

# Muusikaline *performance* 1980–1991. Sven Grünberg, Ariel Lagle

Liis Kibuspuu

## Abstract

The article examines the role of original music in Estonian performance art of the 1980s, focusing on two key artist-musician collaborations: Leonhard Lapin (1947–2022) / Sven Grünberg (b. 1956), and Ariel Lagle (b. 1963) / Siim-Tanel Annus (b. 1960). It highlights the often-overlooked significance of music in the audiovisual composition of the era's performance art.

In the late 1970s, Lapin introduced the concept of multimedia to Estonian theatre audiences in his writings. In 1980, he staged *Multiplitseeritud inimene* (*The Multiplied Human*), a technophilic spectacle based on texts by the pre-war constructivist poet Johannes Vares-Barbarus (1890–1946), incorporating synthesizer sounds by Grünberg at the State Youth Theatre of the Estonian SSR. This production inspired Siim-Tanel Annus, who in December of the same year organized the first in a series of garden rituals that gradually evolved into elaborate spectacles of performance art integrating theatrical elements, design, special effects, and original music by Lagle in the late 1980s.

The article analyses these collaborations and sound design principles, focusing on minimalist and ambient music influences. Drawing on archival materials and interviews, it provides a comprehensive view of music's vital role in shaping Estonian performance art during this period.

1970. aastate lõpus tõi Leonhard Lapin (1947–2022) Eesti teatripubliku teadvusesse multimeediumi idee oma selleteemalise kirjutisega 1976/77. aasta „Teatrimärkmikus“, küsides lõpetuseks: „Kes teeb esimese proovi?“ (Lapin 1979: 250). Muidugi oli see Lapin ise, kes 1980. aastal lavastas ENSV Riiklikus Noorsooteatris „Multiplitseeritud inimene“,<sup>1</sup> Johannes Vares-Barbaruse<sup>2</sup> (1890–1946) tekstidel põhineva ning Sven Grünbergi (s. 1956) süntesaatoriheliseid integreeriva tehnofiilse vaatemängu. Lavastusest sai tõuke kunstnik Siim-Tanel Annus (s. 1960), kes sama aasta detsembris korraldas esimese oma aiaetenduste reas (Ksenofontov 2007: 39), mis aja jooksul kujunesid 1980ndatele iseloomulikeks *performance*'iteks, kaasates suurejoonelisi lavastuselemente kujunduse, eriefektide ning spetsiaalselt sündmuse tarbeks valminud muusikaga. Muusika autoriks oli 1980ndate lõpus Ariel Lagle (s. 1963). Artikkel püüab näidata ja põhjendada muusika rolli 1980ndate tegevuskunstis kuni taasiseseisvumiseni. Mitmel põhjusel on see seni jäänud väärilise tähelepanuta. Samuti püütakse artiklis avada kunstniku ja muusiku koostöö tagamaid ja helikujunduse

toimimispõhimõtteid, tõlgendades seda peamiselt minimalismi ja *ambient*'i stiilitunnuste kaudu. Uurimuses on kasutatud nii arhiivmaterjalide ja omaaegse retseptiooni analüüsi kui ka tagasi vaatelisi intervjuusid asjaosalistega. Peamine uurimisküsimus on, kas 1980. aastatele iseloomulikke eri kunstiliike sünteesivat *performance*'i-kunsti on võimalik vaadelda ka eksperimentaalse muusikateatri võtmes.

## Heli alahinnatud roll tegevuskunstis

Põhjuseid, miks heli on tegevuskunstis sageli jäänud pea märkamatuks, tuleb otsida visuaalsuse ülevõimust, mis on kehtinud kultuuris ja humanitaarteadustes laiemalt. Helikunsti (*sound art*) uurija Douglas Kahn on 20. sajandi kunstiajalugu süüdistanud „tummas visuaalsuses“ (Kahn 1999: 2). Nii kunstiajalugu kui -kriitika on arvanud visuaalsete kunstide hulka erinevad tegevus- ja installatsioonikunsti praktikad, mis sageli toetuvad tähenduse loomisel helikomponendile sama palju kui visuaalile (Ma 2020: 1–5, 8). See tähendab, et uurijad, kes on olnud enamasti visuaalse

<sup>1</sup> Esietendus 31. juulil 1980 ENSV Riikliku Noorsooteatri Väikeses saalis. Mängitud 13 korda. Lavastajad Leonhard Lapin ja Kalju Komissarov; kunstnikud Leonhard Lapin ja Tõnu Virve; muusika Sven Grünberg; esitajad Maret Mursa, Sulev Luik, Eero Spriit; lasergraafika Tõnis Mägi. Tallinna Linnateatri lavastuste arhiiv: <https://linnateater.ee/arhiiv/multiplitseeritud-inimene/> (19.06.2025).

<sup>2</sup> Kodanikunimega Johannes Vares, siinses tekstis edaspidi kirjanikunimega Johannes Barbarus.

kunsti taustaga, kalduvad heli nägema millenagi, mis pelgalt saadab visuaalset teost. Teisalt ker- kиб helikujunduse puhul, erinevalt visuaali edasi andvatest fotodest, selle dokumenteerimise ja levitamise küsimus. Sageli puudub ligipääs mater- jalile, mis võib olla säilinud vaid eraarhiivides, kui sedagi. Üksiti on igasugune digiajastueelsete heliekperimentide uurimine juba eos määratud tegelema osaliselt kadunud materjaliga.

Eksperimentaalne muusika ja tegevuskunst on algusest peale olnud tihedalt seotud, seda ka Eestis. 1960. aastate teises pooles korraldasid Arvo Pärt, Kuldar Sink, Toomas Velmet jt. nn. instrumentaalteatri etendusi, kus sarnaselt fluxuslaste vaimuga pidi muusikainstrumente kasutama „kuidagi teisiti, ebanormaalselt“ (Allas 2014: 10). Noored heliloojad olid impulsi saanud 1964. aasta Varssavi Sügise muusikafestivalist, kus teiste seas esines John Cage koos tantsija Merce Cunninghamiga (*ibid.*). Cage ja Cunningham käisid omal ajal välja mõtte, mis on siinse uurimuse jaoks keskne, nimelt idee kahe kunstiliigi eksis- teerimisest paralleelselt võrdsete partneritena, ilma et nad teineteisesse sulanduksid. Sümbioo- sile eelistatakse kunstiliikide kõrvutamist, pelgalt eksisteerimist samal ajal samas kohas.<sup>3</sup> Kunstiliike omavahel sünteesides ei allutata üht teisele, vaid määravaks saab nendevaheline suhe.

Kohalikul bändiskeenel sündisid ideed kunsti- liike sünteesida 1970. aastast alates Keldrilise Heli ja Psycho multimedialsete ülesastumistega, kus kasutati näiteks projektsioone (Kiwa 2013: 47). Hiljem jätkas seda mõtet ansambel Mess, kelle ihukunstnikuks oli Kaarel Kurismaa. Kurismaa sai oma kineetilisteks objektideks otseselt inspirat- siooni bändiproovides osaledes (Grünberg 2025).

### „Multiplitseeritud inimene“

Kunstnik Leonhard Lapin hakkas 1970. aastate lõpus üha enam huvituma tehnoloogiast ning universaalsest kunstiteosest, kuhu uusi mee-

diume integreerida – multimeediast (Lapin 2003: 224), või nagu ta toona seda nimetas, multimee- diumist (Lapin 1997: 67). Nii sündis mõte tuua ENSV Riikliku Noorsooteatri<sup>4</sup> väikese saali lavale Johannes Barbaruse luuletekstidel põhinev ning sõjaeelse avangardi kubistlik-konstruktivistlikku esteetikat integreeriv multimeedium „Multiplite- seeritud inimene“. (Ill. 1 ja 2) Säärasele uuendus- likule lavastusele ametliku loa saamine sügaval stagnatsiooniajal nõudis aga omamoodi väikest imet. Kuigi tekstide autor Barbarus oli olnud juunikommunistide valitsuse peaminister, ei olnud tema maine ideoloogiliselt kaugelki ple- kitu, võttes arvesse tema mahavaikitud enese- tappu 1946. aastal. Teose lavaletoomisele aitas kaasa toona sageli määrava tähtsusega isiklik tutvus: ENSV Kultuuriministeeriumi Teatrite Valit- suses töötanud Arne Vahtra abiga õnnestus Lapinil lavastus lülitada olümpia-aasta kultuuri- programmi (Lapin 2003: 224). Selle lavastusega loobus Lapin teadlikult 1960. aastate lõpus Ees- tis alguse saanud happeningi spontaansusest, et luua vaatemänguline audiovisuaalne kunstiteos (Lapin 2003: 225). Vaatemängus ühendati poee- tiline tekst muusika, laulu, filmilõikude, tele- ekraanide<sup>5</sup> ning raadiotega, millele lisandusid valgusmäng, laser ning harukordsed mobiilsed kostüümid. Sellega asetub „Multiplitseeritud ini- mene“ konteksti, mida 20. sajandi lääne tegevus- kunsti kaardistaja RoseLee Goldberg nimetab *performance*'i-teatriks,<sup>6</sup> dateerides selle nähtuse alguse 1970. aastate lõppu ja lugedes selle väl- jakujunemisajaks 1980. aastaid<sup>7</sup> (Goldberg 2011: 195). Tegemist oli uue hübriidiga, kus teater ja *performance* lähenesid teineteisele:

„Uus teater“ sai vabaduse kaasata kõiki mee- diume, kasutada tantsu või heli, et täiendada ideed, või lülitada filmi teksti keskele [---] Ja vastupidi, „uus *performance*“ pälvis vabaduse viimistleda, struktureerida ja jutustada. (Gold- berg 2011: 196)

<sup>3</sup> Vt. nt. 1981. aasta intervjuu Cunninghami ja Cage'iga, video Walker Art Center'i veebilehel (Cunningham, Cage 1981).

