

# Tragöödia artikuleerimine sonaadi kaudu: kahe arhetüüpse narratiivi kohtumine Semperi-Ojasoo-Eltsi „Macbethis“

Kerri Kotta

## Abstract

The production of *Macbeth* by Ene-Liis Semper, Tiit Ojasoo and Olari Elts transcends the conventional boundaries of both drama and music theatre. This article examines the interplay and convergence of the two archetypal narratives in *Macbeth*, the tragedy and the archetypal sonata, with a particular emphasis on the role of music within the production. It begins by outlining the traditional form-semantic structures of the two archetypal narratives. The analysis identifies distinct form-semantic phases or stages, with tragedy encompassing five phases and the sonata comprising four. Subsequently, the interactions between these phases (20, 4x5) and the distribution of musical elements within the framework of the tragedy are explored.

The findings underscore the profound relationship between music and tragedy in the *Macbeth* production. This relationship is evident not only at the macro-level of form—such as the diminishing of music’s commentary role juxtaposed with an expansion of the reactive role in the narrative progression—but also at the micro-level. For instance, the musical articulation of characters and events is analysed in depth. Furthermore, the study highlights several emotional, temporal, intertextual, and moral dimensions of the music within the production.

## Sissejuhatus

Ene-Liis Semperi, Tiit Ojasoo ja Olari Elts žanriliselt hübriidne „Macbeth“ (vt. Macbeth 2023; Macbeth 2025) laiendab sõna- ja muusikateatri piire. Kristel Pappel (2023) on kirjutanud, et „Macbethi“ lavastuse autorid (lavastajad, lava- ja videokujundajad Ene-Liis Semper ja Tiit Ojasoo; dirigent ja muusikajuht Olari Elts; produtsendid Eesti Kontsert, Eesti Draamateater ja Eesti Riiklik Sümfooniaorkester) mõtestavad muusika ja teatri koosluse uuesti ümber. Jääb mulje, nagu oleks Shakespeare’i „Macbeth“ kirjutatud Lepo Sumera muusikale: Sumera [---] valitud katkendid käivitavad sündmustiku, juhivad tragöödiat, kommenteerivad seda, annavad allteksti.“ Lavastuses avaldub muusika ja teatri wagnerlik süntees, mis võimaldab „Macbethis“ [---] rääkida muusika rollist pigem filmilikus kui vana hea näidendimuusika kontekstis“ (Ehala 2023). Lavastuses võib näha ka teiste ajalooliste praktikate peegeldust, millest Pappel mainib kõneldud stseene

palistavaid kompositsiooniliselt terviklikke muusikanumbreid ning valgustusajastul sündinud melodraamat – teksti deklameerimist nii muusikalõikude vahel kui ka nende ajal.

Kuigi lavastus lähtub Shakespeare’i samanimelise tragöödia teksti eestikeelsetest tõlgetest,<sup>1</sup> on Pappeli (2023) sõnul lavastusse valitud dramaturgiliselt kõige olulisemad stseenid, mistõttu tärkab võrdlus hästi komponeeritud ooperilibretoga. Lisaks ehitab lavastus sõna ja muusika vahele silla Hasso Krulli loodud nõiatekstide<sup>2</sup> kaudu, mille esitus Priit Võigemasti poolt hakkab semantilise plaani kõrval esile tooma ka teksti onomatopoeetilisi, foneetilisi ja puhtmuusikalisi omadusi, ning seda määrani, kus kõla omandab teksti kõige olulisema esteetilise kihistuse – sõnast saab muusika.

Käesoleva kirjutise eesmärgiks pole siiski avada teatri ja muusika mitmekihilist suhet Semperi-Ojasoo-Eltsi „Macbethis“ kogu terviklikkuses, vaid keskenduda mainitud suhtes kahe arhe-

<sup>1</sup> Lavastuses kasutatakse Jaan Krossi ja Kulno Süvalepa tõlkeid, vt. Macbeth. Kavaleht, [https://www.draamateater.ee/wp-content/uploads/2025/01/Macbeth\\_kavaleht-1.pdf](https://www.draamateater.ee/wp-content/uploads/2025/01/Macbeth_kavaleht-1.pdf) (vaadatud 1.07.2025).

