. Postmodernistlikule Undile omaselt lisas ta ka teisi tekstikihte: eesti rahvalaule ja kunstluulet.<sup>1</sup> Undi näidend sai 2003. aastal Eesti Kultuurkapitali kirjanduse sihtkapitali näitekirjanduse aastaauhinna.<sup>2</sup>

Tiit Ojasoo 2023. aasta uuslavastuses on esile tõstetud juba Undi poolt sisse kirjutatud rahvalaulukihistust ning rõhutatud lavastuse üldist muusikalisust. Undi näidendisse on küll rahvalaulud ja luuletused sisse põimitud, kuid Vanemuise teatri lavastuses neid ei lauldud, vaid üksnes retsiteeriti. Ojasoo tõlgenduses seevastu on näitlejate laulmine oluline väljendusvahend, nagu ka harfimängija esituses kõlav instrumentaalmuusika.

See on lavastuse tervikmõju seisukohalt kontseptuaalne: „Arvustist ei tule ühtegi heli, kõik on etendajate kopsude ja sõrmede töö. Tragöödia on kehaline kogemus,“ sõnab lavastaja Ojasoo (2023).

Teatriauhindade jagamisel pälvis lavastuse muusikaline kujundaja Anne Türnpu oma töö eest Eesti Autorite Ühingu väljaantava muusikalise kujunduse aastaauhinna.<sup>3</sup> Muusikalise kujunduse aspektist on lavastus tänapäeva Eesti teatri kontekstis eriline ja seda järgnev artikkel avabki. Meid huvitab, mis funktsioonis kasutatakse muusikat lavastuses „Vend Antigone, ema Oidipus“, aga samavõrd analüüsime ka, millistest elementidest moodustub lavastuse üldine muusikalisus ning püüame tuvastada selle fenomenoloogilist ja performatiivset mõju.

Metodoloogiliselt kasutame järgnevas artiklis binokulaarse nägemise (States 1985), resp. kuulamise ideed. Leiame, et just muusikaline kujundus on suurepärase näide binokulaarsest tajumisviisist: muusikakasutust teatrilavastuses saab analüüsida semiootiliselt, kuid muusikal on kuulajale ka fenomenoloogiline mõju. USA teatriuurija Bert

<sup>1</sup> Näidend anti välja ka raamatuna, vt. Unt 2006.

<sup>2</sup> <https://www.kulka.ee/sihtkapitalid/kirjandus/aastapreemiad/2001> (2.09.2025).

<sup>3</sup> <https://www.teatriliiit.ee/auhindnad/nominendid/eesti-teatri-auhindade-nominendid-2024> (2.09.2025). Muusikalises kujundamises osalesid ka Tiit Ojasoo ja Lisanne Rull.

O. States oli esimene, kes rakendas fenomenoloogilist lähenemist teatriteaduses.<sup>4</sup> Ta kasutas binokulaarse (kahe silmaga) nägemise metafoori: üks silm võimaldab meil vaadata maailma fenomenoloogiliselt, teine silm aga semiotiseerivalt. Märk või kujutis (aga siinse artikli kontekstis ka muusikapala) on teatris kahenäoline: see tahab midagi millegi kohta öelda, olla märk, ja tahab ka olla miski, asi iseeneses, olla „ilu asupaik“ (States 1985: 9). Teatriteaduses on tänaseni aktsepteeritud Statesi seisukoht, et semiootika ja fenomenoloogia on teineteist täiendavad vaateviisid teatril.

Fenomenoloogilise lähenemisviisi otstarbekust (muusika)teatri uurimisel on rõhutanud saksa teadlane Clemens Risi. Ta on analüüsinud hääle ja laulmise meelelist ja kehalist mõju vastuvõtjale ning asetab vaataja taju semiotiseeriva „lugemise“ ja performatiivse elemendi kogemise vahele (Risi 2011 ja 2014). Rakendame Risi fenomenoloogilist lähenemisviisi ja Statesi binokulaarse tajumise metafoori käesoleva artikli kontekstis muusikalist kujundust uurides ning võime sedastada, et semiotiseeriv ja fenomenoloogiline vaade täiendavad teineteist. Need tajumisviisid toimivad järgnevas analüüsis komplementaarivalt.

Lavastuse „Vend Antigone, ema Oidipus“ muusikaline kujundus on mitmeski mõttes eripärane. Kui üldiselt eristatakse teatrilavastustes laenatud muusikat, originaalmuusikat ja helikujundust (vt. ka Talvik 2018), siis analüüsitava lavastuses kuuleme peaaegu ainult laenatud muusikat (helikujundust on minimaalselt: näiteks tormi tähistamiseks värvistatakse metallplaati nagu sajanditetaguses teatripraktikas). Ka laenatud muusikat kasutatakse eripäraselt, ebatavaliselt: enamiku laulude muusika ja sõnad ei kuulu originaalis kokku, vaid muusikaline kujundaja Anne Törnpu on koostöös lavastuse loomingulise meeskonnaga mitmel juhul kokku sobitanud eesti kunstluulet, Aleksandr Puškini värsse ning eesti, setu, vepsa ja jaapani rahvamuusikat. Muusikalises kujunduses kasutatakse väga mitmekülgset laenatud muusikat (pärimusmuusikast poplauludeni) ja tehakse seda kõike elavas esituses. Elav esitus toob esile nii esitajate kui

vaatajakogemuse kehalisuse, rõhutab teatri siin- ja-praegu-kvaliteeti ja publiku kogukonnatunnet. Lavastuses põimub muusika elav esitus professionaalse muusiku (harfimängija Lisanne Rull) ja kogu näitetrupi ettekandes.

### Muusikalise fenomenoloogiline ja performatiivne mõju

Enne kui küsida, mis funktsioonis kasutatakse muusikat lavastuses „Vend Antigone, ema Oidipus“, huvitab meid lavastuse muusikaline tervikuna. Järgnevalt uurime, millistest elementidest muusikaline koosneb. Kui toetuda muusikoloogide Marie Thompsoni ja Ian Biddle'i tähelepanekule, et muusikauuringud ei küsi tänapäeval mitte niivõrd „mida muusika tähendab?“, vaid pigem „mida muusika teeb?“ (Thompson, Biddle 2013: 19) või „kuidas muusika toimib“ (Ross, Maimets 2004), siis ongi ehk õigem esmajoones vaadelda, millisest koostisest koosneb muusika lavastuses „Vend Antigone, ema Oidipus“ ja mida see muusika vaatajaga teeb.

„Vend Antigone, ema Oidipus“ mõjub oma tervikkogemuses kui rituaalne polüfoonia. Mõiste „polüfoonia“ tähendab erinevate häälte kõlamist samaaegselt. „Vend Antigone“ lavastuses võib „häälte“ all mõista erinevaid kunstilisi väljendusvahendeid visuaalsetest, prokseeemilistest, lingvistilistest märkidest muusika ja mitmesuguste kõlasündmusteni. Näitlejate füüsiline tegevus, valguskujundus, muusikaline kujundus jm. moodustavad erinevate „häälte“ dünaamika, mis loovad lavastuse polüfoonilise faktuuri. Muusika-teatris saaks niisugusel juhul rääkida eri tasandite integreerimisest (Hiekel 2018: 19). Eksperimentaalse muusikateatri juhtkuju 1960.–1970. aastatel, helilooja Mauricio Kagel kirjutas 1966. aasta alguses oma kunstiliste taotluste kohta: „Sõna, valgust ja liikumist artikuleeritakse samamoodi kui helisid, kõlavärve ja tempot; kõigi lavaliste protsesside mõte ja mõttetatus ei saavuta ilma muusikaliseuse mingit mõjuvat esitust, sest *homme de théâtre*'i kujundusvahendid saavad inspiratsiooni pigem ehtsatest muusikalistest kompositsioonimeetoditest kui kõigest muust [...]“ (Kagel 1966)

<sup>4</sup> 1985. aastal ilmus Bert O. Statesi mõjukas teos „Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater“ („Suured rehkendused väikestes ruumides. Teatrifenomenoloogiast“).