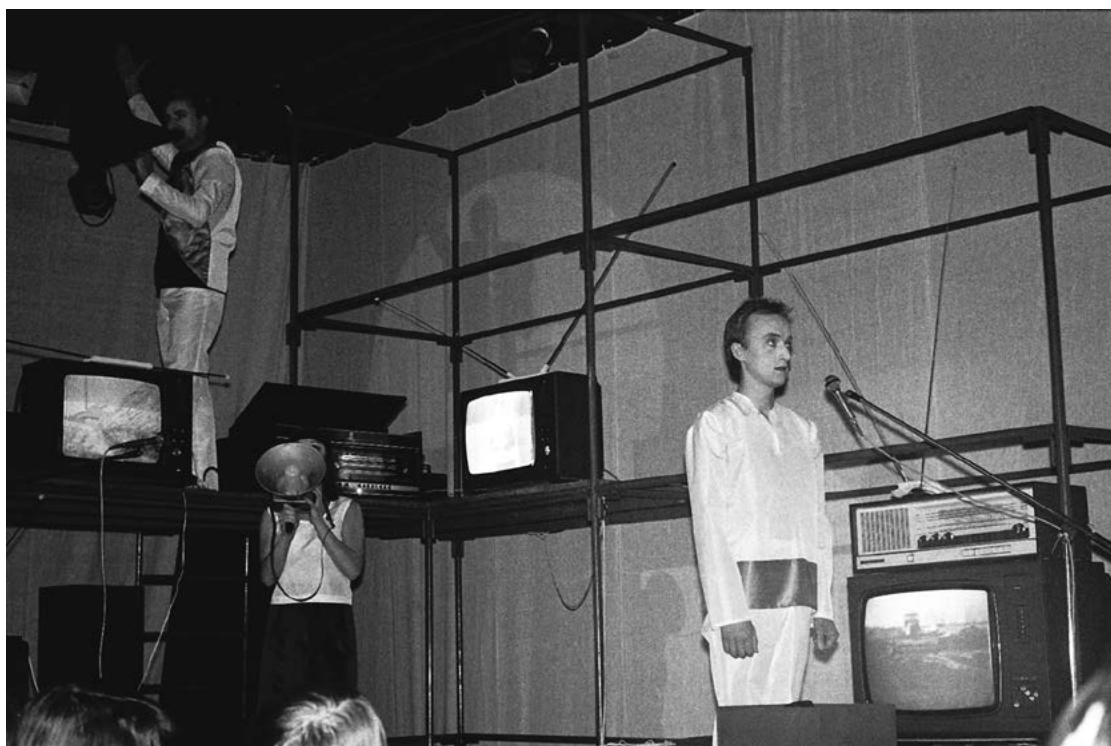
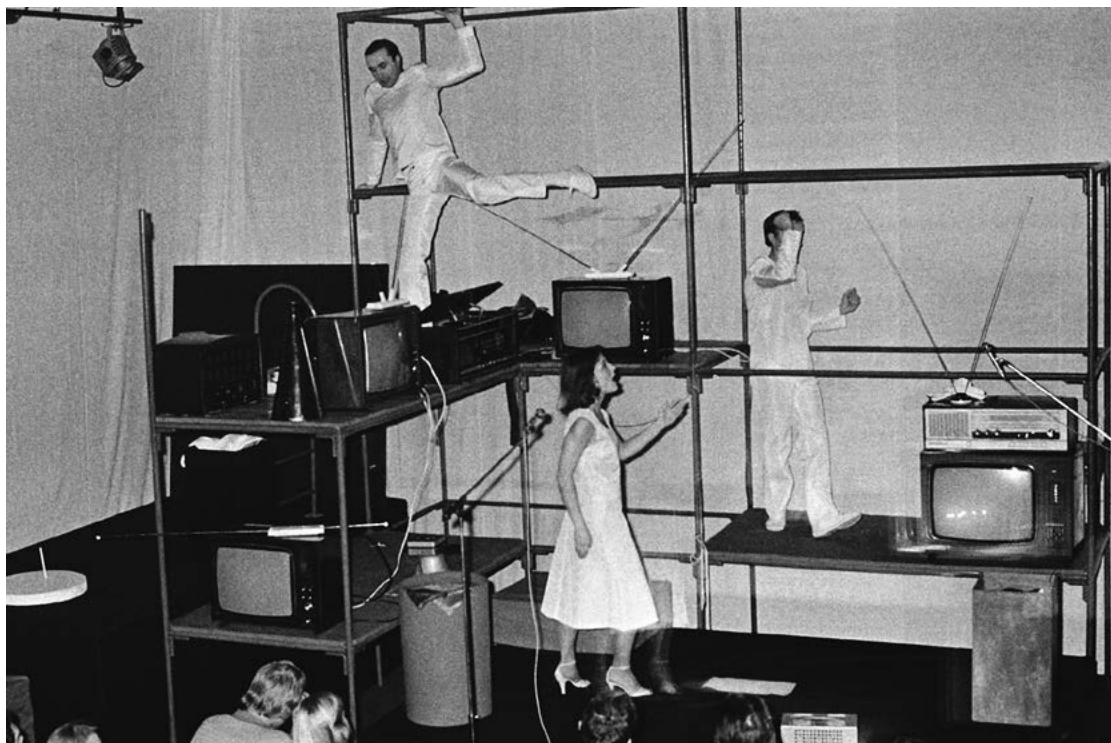
<sup>4</sup> Praegu Tallinna Linnateater.

<sup>5</sup> Lapinil on ilmselt õigus, kui väidab, et kasutas esimesena Eestis teleriekraani kunsti materjalina (Lapin 2003: 225).

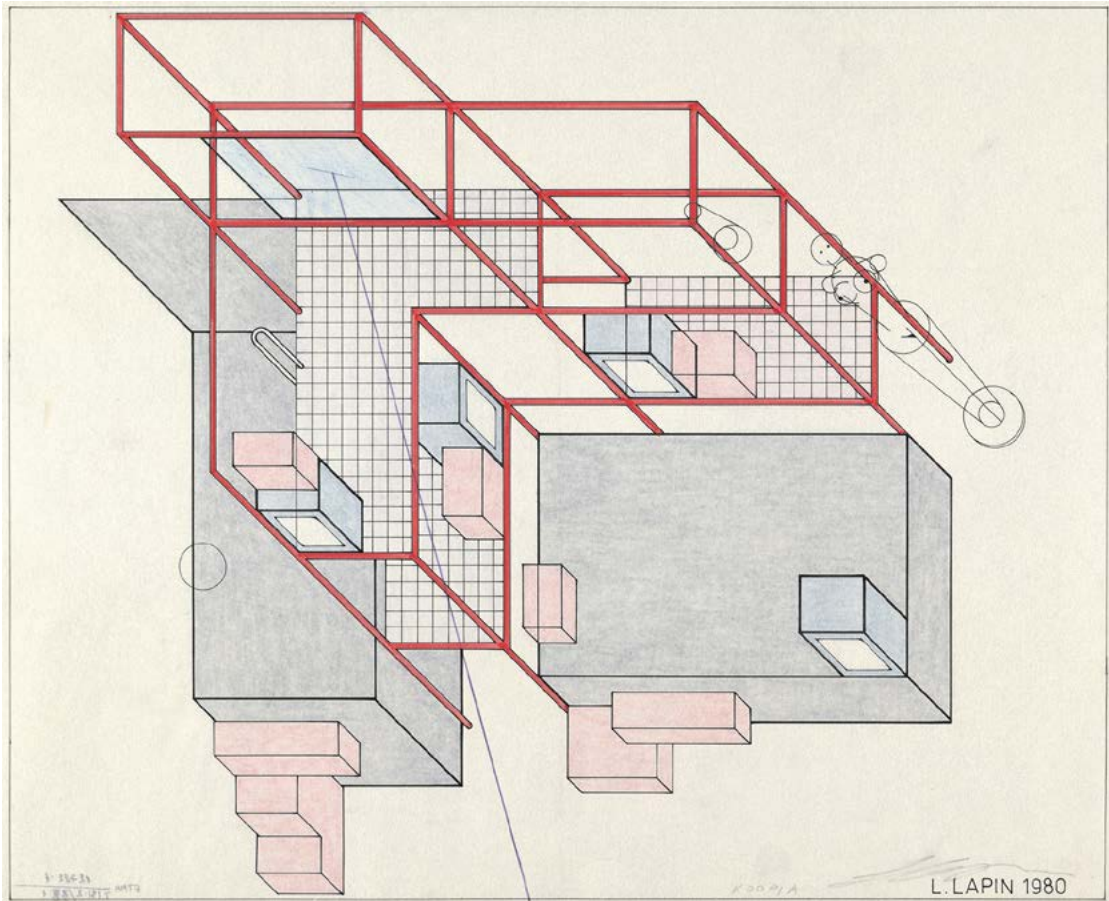
<sup>6</sup> Eesti kontekstis on *performance*'i-teatri mõistet esmakordselt kasutanud Anders Härm, lugedes küll selle nähtuse alguseks Von Krahli Teatri 2001. aasta lavastust „Piraadid“ (Härm 2023). Termin kirjakuju pärineb Sõnaveebi teatriterminite andmebaasist: <https://sonaveeb.ee/search/unif/dlall/dsall/performance%E2%80%99i-teater/1/est> (18.06.2025).

<sup>7</sup> Murranguliseks teoseks oli Robert Wilsoni ja Philip Glassi ooper „Einstein on the Beach“ aastast 1976.

**Illustratsioonid 1–2.** ENSV Riikliku Noorsootetri etendus „Multiplitseeritud inimene“. 1980. Fotod: Tõnu Tormis. Tõnu Tormise arhiiv.



**Illustratsioon 3.** Kavand lavastusele „Multiplitseeritud inimene“. L[eonhard] Lapin. 1980. ETMM 12782 T 131:2/38:1.



Selles kontekstis polnud Lapini lavastus uuenudlik mitte ainult Nõukogude Liidus, vaid pidas ka lääne trendidega tihedalt sammu.<sup>8</sup>

Omaval ajal tekitas „Multiplitseeritud inimene“ teatri sees omajagu vastuseisu. Lapinil ei olnud ju mingisugust teatrilavastamise kogemust ning tema meetodidki olid ebatavalised. (Mursa Tormis; Sprit 2025) Koos Tõnu Virvega, kellele see oli Noorsooteatris viimaseid lavakujundusi peakunstnikuna, töötati välja konstruktivistlikku

esteetikat moodsate vahenditega väljendav visuaalne süsteem. Lapini lavakujundus (ill. 3) oli risttahukatest ja punaseks värvitud metalltorudest lihtne konstruktsioon, mis paigutati Noorsooteatri väikese saali nurka. Nii lava- kui kostüümikujundus koosnes Kazimir Malevitši eeskujud järgides vaid kolmest värvist: must, valge ja punane.<sup>9</sup> Publiku tähelepanu püüdsid konstruktivistlikud kostüümid – need olid kiht-kihilt üles ehitatud, nii et tenduse käigus kooriti need üks-

<sup>8</sup> Lapini sõnul oli multimeediumi idee isegi veel varasem: 1970. aastate keskpaiku oli plaanis korraldada sellelaadne aktsioon Tammsaare talumuuseumis koos Paul-Erik Rummo ja Arvo Pärdiga, kuid Pärdi emigreerumise tõttu jäi see ära (Lapin 2003: 225).

<sup>9</sup> Lavastuse konstruktivistlikku kujundussüsteemi põhjendab Lapin kavalehes, kus ta tutvustab Malevitši suprematismi põhimõtteid, milles värv omandab iseseiva ja kunstiteose esemelisusest vaba tähenduse. Lapin selgitab, et Malevitši jaoks oli must ökonomika, punane revolutsiooni ja valge puhta tegevuse tähistaja. (TLTKI)

haaval maha, kuni järele jäi neutraalsust taotleval valgel riietus. (Lapin 1997: 67, 69) Kuigi Lapin oleks eelistanud, et etenduse lõpus oleksid näitlejad alasti (Mursa Tormis, Spriit 2025), ei olnud see muidugi toonase tsensuuri juures mõeldav. Sümbolsest väljendas säärane koorumine Barbaruse kirjanduslikul materjalil põhinevat moodsa inimese arengukaart – algse geomeetriselise inimese sündimist kosmosest, seejärel arenemist sotsiaalseks inimeseks, loomingu kaudu muundumist mitmeplaaniiseks multiplitseeritud inimeseks, kes omakorda viimaks ühineb kosmosega, sulgedes seega looduse ja tehnoloogia ühinemisel tekkinud ringi. Kogu etenduse vältel toimus laval mitmeid paralleelseid tegevusi, võimaldades vaatajal ise otsustada, millele parajasti keskenduda (Lapin 1997: 69).