<sup>2</sup> *Ibid.*

tüüpse<sup>3</sup> vorminarratiivi<sup>4</sup> – tragöödia ja sonaadi<sup>5</sup> – kohtumisele ja põimumisele. Tragöödia arhetüüpse vorminarratiivina mõistan ma eelkõige selle arhetüüpset faabulat ehk arhetüüpset sündmustikku ajalise-põhjuslikus järgnevuses (Võõrsõnade leksikon 2012b), sonaadi arhetüüpse narratiivina aga selle arhetüüpset vormilis-semantilist teekonda (Aranovski 1979).<sup>6</sup> See tähendab, et mõlema narratiivi puhul keskendun ma peamiselt iseloomulikele faasidele, mida need oma ajalises lahtirullumises läbivad.

Tragöödia arhetüüpne narratiiv osaleb selles lavastuses Shakespeare'i „Macbethi“ (eestikeelne väljaanne 1968) ning sonaadi arhetüüpne narratiiv Lepo Sumera kuue sümfoonia (väljaanded 1996, 1998, 2007, 2001, 2002, 2003) muusika kaudu.<sup>7</sup> Nii Shakespeare'i teksti kui ka Lepo Sumera muusikat on lavastuses olulisel määral töödeldud, mistõttu need on osaliselt minetanud algtekstide vormilise funktsionaalsuse või on see oluliselt teisenenud. Samas on viited algtekstidele lavastuses selgelt äratuntavad, mistõttu nende töötused säilitavad originaaltekstide ning nende kaudu avalduvate arhetüüpsete vorminarratiividega otsese seose. Lavastuses moodustub vähemalt kolmekihiline,<sup>8</sup> materjali mitmekordse kodeeringuga mängiv esteetiline tervik.

Järgnevalt keskendungi esmalt tragöödia ja sonaadi arhetüüpsetele vorminarratiividele ning nende avaldusvormidele Shakespeare'i ja Sumera

teostes ning seejärel kahe vorminarratiivi põimumisele Semperi-Ojasoo-Eltsi „Macbethis“. Kahe vorminarratiivi põimumine on üks selle lavastuse keskseid kompositsioonivõtteid, mille kaudu muusika tragöödiat artikuleerib.

### Tragöödia ja Shakespeare'i „Macbeth“

Tragöödia terviku tagas kindel vormiline ülesehitus. Antiiktragöödia algas sissejuhatusena monoloogi või dialoogi vormis, milles tutvustati järgnevalt toimuva tausta. Sellele järgnes koori sisseastumine ning sellele omakorda tegeliku draama (tegevuse) algus. Tegevus jagunes tavaliselt kolmeks kuni viieks episoodiks, mida eraldasid koori *stasima*'d, tegevust liigendavad muusikalised kommentaarid. Enne tragöödia lõppu koor tavaliselt lahkus lavalt, luues vormilise silla koori sisenemisega tragöödia alguses. (Greaves 2001)<sup>9</sup>

Kuigi tragöödia algne vormiline ülesehitus on žanri ajaloolises arengus märkimisväärselt teisenenud, on tragöödia vormi määratlev arhetüüpne faabula jäänud põhiosas samaks. Kujukalt on mainitud arhetüüpse struktuuri võtnud kokku Christopher Booker (2004), kes kirjeldab viit staadiumi, mida tragöödiana identifitseeritav faabula peab sisaldama. Tragöödia algab *ettevalmistusega* (*anticipation stage*), milles protagonist teadvustab puuduolekut millestki või iseenda ebapiisavust ning ühtlasi viisi, kuidas sellest tingitud ebara-

<sup>3</sup> Arhetüübi mõiste puhul lähtun jungilikust arusaamast sellest kui põlvest põlve edasi kanduvate mõtete või kujundite seostamisviisist, mis lähtub kollektiivsest alateadvusest (Võõrsõnade leksikon 2012a).

<sup>4</sup> Narratiivina mõistan ma mingit tüüpi loo jutustamisega seotud normide (*norms of story-telling*) kogumit, mis võib olla ka teadvustamatu, kuid tagab sellegipoolest loo usutavuse ja veenvuse ehk reaalsusele vastavuse (Maus 2001). Vorminarratiiv on seega loo jutustamisega seotud vormiliste normide kogum, arhetüüpne vorminarratiiv aga põlvest põlve edasi kanduv vormiliste normide iseloomulik rakendamise viis.