Mõtet, et tänapäeva sõnateater rõhub muusikalisusele, heli terviklikule kogemisele teatris, kohtab mitme muusika- ja teatriteadlase uurimustes (vt. Ovadija 2013; Kramer 2014; Roesner 2014 ja 2015; Kendrick 2017). Nende käsitluste kohaselt puudutab muusikalisus ka ruumilist taju, aja struktureerimist ja kehalist kohalolu. Muusikalisus seostub lavastuse esteetilise küljega ning sellele tähelepanu pöörates on võimalik lavastuse eri aspekte struktureerida ja tajuda. Niisiis saab võtta uurimistöriistana välja eespool mainitud binokulaarse tajumisviisi: struktureerida ja tähendustada elemente semiotiseerivalt ning tajuda lavalisi hetki või tervikut fenomenoloogiliselt. Sellisel viisil muusikalisusele lähenemine rõhub lavastuse performatiivset aspekti ja samal ajal võimaldab rakendada muusikalisi printsiipe, nagu dünaamika, harmoonia, rütm ja vorm. (Vt. ka Roesner 2014.) Lavastuse „Vend Antigone, ema Oidipus“ analüüsimisel on selline moodus viljakas: lavastuses on mõjuvad ja põhjendatud küll ka konkreetse muusikapalad, aga lavastuse fenomenoloogilisel ja performatiivsel terviktajumisel on määrav just eespool kirjeldatud muusikalisus ehk laiem lähenemisviis.

David Roesner (2014) jagab oma mõjukas käsitluses muusikalisuse mudeliks, meetodiks ja metafooriks. Vaatleme alljärgnevalt, kuidas need kolm lähenemist ilmnevad lavastuses „Vend Antigone, ema Oidipus“.

Muusikalisuse kui mudeli all peab Roesner silmas seda, et muusika on lavastuse loomisel struktuuri ja vormi eeskujuks ning teatrilavastus on kujundatud muusikalise kompositsiooni põhimõtete järgi. Selline lähenemine iseloomustab eelkõige mittenarratiivseid lavastusi. Muusikalisus kui mudel ilmneb Draamateatri lavastuses vähesel määral. Lavastus mõjub oma korduvate motiivide, keeleliste ja žestiliste mängudega polüfooniliselt, kuid selles on ikkagi säilitatud antiiktragöödiate narratiiv ja loogika, tegemist pole postdramaatilise teatriga. (Vt. lisaks Roesner 2014: 11–12.)

Siiski võib täheldada, kuidas muusikaline vorm on mõjutanud mõne stseeni vormi. Eriti on see seotud minimalistikule muusikale (näiteks Philip Glassi teostele) omase kordusprintsiibiga, kus iga kordus võib kaasa tuua väikese muudatuse, näiteks fraaside järkjärgulise pikenemise ning meetrumi- ja rütmihked. Nende printsiiptide rakendamine tõuseb selgelt esile Ojasoo

lavastuse stseenis, kus Dionysos (Tiit Sukk) jutustab sündmustest Kithaironi mäel. (Pentheus (Gert Raudsep) ja teised suundusid sinna joovastunud naiste-bakhantide orgiat salaja pealt vaatama.) Oma jutustust alustab Dionysos sõnadega „Kui jõudsime“, seejärel lisandub sõna „Kithaironile“: „Kui jõudsime Kithaironile“. Pärast seda kordab ta nende sõnadega algavaid fraase veel üheksa korda, järk-järgult tekstiga edasi nihkudes, et lõpuks jõuda tervikliku lauseni: „Kui jõudsime Kithaironile,/ nii Pentheus, ta teenijad kui võõras,/ too Dionysos, nii ta ise enda kohta ütles,/ kes juhitis meid,/ siis Pentheus ei näinud/ sealt peidupaigast mitte midagi.“ Kordused kasvavad pinget ja kujundavad nii stseeni sisemise struktuuri kui ka üldisemas plaanis stseeni vormi. Dionysose jutustust saadab Glassi meditatiivse karakteriga harfimuusika.

Muusikalisus võib toimida ka meetodina. Sel juhul ei tegutse etendaja üksnes psühholoogiliste motiivide põhjal, vaid reageerib ka füüsilistele, akustilistele ja rütmilistele impulssidele. See protsess võimaldab mitteverbaalset kommunikatsiooni ja loob tingimused muusikalise tajutava lavalise sünergia tekkimiseks. (Roesner 2014: 12–13) Sellist lähenemist märkame ka „Vend Antigone, ema Oidipuse“ puhul ning sellest tuleb põhjalikumalt juttu allpool.

Vahest kõige mõjukam on olnud Roesneri kontseptsioon muusikalisusest kui metafoorist. See pakub esteetilise mõtlemise viisi, mille kaudu saab teatrinähtusi mõista muusikaliste mõistete ja tunnetuse kaudu. Siin ei viita muusikalisus pelgalt struktuurile või meetodile, vaid pigem mõtlemisviisile, kus muusika toimib kujundina kirjeldamiseks teisi meedie (Roesner 2014: 13–14). Näiteks võib lavalise tegevuse paralleelsus olla polüfooniline, see tähendab, et mitmed tegevusliinid või tähenduskihid eksisteerivad samal ajal, nagu osutatud eespool lavastuse „Vend Antigone, ema Oidipus“ puhul. Lavastust saab siinjuures näha kui partituuri, kus igal elemendil (näiteks laulmine, liikumine, valgus, dialoog, vaikus) on oma ajalis-esteetiline väärtus. Seega ei piirdu metafoori kasutamine ainult visuaalsete elementidega, vaid kujundab ka ajataju ja vaatamiskogemust ning võib olla väga tugevalt seotud muusikalise kujundusega. Selline lähenemine võimaldab vaatajal lavastusega suhestuda mitte ainult intellektuaalselt, vaid ka aistinguliselt, luues seose taju, helide ja liikumise vahel. Seega,

inspireerudes nii Roesnerist kui Statesist, võib taas tuua mängu binoklaarsuse metafoori.

Muusikalisusest rääkides on lavastuse „Vend Antigone, ema Oidipus“ kontekstis kohane metafoor veel ka helimaastik: nagu loodusmaastikku kogeme siin helisidki nii kehaliselt kui visuaalselt; maastik on oma reljeefilt mitmekesine, varieerudes kõrguste ja madalpunktide vahel – maastik on dünaamiline. Helimaastikku defineeritakse järgmiselt: „Lavastuse helimaastik on dramaturgilise struktuuriga ja kujundatud fookuses oleva objektiga suhestuvana (mis iganes see ka poleks – näitlejad, tekst, lavakujundus). Tavapäraselt on see pigem keskkond kui objekt.“ (Brown, R. 2010: 45–46) Seega, helimaastik on kui helide kogum, mis korrastab ruumi ja loob teatud atmosfääri või keskkonna. See mõiste hõlmab erinevaid heliallikaid, nagu loodushelid, muusika, inimehääl ja muud akustilised elemendid, mis koos loovad unikaalse helilise keskkonna. (Vt. ka Schafer 1994.) Helimaastik on tihedalt seotud teiste elementidega lavastuses, seda ei saa vaadelda autonoomselt (Brown, R. 2010: 45–46).

Helimaastiku metafoor on lavastuse „Vend Antigone, ema Oidipus“ analüüsis põhjendatud, sest lavastuse kogu kude on kui muusika; muusika ja tants on ligi nelja ja poole tunni pikkuses etenduses pea katkematu. Siinse helimaastiku dominandiks on vokaalsus (*vocality*) – suure osa muusikalisest kujundusest moodustavad laulud näitetrupi esituses. Inimehääle mänglevad võimalused loovad siin performatiivse ruumi. Eriti meelde jääb on naisnäitlejatest moodustatud koori sissehingav kõnelemine, mis mõjub humoorikalt, aga väga ihuliselt ja toob sõnumi vaatajale hästi lähedale, ihu ligi. Näiteks lavastuse teises vaatuses, mis räägib kuningas Oidipuse lugu, reageerib koor Oidipuse (Priit Võigemast) kui peategelase veetud loole pidevalt rütmilis-muusikaliselt. Naiste sissehingav kõnelemine on oluline osa helimaastikust, see on meelde jääv võte ja kordub etenduse jooksul.