Võttes arvesse seda, kui tugevalt on „Multiplitseeritud inimese“ lavastus end mitmete kaas-aegsete kultuuriinimeste mällu kirjutanud, on hämmastav, et omal ajal ilmus sellele vaid üks professionaalne arvustus, autoriks teatrikritik Reet Reiljan (Reiljan 1981). Seejuures ilmus kultuurilehes *Sirp* ja *Vasar* esietendusest vaid lakooniline teade hooaja uute lavastuste rubriigis Noorsooteatri kirjandusala juhataja Mati Undi sulest (Unt 1980), milles küll tuuakse esile lavastuse ainulaadsust kohalikus teatripildis. Lavastus seisab omas ajas võrdlemisi omaette, selle üksikuid osi võeti küll 1980. aastate *performance*-i-kunstis eeskujuks, kuid edasisele teatrielule suuremat mõju see ei avaldanud.<sup>10</sup> Reiljan võtab suhtumise Lapini ekstravagantsesse eksperimenti oma arvustuses 1981. aastal kokku nii:

„Multiplitseeritud inimene“ osutas veel üht teatritegemise võimalust, millega aga ei taheta sugugi sedastada, et nüüd peaksid ka teised teatrid muudkui multimeediume tegema hakkama. Ühest selle laadi heast näitest peaks esialgu piisama. (Reiljan 1981)

## Sven Grünbergi helikujundus

Muusikal oli „Multiplitseeritud inimeses“ tava-  
tult suur roll. Seda on näha ka Lapini koostatud graafikust, mis pidi täiendama tekstilist osa (ill. 4) ja kus süntesaatoriheli katab ajaliselt ligi 70% etendusest.<sup>11</sup> Sellise mahuga muusika osatähtsus võimaldab lavastust vaadelda eksperimentaalse muusikateatri võtmes. Lapin kavandas algusest peale, et just süntesaator peab andma edasi lavastuse futuristlikku atmosfääri. Grünbergi puhtelektrooniliselt loodud „Multiplitseeritud inimese“ helikujundus langes samasse aega Nõukogude Liidu esimese elektroonilise muusika albumi „Hingus“ (1981) ettevalmistamisega. Grünberg ise on põhjendanud elektroonika poole pöördumist eesmärgiga „võimalikult lihtsalt teha võimalikult sügavaid asju“. Erinevalt sümfooniaorkestrist, mille suhtes kõrv on juba tuimaks muutunud, oli tema sõnul elektroonika nagu värske ravim – sellega võib teha midagi lihtsat, aga mõjuvat.<sup>12</sup>

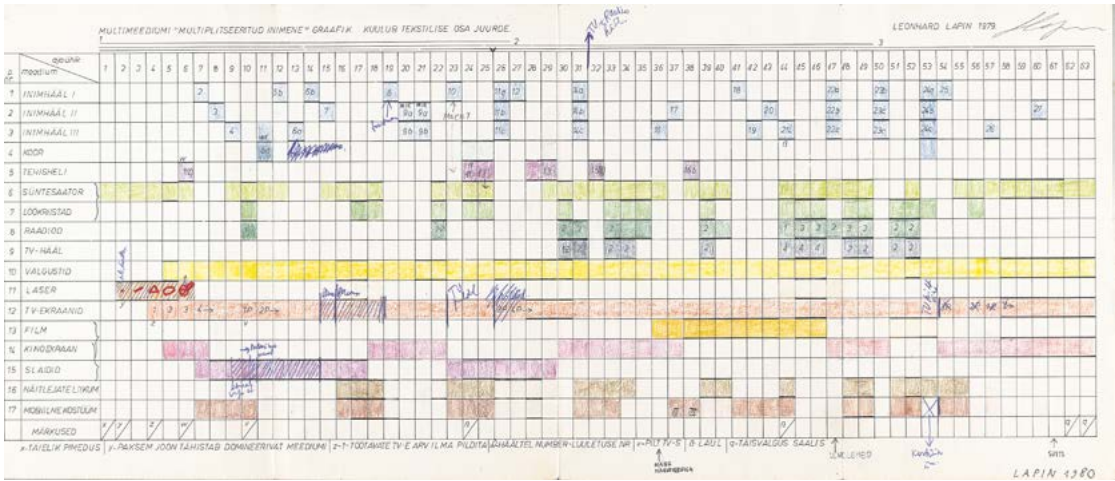
Käsikirja teksti saatva graafiku näol oli tegemist ideekavandiga või – nagu Lapin ise lavastuse tekstilise osa sissejuhatuses kirjutab – partituuriga, „mille lõplik struktuur kujuneb välja proovide käigus (analoogselt vokaal-sümfoonilistele suurvormidele)“ (ETMM 10473 T 7:1135/Ar, lk. 1). Grünbergi komponeeritud muusika oli eelnevalt salvestatud. Noot, mille originaal asub Teatri- ja Muusikamuuseumi kogus (ETMM M 410:2/1,3), loodi salvestiste põhjal tagantjärele. Noodi olemasolu põhjuseks on pelk fakt, et selle alusel maksti heliloojale honorar välja, muud praktilist vajadust muusika noteerimiseks ei olnud. (Grünberg 2025) Tegemist on osaliselt graafilise notatsiooniga („Alguse muusika“), kus süntesaatorihelid illustreerivad hajusad helesinised pilved, üle noodijoonte vaba käega tõmmatud lained ning pruuni pliiatsiga kritseldatud turritavad tombud (ill. 5). Maailmaloomise-eelset

<sup>10</sup> Tõsi, pea kolmkümmend aastat hiljem, 2007. aastal sai lavastus Von Krahli Teatris festivali NU Performance raames järelelu. Anders Härm ja Birgit Krullo kureerimisel ja produtseerimisel valmis „Multiplitseeritud inimese“ rekonstruktsioon, mille lavastas vanameister Lapin ise. Näitlejatena tegid kaasa Kristel Leesmend, Uku Uusberg ja Indrek Ojari, kasutati taas kord Sven Grünbergi muusikat. Vt. <https://teater.ee/teatriinfo/lavastused/lapin-multiplitseeritud-inimene-von-krahli-teater/> (23.07.2025). Taalavastus pälvis originaaliga võrreldes juba oluliselt suuremat kriitikute tähelepanu, sh. kunstiteadlaste Harry Liivrranna ja Reet Varblase sulest, vt. Liivrrand, Pilvre 2007; Varblane 2007.

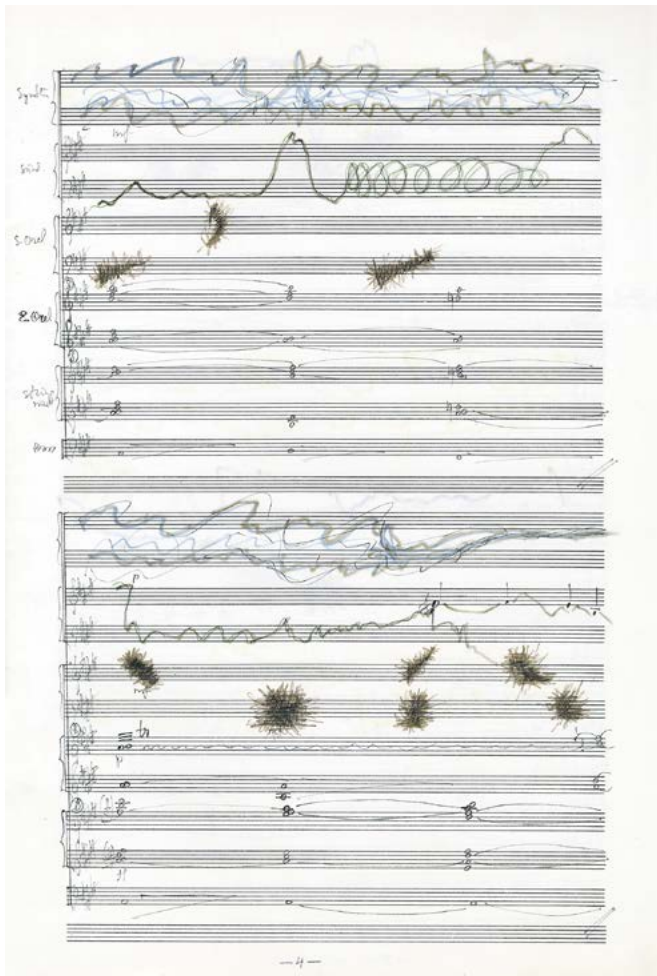
<sup>11</sup> Kuigi graafikus on eraldi real välja toodud ka trummid, neid kohapeal mäletatavasti ei mängitud (Mursa Tormis, Spriit 2025).

<sup>12</sup> Noortemuusika: 9. Sven Grünbergi variant. [Telesaade]. ERRI arhiiv.

**Illustratsioon 4.** Graafik lavastusele „Multiplitseeritud inimene“. L[eonhard] Lapin. 1980. ETMM 12782  
T 131:2/38:2.



**Illustratsioon 5.** Lehekülg lavastuse „Multiplitseeritud inimene“ noodist. ETMM \_ M 410:2/1,3.



müra ja plahvatusi aitas luua supersüntesaator EMS Synthi 100, millele ligipääs oli toona vaid Moskvast (Kõlar 2005: 10–11) ning mida Grünberg oli kasutanud ka filmi „Hukkunud alpinisti hotell“ heliriba luues. Kokku on erineva põhjalikkusega noodistatud 8 lugu, mille puhul on aimatav, et noodid kirjutamine oli autorile pigem tüütu formaalsus. Vahelduvad süntesaatoriakordide-ambient ja ainult löökriistadele kirjutatud osad. Võib täheldada ka taotlust vastandada kaost ja korda – eelmängu kriipivad klastrid lähevad üle puhasteks kooskõladeks palas „Laotuse projektsioon“. Meloodilisemad ja detailsemalt noodistatud on kaks lugu – „Maaslamaja“ ja „Sigadest“. „Maaslamaja“ juures on lisaks pealkiri „Külman Eesti mullan“,<sup>13</sup> mida see meloodia samuti saatis. Nii nagu nende tekstide toon on ka muusika minoorne, kuid pühalik, seda väljendavad diaatooniline meloodia, puhtad akordid, paralleelsed kvardiliikumised ja staatiline bassiburdoon. Mõttelise „mis maa see on?“ küsimuse jätab õhku noodistatud meloodia ja „Külman Eesti mullan“ viimase salmi kooskõla:

Miks kõikjal inimese vaim on lugupeet,  
vaid ainult meil ta ripub syngen völlan?  
Kord kehal, sõpre kulul hauda veet,  
on kitsas puhata sen kylman Eesti mullan!  
(Barbarus: 1922: 93; ETMM 10473 T 7:1135/Ar, lk. 23)

Barbarus on kui anti-Koidula, tema jaoks on kodumaa muld külm. See andis põhjust luule-ridade taustaks näidata slaididelt vabariigiaegseid riigitegelasi (ETMM 10473 T 7:1135/Ar, lk. 23; Reiljan 1981). Ometi tahavad tekst ja muusika siin kuulajat hoopis universaalsemalt kõnetada. Barbarus ei ole kunagi olnud pelgalt poliitiliselt angažeeritud revolutsionäär, vaid tema luules on olemas kolmas, vertikaalne mõõde, midagi müstilist, mis on nii kollektiivsusest kui ka individuaalsusest kõrgemal, teatud esteetilis-metafüüsiline ideaal (Pilt 2024: 148). Sellest müstilisest pürgimusest oli kantud ka Lapini nägemus. Sündinud oli uut laadi *performance*-lavastus, mis manas transiseisundit esile visuaalide, sõna ja muusikaga.