<sup>5</sup> Sonaadil kui arhetüüpsele narratiivil ning sümfoonia kui žanri seotusel sellega peatutakse allpool Sumera sümfooniaid käsitlevas alapeatükis.

<sup>6</sup> Lavastuse muusika analüüsimiseks on valitud Aranovski teooria, kuna selles seotakse sonaaditsükli vormianalüüs metafoorselt inimeksistentsi ja inimarengu faasidega. Sellisena on Aranovski teooria tragöödia konteksti oluliselt kergemini üle kantav võrrelduna vormianalüüsi teiste lähenemisviisidega (näiteks funktsionaalse vormiteooriaga).

<sup>7</sup> Lavastuse ja muusikalise osa kujunemise kohta loe lähemalt: Madli Pesti (2024).

<sup>8</sup> Mainitud kihtideks on esmalt Shakespeare'i ja Sumera tekstide vormiloogikat genereeriv arhetüüpne narratiiv (mudel), teiseks selle mudeli konkreetseid avaldusvormid ehk Shakespeare'i „Macbeth“ ja Sumera sümfooniad ning kolmandaks Shakespeare'i ja Sumera originaaltekstide kasutamine Eesti Draamateatri lavastuses. Täpsuse huvides tuleb siiski rõhutada, et Shakespeare'i „Macbethi“ teksti vormisemantilised faasid lavastuses põhiosas ei muutu: nad esinevad suurel määral oma algse kohal ja järjestuses. Sumera sümfooniade vormisemantilised faasid on aga oma algsest kontekstist välja tõstetud ning neist moodustub lavastuses täiesti uus tervik.

<sup>9</sup> Mainitud vormilisele struktuurile viitab ka Eesti Draamateatri „Macbethi“ lavastus. Sissejuhatav manalaadne monoloog Priit Vöigemasti esituses vastab antiiktragöödia sissejuhatavale monoloogile, sellele järgnev orkestri avamäng aga koori saabumisele. Orkestri liikmete demonstratiivne lahkumine lavalt lavastuse lõpufaasis loob omakorda seose koori lahkumisega lavalt enne etenduse lõppu antiiktragöödias.

huldatavat olukorda lahendada. Eelkõige eeldab lahendus modernses tragöödias moraalsete või eetiliste normide teadlikku rikkumist, mistõttu protagonist kõhkleb enne saatusliku teo sooritamist (Antiik-Kreeka tragöödias võib peategelane norme rikkuda sellest ka esialgu teadlik olemata, vt. näiteks Oidipuse lugu).

Ettevalmistavale järgneb soovide täitumise staadium (*dream stage*), millele viitamiseks kasutatakse määratlust *tegu ja edu*. Protagonist sooritab keelatud teo ning naudib selle vilju: kõik näib minevat vastavalt kangelase soovidele. Kuid pea-aegu kohe kerkivad üles raskused ehk tragöödia siseneb *tagasilöögi* faasi (*frustration stage*). Peategelane tunneb, et tema saavutatud ihaldusväärne positsioon on ohus, ning on sageli sunnitud sooritama uusi tumedaid tegusid, et seda kaitsta. Selles staadiumis võib kangelase tulevane saatus mingil kujul kehastuda, näiteks teda saatva viirastusena, tekitades peategelases rahutust ja ärevust.

Hetkel, mil peategelane näib kaotavat kontrolli sündmuste üle, algab tragöödia luupainajalik faas (*nightmare stage*) ehk *kontrolli kaotamine*. Protagonisti peamisteks emotsioonideks on nüüd valdavalt hirm ja meeleheide ning ka välises, olustikulises plaanis on kõik peategelase vastu. Tragöödia lõpeb peategelase füüsilise või vaimse kokkukukkumisega ehk *hävinguga* (*destruction stage*). (Booker 2004: 156) Booker toob välja ka viis tragöödiana identifitseeritavat võtmeteost, mille sünni kultuuriline ja ajalooline kontekst on erinev, kuid süžeed läbivad eespool kirjeldatud viit staadiumi: Antiik-Kreeka Ikarose müüt, saksa legend Faustist, Shakespeare'i draama „Macbeth“, Stevensoni öuduslugu „Dr Jekyll ja Mr Hyde“ ning Nabokovi romaan „Lolita“ (Booker 2004: 154–155).