Vokaalsusest lähtuv järgmine muusikalise printsiip lavastuses on näitlejate kehaline kohalolu ja nende musitseerimine laval. Hääl ja keha on omavahel mõistagi lahutamatu seotud: Erika Fischer-Lichte (2008) rõhutab vokaalsuse, kehalise ja ka ruumilise vastastikuseid seoseid. „Hääl „hüppab“ kehast välja ja vibreerib läbi ruumi, nii et seda kuulevad nii kõneleja/laulja kui ka teised,“ täpsustab Fischer-Lichte (2008: 125).

Ta selgitab, et kuna hääl on materiaalne, siis see loob tervikuna etenduse materiaalsuse. Hääl kõlab ruumis ja rõhutab seeläbi kehalisust, kuna hääl väljub kehast hingamise kaudu. Ruumilisust toob hääl esile seeläbi, et heli voolab läbi ruumi ja tungib teatripubliku kõrvadesse. (Fischer-Lichte 2008: 129) Mainitud aspektid rõhutavad vokaalsuse fenomenoloogilist taju, millel lavastuses „Vend Antigone, ema Oidipus“ on tugev afektiivne, meeleline, materiaalne mõju. See vaatajakogemus kinnitab ka Bruce Johnsoni (2023: 22) mõtet, et heli vastuvõtt toimub enne intellekti sekkumist, eelkõige füsioloogiliselt.

Viis, kuidas kogu „Vend Antigone, ema Oidipuse“ trupp loob lavastuse muusikalisest koes kaasa, ei ole Eesti teatris tavaline. Nagu eespool osutatud, laulavad ja liiguvad näitlejad rütmiliselt pea kogu etenduse jooksul. Sellega loovad nad tugeva helilise ja performatiivse ruumi, rõhutades muusika kehalisust. Muusika ei ole selles lavastuses taustamängija, vaid aktiivne agent nii tähenduse kui afektiivse mõju seisukohast. Ka Erika Fischer-Lichte rõhutab, et helidel on tugev afektiivne potentsiaal, sest nad tungivad kehasse ja kutsuvad esile füsioloogilisi ja afektiivseid reaktsioone (kuulajal võib suisa tekkida kananahk, tema pulss kiireneb, ta võib hingata kiiremini ja raskemini, kuulaja võib muutuda melanhoolseks või eufooriliseks) (Fischer-Lichte 2008: 120). Lavastuse „Vend Antigone, ema Oidipus“ kontekstis mõjub täpselt Fischer-Lichte sedastus, et läbi „oma laulmise, eriti kõrgete nootide puhul, kiirgavad lauljad seda, mida ma olen nimetanud kohaloluks. Nad kiirgavad tohutut energiat, mida hääl levitab läbi ruumi ja mis füüsiliselt haarab kuulajaid. Eraldunud keelelisest väljendusest, ilmneb hääl kui *logos*’e vastand.“ (Fischer-Lichte 2008: 127)

Ent mitte ainult lauldud helid ei mõjuta vaatajat, vaid ka instrumentidel mängitud helid. Üks olulisi performatiivseid komponente lavastuses on väikesele poodiumile paigutatud harf ja harfimängija, poodiumi liigutatakse vastavalt vajadusele vasakule lavaküljele või lavalt ära. Etenduse alguses näeme eeslaval valgussõõris pilli ja pinki, mis tekitab vaatajas ootuse mängija ilmumiseks ja häälestab muusika vastuvõtule. Esimesed helid, mis lavastuses üldse kõlavad, on harfilt – Johann Sebastian Bachi tuntud orelitokaata ja -fuuga d-moll. Isegi kui vaataja ei seosta muusikapala kohe Bachiga ja oreliga, mõjub see

võimsalt ja – tahtmata Bachi teost küll romanti-seerida – saatuslikult. Harf esindab selles lavas-tuses Vana-Kreekas levinud ja kõrgelt hinnatud keelpille lüürat ja kitarat, mis kuulusid luule esi-tamise ja arvatavasti ka teatrietenduste juurde (Brown, H. M. 2001: 333).<sup>5</sup> Vaataja jaoks on harfi-mängu kui performatiivse akti vahetu kogemine meeli ergastav elamus. Peale harfi on esmajoones bakhantide stseenides kasutatud eesti rahvapilli jauramit meenutavat vibukujulist instrumenti, mis aitab rõhutada teatud sõnu või fraase.

Muusikalise järgmine oluline komponent on rütm. See võib tunduda endastmõistetav, kuid küsimus on selles, kuidas rütmi kui struktureeri-vat printsiipi kasutada. Rütmi toodab korduse ja kõrvalekaldumise vaheldumine, sest kordus üksi ei tekita rütmi. Seega võib rütmi kirjeldada kui korraldavat printsiipi, mis eeldab pidevat muutust ja toob sellist muutust esile (Risi 2004). Rütm seab kehalisuse, ruumilisuse ja helilisuse omavahelise suhtesse ning reguleerib nende ilmumist ja kadu-mist ruumis (Fischer-Lichte 2008: 133).

Rütm tõuseb lavastuses „Vend Antigones, ema Oidipus“ väga tugevalt esile: „näitlejate kõne [on] tihti laulev või retsitatiivne, täpselt intoneeritud, nõnda et sisu kõrval pääseb mõjule esteetiline vorm“ (Epner 2024: 87). Lavastuses on küll tähtis edastada teksti ja sisu (antiiktragöödiate narratiiv pole loojate jaoks olnud teisejärguline), kuid kuna häälele ja keha liikumise rütmile on pööratud nii-võrd suurt tähelepanu, siis võib Fischer-Lichtele toetudes väita, et rütm lagundab keele sümbool-set korda (Fischer-Lichte 2008: 134). Keele tähenduslikkus mõraneb, kõne- ja muusikarütm ning liikumine loovad lavastusele uusi performatiiv-seid kihte.

Lavastuses „Vend Antigone, ema Oidipus“ on vokaalsus, kehalisus ja rütm eriti tugevalt seotud, kuna rütm on „inimkehal põhinev printsiip“ (Fischer-Lichte 2008: 136). Südame löögisage-dus, vereringe ja hingamine järgivad igaüks oma rütmi, nagu ka liigutused, mida teeme kõndides, tantsides jne. Sama kehtib ka helide kohta, kui räägime, laulame, naerame ja nutame. Inimkeha on rütmiliselt häälestatud. (*Ibid.*)

Ülaltoodust nähtub, kuidas sõnateatri ja nüü-disaegse muusikateatri piirid ähmastuvad. Sel-lesse piiride nihutamise protsessi saame lisada tantsu ja tantsuteatri. Tants on ka Ojasoo lavas-tuses olulisel kohal nii ekstaatilisel kui ka hillit-setud ja rituaalsel kujul. Siit edasi aga juhib mõte meid kaugele minevikku, Vana-Kreekasse teatri sünni juurde. Nagu teame, ei olnud teatri alu-seks tekstipõhine draama, vaid kõne, muusika ja tantsu ühtsus (vt. näiteks Roesner 2014: 4; Göt-tert 1998: 44). Kuigi seda ühtsust on mõistetud eri aegadel erinevalt – vastavalt just oma ajastu pürgimustele, mõelgem kasvõi Richard Wag-neri *Gesamtkunstwerk*'ile või hoopis hilisematele *performance*'itele –, näib praegu olevat järgmine ring kunstide ühisala loomisel ja selleks sobilike tööriistade leidmisel. Tundub, et Ojasoo on oma otsingutes, mis puudutavad näitleja psühho-füüsilist väljenduslikkust, žeste, nende sidumist sõnaga, muusikaga ja heliga, jõudnud teatri süga-vate juurteni. Muusikalisel, lavastuse „musika-liseerimisel“ on selles oluline osa. Ehk Friedrich Nietzschet (2009) parafraseerides, teater sünnib muusika vaimust.<sup>6</sup>

### Muusikalise kujunduse funktsioonid

Erinevates uurimustes on süstematiseeritud muu-sikalise kujunduse funktsioone (nt. Roose 2000; Brown, R. 2010; Talvik 2018). Järgnevalt toome mainitud allikate põhjal sünteesituna esile lavas-tuse „Vend Antigone, ema Oidipus“ seisukohast olulisemad funktsioonid: keskkonna loomine, atmosfääri loomine, afektiivne funktsioon, raa-mistamine ja seoste loomine. Mõistagi võib nende funktsioonide piiridel leida üleminekuala-sid.