„Sigadest“ on laul, noodis märgistusega „kiire disco“ (ETMM M 410:2/1,3, lk. 30). Lapini tekstikäsikirjas on selle juures märkus, et see peaks olema „meie praegusele pop-muusikale tüüpiline romantiline estraadilaul naishäälele“ ja et seda võiks magnetofonilindilt esitada mõni tuntud laulja (ETMM 10473 T 7:1135/Ar, lk. 23).<sup>14</sup> Laulu teksti aluseks on Barbaruse luuletus „Põrsad“. Teksti algne iroonia oli suunatud küll esimese Eesti Vabariigi aegse sealihatoodangul põhineva majanduse pihta, kuid ei jäänud ilmselt kuulajatel märkamata ka 1980. aastate defitsiidimajanduses, kus Tallinnast veeti rongitöite kaupa sealihaga Venemaale, jättes Eesti polettidele peamiselt kõrvad ja sõrad (Kannike 2023: 94). Laulu lõpp läks üle marsiks, millele skandeerisid kaasa ka näitlejad (ETMM M 410:2/1,3, lk. 31–32):

Roosad põrsad – meie tulevik roosa,  
Eesti majandusliku tõusangu loit.  
Siga – luule, muu kõik – igav proosa,  
meie sealauda põhust tõuseb koit.  
(Barbarus 1927: 86; ETMM 10473  
T 7:1135/Ar, lk. 23)

Tallinna Linnateatri arhiivis on säilinud nelja „Multiplitseeritud inimese“ muusikapala originaalsalvestised (Pappel 2002). Salvestised kombineerivad muusikat Kalju Komissarovi sisseloetud tekstidega, millele omakorda sekundeeris laval kolme näitleja – Maret Mursa, Eero Sprüidi ja Sulev Luige retsiteeritud luule. Kahe näite puhul („Alguse muusika“ ja „Laotuse projektsioon“) on tegemist etendusel tehtud helipuldisalvestusega, mis liidavad omavahel lindilt mänginud muusika ja Eero Sprüidi kohapeal loetud teksti. Tekstid pärinevad Barbaruse loominguperioodist 1920–1932, enamasti on tegemist poeesiaga. Ühe säilinud salvestise peal loeb aga Komissarovi hääldel lindilt ette proosateksti Barbaruse 1932. aastal välja antud luulekogu „E.V.-r“ eelsõnast. Lõik algab sõnadega:

Aeg ei seisatu, vaid sööstab meie vaimu kaudu igavikku, jätten järele lainetusi, mille amplituud päev-päevalt väheneb: ajalaulud iganevad, nagu inimene ise, kes omakord – kaudu aja voolab minevikku (Barbarus 1932: 5).

<sup>13</sup> Barbaruse luuletuse „Antipatriootilised värsid“ algussõnad.

<sup>14</sup> Käesoleva uurimuse käigus ei õnnestunud sellist salvestist leida. 2007. aasta „Multiplitseeritud inimese“ taaslavastuses Von Krahli Teatris esitas laulu kohapeal näitleja Kristel Leesmend (e-kirjavahetus Kristel Leesmendiga 27.02.2025).

Barbaruse tekst jätkub võimsa manifesteerirunguga looja vabadusest – loominguvabariik ei kattu Eesti Vabariigi ega ühegi teise riigikorra omaga, sest „igal luuletajal on oma lipukavand, oma sisemine riigikord, mida ta kaitsma peab, ehk kui tal seda ei ole, siis pole ta luuletaja“ (*ibid.*). See deklaratsioon pidi ka 1980. aastal ENSVs tugevalt resoneeruma iga kunstnikuga, kes hoolimata 1970. aastate lõpus alanud emigratsioonilainest otsustas jääda kodumaale ja võita kätte lapikese territooriumi oma isiklikule loominguvabariigile stagneeruva totalitaarrežiimi kiuste. Komissarovi sisseloetud teksti pinget hoiab üleval taustal kõlav süntesaatoriakordidele üles ehitatud muusika. Jäädes kõlama veel pärast teksti lõppu, töötab see kui orel pärast jutlust, lisades sõnadele kaalu ja ülevust. Kihiliste ruumi- ja korduskaja efektide rakendamine nii salvestustes kui näitlejate poolt mikrofonidesse kõneldud tekstis muutis Noorsooteatri väikese saali akustiliselt suuremaks, kui see tegelikult oli, ja toetas lavastust läbivat kosmilist pulssi.

Lapini lavastus on kantud masinaesteetika vaimust, mis ilmus tema kunsti juba 1970. aastate keskpaigast. Õigupoolest ongi ta „Multiplitseeritud inimest“ pidanud oma masinasarja kokkuvõtteks ja finaalsiks (Lapin 2003: 225). Tehnistsitlik esteetika peegeldus helis lisaks süntesaatorimuusikale ning löökpilli-marssidele<sup>15</sup> ka elektroonilise mürana. Lavale toodud raadiod ja telerid, mida aeg-ajalt sisse lülitati, esitasid kas tühja eetrisahinat või mängisid seda, mis parajasti eetrist tuli.<sup>16</sup> Futuristlik maalikunstnik ja muusikainstrumentide leiutaja Luigi Russolo määratles müra kui kunsti oma 1913. aasta manifestis „Mürade kunst“. Just tema kutsus esimesena üles uurima linna nii, et „kõrvad oleksid tundlikumad kui silmad“ (Russolo 1986: 26). Ka Barbaruse futuristlik tekst kõlab otsekui Russolo vaimus ülistuslaul linnamürale:

Ent mu kõrvu võib muusika kosta,  
polifooniline kytkestav aaria, –  
trammide, autode ave maria.  
Oo, kui kurdid saaks kuulmist osta!

(Barbarus 1924: 92; ETMM 10473  
T 7:1135/Ar, lk. 6)

Lapin kirjeldab heli rolli „Multiplitseeritud inimeses“ järgmiselt:<sup>17</sup>

Nii koosnes helide ansambel eelkõige kolme näitleja häälest (mille intonatsioon ja tämber kogu etenduse jooksul muutus). Teksti esitati ehedalt<sup>18</sup> – üksi, grupiviisiliselt ja koorina, kasutades aga ka mikrofoni, ruuporit ning megafoni. Samal aja esitati osa teksti magnetofonilindilt, rakendades ka kajaefekti ning moonutusi. Tekst oli kohati seotud muusikaga süntesaatorilt, teda esitati veel lauluna.<sup>19</sup> Samas aga kujunesid süntesaatori helid, mis kohati esinesid teksti või tegevuse foonina, iseseisvaiks muusikalisteks vahepaladeks, mis seostusid valguse ja visuaalsete kujundite kooslusega. Paralleelselt nimetatud helivarjunditega rakendati veel heliplaati, juhulikku kõnet, muusikat ja müra raadiotest ja televiisoritest, mida näitlejad vastavalt lavastuse sisulisele ülesehitusele käsitlesid kui muusikainstrumente. Nimetatud helisid rakendati nii teksti kui muusikaga kooskõlastatult kui ka juhulike, spontaansete plahvatustena, isegi totaalse mürana. Helidearsenaliga liitusid veel kõikvõimalikud etenduses kasutatud seadmete-aparaatide helid (näit. kirjutusmasin, filmiprojektor jt.). (Lapin 1997: 67)

Lapini tekst, mis on ainus kirjeldus lavastuse helimaastiku kohta, teeks au igale müramuusika või *ambient*'i entusiastile. Oma nägemust sellisest helimaastikust oli ta esitlenud juba varasemas multimeediumi ideed tutvustavas artiklis, kus pakkus välja, et kaasaegne tehnika võimaldab kasutada kõikvõimalikke helitransformatsioone paralleelselt puhta inimhäälega, purustades seega ka kõne ja suhtlemise barjääre, ning muunduda koos visuaalse kujundiga (Lapin 1979: 249–250).

„Multiplitseeritud inimeses“ kasutati omas ajas tehnoloogiliselt uuenduslikku lasergraafikat. Selle lahenduse töötas välja kujundaja ja insener

<sup>15</sup> Vt. nt. „Pind pinna kõrval“.

<sup>16</sup> Kontseptsioonilt sarnaneb see John Cage'i kontserdiga raadiotele „Radio Music“ (1956).

<sup>17</sup> Alljärgnev tekst on esmakordselt avaldatud 1997, kuid käsikiri pärineb aastast 1981.

<sup>18</sup> „Eheda“ all peab Lapin ilmselt silmas akustilist teksti esitamist.

<sup>19</sup> Laulmist siiski Maret Mursa ja Eero Sprii ei mäleta (Mursa Tormis, Sprii 2025).

Tõnis Mägi, kelle sulest ilmus 1983. aastal artikkel valgusmuusikast ja selle ajaloost. Valgusmuusika sai alguse ideest muuta muusika nähtavaks. Need otsingud viisid ka Nõukogude Liidus elektroonilise muusika ja valguskujunduse ning laseri sümbioosi katseteni. Artiklile olid lisatud Mägi enda kujundatud lasergraafika näited. (Mägi 1983: 33–35)

Valgusel oli tähtis roll ka lavastuse katartilises kulminatsioonis, kus kooskõlas muusikalise finaali täitmisega saal järk-järgult terava projektorite täisvalgusega. Lapini eesmärk oligi lõpus lülitada välja kogu tehniline atribuutika ning jätta vaid kaks „ürgfenomeni“ – heli ja valgus. Tema sõnad: „Etenduse lõpp oli kui endiselt lihtne koit uues tehnika ürgmetsas!“ (Lapin 1997: 69). Inimese ümbersüüdi ja ühinemist kosmosega saatsid Barbaruse luuletuse „Matk tundmatusse“ lõpusõnad:

Tervitan vormide vaheldust, tekkimist,  
kuju et uue oman, tundmatusse rännaten.  
Tunnen enda keemilist lagunemist-settimist, –  
hingel on kerge – Ruumi – lõpmatusse  
lennaten.  
(Barbarus 1930: 120; ETMM 10473  
T 7:1135/Ar, lk. 34)

Hoolimata sellest, et rangelt võttes on lavastuses laule vaid üks, loovad Barbaruse luule räppimist meenutav rütm, riim ja *flow* teksti ja muusika vahele seose, mis lubab „Multiplitseeritud inimest“ pidada muusikaliseks *performance*’i-teatriks. Lapin andis näitlejatele juhiseid lugeda teksti „kandiliselt“, mitte esitada mõtet, vaid vormi, võimaldada paatost – see kõik läks vastuollu toona tavapärase stanislavskiliku, reaalsuse illusiooni taotleva näitlejakoolitusega (Mursa Tormis, Spriit 2025). Seegi aitas kaasa teksti käsitamisele rütmi-instrumentidena, mis töötas koos muusikaga.

Nicholas Cook on uurinud eri meediumide vahelisi suhteid ning eristab nende hindamisel kolme omadust: vastavus (*conformance*), täiendus (*complementation*) ja vastandus (*contest*) (Cook 2004: 98–99). Esimene neist iseloomustab meediumide sarnasust, teised kaks nende omavahelisi erinevusi. Tundub, et Grünbergi muusika „Multiplitseeritud inimesele“ toimib kahe esimese kategooria – vastavuse ja täienduse

kaudu. Lavastusel ei olnud niikuinii selget narratiivi, millega muusika oleks võinud ühemõtteliselt kohanduda. Selle asemel loodi ja hoiti üleval mitmemeeelisel transiladset seisundit. Enam tekib tekstiga dramaatiline seos heroilise meloodialii-niga pala „Maaslamajat ei lööda“ puhul. Enamasti aga täiendab muusika teksti ja visuaali oma iseisva paralleelse kohaloluga.

### Siim-Tanel Annuse *performance*’ite muusika. Ariel Lagle

Kunstnik Siim-Tanel Annus on maininud, et tõuke hakata pildiloomingu kõrval ka *performance*’i-kunstiga tegelema andis talle justnimelt Lapini „Multiplitseeritud inimese“ lavastus. Annuse 1980. aastate koduaiaetendustest kasutati kõigis suuremal või vähemal määral muusikat või heli. Enamgi veel – autori väitel saidki tema *performance*’id alguse seisundist, mille kutsus esile teatud tüüpi muusika, eriti Klaus Schultze, Jean-Michel Jarre’i, Meredith Monki, Arvo Pärdi loomingu kuulamine. (Annus 2015) Sedalaadi muusikat seovad minimalismi stiilitunnused, mida saadavad sageli elektroonilised *ambient*-helid.