Bookeri sõnul vastavad Shakespeare'i „Macbethi“ viis vaatust võrdlemisi täpselt eespool kirjeldatud viiele tragöödia staadiumile. Esimeses vaatuses (ettevalmistus) naasevad Macbeth ja Banquo võiduga, mille nad kuningas Duncani vaenlaste üle on saavutanud. Teekonnal tagasi kohtavad nad nõidu, kes ennustavad, et Macbethist saab tulevikus kuningas, kuid järgnevad kuningad põlvnevad hoopis Banquo soost. Macbeth kirjutab sellest oma naisele ning neil tekib kavatsus Duncan mõrvata.

Teises vaatuses (tegu ja edu) tehakse mõrva-plaan teoks, Duncani pojad põgenevad Inglismaale, jättes mulje, justkui oleksid nemad mõrva

taga, ning Macbeth valitakse kuningaks. Kolmandas vaatuses (tagasilöök) süveneb umbusaldus Macbethi ja Banquo vahel, sest kumbki neist pole unustanud ennustuse teist poolt, mille kohaselt Banquo järglastest saavad Šotimaa kuningad. Macbeth laseb Banquo mõrvata, kuid selle poeg Fleance põgeneb. Neljandat vaatust (kontrolli kaotamine) artikuleerib vägivald, mida nüüd juba pidevas hirmus elav Macbeth teostab kõigi (oletatavalt) ebalojaalsete alluvate üle, näiteks Macduffi naise ja laste mõrvamine, ning eksiilis viibiva opositsiooni ettevalmistused Macbethi ründamiseks ja kukutamiseks. Viienda vaatuse (häving) sisuks on leedi Macbethi süvenevad süümepiinad ja surm ning lõpuks ka Macbethi hukkimine. (Booker 2004: 156–157)

### Sonaat ja Sumera sümfooniad

Sonaat kui arhetüüpne vorminarratiiv ei viita ainult sonaadi kui ajaloolise muusikažanri vormile, vaid sonaadiliku vormikäsitusega kaasnevale semantilisele teekonnale, mida teos ajalisel lahtirullumisel läbib. Nõnda mõistetuna on sonaadi vormiline arhetüüp üldkategorias (*generic category*), mis artikuleerib lisaks sonaadile ka teiste klassikaliste ja postklassikaliste instrumentaalžanride (mitmeosaline ansambliteos, instrumentaalkontsert, sümfoonia) vormilist ülesehitust ja vormiretoorikat ning on sellisena rakendatav isegi teostele, mille vormilise ülesehituse puhul konventsionaalsest sonaadivormist või sonaaditsüklisest enam rääkida pole võimalik, näiteks 20. sajandi teise poole ja 21. sajandi instrumentaalsetele suurvormidele (Kotta 2025: 172–173). Nõnda mõistavad sonaati ka James Hepokoski ja Warren Darcy (2006), kes pealkirjastasid oma käsitluse sonaadivormist hilise 18. sajandi sonaadi normide, tüüpide ja deformatsioonide (*Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*) uurimusena, milles termin „sonaat“ ei viita üksikžanrile, vaid lõppeva 18. sajandi instrumentaalsetele suurvormidele üleüldiselt.

Kui Hepokoski ja Darcy käsitlus keskendub peamiselt sonaadivormi kui üksikosa vormilise narratiivi retoorilisele teekonnale ning põgusad sissevaated sonaaditsüklisse, s.o. sonaadi mitmeosalisse vormilisse struktuuri, tehakse alles ulatusliku monograafia lõpuosas, siis Mark Aranovski (1979) lähtekohaks on vastupidiselt sonaadi kui vormilis-semantilise teekonna ter-

vik. Aranovski lähtub sonaadi<sup>10</sup> mudeli loomisel kõrgklassikalisest neljaosalisest sonaaditsüklist kiire–aeglane–tantsuline–kiire, mis muutub normatiivseks ja hakkab valitsema arendatud mitmeosaliste instrumentaalteoste vormistruktuure alates 19. sajandist (18. sajandi hiliskümnenditel olid normid mitmeosalise teose kujundamisel oluliselt vabamad ja variatiivsemad).