**Keskkonna loomine.** Selle funktsiooni all mõistetakse enamasti koha, aja ja ilma kehtes-tamist konkreetsemalt ning keskkonna kindlaks määramist laiemalt. Lavastuses „Vend Antigone, ema Oidipus“ ei loo helid ja muusika niivõrd konkreetset füüsilist keskkonda, kuivõrd perfor-matiivse, etendusliku ruumi. Selle loomise vahen-ditele on osutatud ka eespool: performatiivne

<sup>5</sup> Tähtsaimaks instrumendiks vanakreeka teatris oli puhkpill aulos.

<sup>6</sup> Nietzsche kuulsalt „Tragöödia sünni“ esmatrüki (1872) pealkiri oli „Tragöödia sünd muusika vaimust“ („Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“).

ruum kehtestub näitlejate kaudu, kes pidevalt kordavad teksti(katkeid) rütmistatult, laulavad eri ajastute laule ning tarduvad aeg-ajalt žestilistesse poosidesse. Loodud keskkonnas pole palju realistlikke elemente. See polegi Ojasoo lavastuse eesmärk. Muusikaline kujundus loob siin laias tähenduses performatiivse keskkonna.

See algab juba eespool kirjeldatud Bachi ore-litokaataga harfilt, millele järgneb rõdult kostev eksootiline, kromaatilise meloodiaga laul. Saame teada, et too Teeba linna tulnud võõras, „ksenos“, on Dionysos (Tiit Sukk). Meloodia ise on üks vähestest säilinud ja hüpoteetiliselt dešifreeritud vanakreeka tragöödiamuusika fragmentidest Euripidese „Orestesest“. Järjest lavale ilmuvad bakhandid ülistavad veini- ja teatrijumalat hüüatusega „ioo bakkios arhoi“ („ioo bakhantide kuningas“). Lavastuse kolmandal minutil hakkab kõlama veerand tunni pikkune regilaul „Mehetapja Maie“ kõigi viie naisnäitleja esituses: eeslauljaks Hilje Murel, koori moodustavad Mirtel Pohla, Teele Pärn, Inga Salurand ja Helena Lotman (hiljem Hanna Jaanovits). Need komponendid loovad lavastuse keskkonna laiemas tähenduses, ühendades arhailised kihid – oma päritolult aastatuhandeid vana pill harf, vanakreeka tragöödia, eesti rahvalaul. Eriti jõulise avataktina mõjub „Mehetapja Maie“, isegi „feministliku protestilauluna keset kujutatud meestekeskset antiikühiskonda“ (Valme 2023). Rahvalaulu kasutamine lavastuses oli väga loogiline, leiab lavastaja Tiit Ojasoo – me peamegi omi laule laulma: „Meie vägi ja jõud sellest tulebki ning see ei olegi nii väga kaugel originaaltekstist.“ (Saro 2024: 74)

„Mehetapja Maie“ on Hasso Krulli hinnangul üks Eesti tuntumaid kättemaksulaule ja ka üks hämaramaid, kuna kättemaksu motiiv pole selge. Laulu pealkiri võib olla mõneti eksitav, sest jätab mulje, et Maie tapab oma mehe, kuid laulu eri versioone arvestades see enamasti nii pole, väidab Krull (2023). Laulu sisu seisneb selles, et Maie tantsib kummalist tantsu mäe peal, pühas kohas – tegemist võib olla salajase naiste rituaaliga. Mäele tuleb valem ajal Jüri, ta katkestab rituaali, see on pühaduseteotus. Maie läheb Jüriaga kaasa, „juba teades, et ta peab selle mehe tapma, sest mees on teinud midagi, näinud midagi, mida ta poleks tohtinud teha ega näha“. (*Ibid.*) „Mehetapja Maie“ laulu seostamine lavastuse esimese vaatuse tragöödiaga „Bakhandid“ on Mati Undi

originaalne leid, kuid ta kasutab laulust vaid lühikest lõiku tekstina näidendi 4. pildis (Unt 2006: 11–12). Eesti Draamateatri lavastusmeeskond on laulu asetanud fookusesse.

Muusikalise kujundaja Anne Türrpu lauludevahelik lavastuses tervikuna on väga täpne ka sellest aspektist, et kõikide laulude sisu on otseses seoses mängitava antiiktragöödia tegevusega. „Mehetapja Maie“ laul seostub sisuliselt järgneva tragöödiaga „Bakhandid“, lavastuse esimese vaatusega. Ka „Bakhandides“ kirjeldatakse naiste salajast rituaali, mida mehed piiluma lähevad. Tulemus: ema Agaue (Hilje Murel) tapab meeltesegaduses oma poja Pentheuse (Gert Raudsep). „Mehetapja Maie“ laul naaseb vaatuse lõpupoole: regilaulu lüüriline osa tuleb kordamisele tapetud Pentheuse leinamisel.

Siinse artikli metodoloogilisest aspektist on taas õigustatud sisse tuua binokulaarse nägemise metafoor. Muusikalise kujunduse keskkonda loova funktsiooni kontekstis saab „Mehetapja Maie“ laulu vastu võtta semiotiseerivalt ehk tähendustada laulu sisuline seos tragöödiaga „Bakhandid“, nagu eespool osutatud – ka laiemalt ühendab neid surma motiiv. Binokulaarse vastuvõtu fenomenoloogilisest aspektist tuleb juttu allpool.

**Atmosfääri loomine.** Atmosfäär on eten-duse või ühe stseeni tervikmulje, mida vaataja intuiivselt kogeb ja mis teda häälestab edasiseks vastuvõtuks. Atmosfäär on midagi, mis ruumis inimeste ja asjade või ka inimeste ja inimeste vahele „valgub“. See on teatriruumis tavaliselt esimene, mis vaatajaid haarab ja ergastab. Atmosfäär häälestab vaatajat teatud moel edasiseks, viies ta mingisse kindlasse meeleollu, millel on mõju tajule ja tähendusloome protsessidele. (Fischer-Lichte 2011: 92) Atmosfäär eksisteerib lavastuselementide koostöös (Fischer-Lichte 2008: 115), üht olulisemat rolli atmosfääriloomes mängivad helid, müra ja muusika ning nende kaudu on võimalik atmosfääri ka kõige kiiremini muuta (*ibid.*: 118–119).

„Mehetapja Maie“ intensiivne esitus kehtestab lavastuse „Vend Antigone, ema Oidipus“ atmosfääri. Lavakujundus koosneb hiigelsuurest, kogu lavaportaali katvast kuldsest seinast, mis eten-duse jooksul saab eri tähendusi ja funktsioone (kujunduse autor Tiit Ojasoo). Regilaulu ajal on kuldne sein lükatud eeslavale, kohe lauljate selja

**Illustratsioon 1.** Agae (Hilje Murel) laulmas regilaulu „Mehetapja Maie“. Taustal trupp. Eesti Draamateater. Foto: Gabriela Järvet.



taha – ahendatud ruum lubab publikul kesken- duda vaid laulule. Laulu mõju tugevdatakse mini- malistliku kujundusega.

Sama tähtis on instrumentaalmuusika harfilit. Glassi minimalistlikke teoseid „Metamorphosis I–V“ ja „Glassworks – No. 1. Opening“ iseloomus- tab peale juba nimetatud meditatiivsuse teatud eemalolev objektiivsus, distantsi loomine. On tähelepanuväärne, et just selline muusika saadab jutustusi veristest või saatuslikest sündmustest nagu kõrgem jõud: Pentheuse tapmine, Oidipuse (Priit Võigemast) ja lokaste (Mirtel Pohla) jutud Laiosest ning oraakli ennustusest Oidipuse kohta, lokaste poegade sõdimine teineteisega Teeba pärast, surmaminejate või surnute lahkumised lavalt saali kaudu jms. Harfiheliseid võib pidada vastandemotsiooni tekitajaks, kuid siin võiks näha ka lavastaja soovi luua justkui neutraalset, ent seda mõjuvat kõiketeadvat tausta, oma- moodi võõritusefekti.