Esimesena tegi Annuse *performance*’ile originaalmuusika Mati Schönberg 1982. aastal. Selle salvestamisel kasutas ta 12-keelset kitarri ja kitarriplokke ning ülesalvestustehnikat. Lindistatud muusika mängiti etenduse ajal ette kolmelt võimaldatud lintmakilt, mida Schönberg vastavalt vajadusele miksis.<sup>20</sup> Salvestust kasutati hiljem Tõnu Aru 1983. aasta lühifilmis „Siim Annuse tornid“. Film pälvis Eesti NSV amatöörfilmide ülevaatusel samal aastal parima helikujunduse auhinna.<sup>21</sup> Lühifilm põhineb Annuse kolmandal koduaiaetendusel, mis sisaldas rohkelt sümboleid: tiksvad kellad, peeglid, peegli purustamine, torni otsa ronimine jne. Schönbergi loodud elektroonilised atonaalsed helid, mille allikat on raske tuvastada, töötavad sellele sümbolile vastu ja loovad nihestatuse tunde.

1980. aastatel oli tavaline, et elektrooniliste pillide muusika oli eelnevalt studios salvestatud ja mängiti elaval esitusel makilindilt ette. Kee-rukamat helide sünteesimist reaalajas toonane süsteem lihtsalt ei võimaldanud. (Kõlar 2005: 17)

<sup>20</sup> E-kirjavahetus Mati Schönbergiga 20.02.2025.

<sup>21</sup> Info pärineb Eesti Filmi Andmebaasi veebilehelt: <https://efis.ee/film/6110> (29.06.2025).

Samal kümnendil toimus aga digitaalrevolutsioon, mille käigus isetehtud analoogsüntesaatorite kõrvale tekkis võimalusi saada kätte juba ka mõni välismaine digitaalne ja paremini häälestuv elektrikpill (Kõlar 2005: 11–12).

Uute avastuste ja võteteni elektroonilises muusikas jõuti sageli tänu lindisalvestuste katsetustele. Magnetruullidega eksperimenteeriti Eesti Raadio studios, kus 1980ndate teisel poolel töötas helirežissöörina Margo Kõlar. Sinna kogunes erinevaid eksperimentaalsest muusikast huvitunud noori, nagu näiteks Rauno Remme, Erik Semlek, Toomas Trass, Ariel Lagle. Kõlar on lindile salvestamise protsessi kirjeldanud nõnda, et umbes kilomeetri pikkust lindirulli lõigati ja kleebiti vastavalt soovile ning seejärel lindistati kõik lõikamata lindirullile ümber, et kätetöö hiljem laiali ei laguneks.<sup>22</sup> Katsetati ja mängiti nii erinevate lõikamisviiside, esituskiiruste kui lindiringidega.

Kõige väärtuslikuma osa *performance*'ite muusikast moodustavad kahtlemata spetsiaalselt etenduse jaoks valminud algupärased teosed. 1980ndate lõpus ja 1990ndate alguses on siin keskseks kujuks Ariel Lagle. Lagle lõpetas Tallinna Riiklikus Konservatooriumis viiuli eriala ning asus 1988. aastal Lepo Sumera juhendamisel kompositsiooni õppima. Koostööle kunstnikega andis tõuke toonases kunstiinstituudis valitsevad, Lagle hinnangul vabam õhkkond võrreldes akadeemilise konservatooriumiga (Lagle 2016).<sup>23</sup> Otsesemalt tõi Lagle *performance*'i juurde bänditegemine Eesti Riiklikus Kunstiinstituudis koos Raoul Kurvitzaga. Esimene koostöö tehti Tammsaare muuseumis Rühm T näitusel 1987. aastal, kus Lagle lõi näitusele helikujunduse.<sup>24</sup> Hiljem võttis Laglega ühendust Annus, kellega sama aasta detsembris valmis *performance* „Läbimised“.

Tammsaare muuseumi Rühm T näituse plakat kuulutab rühmituse multimedialset iseloomu: visuaalsed kunstid, tekst, heli. Võimalik, et näitu-

sele valminud muusika näol on tegemist üldse esimese kunstinäituse originaalhelikujundusega Eestis.<sup>25</sup> Kunstikriitik Heie Treier rõhutas omaaegses arvustuses muusika rolli terviku tajumisel: „Oleks nagu kaks näitust: üks on koos programmilise muusikaga, teine (kui makk ei mängi) ilma muusikata. Viibiksin meelsamini esimesel näitusel.“ (Treier 1987) Muusika programmilist aspekti esindas peamiselt see, et tööstusmaastiku visuaalsele representatsioonile näitusekujunduses (roostetanud metall, okastraat) vastasid helikujunduses puhisevad masinad, metallikolin ning rongiviled. Lagle loodud heliteos<sup>26</sup> kannab nimetust „Tehnodeelia“, mõiste, mis seletatakse lahti Rühm T 1988. aasta „Tehnodeelilise ekspresionismi manifestis“, ühendades endas tehnoloogia ning psühheelia ning olles autorite sõnul tehnomaailma ilmutus läbi transi (Kurvits, Muru 1989).

Muusika on loodud uhiuuel, samal aastal välja tulnud süntesaatorimudelil Roland D-50. Lagle teos jaguneb justkui mõtteliselt kaheks: kandlehelide, pikkade viiulinootide ja kellamängu kõlasse, mida võiks käsitada kui looduslikku pastoraali, imbub üha enam sisse süntesaatori, elektrooniliste, tehniliste ning konkreetsete helide voog. Lühikese lõpuosa moodustab lüüriline süntesaatoriballaad, mille puhul meenub Lagle kommentaar, et aja jooksul kujunes neil Kurvitzaga omamoodi naljaks, et lõppu tuleb alati panna midagi „ilusat“ (Lagle 2025). Enne veel, kui Kurvitz ja Muru oma manifesti avaldasid, kõrvutab Lagle helikujundus orgaanilist (traditsioonilised akustilised pillid ning helid) ja tehnilist (elektroonika, süntesaator), need maailmad ei vastandu teineteisele, vaid lähtuvad tehnodeelia mõiste leiutajate kohaselt samadest ürgsetest kunstilistest arhetüüpidest (Kurvits, Muru 1989). Ingrid Ruudi on juhtinud tähelepanu Rühm T tehnodeelia ja Donna Haraway essee „Küborgi manifest“ (1985) kandva idee sarnasustele (Ruudi 2020: 161–162). On küll ebatõenäoline, et Kurvitz,

<sup>22</sup> Vooluring. Lindikatsetusi meilt ja mujalt. [Raadiosaade]. ERRi arhiiv.

<sup>23</sup> Toonast kunstiringkondade suhteliselt vabamat õhustikku võrreldes muusikaga mainib ka Läti muusik ja musikoloog Boriss Avramecs (Avramecs, Traumane 2016: 316).

<sup>24</sup> Helirežii Margo Kõlar.

<sup>25</sup> Seda hüpoteesi toetab ka varasemate tehniliste võimaluste puudumine näitusesaalis. 1987. aasta näituselgi oli tehniline lahendus üpris primitiivne: heli tuli kaasaskantavalt lintmakilt, mille saalivalvur küllastajate saabudes sisse lülitas (Lagle 2025).

<sup>26</sup> Kuulata platvormil Audius: [https://audius.co/Ariel\\_Lagle/tehnodeelia](https://audius.co/Ariel_Lagle/tehnodeelia) (29.06.2025).

Illustratsioonid 6–7. Performance „Läbimised“. Siim Tanel Annus, Ariel Lagle. 1980. Siim-Tanel Annuse arhiiv.



Muru või Lagle selle kirjutisega kursis olid. Sellest hoolimata on midagi väga küborglikku Lagle helikujunduste orgaaniliste ja masinlike helide ning samplite segunemises. Haraway võiks iseloomustada ka Rühm T näitust, kui kirjutab:

20. sajandi lõpu masinad on muutnud täiesti ebaselgeks erinevuse loodusliku ja tehniliku vahel, vaimu ja keha vahel, iseareneva ja väljastpoolt arendatava vahel ja veel paljude muude erisuste vahel, mis kehtisid varem elusorganismide ja masinate puhul. (Haraway 2022: 2053–2054)

Esimese koostöö Siim-Tanel Annusega tegi Lagle 1987. aasta *performance*'iga „Läbimised“ (ill. 6–7), järgnes „Kullavalamine“ 1988. aastal.<sup>27</sup> Nimetatud *performance*'ite muusika on senistes uurimustes jäänud täiesti etenduse visuaalsete kujutiste varju. Seni on kõige „pikema“ tekstilõigu Annuse etenduste muusikale pühendanud Evi Pihlak oma käsikirjalises „Läbimiste“ kirjelduses, öeldes: „Kasvatav emotsionaalset pinget rõhutas ka muusika, millega tegevus üllatavalt orgaaniliselt kokku sulas.“ (EKMA 178.3.7/13-5, lk. 3) „Eesti kunsti ajaloos“ tõstetakse õigustatult esile tegevuskunsti sidemeid toonaste muusikaliste arengutega, kuid „Kullavalamise“ muusika autori osas esineb faktiviga<sup>28</sup> ja „Läbimised“ („Mooni tn 46a“) on esindatud vaid fotoga (Allas 2016: 228).

Ariel Lagle on maininud oma toonast soovi teha muusikat, mis sarnaneks visuaalse kunstiga, oleks vähem ajaline. Kunstižanrite *crossover* peegeldas Lagle enesetaju akadeemilise muusikamaailma autsaiderina. Konservatooriumi haridus tundus talle ta enda sõnul liialt jäigana: „Sel ajal oli teosel punkt üks nimi ja punkt kaks noot, vastasel juhul ei olnud teost olemas“. Seisundliku *environment*-tüüpi muusika puhul on aga need kategooriad üpris teisejärgulised. Noorele protestimeelsele muusikule olid tähtsamad kontserdisaalmuusikale vastandumine, teose sündimine protsessis ja vormiliste piirangute eiramine. (Lagle 2016)

Helilooja tööprotsess oli brikolaažlik, töötati nende võimalustega, mis vahel ka juhuslikult

avanesid. Kodus paberile tehtud umbmääraste märkmete põhjal hakati studios ilma erilise pillitagavara ja konkreetsemate plaanideta muusikat kokku miksuma. Üks põhilisi instrumente oli süntesaator, millele lisati akustilisi pille. Instrumentalistid kaasati pooljuhuslikult, olenevalt sellest, kes käepärast oli. Tegemist oli seega kohati sponstaanse ja kollektiivse protsessiga – muusika tegemine oli ise ka paras häppening, meenutab Lagle. Muusika loomise tööprotsess oli tema sõnul „fragmentidest kokkupanemine“, „kollaaži tekitaamine“, „maalimine“ – kõik visuaalsetest kunstidest laenatud kujundid. Oluline tehniline uuendus oli käsitsi lindist kokkukleebitud pikk *loop*, mille peale hakati erinevaid kihte lisama, samuti arvuti, täpsemalt *Commodore 64* kasutamine esimeste seas. Suure lindi-*loop*'i võttis Lagle Eestis kasutusele tõenäoliselt esimesena ning võimalik, et ainsana.<sup>29</sup> Hiigel-lindiringidele salvestamiseks pandi lint käima läbi mitme toa ja selle ülevalhoidmiseks võeti kasutusele ka mööblitükid. (Lagle 2016)

Lagle *performance*'i-muusikas leiab mitmeid minimalismile omaseid stiilitunnuseid: kordused bassiliikumistes, harmoonias ja rütmis, mis on saavutatud mitmekordsete lindiringide ülesalvestustega, loovad helilisi seisundeid, mis selle asemel, et muusikalise lahenduse või pingestuse suunas liikuda, näiliselt paigal püsivad. Brian Eno on võrrelnud sellist heli olekut parfüüümiga, mis õhus heljub (Toop 2001 [1995]: 8–9; Dale 2009: 487, 489). See omakorda annab põhjust leida Lagle muusikas *ambient*'i-taotlusi. Vastupidiselt meloodia ja harmoonia arengul põhinevale lineaarsele narratiivsusele Euroopa klassikalises muusikas on helimaterjal Lagle loomingus organiseeritud vertikaalselt, kiht-kihilt.