Aranovski seob mainitud neljaosalise tsükli valgustussajandi arusaamadega inimindiiviidi progressiivsest arengust, millel olid hoolimata mõistusekultusest ka selged religioossed juured. Aranovski viitab tsükli esimesele osale kui tegutsevale inimesele (*homo agens*). Tegutsemist ehk agentsust tuleks siin mõista kui individuaalse teadvuse vormimise vahendit: tegutsedes ja ümbritseva reaalsusega interaktsioone luues, sellega kokku põrgates, kujuneb inimese minapilt, arusaam oma piiridest ja võimalustest. See on indiviidi teadvuse sündimise koht. Esimene osa on karakterilt ühtlasi ka kogu sonaaditsükli kõige konfliktsem ja dramaatilisem faas.

Dramaatilisele algusosale järgneb lüüriline ja meditatiivne teine osa ehk mõtlej inimene (*homo sapiens*): pärast ümbritseva reaalsusega põrkumist (*homo agens*) toimub sukeldumine siseilma, katse indiviidist väljapoole jäävat reaalsust mõistuse või teiste tunnetusviisidega haarata. Refleksioonile järgneb omandatud arusaamade testimine ja empiiriline kinnitamine, mängimise faas (*homo ludens*), mis väljendub tsükli kolmanda ehk tantsulise osana. Kiirel tempol ning rühikal ja aktiivsel liikumisel põhinevas neljandas osas teostab inimene eelneva arengu eesmärgi, mis väljendub ühiskonna ehk inimkonna teenimises, mõistuse poolt valgustatud ühiskondlikus toimimises (*homo communis*). Piirid üksikindiiviidi ja ühiskonna vahel hajuvad ning indiviidi ja ühiskonna huvid ja eesmärgid langevad ideaalis viimselt kokku, vt. tabel 1.

Kuigi Aranovski loob oma mudeli klassikalise sümfoonia põhjal, rakendab ta seda valdavalt modernismist tugevalt mõjutatud hilisnõukogude sümfoonilise muusika analüüsi-

miseks. Kuna postklassikalise sonaadi struktuuris leiavad aset märkimisväärsed vormilised muutused võrreldes klassikalise sonaadiga ja seda nii üksikosa vormi kui ka terviktsükli tasandil, siis peab Aranovski määratlema need aspektid, mis on sümfoonia arhetüübi säilimiseks vajalikud. Sellega seonduvalt toob Aranovski välja kaks peamist momenti. Esiteks võib sonaadivorm kui iseloomulike vormilõikude järjestamist ette kirjutav skeem küll modernistlikust sümfooniast kaduda, kuid säilima peab sümfoonia esimese või keskse osa<sup>11</sup> semantiline funktsioon (*homo agens*) (Aranovski 1979: 168). Teiseks võib moderne sümfoonia minetada *homo ludens*'i ja *homo communis*'e, kuid *homo agens* ja *homo sapiens* peavad säilima (1979: 117).

Veel üks moderne sümfoonia iseloomulik tunnus on Aranovski sõnul klassikalise sonaaditsükli osi artikuleerivate semantiliste funktsioonide kokkusulamine. Näiteks *homo agens*'i ja *homo sapiens*'i sulandumine avaldub sonaaditsükli esimese osa aeglustumisena (*homo sapiens*'i mõju) ilma viimase sisemist kontrastsust ja konfliktisust (*homo agens*'i mõju) kaotamata. Sonaaditsükli esimese osa aeglustumine algab juba hilisklassitsismis (Ludwig van Beethoveni 9. sümfoonia) ning kulmineerub 20. sajandi esimese poole kesksete sümfoonikute Gustav Mahleri ja Dmitri Šostakovitši loomingus. Eesti kontekstis (Arvo Pärdi 3. sümfoonia) mainib Aranovski aga ka näiteks *homo agens*'i ja *homo ludens*'i kokkusulamist – mõte (*homo sapiens*) muutub tegevuseks ehk mänguks (*homo ludens*) ja tegevus mõtteks (1979: 131).