**Afektivne funktsioon.** Afektivse funktsiooni eesmärk muusikalises kujunduses on teki- tada ja rõhutada emotsioone. Afekt on rõhutatud tundeseisund ja selle ülekandumine kuulajale või vaatajale. Oluline on tekitada füüsiline kogemus,

sest nagu eespool osutatud, häälelisus ja kehali- sus on omavahel lahutamatu seotud. Järgnevalt mõned näited afektivsest, emotsioone võimen- davast muusikakasutusest lavastuses „Vend Anti- gone, ema Oidipus“.

„Mehetapja Maie“ afektivne mõju tuleb tugevalt esile läbi kehalisuse: helid ümbritsevad publikut ja tungivad üdini. Fischer-Lichte te- tudes võib väita, et see ongi helide afektivne mõju: tajutud helid kõlavad läbi keha ja teatud helid võivad isegi tekitada lokaalset füüsilist valu; helid tungivad kehasse ja lõhuvad selle piire (Fischer-Lichte 2008: 119). Regilaulu vastuvõtus hakkavad tööle peegelneuronid. Peegelneuron on visuomotoorne neuroni liik, mis peegeldab teise inimese käitumist, justkui oleksime ise seda tegevust sooritanud. Peegelneuronite olemasolu kaudu seletatakse näiteks imiteerimise ja empa- tia mehhanisme. Seega, kui me vaatleme teisi ini- mesi, siis asuvad peegelneuronid ajus tegevusse: nad kopeerivad või püüavad väliste tunnuste alusel kopeerida neid signaale, mis vaadeldavate inimeste ajust saadetakse nende lihastesse liigu- tuste tegemiseks. Neid signaale ei saadeta otse vaatleja lihastesse, vaid kopeerimisest saadav info

töödeldakse ajus n.-ö. empaatiliseks materjaliks: me kogeme, justkui tunneksime ja tegutseksime ise. (Vt. Pesti 2022.) Kuna „Mehetapja Maie“ eeslaulja Hilje Murel laulis laulu niivõrd intensiivselt ja kehaliselt (kehahoiak ettepoole kaldu, jalad tugevalt maas, õõtsudes kergelt rütmiliselt edasi-tagasi) ning laulu mõju pikendati esituse kestusega, siis pani laul publiku lauljale kaasa elama: kas Mureli hää! peab pika laulu lõpuni vastu? Seega, tööle hakkas binokulaarse vastuvõtu teine kanal – fenomenoloogiline vastuvõtt.

Muusikalise kujunduse afektiivse funktsiooni teise näitena toome traagika võimendamise. Lavastuse teise vaatusena esitatakse tragöödia „Kuningas Oidipus“. Oidipus, olles saanud teada oma saatusest, et on tapnud isa ja saanud lapsi oma emaga, laulab eesti rahvalaulu lihtsal kiigutaval viisil vaikselt, murdunult Heiti Talviku ridu luuletusest „Milleks mulle tiivad ...“ (1926), luuletus on ka Mati Undil oma näidendisse sisse põimitud (Unt 2006: 55). Priit Võigemast laulab aeglaselt, luuletusele omamoodi vasturütmiga, nii et sõnadest on raske aru saada, aga laul kannab siin emotsiooni võimendamise funktsiooni – Oidipuse traagika tungib läbi vaigse laulu üdini. Talviku luuletuse sisu kannab Oidipuse karakteri sisu: „Milleks mulle tiivad, kui mul puudub siht,/ kui mu tähe matnud pilvi pime kiht?/ Milleks mulle kuub, mis lausa kullast näib,/ kui ju katku-lehk mu kurgukoopast käib? [---] Milleks kuulsuski, mis hullutas mu meelt?/ Kord ta naeratas, kuid hiljem näitas keelt.“ Luuletuse viimane rida on: „Haud vaid andke mulle surnuaia sõrval,/ et võiks rahu leida ...“ Draamateatri sametine eesriie libiseb vaikselt ette, Oidipusel jääb viimast korda laulmata: „... kustunute kõrval“.

Kolmanda näitena muusika afektiivsest funktsioonist toome esile lavastuse kolmanda vaatuselõpu, kus kõik tegelased saavad ennustaja Teiresiase (Guido Kangur) juures kokku. Ismene (Helena Lotman, hiljem Hanna Jaanovits) laulab kaks Kersti Merilaasi luuletusel „Nartsiss“ põhinevat väga erineva meeleoluga laulu. Ka Mati Unt kasutab oma näidendis neid Merilaasi sama luuletuse stroofeid.<sup>7</sup>

Kui Ismene on saanud teada oma vendade hukkumisest ja „kõik traagika on kuhjumas“ (Unt 2006: 79), laulab ta „Nartsissist“ järgnevaid ridu: „Kui enam tantsule ei tõuse tald,/ siis tulgu tõsidus,/ siis tulgu nukrus./ [---] Kõik meeled vahule nüüd kihutada,/ niipea, kui seisatad – on pisar silmas./ Kõik lootus tulevikku nihutada/ liig raskeid mõtteid liigub ilmas“. Viis pärineb USA helilooja Katherine Kennicott Davise „The Little Drummer Boy“st“, mis on 1941. aastal loodud populaarne jõululugu väikesest vaesest trummilööjast, keda kolm kuningat kutsuvad Jeesuslapse sünnipäevale ning kellel pole muud kingitust kui oma trummimäng. Esmapilgul vastandlikest komponentidest kokkupandud laul loob uue terviku: Lotman/Jaanovits laulab seda hästi intensiivselt, hingega, jalad naelutatud lavapinda, kuuldavalt hingates, nii et vaatajani kandub ihuline ligiolek. Laul kõlab ilma saateta, aga nendel, kes laulu tunnevad, hakkab kujutluses kaasa kumisema korduv saaterütm, mis mõjub pidulikuna, aga ka trotslikult ja võitlevalt.

Lavastuse finaalis kõlab taas Merilaasi „Nartsiss“. Ismenest on saanud Ariadne: „On tegelikult ikka toimuv see:/ kui hingelt langeb raudne kest,/ [---] On tuhmund viimne kui kuliss// ja viimne veering pillat kukrust,/ ja sinust järgi jäänd, Nartsiss,/ paar närbund õit ja veidi nukrust. // Uus päev, näe, liult tõstab pead,/ ah, jälle peab ta ... tea-mis-algust./ Kuid meie vaene mäng, sa tead,/ see kestab ainult rambivalgust.“ Luuletuse sõnad seovad toimuva ka performatiivse reaalsusega, viidates sõnadega „kuliss“ ja „rambivalgus“ teatri metafoorile. Lotman/Jaanovits laulab seda osa „Nartsissist“ eesti rahvaviisil ja hästi õrnalt, kontrastselt äsja „The Little Drummer Boy“ viisile kõlanud „Nartsissile“. Laul loob atmosfääri, kannab afektiivset funktsiooni ning oma sõnadega loob ka tähenduslikkust, ehk binokulaarne vastuvõtuviis on siin taas kohane: semiootiline ja fenomenoloogiline põimuvad. Ariadne habras laul lõpeb ja jumalik, õrn pill harf jääb lõpus helisema ...

**Raamistamine** ehk stseenide omavaheline sidumine. See on muusikalise kujunduse praktiline funktsioon, aga lavastuses „Vend Antigone,

<sup>7</sup> Väärrib märkimist, et nartsissi (Narkissose) müüt on muu hulgas seotud allilma ehk surnute riigiga. Üks müüdi variante räägib, et allilma isand Hades soovis endale naiseks Persephonet, ja kui too noppis uut tundmatut lille (nartsissi), avanes ta ees maapind ja ta rööviti allilma. Teine variant jutustab, kuidas kaunis noormees Narkissos armus oma peegelpilti nii, et üksnes surm suutis neid lahutada. Samas aga seostub nartsiss ka igakevadise uuestisünniga. Mati Unt on neid müüte käsitleanud oma „Argimütoloogias“ (1996).

**Illustratsioon 2.** Ismene (Helena Lotman), Eesti Draamateater. Foto: Gabriela Järvet.



ema Oidipus" on see läbi viidud süsteemselt ja kujundlikult. Stseenide sidumine annab panuse lavastuse üldisesse muusikalisusse, luues rütmi. Nii läbib lavastust refräänina bakhantide Dionysost ülistav hüüd „ioo bakkios“, mis kõlab nii unisoonis kui ka mitmehäälselt, kasvatades pinget järjest keerulisema harmooniaga.