### Minimalistlik muusika ja multimeedia

Tähelepanuväärne on minimalistliku muusika tugev seos visuaalsete kunstidega oma algusajast peale. Stiili hälliks peetakse 1960. aastate USA-d, kus minimalistlikud heliloojad (Steve Reich, Terry Riley, La Monte Young jt.) töötasid külg külje kõrval visuaalsete kunstnikega, nagu Sol LeWitt,

<sup>27</sup> Mõlema *performance*'i muusikanäited on kuulatavad Ariel Lagle Audiuse veebilehel, kus need on sulatatud üheks tervikuks nimega „The Transition“: [https://audius.co/Ariel\\_Lagle/the-transition](https://audius.co/Ariel_Lagle/the-transition) (27.02.2025). Üleminek „Läbimiste“ muusikast „Kullavalamisele“ toimub umbes 14. minutil.

<sup>28</sup> Muusika autoriks on märgitud Mati Schönberg, tegelik autor on Ariel Lagle.

<sup>29</sup> E-kirjavahetus Margo Kõlariga 16.03.2017.

Donald Judd või Richard Serra, kasutades inspiratsioonina nende kontseptuaalseid ja geomeetrisi teoseid ning esitades oma muusikateoseid minimalistlikku kunsti eksponeerivates näituseaalides (Bernard 1993: 86–87). Tänu sellele, et minimalistlik muusika on ajalooliselt ammutanud inspiratsiooni teistest kunstivormidest ja nendega koostööd teinud, on see paindlik kohandumaks multimeediaga (Siôn, Evans 2009: 672).

Minimalistlik muusika erineb traditsioonilisest lääne klassikalisest muusikast selle poolest, et kui viimase puhul dikteerivad suuremad struktuuriüksused väiksemaid (Philip Glass on seda nimetanud „leivapätsi viilutamiseks“), siis minimalistliku muusika ülesehitus ja rütmilised mustrid tekivad mikrostruktuuraalsel tasandil, millest omakorda vormuvad suuremad plokid (Siôn, Evans 2009: 680). Selline väiksemalt suuremale komponeerimine teeb minimalistliku muusika väga paindlikuks visuaaliga kohanejaks, sest võimaldab väiksemaid üksuseid vastavalt vajadusele liigutada ja replitseerida.

Uurides minimalistliku muusika kasutamist multimeedias, jõudsid Pwyll ap Siôn ja Tristian Evans järeldusele, et tugevad sümbiootilised suhted tekivad tänu sellele, et normatiivseid mustreid heli ja pildi vahel lõhutakse, nii et tulemuseks on nende kahe dialektiline suhe. Minimalistlik muusika keeldub visuaalis lahustumast: selle asemel kinnitab ja isegi tugevdab ta pildiga kombineerudes omaenda muusikalist tähendust. (Siôn, Evans 2009: 671) Sellise helikujunduse vastandiks võiks pidada muusikat, mis jutustades ning imiteerides taotluslikult kohandub nähtavaga, äärmuslikumal juhul kasutades nn. *mickey-mousing* võtet, kus iga liigutus saadab sünkroniseeritud heli. Minimalistlik helikujundus toimib assotsiatiivselt, pigem metonüümiliselt kui metafoorselt.

Vihjeid selle kohta, millist helimaailma Annus oma etendustele soovis, haaras Lagle enda sõnul intuiitiivselt. Suunise andis muusikule ka kunstniku etteantud teose pealkiri, edasi töötati iseiselt. Kokkumängu ei harjutatud, lõplikult sai *performance* helis ja pildis kokku alles publiku ees. (Lagle 2016) Selline lähenemine koostööle jätab tegevuse ja muusika vahele teatud määramatuse, mis on omane muu hulgas ka minimalistlikele filmi heliribadele (nt. Michael Nymani ja Peter Greenaway ühistöödes): järgitakse mõnin-

gaid kokkulepitud juhiseid, kuid töötatakse eraldi (Siôn, Evans 2009: 680–681).

Siõni ja Evansi hinnangul toimib minimalistlik muusika visuaalse meediaga kombineerudes Cooki erinevuse/sarnasuse mudelit (Cook 2004: 99) järgides täienduste ja vastanduste kaudu, seega rõhutades nende omavahelisi erinevusi. (Siôn, Evans 2009: 675–677) Näiteks „Läbimiste“ kulminatsioonis – hetkel, kui Annus asub läbima tuleväravat –, vaikib muusika hoopis, kõlavad vaid üksikud gongilöögid.

Tänu mittevastavuse printsiibile töötab minimalistlik muusika kameeleonina: teda saab kohandada erinevatele kontekstidele (Siôn, Evans 2009: 678). Soome 1988. aasta dokumentaalfilmis Siim-Tanel Annusest<sup>30</sup> on „Läbimised“ nii helis kui pildis kokku monteeritud, mistõttu on muusikalist materjali oluliselt lühendatud: originaalne heliteos kestab umbes 23, videolõik 13 minutit. Muusikaline tervik sellest aga ei kannata, sest heliseisunditesse sisenemine ja väljumine ei ole ajalisel määratletud ning minimalistlik muusika kaotab vähe oma tähendusest, kui seda lõigates ning kleepides ümber organiseeritakse. (Siôn, Evans 2009: 678)

Ometi tuleb muusikaliste paralleelide toomisel lääne stiilidega olla ettevaatlik, sest nagu Brigitta Davidjants on märkinud, levis ka 1980. aastate lõpul info välismaailmast raudse eesriide taha vaid fragmentaarselt. Püüti kinni üksikuid infokilde globaalsete suundumuste kohta, kuid lüngad täideti ise. Tekkisid hübriidid, kus sageli ka vastandlikud liikumised omavahel sõbralikult koos eksisteerisid (näiteks progerokk ja punk). (Davidjants 2025: 29)

Erinevate suundumuste ja stiilide segunemine sõjajärgse avangardi puhul oli Nõukogude Liidus tavaline. Omavahel segunesid nii klassikaline avangard, vanamuusika, idamaade muusikatradsioonid kui ka progressiivne rokk, millega pakuti vastukaalu 19. sajandi romantismiajastu muusika ideaalile ja esituspraktikale. (Avramecs, Traumane 2016) 1980. aastatel tõusis akadeemilises muusikas paralleelselt siiski taas päevakorda romantiline, eriti rahvusromantiline nostalgia (Kotta 2025: 205–210).

Eesti muusika kontekstis on Kerri Kotta võtnud hilisnõukogude postmodernismi kokku kui eskapismi nähtuse, mida iseloomustab soov vastan-

<sup>30</sup> Lahti, Katariina (rež.). Siim-Tanel Annus. [Dokumentaalfilm]. Helsinki: YLE Svenska faktaredaktionen, 1988.

**Illustratsioon 8.** Foto *performance*'ist „Kullavalamine II“ Imatra kunstifestivalil Soome ajalehes Uusi Suomi 31.07.1988. Lina all on helilooja Ariel Lagle.



dada loodud ideaalmaailma labasele reaalsusele. Eskapism on sissepoole pööratud dissidentluse vorm, kuid erineb aktivismile suunatud avangardist oma passiivsuse ja pessimismi poolest. (*ibid.*: 201) Ühtlasi seostab Kotta eskapismiga minimalismi, mis oma mittenarratiivse vormistruktuuriga andis võimaluse vältida reaalsuse otsest peegeldamist (*ibid.*: 205).

Ariel Lagle *performance*'i-muusikas saavad kokku nii antiromantilised suundumused minimalismi näol kui ka sellele täiesti vastanduvad wagnerlikud impulsid. Minimalismi isa Eric Satie põlastas Richard Wagneri sümbolistlikku dramatismi, mis püüab jäljendada midagi väljaspool helisid ennast (Nyman 1999: 35–36). Laglegi muusika ei ole täiesti vaba narratiivist: „Läbimised“ koosneb autori enda sõnul erinevate seisundite järgnevusest (Lagle 2016), ilmselt osalt inspireerituna etteantud pealkirjast. Tõlgendamisel tuleb kasuks meenutada Brian Eno *ambient*-muusika

taotlusi. Eno, kes teatavasti oli visuaalse kunsti haridusega ja on loonud ka audiovisuaalseid installatsioone ning videoid, on öelnud, et ta püüab erinevalt näiteks popmuusika videotest luua aeglase stimulatsiooniga atmosfääri ning hüpnootilist ruumi, mis selle asemel et kuulajat rünnata, võrgutab teda aegamisi (Dale 2009: 489–490).

Lagle loodud heliseisundite vahel võib aga kohati leida ka lineaarsemaid meloodialiine, mis aeg-ajalt progresseeruvad, luues ülevaid, isegi eepilisi muusikalisi hetki. „Läbimistel“ on selge lõpp, mis toob kuulaja heliteose alguses valitsevasse vaikuse ja gongilöökidest vaheldumisega kujundatud rituaalsesse heliruumi tagasi. Selline muusika kuulub omamoodi vahealasse: Lagle ei ole läbinisti ei romantik ega ka antiromantik, ta laenab probleemivabalt mõlemast leerist.

Komponeerimisel arvestas autor oma sõnul kuldloike printsipi. „Kullavalamine“ (ill. 8) kulmineerub ooperilaulja<sup>31</sup> esitatava liturgilise „Pange

<sup>31</sup> Sopran Tiiu Reinau.

lingua“ tekstiga, mis haakub Annuse armulaua-motiiviga *performance*’is.<sup>32</sup> Ometi ei lammuta üksikud dramaatilised ning sümbolistlikud kõrvalkalded muusika üldist *ambient*’likku mõju, mis oma seisundlikkusega pigem töötab vastu eten-duse narratiivile kui toetab seda. Eri seisundid, mis üksteisele järgnema pannakse, on muusika-liselt pigem lödvalt seotud, asetsedes teineteise kõrval, loomata üheselt mõistetavaid arenguid.

### „Guide to Intronomadism“

Viimaseks siinses artiklis käsitletavaks Ariel Lagle *performance*’i-kunsti helikujunduseks on koos Rühm T-ga valminud „Guide to Intronomadism“.<sup>33</sup> Teos on hilisem salvestus 20. veebruarist 10. märtsini 1991 Kunstihoones aset leidnud Rühm T *performance*’ite sarjale loodud helikujundustest, mida etendustel mängis Ariel Lagle süntesaatoril Yamaha V50 elavas esituses.

Rühm T jaoks oli institutsionaalsete ruumide vallutamine ja nende n.-ö. desakraliseerimine omaette kunstipraktika (Ruudi 2020: 169–171). Järgemööda võeti ette Eesti Kunstimuuseumi filiaal Adamson-Ericu muuseum, Tammsaare muuseum, laululava territoorium, Tallinna Kunstihoone. Kõik need ruumid kujundati ümber vastavalt oma invasiivsele tegevusele. Sellel ruumi loomisel ja ümberkujundamisel oli oma osa helikujundusel. Muusika määravast rollist Kunstihoone *performance*’i-maratonil annab tunnistust Lagle meenus, et kord, kui ta oli möödarääki-mise tõttu jätnud ühele etteastele muusika kirjutamata, jäi kogu *performance* ära (Lagle 2025).