Aranovski kirjeldatud modernistlike operatsioonide rakendamisel klassikalisele vormilis-semantilisele mudelile moodustub omakorda nähtus, mida saab kirjeldada sonaadi neoromantilise fragmendina, SNF (Kotta 2025: 208–210). SNFi vormiretooriliseks aluseks on klassikalise kõrvalpartii ehk sonaadivormi eksoitsiooni kõrvalhelistikuala konventsionaalne semantiline teekond. Aranovski mõisteid kasutades algab mainitud teekond *homo sapiens*'i ehk lüürilise

<sup>10</sup> Kuna Aranovski monograafia keskendub sümfonismiks nimetatud nähtusele (nõukogude muusikateaduses loodud mõiste, mille tähendus kattub olulisel määral sonaadi arhetüüpse narratiivi mõistega), siis kasutab ta oma raamatus läbivalt mõistet „sümfoonia“.

<sup>11</sup> Mõnikord võib tsükli esimene osa funktsioneerida sissejuhatusena ning tegelik instrumentaalne draama algab alles teises osas, mis semantiliselt funktsioneerib teose tegeliku *homo agens*'i ehk arhetüüpse esimese osana. Iseloomulikud näited sissejuhatava osaga algavast tsüklist on Dmitri Šostakovitši 11. sümfoonia ja 8. keelpillikvartett.

**Tabel 1.** Klassikalise sümfoonia arhetüüpi kirjeldav tabel Aranovski (1979: 27) monograafias, vt. ka Fanning (2010: 13).

	Esimene osa	Teine osa	Kolmas osa	Neljas osa
	<i>Homo agens</i>	<i>Homo sapiens</i>	<i>Homo ludens</i>	<i>Homo communis</i>
1	Kiire tempo	Aeglane tempo	Kiire tempo	Kiire tempo
2	Sonaadivorm	Vana kaheosaline vorm või vana sonaadivorm; ilma töötluseta sonaadivorm, variatsioonivorm, harvem rondo	Kolmeosaline vorm	Rondo, rondo-sonaat
3	Arendusliikkus ja vormistruktuuri sisemine kontrastsus esiplaanil	Eksponeerimine ja vormistruktuuri terviklikkus esiplaanil	Eksponeerimine ja vormistruktuuri terviklikkus esiplaanil	Eksponeerimine ja vormistruktuuri terviklikkus esiplaanil
4	Tonaalne ja harmooniline areng ning temaatiliste üksuste eraldatus esiplaanil	Meloodia väljendusvahendina esiplaanil	Rütm väljendusvahendina esiplaanil	Erinevate väljendusvahendite suhteline tasakaal

kõrvalteemaga, millele järgneb *homo ludens* ehk lüürialse kõrvalteema arendus. Arendusega kaasneb dünaamiline tõus ning rütmiliste väljendusvahendite (mängulisuse) esiletõus. *Homo ludens* viib välja *homo communis*'eni ehk kõrvalpartii lõpukadentsile järgneva täiendini või lõpupartiini, milles kõrvalteema algne lüüriiline karakter on muutunud heroiliseks. Kuna kõrvalpartii kui vormisemantilise teekonna alguses puudub *homo agens*, siis on kõrvalpartii semantiline teekond ainult osa Aranovski kirjeldatud terviklikust teekonnast ehk fragment.

Samas hakkab kõrvalpartii konventsionaalne semantiline teekond 19. sajandi muusikas deformeeruma, mis peamiselt avaldub *homo ludens*'i (kõrvalpartii vormiline arendusosa) võimetuses juhtida muusika areng *homo communis*'eni (lõpupartii või kõrvalpartiidi lõpetavale kadentsile järgnev vormiline täiend). Teisisõnu ei transformeeru

lüüriiline karakter enam heroiliseks, vaid takerdub *homo agens*'likku konflikti: kõrvalpartii areng põrkub takistusega, millest see enam üle ei saa ning mille tulemusena kukub see retooriliselt tagasi alguspunkti (*homo sapiens*). Moodustub retooriliselt lahenemata, vaikusse lõppev ekspositsioon (*failed exposition*<sup>12</sup>). Kuna stiili mõttes on tegemist kõrvalpartii romantilise deformatsiooniga, siis sisaldab ka SNF määratlust romantiline. Eesliide „neo-“ viitab aga lihtsalt sellele, et konventsionaalse semantilise teekonna fragment on nüüd võetud tervikteose semantilise teekonna aluseks, mida klassikalises (18. ja 19. sajandi tonaalses) muusikas üldreeglina ei juhtu, kui just pole tegu fantaasiatega.<sup>13</sup>