**Seoste loomine.** See funktsioon tekitab muusikalise kujunduse kaudu kuulajates assotsiatsioone: tegemist võib olla isiklike mälestustega, teatud inimgrupi ühiste mälestustega või siis viidetega, mis on arusaadavad ühiskonnas laiemalt. Helid võivad tekitada nii sise- kui ka välisseoseid. Siseseosed on erinevad suhted etenduse enda elementide vahel. Nendest tekib etendusesisene võrgustik, suhestades nii mõjuvaid elemente kui ka üksteisele järgnevaid elemente. Nii kujuneb seostevõrk, mille üks element viitab teisele, juhatab teise juurde ja on seeläbi tähenduse tekke aluseks. (Epner 2002: 114) Siseseoste näiteks lavastuses „Vend Antigone, isa Oidipus“ saab tuua bakhantide hüüatused, Glassi muusikal põhinevad harfihelid nagu ka esimese ja kolmanda vaatuse alguses kõlava Bachi orelitokaata, mis

kolmandas vaatuses saadab teebalaste joogaharastusi, kuni temale ladestub järgmine muusikaline materjal – Kubani kasakate rahvalaul „Когда мы были на войне“ („Kui me sõjaväljal olime“, David Samoilovi seades).

Välisseos tekib sel juhul, kui muusika märgib mingit kindlat ajastut või meenutab inimesele isiklikku mälestust, see tähendab, et elemendid saavad tähenduse etendusvälistes suhetes, millesse nad asetuvad. Välisseosed tekivad erinevate kultuurikoodide alusel ja sõltuvad vaataja kultuuripagasist. Need piiritlevad lavastuse intertekstuaalse ruumi ning „nende koodidega võib etendus suhestuda mitmeti: poleemiliselt, irooniliselt, paroodiliselt, väärtustavalt, lammutavalt jne. Siin avaldub teatri nagu üldse kunsti võime kultuurilisi tähendusi nihutada.“ (Epner 2002: 114–115).

Välisseoste loomine on muidugi eriti aktiivne sellise postmodernistliku näidendi lavastuse puhul nagu „Vend Antigone, ema Oidipus“. Isiklikud, kultuurikoodidega seotud välisseosed tekiavad „Mehetapja Maie“ regilauluga, mis seostub kuulamiskogemuses Von Krahli Teatri lavastusega

„Eesti ballaadid“ (2004).<sup>8</sup> Väga hea idee oli vanakreeka väheste säilinud muusikafragmentide sissetoomine esmajoones Dionyose kuju puhul – Dionyos kõneleb esimeses vaatuses pikka aega ainult lauldes, osutades oma erinevusele teistest (esiteks on ta Teebas võõras ja teiseks on ta jumal). Siin tungib esile vanakreeka teatri ja nüüdisteatri sünteesiv loomus, mida tänapäeva kontekstis on nimetatud ka sünteesiva paradigma naasmiseks (vt. Roesner 2014: 3).<sup>9</sup> Mõned bakhantide muusikalised repliigid kõlavad nagu ooperiretsitatiivid ja nii tekib seos antiiktragöödia ja ooperi sünni vahel, mis ju vastab ka ajaloolistele tõsiasjadele – varajane ooper ehk *dramma in musica* (draama muusikas) kasvas välja katsetustest taastada vana muusikat, s.t. antiiktragöödiat.<sup>10</sup> Näidendi jutustused ja monoloogid on lavastuses enamasti lahendatud melodraamana, s.t. neid kõneldakse instrumendi (harfi) saatel.<sup>11</sup> Kui meenutada lavastuse afektidest laetud stseene, rohket vokaalsust ja instrumentaalmuusika rolli, on lavastuse ooperlik plaan ilmne. Siinjuures ei saa unustada, et muusika nagu kõigi kunstide vastuvõtt on individuaalne, sõltudes vaataja vanusest, elu- ja kultuurikogemusest.

Ühiskondlikult kõneka välisseose võib tuua lavastuse kolmanda vaatuses algusest, kus Polyneikese (Ursel Tilk) ja Eteoklese (Lauri Kaldoja) vennatapusõja taustal kõlab Kubani kasakate rahvalaul „Когда мы были на войне“. Meeste sõjalaul on kontrastis õrna harfimuusika ja eeslaval joogapoose võtvate naistega. Lavastuse siseselt viitab laul Polyneikese ja Eteoklese vennatapusõjale, kuid publikus võib tekkida välisseos

lavastuse etendumise ajal käimas olnud Vene-Ukraina sõjaga. Seost tugevdab ka visuaalne märk: vennad Polyneikes ja Eteokles maadlevad punases ja sinises maadlustrikoos – selge viide Vene-Ukraina vastasleeridele.

Huvitav intertekstuaalne või intermuusikaline võrk (Roesner 2015: 19) on punutud kolmandas vaatuses Nõukogude estraadi ja 1950. aastate Hollywoodi muusikafilme meenutavas stseenis. See muusikapala jääb Teebas võimule tõusnud Kreoni „linnapeakõne“ ja oma venda Polyneikest mätta püüdnud Antigone ülekuulamisstseeni vahele. Naisansambel alustab Gennadi Podelski laulu „Mõtisklus“ (1959) teist salmi: „Igas hetkes peitub head ja halba, / seal kus lõpeb, seal ka algab tee“ ja läheb peagi üle Heiti Talviku luuletusele „Loojak“ (1939): „Varsti, varsti enam keegi õrna roosipuud ei hari“. Muusikasõbrad on harjunud Podelski laulu kuulma Georg Otsa esituses naisansambli saatel,<sup>12</sup> nüüd on vastupidi – Kreon juhib küll ansamblit, aga esitab ise meloodilist kontrapunkti „aa-aa-aa“-na. Hetkeks tekib mulje, nagu oleks tegemist revüü või estraadikontserdi prooviga, sest Kreon katkestab laulmise ridade „Tüki leiva pärast valmis / vend on müüma lihast venda“ juures, et näiliselt teksti paremini muusikasse sobitada, kuid sisuliselt juhtimaks publiku tähelepanu nende ridadele. Naisansambel liigub graatsiliselt „esilaulja“ Kreoni järel, nagu oleme seda näinud Hollywoodi muusikafilmi revüüstseenides. Kontrast populaarse lüürlise meloodia ja karmi teksti vahel iseloomustab situatsiooni, kuhu tragöödias on jõutud: Kreoni eelnenud pealtnäha sõbralik pöördumine Teeba

<sup>8</sup> Veljo Tormise kantaat-balleti „Eesti ballaadid“ esietendus oli 1980. aastal Riiklikus Akadeemilises Ooperi- ja Balletiteatris Estonia (dirigent Tõnu Kaljuste, lavastaja ja koreograaf Mai Murdmaa). 2004. aastal esitati teost Von Krahliteatri ja Nargen Opera koostöös Tormise kodukohas Kuusalus (dirigent Tõnu Kaljuste, lavastaja ja koreograaf Peeter Jalakas, koreograaf ja tantsuõpetaja Aki Suzuki).

<sup>9</sup> Lavastuses kuulnud vanakreeka muusika fragmentide tajukogemust – neid fragmente tuntakse esmajoones Gregorio Paniagua versioonis (CD harmonia mundi 1901015 aastast 1979) – on toredasti kirjeldanud MUBA õpilane Lola-Mariin Kuus. Ta kirjutab: „Hea leid oli ka Dionyose karakteriga läbi kõigi kolme vaatuse kaasas käinud ning tema koomilisust illustreerinud antiikmeloodia. Kohati ühines sellega ka eesti rahvapill jauram, mis oli harfi kõrval teine kasutatud pill. Tabasin endas kohe äratundmisrõõmu. Kui alustasime koolis sel õppeaastal antiikmuusika käsitlust, palus õpetaja meil lähemalt tutvuda Antiik-Kreeka muusikast aimu andva albumiga „Musique de la Grèce Antique“ ansamblilt Atrium Musicae de Madrid.“ (Kuus 2024: 33)

<sup>10</sup> Määratluse *dramma in musica* kõrval kasutati ka tähistusi *dramma per musica* (draama muusika jaoks või muusika kaudu), *favola in musica* (lugu muusikas) jms. Termin *opera* (otsetõlkes teod, tegevused või teosed) kerkis esile 17. sajandi keskpaigas, s.t. alles pool sajandit pärast ooperi sünni.