Rühm T-le loodud muusika valmimise töö-protsessis oli Lagle sama iseseisev kui koostöös Annusega. Rühm T koosnes niikuinii üsna lödvalt ühenduses olevatest kunstnikuisiksustest. Rühma liige Hasso Krull on meenutanud 1991. aasta suur-näitust ettevalmistavat kohtumist kui ekstaatilist ideede tulevarki: „Kangastus kujutluspilt: steps on kogunenud ratsanike salk, kes äkki ühekorraga kannustavad hobuseid ja kihutavad laiali, igaüks ise suunas.“ (Krull 2013: 42) Seetõttu ei maksa oodata, et Lagle muusika järgiks mingit Rühm T

üleüldist filosoofiat, pigem on see oma atmosfää-rilisusega vastuolus grupeeringule tavapäraselt omistatava radikaalsusega.

*Performance*’i-maratoni muusika valmis Laglel öösiti enne iga etendust, kokkumänguks aega suurt ei jäänud (Lagle 2025). Varasemate kompo-sitsioonidega võrreldes on nendes helilõikudes teatud lõpetamatus, mis ühest küljest tuleneb sellest, et tegemist on algselt elavas esituses män-gitud muusikaga. Teisalt aga seostub selline heli-kujundus Brian Eno kontseptsiooniga heliväljast (*soundfield*), mis vastandub oma piiritlematusega helistruktuuride fikseeritud kompositsioonile (Toop 2001: 131). See on heli, mis taandab ennast vabatahtlikult foonile – selle asemel et keskkonnast esile tõusta, saab osaks keskkonnast. See aga ei tähenda, et alateadlikult ei võiks selle mõju olla isegi kaugeleulatavam: muusikal, kui see on perifeerne, võib olla võime vallandada uusi näge-musi, nii nagu unenägu, mille detaile me püüame meenutada, võib ootamatult meenuda hetkel, kui meie tähelepanu hajub (Toop 2001: 143).

Sarnast *ambient*’ile omast ideestikku leiab ka Läti *performance*’i-rühmituse ja bändi Nebijušu sajütu restaurešanas darbnica (NSRD) ehk Tund-mata Tunnete Taastamise Töötoa 1987. aastal alguse saanud „umbkaudse kunsti“ (*aptuvenās mākslas*) praktikast. Selle manifest sätestas, et elu põhiomaduseks on hägustumine ja ebamäärased piirjooned, seda nii kunstiliikide vahel kui elus üldse (Boiko, Lediņš 2016a). Sellise interdistsipli-narse kunsti eesmärk oli luua atmosfääri, milles inimese tunded saaksid funktsioneerida (Boiko, Lediņš 2016b).

„Guide to Intronomadism“ on juba lävepakk uude, digitaalsesse ajastusse, mil nii muusikas kui kunstis algas plahvatuslik liikumine paljudes eri suundades korraga. 1990. aastate multimee-dia helikujundus on juba mõne teise uurimuse teema.

### Kokkuvõte

Artiklis näidati, et muusikal oli 1980. aastate *performance*’i-kunstis määrav roll. Eksperimen-

<sup>32</sup> 1988. aastal toimunud näituse „Ma pole kunagi käinud New Yorgis“ raames toimunud „Kullavalamise“ *performance*’i puhul on aga videolt näha, et Annus lõpetab etenduse enne, kui see üldse lauluosani jõuab. Mõningate variatsioonidega korraldi *performance*’it samal aasta juulikuus Imatra kunstifestivalil Soomes, seal oli üheks osaliseks ka Ariel Lagle.

<sup>33</sup> Helinäide on üleval Ariel Lagle Audiuse lehel: [https://audiuse.co/Ariel\\_Lagle/guide-to-intronomadism](https://audiuse.co/Ariel_Lagle/guide-to-intronomadism) (29.06.2025).

taalse muusika ja tegevuskunsti ajalugu on tihedalt läbi põimunud, kuid 1980. aastad töid otsustava pöörde selles, kuidas muusiku ja kunstniku koostöös valmis terviklik lavastus.

Leonhard Lapini lavastatud multimeedium „Multiplitseeritud inimene“ 1980. aastast raskendas Sven Grünbergi kunstlikke süntesaatoriheliseid teadlikult, selleks et edasi anda lavastuse kesket ideed ja luua moodsat rituaalset ruumi. Lapini juhendamisel kasutati lavastuses ka Johannes Barbaruse teksti kui muusikainstrumenti: näitlejad retsiteerisid luulet rütmiliselt ja Grünbergi sugestiivse helikujundusega läbipõimunult. Sellise sümfoonilise koostööga löödi otsustavalt lahku varasemast happeningitraditsioonist, mis säärast mitmemeelset kogemust ja terviklikkust ei taotlenud. Eelnev annab põhjust pidada „Multiplitseeritud inimest“ Eesti esimeseks *performance*'i-teatri lavastuseks, mida iseloomustab eksperimentaalne kunstidevaheline koostöö.

„Multiplitseeritud inimene“ jäi siiski Eestis eraldiseisvaks üksikuks eksperimendiks, mis teatrilavadel samal kümnendil otsest järge ei leidnud. Küll aga korjasid multimeediumi ideed üles järgmise põlvkonna *performance*'i-kunstnikud, eelkõige Siim-Tanel Annus, kelle seltskondlikud rituaalsed ettevõtmised kasvasid kümnendi lõpuks suurejoonelisteks muusikuga koostöös valminud etendusteks.

Seni kunstiajaloo käsitlustes vaid möödaminnes mainitud Ariel Lagle oli 1980. aastate teise poole *performance*'i-muusika teerajaja. Tema piiratud võimalustes ja intuiitiivselt loodud helimaastikud omavad eksperimentaalset väärtust ja neid saab osaliselt tõlgendada minimalismi stiilitunnuste kaudu. Helikujunduste loomisel mängisid olulist rolli kõikvõimalikud lindimani-puleerimised, eriti suure lindiringi korduvad ülesalvestused. Koostöös Annusega valmis muusika *performance*'itele „Läbimised“ (1987) ja „Kullavalamine“ (1988). Nende näol on tegemist Eesti esimeste komponeeritud ja terviklike originaalhelikujundustega, mis loodud *performance*'i-kunsti etendustele.

Toetudes Nicholas Cooki multimeedia võrdlusele ning rakendades seda minimalistliku muusika ja visuaali koostoime analüüsile, järeldan, et muusiku koostöö kunstnikuga toimus *performance*'ites tänu sellele, et kumbki tegutses iseseisvalt: muusika eksisteeris neis visuaaliga kõrvuti, mitte läbipõimunult. Muusika ja visuaali suhe oli vastastikku täiendav, mitte jälgendav.

Uue kümnendi lävel, 1991. aastal koostöös Rühm T-ga valminud Ariel Lagle helikujundus *performance*'ite-sarjale „Guide to Intronomadism“ on oma fragmentaarsuses värvaks uude ajastusse, kuhu komponeeritud suurvormid enam hästi ei sobitunud. Oma *ambient*'like taotlustega läheneb see Brian Eno helivälja määramatuse printsiibile, kus selged piirjooned ja kompositsioon puuduvad.

Oluline on märkida, et stiilipuhast minimalismi või *ambient*'i analüüsi siiski Lagle muusika puhul rakendada ei saa. Uuritud perioodi *performance*'ite helikujundused on kui hilisnõukogude perioodi väike peegel, kus eksperimenteeriti käepärast olevate vahenditega. Info fragmentaarne kättesaadavus sünnitas eklektilisi hübride, kus segunesid minimalistlikud ja romantilised suundumused, traditsioonilised instrumendid ja elektroonika, siirus ja ironia.

Mitmele meelele suunatud *performance*'i-kunsti uurimine vajab kompleksemat lähene-mist, kui seni on rakendatud. Selle asemel et näha selles eelkõige visuaalsete võtetega toimivat kunstiliiki, tuleks seda vaadelda eri meediumide kogusummana, kusjuures igaüks neist on käsitletav ka eraldi. Koostöö muusikute ja kunstnike vahel kinnitab seda: nad töötasid sageli paralleelselt ja etenduste toimumise hetk tähistas vaid nende loomingu hetkelist koeksisteerimist ajas ja ruumis. Üksiti on arhiivimaterjali seni veel vähe avalikkuse ette toodud ja peamiselt on keskendutud etenduste visuaalsele küljele. Kõike eelnevat arvesse võttes tuleks heliloojaid pidada *performance*'ite kaasautoriteks ning 1980. aastate *performance*'i-kunsti võib vaadelda eksperimentaalse muusikateatri näitena.

---

## Allikad

### *Eesti Rahvusringhäälingu (ERR) arhiiv*

**Noortemuusika:** 9. Sven Grünbergi variant. [Telesaade]. Rež. Jaanus Nõgisto. ETV 1987, <https://arhiiv.err.ee/video/vaata/noortemuusika-sven-grunbergi-variant> (27.02.2025).

**Vooluring.** Lindikatsetusi meilt ja mujalt. [Raadiosaade], <https://arhiiv.err.ee/guid/206570> (29.06.2025).

### *Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum (ETMM)*

ETMM 10473 T 7:1135/Ar. Multiplitseeritud inimene. Leonhard Lapin. 1980. [Lavastuse tekstiline käsikirj, 30 lk.].

ETMM 12782 T 131:2/38:1. Kavand lavastusele „Multiplitseeritud inimene“. L[eonhard] Lapin. 1980.

ETMM 12782 T 131:2/38:2. Graafik lavastusele „Multiplitseeritud inimene“. L[eonhard] Lapin. 1980.

ETMM M 410:2/1,3. Multiplitseeritud inimene. Sven Grünberg. 1981. [Lavastuse muusika noot, 32 lk.].

### *Eesti Kunstimuuseumi arhiiv*

EKMA 178.3.7/13-5. Läbimine. Evi Pihlak. 1987. [Käsikirj].

### *E-kirjavahetus*

E-kirjavahetus Margo Kõlariga 16.03.2017.

E-kirjavahetus Kristel Leesmendiga 27.02.2025.

E-kirjavahetus Mati Schönbergiga 20.02.2025.

### *Helisalvestised*

Ariel Lagle. „Guide to Intronomadism“. Platvormil *Audius*, [https://audius.co/Ariel\\_Lagle/guide-to-intronomadism](https://audius.co/Ariel_Lagle/guide-to-intronomadism) (29.06.2025).

Ariel Lagle. „Tehnodeelia“. Platvormil *Audius*, [https://audius.co/Ariel\\_Lagle/tehnodelia](https://audius.co/Ariel_Lagle/tehnodelia) (29.06.2025).

Ariel Lagle. „The Transition“. Platvormil *Audius*, [https://audius.co/Ariel\\_Lagle/the-transition](https://audius.co/Ariel_Lagle/the-transition) (27.02.2025).

### *Intervjuud*

**Annus** 2015 = Intervjuu Siim-Tanel Annusega 10.06.2015. Salvestis autori valduses.

**Cunningham, Cage** 1981 = Intervjuu Merce Cunninghami ja John Cage'iga 6.04.1981, video. *Walker Art Center*, <https://walkerart.org/magazine/chance-conversations-an-interview-with-merce/> (28.06.2025).

**Grünberg** 2025 = Intervjuu Sven Grünbergiga 31.01.2025. Salvestis autori valduses.

**Lagle** 2016 = Intervjuu Ariel Laglega 25.07.2016. Salvestis autori valduses.

**Lagle** 2025 = Intervjuu Ariel Laglega 30.01.2025. Salvestis autori valduses.

**Mursa Tormis, Spriit** 2025 = Intervjuu Maret Mursa Tormise ja Eero Spriiduga 5.02.2025. Salvestis autori valduses.

### *Tallinna Linnateatri lavastusmuusika arhiiv*

**Pappel** 2002 = Pappel, Vootele (koost.) 2002. CD nr. 26, tr. 1–5.

### *Tallinna Linnateatri lavastuste arhiiv*

„Multiplitseeritud inimene“, <https://linnateater.ee/arhiiv/multiplitseeritud-inimene/> (23.07.2025).