<sup>11</sup> 18. sajandi teisel poolel suure populaarsuse saavutanud melodraama žanrit iseloomustab teksti deklameerimine muusika saatel või muusikaosade vahel. Esmajoones kirjutati melodraamasid kuulsatele näitlejatele. Melodraama teine õitsenguaeg oli 19. ja 20. sajandi vahetusel (näiteks Richard Straussi, aga ka Rudolf Tobiase loomingus).

<sup>12</sup> Podelski asutas populaarse naisansambli Laine.

**Illustratsioon 3.** Muusa (Lisanne Rull) harfiga, Dionysos (Tiit Sukk) ümbritsetud bakhantidest. Eesti Draamateater. Foto: Gabriela Järvet.



**Illustratsioon 4.** Kreon (Taavi Teplenkov) koos naisansambliga (Inga Salurand, Helena Lotman, Hilje Murel, Teele Pärn). Eesti Draamateater. Foto: Gabriela Järvet.



rahva poole ja tema võimuihast kantud julmus, mis viib uute surmadeni. Podelski meloodia aga ei ole ainult lihtsalt ilus, vaid esindab illusiooni, mida Talviku tekst lõhub. Vaatajale võib kangastuda ka Talviku enda saatus Nõukogude võimu ohvrina.

### **Kokkuvõtteks**

Tiit Ojasoo lavastuse „Vend Antigone, ema Oidipus“ muusikalises ja muusika funktsioonide määrav roll tõuseb esile ka eesti teatri üldiselt väga muusikalembeses kontekstis. Näitlejate laulmine ja harfilt kõlav instrumentaalmuusika (Bach ja Glass) on Ojasoo tõlgenduse olulised väljendusvahendid, mis loovad lavastuse terviku. Väga eripalgelise muusikalise kujunduse (pärimusmuusikast poplauludeni) iseärasus enamiku laulude puhul on see, et ei kasutata laulu originaalsõnu, vaid eesti kunstluulet, Puškini värse jt. tekste. Sellise lavastuse analüüsimiseks sobis Bert O. Statesi idee binokulaarsest nägemisest, mille kohaselt saab ühendada fenomenoloogilise ja semiotiseeriva vaateviisi.

Muusikalisuse uurimisel toetusime esmajoonel David Roesneri käsitlustele. Lavastuse „Vend Antigone, ema Oidipus“ olulised muusikalise komponendid on helimaastik, vokaalsus ja sellest lähtuv näitlejate ning harfimängija kehaline

kohalolu ja musitseerimine laval, samuti rütm. Siia võib lisada ka muusikalise vormi rakendamise: näiteks minimalistlikule muusikale iseloomulikud kordused võivad kujundada stseeni struktuuri. Kõik komponendid on omavahel tihedalt seotud ja toimivad koos. See annab alust rääkida lavastusest kui muusikalisest kompositsioonist.

Vaataja vastuvõtu jaoks on suur tähtsus funktsioonidel, mida muusika lavastuses täidab. Lavastuses „Vend Antigone, ema Oidipus“ keruvad esile järgmised funktsioonid: keskkonna tekitamine ja atmosfääri loomine, emotsioonide võimendamine ehk afektiivsus, stseenide raamistamine ning lavastuse sise- ja välisseoste loomine.

Muusika ja helid on aktiivsed performatiivsed komponendid, mis mõjutavad vaataja kehalist ja emotsionaalset kogemust. Muusika koondab vaataja tähelepanu laval toimuva kvintessentsile, aktiveerib publiku kaasamõtlemist ning aitab luua lavastuse mitmekihilise tähendusruumi, kus semiootilised ja fenomenoloogilised vaatenurgad ristuvad. Ühtlasi toetab muusikaline kujundus lavastuse sünteesivat kunstilist lähenemist, kus muusika, liikumine ja tekst moodustavad ühtse ja tervikliku kunstilise kogemuse. Elav esitus – kohapeal lauldud laulud ja mängitud muusika – tekitab publikus „siin ja praegu“ tunde ning liidab publiku üheks kogukonnaks.

## Kirjandus

- Brown**, Howard Mayer 2001. Greece, I Ancient. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed., Vol. 18, ed. Stanley Sadie, London: Macmillan, pp. 327–348.
- Brown**, Ross 2010. *Sound: A Reader in Theatre Practice*. Readers in Theatre Practices, Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan.
- Eesti Kultuurkapital** [veebileht], aastapreemiad 2001–2020, <https://www.kulka.ee/sihtkapitalid/kirjandus/aastapreemiad/2001> (2.09.2025).
- Eesti Teatriliit** [veebileht], Eesti teatri auhindade nominendid 2024 (2.09.2025).
- Epner**, Luule 2002. Etenduse analüüs: lähtekohti ja küsimuseasetusi. – *Teatri ja teaduse vahel*. Koost. Luule Epner, Studia litteraria Estonica 5, Tartu: Tartu Ülikool, lk. 109–125.
- Epner**, Luule 2024. Tragöödia renessanss nüüdisteatris. – *Teatrielu 2023*. Koost ja toim. Madli Pesti, Tambet Kaugema, Tallinn: Eesti Teatriliit / Eesti Teatri Agentuur, lk. 84–101.
- Fischer-Lichte**, Erika 2008. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. London / New York: Routledge.
- Fischer-Lichte**, Erika 2011. Etenduse analüüsi probleeme. – *Valitud artikleid teatriuurimisest*. Koost. Luule Epner, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk. 71–100.
- Göttert**, Karl-Heinz 1998. *Geschichte der Stimme*. München: Wilhelm Fink.
- Hiekel**, Jörn Peter 2018. Grenzüberschreitungen und neue Arbeitsweisen. Zu einigen künstlerischen Suchbewegungen im Musiktheater der Gegenwart. – *Gegenwart und Zukunft des Musiktheaters. Theorien, Analysen, Positionen*. Hrsg. Jörn Peter Hiekel, David Roesner, Musik und Klangkultur 25, Bielefeld: transcript, S. 13–46.
- Johnson**, Bruce 2023. *Earshot. Perspectives on Sound*. New York / London: Routledge.
- Kagel**, Mauricio 1966. Notizen zu „Pas de cinq“. – *Programmheft des Münchner Werkraumtheaters 1965/1966*, Nr. 11.
- Kendrick**, Lynne 2017. *Theatre Aurality*. London: Palgrave MacMillan.
- Kramer**, Ursula (Hrsg.) 2014. *Theater mit Musik. 400 Jahre Schauspielmusik im europäischen Theater. Bedingungen – Strategien – Wahrnehmungen*. Mainzer Historische Kulturwissenschaften 16, Bielefeld: transcript.
- Krull**, Hasso 2023. Mehetapja Maie. – „Vend Antigone, ema Oidipus“ kavaleht. Eesti Draamateater, lk. 14–17.
- Kuus**, Lola-Mariin 2024. Vend lüüra, ema kannel. – *Muusika* 3, lk. 32–34.
- Nietzsche**, Friedrich 2009. *Tragöödia sünd*. Saksa keelest tõlkinud ja kommenteerinud Anne Lill, Tallinn: Tänapäev.
- Ojasoo**, Tiit 2023. Et süda oleks vapper ja pea selge. Intervjuu Kairi Kruusile. – *Draamateatri ajaleht*, 26.10.
- Ovadjia**, Mladen 2013. *Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre*. Montréal & Kingston: McGill-Queen's University Press; London: Ithaca.
- Pesti**, Madli 2022. Teatrifenomenoloogia. – *Etenduskunside uurimismeetodid. Kõrgkooliõpik*. Toim. Anneli Saro jt., Tartu Ülikool, <https://sisu.ut.ee/etenduskunstd/5-teatrifenomenoloogia/> (13.07.2025).
- Risi**, Clemens 2004. Rhythmen der Aufführung: Rhythmus-Kollisionen bei Steve Reich und Heiner Goebbels. – *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*. Hrsg. Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi, Jens Roselt, Berlin: Theater der Zeit, S. 165–177.
- Risi**, Clemens 2011. Opera in Performance – In Search of New Analytical Approaches. – *The Opera Quarterly* 27/2–3, pp. 283–295, <https://doi.org/10.1093/oq/kbr025>.
- Risi** 2015 = Beyer, Barbara et al. 2015. Der Begriff des „Performativen“. Ein Gespräch mit Clemens Risi. – *Die Zukunft der Oper. Zwischen Hermeneutik und Performativität*. Hrsg. Barbara Beyer, Susanne Kogler, Roman Lemberg, Theater der Zeit. Recherchen 13, Berlin: Theater der Zeit, S. 205–218.
- Roesner**, David 2014. *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera, Farnham: Ashgate.
- Roesner**, David 2015. No more „unheard melodies“ – Zwölf Thesen zur Schauspielmusik im zeitgenössischen Theater. – *ETUM. eJournal for Theatre and Media* 2/2, S. 11–30, doi: 10.13150/05131.80.
- Roose**, Riina 2000. *Helikujundus sõnalavastuses*. Töö teatrimagistri kraadi taotlemiseks, käsikiri, Eesti Muusikaakadeemia Kõrgem Lavakunstkool.
- Ross**, Jaan, Kaire Maimets (toim.) 2004. *Möeldes muusikast. Sissevaateid muusikateadusesse*. Tallinn: Varrak.
- Saro**, Anneli 2024. Ühistest treeningutest ja otsingutest sündinud „Vend Antigone, ema Oidipus“ (vestlusringis Tiit Ojasoo, Anne Türnpu, Guido Kangur, Teele Pärn, Taavi Teplenkov ning teatriuurijate ja -kriitikute ühenduse liikmed). – *Teatrielu 2023*. Koost. ja toim. Madli Pesti ja Tambet Kaugema, Tallinn: Eesti Teatriliit / Eesti Teatri Agentuur, lk. 62–83.
- Schafer**, Murray R. 1994. *Our Sonic Environment and The Soundscape: The Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books.
- States**, Bert O. 1985. *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*. Quantum Books, Berkeley et al.: University of California Press.
- Talvik**, Liivia 2018. *Heli- ja muusikaline kujundus Eesti sõnateatris*. Magistr töö, käsikiri, Tartu Ülikool, <https://dSPACE.ut.ee/server/api/core/bitstreams/65789253-7199-4368-aca9-c5e06e22f1ba/content> (13.07.2025).
- Thompson**, Marie, Ian Biddle 2013. *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*. London et al.: Bloomsbury.
- Unt**, Mati 1996. Argimütoloogia: Nartsiss. – *Eesti Päevaleht*, 1.06.
- Unt**, Mati 2006. *Vend Antigone, ema Oidipus*. Loomingu Raamatukogu 1/2, Tallinn: Kultuurileht.
- Valme**, Valner 2023. Feministliku regilauluraketiga antiik-kosmosesse. – *Eesti Päevaleht*, 7.11.

## Principles of Musicality and Music in the Estonian Drama Theatre Production of *Brother Antigone, Mother Oedipus*

—  
Madli Pesti, Kristel Pappel

### Summary

The production of *Vend Antigone, ema Oidipus* (*Brother Antigone, Mother Oedipus*) at the Estonian Drama Theatre, directed by Tiit Ojasoo, stands out as one of the most significant theatrical events of the 2023–2024 season. Based on Mati Unt's play, originally staged in 2003 at the Vanemuine Theatre, Ojasoo's production emphasizes the musical aspects embedded within the original text. Unt's play is a complex reworking of the Theban trilogy, drawing primarily from Euripides' *The Bacchae* and *The Phoenician Women*, Sophocles' *Oedipus Rex* and *Antigone*, along with excerpts from other ancient Greek tragedies, and layered with additional elements such as Estonian folk songs and poems. In the 2023 production, director Tiit Ojasoo highlights the folk song layers already present in Unt's script and emphasizes the overall musicality of the play. Unlike the original, where folk songs and poetry were recited, the new production features singing by actors and live instrumental music performed by a harpsichordist, transforming music into a vital expressive tool.

The production's musical design by Anne Törnpu won the Annual Award for Musical Design by the Estonian Composers' Union, highlighting its uniqueness within Estonian theatre. This article aims to analyse the functions of music within *Brother Antigone, Mother Oedipus*, exploring how musical elements contribute to its overall theatricality, and what phenomenological and performative effects they produce. Methodologically, the analysis employs Bert O. States's concept of binocular perception (1985), which distinguishes between semiotic and phenomenological modes of experiencing theatre. States's metaphor of binocular vision—one eye perceiving the world phenomenologically, the other semiotically—serves as a useful framework for understanding how music functions both as a sign system and as an embodied, bodily experience. The article also references Clemens Risi's work on the phenomenology of voice and singing, emphasizing the importance of both semiotic 'reading' and performative bodily engagement in musical theatre.

The musical design of the production is characterized by its extensive use of borrowed music, with minimal original composition or sound design. Most of the musical material is pre-existing, including folk songs, classical pieces and world music, which are adapted and performed live by the actors. For example, the opening features a harpsichord fragment by Johann Sebastian Bach, evoking ancient Greek music, and is followed by a chorus of female actors singing the traditional Estonian ballad *Mehetapja Maie*, which functions as a powerful archaic and possibly feminist protest song within the context of a male-dominated ancient society. The song's connection to the tragedy *Bacchae* and its thematic link to ritual and revenge exemplify how music intertwines with the narrative. The director's choice to incorporate folk music and poetry emphasizes the cultural layers embedded in the play, creating a performative space that merges archaic and contemporary elements.

The phenomenological and performative effects of music are central to understanding the production's impact. Music in this context acts as a polyphony of voices—visual, linguistic, musical and bodily—that creates a layered, multisensory experience. The concept of polyphony refers to the simultaneous presence of multiple 'voices' or sound sources—actors' physical actions, lighting, musical fragments and silence—that together form a complex sonic fabric. This approach aligns with Mauricio Kagel's experimental ideas from 1966, where words, light, movement and sounds are articulated equally, emphasizing the musicality of all theatrical processes. Contemporary research in music theatre suggests that musicality influences spatial perception, timing and bodily presence, making the experience more visceral and immediate. The production's emphasis on rhythm, dynamics, harmony and form—key musical principles—serves to structure the performance and heighten its emotional and aesthetic effects.

The use of vocality and bodily presence is particularly significant. Actors' voices are materialized through their physical bodies, with breathing, movement, and speech tightly interconnected. Erika Fischer-Lichte's work on vocality highlights how voice 'jumps out' of the body and vibrates through space, creating a material and spatial presence that enhances the theatrical experience. In *Brother Antigone*, *Mother Oedipus*, actors sing and move rhythmically throughout the performance, transforming their bodies into musical instruments and creating a performative space where sound and physicality reinforce each other. This approach emphasizes the bodily and affective dimensions of music, where sound penetrates the body and evokes visceral reactions—goosebumps, increased heart rate, emotional shifts—thus engaging the audience on a sensory level before cognitive understanding.

Instrumental sounds also play a crucial role. The harpsichord, positioned on a movable platform, produces the first sounds of the performance—Bach's Toccata and Fugue in D minor—which immediately establish a powerful, almost fateful atmosphere. The instrument's historical association with sacred and aristocratic contexts lends a sense of gravitas and ritual. The live performance of folk and classical music in the production emphasizes immediacy and physicality, making music an active agent rather than mere background. Rhythmic patterns, especially repetition and variation, are used to structure scenes, such as Dionysus' recounting of the Bacchae myth, where repeated phrases build tension and internal coherence through gradual variation, echoing minimalist musical principles.

Music also functions as a method of interaction. Actors respond to acoustic and rhythmic impulses physically and vocally, creating a non-verbal, multisensory dialogue that enhances the collective performative energy. This embodied musicality blurs the boundaries between speech, song, movement and silence, fostering a holistic theatrical experience rooted in bodily engagement. Roesner's metaphor of music as a 'meta-figurative' tool is particularly relevant here, as it allows for understanding theatre as a 'score'—a complex arrangement of simultaneous and sequential elements—where each component (dialogue, movement, sound, silence) has its own aesthetic and temporal value. This approach invites spectators to perceive the performance not only intellectually but also through their bodily senses, establishing a multisensory, immersive experience.

The soundscape of the production is conceived as a dramaturgical structure that shapes atmosphere and emotional tone. It is not merely background but an active component that fluidly interacts with the visual and textual elements.