### *Tallinna Linnateatri kirjandustoa loominguline arhiiv*

**TLTKI** = Lavastuse „Multiplitseeritud inimene“ kavaleht. Hooaegade 1980/81–1984/85 kavalehtede kaust.

### *Videosalvestised*

**Lahti**, Katariina (rež.). Siim-Tanel Annus. [Dokumentaalfilm]. Helsinki: YLE Svenska faktaredaktionen, 1988.

---

## Kirjandus

**Allas**, Anu 2014. Eksperimentaalendus/instrumentaalteater: „Kreemona ringmäng“ (1968). – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 23/1–2, lk. 7–27.

**Allas**, Anu 2016. Tegevuskunst 1980. aastatel. – *Eesti Kunsti Ajalugu* 6, 1940–1991. II osa, koost. Jaak Kangilaski, peatoim. Krista Kodres, [Tallinn]: Eesti Kunstiakadeemia, lk. 225–230.

**Avramecs**, Boriss, Māra Traumane 2016. The Musical Avant-Garde in 1970s Riga. Boriss Avramecs in Conversation with Māra Traumane. – *Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca. Juris Boiko un Hardijs Lediņš / Workshop for the Restoration of Unfelt Feelings. Juris Boiko and Hardijs Lediņš*. Sastādītājas un redaktors / Comp. and eds. Ieva Astahovska, Māra Žeikare, Rīga: Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs, pp. 316–322.

**Barbarus**, Johannes 1922. *Vahekorrad. 1920–1922. IV. kogu*. [Tartu]: Tarapita.

**Barbarus**, Johannes 1924. *Geomeetiline inimene. V. kogu värsse*. Tallinn: J. & A. Paalmann.

**Barbarus**, Johannes 1927. *Multiplitseerit inimene. VI kogu värsse*. Tallinn: Eesti Kirjanikkude Liidu Kirjastus.

**Barbarus**, Johannes 1930. *Maailm on lahti! VII kogu värsse. 1927–1930*. Tallinn: Tallinna Eesti Kirjastus-Ühisus.

**Barbarus**, Johannes 1932. *E.V.-r. VIII. kogu värsse & poeeme*. Tallinn: Tallinna Eesti Kirjastus-Ühisus.

**Bernard**, Jonathan W. 1993. The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music. – *Perspectives of New Music* 31/1 (Winter), pp. 86–132.

- Boiko**, Juris, Hardijs Lediņš 2016a. Manifesto of Approximate Art. – *Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca. Juris Boiko un Hardijs Lediņš / Workshop for the Restoration of Unfelt Feelings. Juris Boiko and Hardijs Lediņš*. Sastādītājas un redaktores / Comp. and eds. Ieva Astahovska, Māra Žeikare, Rīga: Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs, p. 227.
- Boiko**, Juris, Hardijs Lediņš 2016b. The Interpretation of Reality. – *Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca. Juris Boiko un Hardijs Lediņš / Workshop for the Restoration of Unfelt Feelings. Juris Boiko and Hardijs Lediņš*. Sastādītājas un redaktores / Comp. and eds. Ieva Astahovska, Māra Žeikare, Rīga: Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs, p. 228.
- Cook**, Nicholas 2004. *Analysing Musical Multimedia*. Reprint, Oxford: Oxford University Press.
- Dale**, Jonathon 2009. Brian Eno: Descreet Vision. – *Sound and Music in Film and Visual Media: A Critical Overview*. Ed. Graeme Harper, New York et al.: Bloomsbury, pp. 480–492.
- Davidjants**, Brigitta 2025. *To the Cold Land*. 33 1/3 Europe, New York et al.: Bloomsbury Academic.
- Eesti Filmi Andmebaas**, <https://efis.ee/film/6110> (29.06.2025).
- Goldberg**, RoseLee 2011. *Performance Art. From Futurism to the Present*. 3rd ed., London, New York: Thames & Hudson.
- Haraway**, Donna J. 2022. Kūborgi manifest: Teadus, tehnoloogia ja sotsialistlik feminism 20. sajandi lõpul. I. Tlk. Indrek Männiste, Toomas Kiho. – *Akadeemia* 11, lk. 2047–2084.
- Härm**, Anders 2023. Piraadid hõivavad lava: visand Eesti performance'i-teatri ajaloost. – *Allumatud kehad. Radikaalsed performatiivsed praktikad 20. ja 21. sajandi kunstis*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus, lk. 282–291.
- Kahn**, Douglas 1999. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Kannike**, Anu 2023. Terviseks, seltsimehed! Eesti NSV Ministrite Nõukogu asjadevalitsuse külaliste menüüd 1980. aastatest. – *Tuna* 3, lk. 83–103.
- Kiwa** 2013. Helikultuur Nõukogude Eestis. – *Sünkroonist väljas. Helikunst vaatega minevikku*. Koost. Ragne Nukk, Kati Ilves, Tallinn: Eesti Kunstimuseum, lk. 36–62.
- Kotta**, Kerri 2025. Traditsioon ja murdumised modernismi – eesti helikunsti lugu. – Äli-Ann Klooren, Kristina Körver, Kerri Kotta. *Elav. Helisev. Loov. Eesti Heliloojate Liit 100*. Tallinn: Eesti Muusikafond, lk. 166–231.
- Krull**, Hasso 2013. Raoul Kurvitzaga vihtlemas. – *Kurvitz*. Koost. Kati Ilves, Tallinn: Eesti Kunstimuseum, lk. 40–46.
- Ksenofontov**, Andri 2007. Siim-Tanel Annus: Laatsaruse eel-lein ja järelpidu. – *kunst.ee* 3, lk. 39–46.
- Kurvits**, Raoul, Urmas Muru 1989. Tehnodeelilise ekspressionismi manifest. – *Vikerkaar* 10, lk. 88.
- Kõlar**, Margo 2005. *Elektroakustiline kontsertmuusika Eestis: olulisemad vahendid, printsiibid ja tehnikad*. [Doktoritöö], Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Lapin**, Leonhard 1979. Mis mind huvitab teatris? – *Teatrimärkimik 1976/77*. Koost. Lea Tormis, Tallinn: Eesti Raamat, lk. 249–250.
- Lapin**, Leonhard 1997. Multimeediumilt keskkonnale. – *Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995*. Tallinn: Kunst, lk. 67–69.
- Lapin**, Leonhard 2003. Sitased seitsmekümnendad. – *Avangard. Tartu Ülikooli filosoofiateaduskonna vabade kunstide professori Leonhard Lapini loengud 2001. aastal*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk. 198–240.
- Liivrand**, Harry, Barbi Pilvre 2007. Reprodutseeritud Lapin. – *Eesti Ekspress*, 22.11.
- Ma**, Ming-Yuen S. 2020. *There is No Soundtrack: Rethinking Art, Media, and the Audio-Visual Contract*. Manchester: Manchester University Press.
- Mägi**, Tõnis 1983. Valgusmuusikast. – *Teater. Muusika. Kino* 7, lk. 27–35.
- Nyman**, Michael 1999. *Experimental Music: Cage and Beyond*. 2nd ed., Cambridge: Cambridge University Press.
- Pilv**, Aare 2024. Barbarus (ja Semper) ning „modernim ahvisugu“. XX sajandi esimese poole haritlasvasakpoolsuse estetistlikust aluspõhjast. – *Keel ja Kirjandus* 1–2, lk. 144–57, <https://doi.org/10.54013/kk794a7>.
- Reiljan**, Reet 1981. Längruudud, nelinurgad, parallelo-grammid ... – *Õhtuleht*, 7.03.
- Russolo**, Luigi 1986. *The Art of Noises*. Trans. Barclay Brown, New York: Pendragon Press.
- Ruudi**, Ingrid 2020. *Spaces of the Interregnum: Transformations in Estonian Architecture and Art 1986–1994*. [Doktoritöö], Tallinn: Estonian Academy of Arts.
- Siõn**, Pwyll ap, Tristan Evans 2009. Parallel Symmetries? The Relationship Between Minimalist Music and Multimedia Forms. – *Sound and Music in Film and Visual Media: A Critical Overview*. Ed. Graeme Harper, NY et al.: Bloomsbury, pp. 671–691.
- Treier**, Heie 1987. Tammsaare majamuuseumis. – *Sirp ja Vasar*, 3.07.
- Toop**, David 2001 [1995]. *Ocean of Sound. Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*. London: Serpent's Tail.
- Unt**, Mati 1980. Noorsooteater uuel hooajal. – *Sirp ja Vasar*, 5.09.
- Varblane**, Reet 2007. Avangardismi postmodernistlikud illustratsioonid. – *Sirp*, 30.11.

## Musical Performance Art 1980–1991. Sven Grünberg, Ariel Lagle

---

Liis Kibuspuu

### Summary

The article demonstrates that music played a decisive role in Estonian performance art during the 1980s. While the histories of experimental music and performance art have long been intertwined, the 1980s marked a pivotal shift in how musicians and artists collaborated to create fully integrated performances. Leonhard Lapin's 1980 multimedia production *Multiplitseeritud inimene* (*The Multiplied Human*) deliberately employed Sven Grünberg's synthetic sounds to convey the work's central themes and to shape a modern ritualistic space. Under Lapin's direction, Johannes Vares-Barbarus' poetry was used not only as narrative material but also as a musical instrument: actors recited the poem rhythmically, interwoven with Grünberg's evocative sound design. This symphonic collaboration represented a significant departure from the happenings of the 1960s and 1970s, which did not pursue such multi-sensory cohesion or integrity. Thus, *The Multiplied Human* stands as the first instance of Estonian performance theatre characterized by experimental inter-artistic collaboration.

However, this production remained a relatively isolated experiment within Estonia and found no direct theatrical successor during the same decade. The next generation of performance artists, especially Siim-Tanel Annus, embraced multimedia concepts, and by the late 1980s his ritualistic activities had evolved into spectacular performances featuring original music.

Ariel Lagle, only mentioned in passing in art history discourse until now, emerged as a pioneer of performance art music in the latter half of the 1980s. His intuitively crafted soundscapes, produced with limited resources, hold experimental value and display certain stylistic traits of minimalism. Tape manipulation, particularly extensive over-recording of large loops, was central to his sound design. Collaborating with Annus on *Läbimised* (*The Transitions*, 1987) and *Kullavalamine* (*The Casting of Gold*, 1988), Lagle created the first professionally composed original soundtracks for Estonian performance art.

By applying Nicholas Cook's comparative multimedia model (Cook 2004) to analyse the interaction between minimalist music and visuals, it becomes clear that musicians and artists collaborated in a mode where each operated independently: music coexisted alongside visuals rather than fully integrating with them. Their relationship was complementary or contestative, rather than conformative. At the dawn of the 1990s, Lagle's sound design for the *Guide to Intronomadism* series (1991), produced with Group T, signals a transition to a new era where grand compositional forms no longer aligned well with contemporary practices. Its ambient-like qualities evoke Brian Eno's concept of an indeterminate soundfield, lacking clear contours or fixed composition.

Nevertheless, a stylistically pure minimalist or ambient framework cannot fully encapsulate Lagle's music. The sound designs from this period serve as a microcosm of the late Soviet era's experimental spirit, shaped by fragmentary resources and access. This resulted in eclectic hybrids that blended minimalist and romantic tendencies, traditional instruments and electronics, sincerity and irony.

Studying multisensory performance art demands a more nuanced approach than has yet been undertaken. Rather than privileging visual elements as primary, performance art should be viewed as an amalgam of diverse media, each deserving separate consideration. The collaboration between musicians and other artists corroborates this: often working in parallel, their creations momentarily converged during performances in time and space. Yet archival material remains scarce and predominantly focused on visual documentation. Consequently, composers should be acknowledged as co-authors of these works, and Estonian 1980s performance art can be rightly regarded as an early form of experimental music theatre.