Et paremini mõista SNFile omast vormidramaturgiat, tuleb lisada, et konventsionaalse semantilise teekonna puhul peab semantilisi faase läbima Aranovski kirjeldatud järjekorras ehk et *homo*

<sup>12</sup> Retooriliselt mittelaheneva ekspositsiooni (*failed exposition*) idee avaldub juba Hepokoski ja Darcy (2006) sonaaditeoorias ning seonduvalt peamiselt 19. sajandi muusikaga on seda hiljem edasi arendanud mitmed autorid (vt. näiteks Moortele 2013, Davis 2014 ja Taylor 2016).

<sup>13</sup> Krestomaatiline näide sellisel semantilisel teekonnal põhinevast tsüklist on Beethoveni klaverisonaat cis-moll *op. 27 nr. 2* („Kuupaistesonaat“), mis algab aeglase osaga, millele järgnevad tantsuline osa ja kiiretempoline finaali. Rõhutatakse sonaadi aluseks olevat ebatavalist vormilis-semantilist teekonda, on ka Beethoven sonaati tituleerinud kui *Quasi una fantasia*'t.

*sapiens* ei tohi avalduda täielikult enne *homo agens*'i läbimist, *homo ludens* enne *homo sapiens*'i läbimist jne. Kui aga teos põhineb mudelil, mis ei alga *homo agens*'i ühemõttelise artikuleerimisega, käivituvad kompenseerivad mehhanismid, mille ülesandeks on taastada teose vormi side arhetüüpse normatiivse sümfooniaga.<sup>14</sup> Sageli hõlmab aga tingimuste loomine normatiivse mudeli artikuleerimiseks (kompenseeriv protsess) suurema osa teosele ette nähtud vormiruumist, mistõttu konventsionaalse teekonna tegeliku või täieliku artikuleerimiseni modernistlikus teoses üldreeglina ei jõutagi.

SNF esindab üht ülalkirjelatud modernistlikku luhtunud katset sonaadi terviklikku vormilist teekonda taastada. Sellest kui vorminarratiivist saab hakata rääkima hetkel, kui Aranovski kirjelatud sümfoonia algusosa aeglustumise protsessis lakkab *homo agens* semantilise funktsioonina toimimast: sonaadi esimene osa pole enam *homo agens*'i ja *homo sapiens*'i sulam (mis avaldus juba 19. sajandi heliloojate teostes ning kulmineerus Šostakovitši sümfooniates), vaid sisemiselt mittekontrastne *homo sapiens*. Just sellisel juhul asendub tervik fragmendiga, sest Aranovski järgi peab sümfoonia kui semantiline teekond läbima oma algusosas möödapääsmatult dialektilise *homo agens*'i. Kui seda ei juhtu, algab žanriliselt sümfooniana (arhetüüpse sonaadina) määratletud teos justkui keskpäigast, *in medias res*.

Kokkuvõtlikult võib seega öelda, et SNFi puhul tehakse esmalt konventsionaalne katse liikuda pärast *homo sapiens*'i läbimist *homo ludens*'i faasi. Kuna aga *homo agens* on jäänud artikuleerimata, toimub *homo ludens*'i kollaps ehk selle eespool mainitud (tagasi)kukkumine *homo agens*'isse.<sup>15</sup> Pärast tsükli korrigeeriva ja draamatilise *homo agens*'i läbimist liigutakse taas *homo sapiens*'i faasi, mis avaldub nüüd aga erinevalt teose algusest nostalgilise ja tagasivaatavana: teose areng oleks selleks hetkeks justkui oma jõuvarud ammendanud. *Homo sapiens*'i aval-

dumine vormilise koodana muudab võimatuks *homo ludens*'i ja *homo communis*'e tuleku ning nimetatud sonaaditsükli faasid enam iseseisvate vormiosadena ei realiseerugi.

Lisaks eelöeldule peatub Aranovski ka nähtusel, kus kogu sonaaditsükkel on mingi iseloomuliku semantilise funktsiooni mõju all. See nähtus avaldub juba klassikalistes sümfooniates, kuid võimendub veelgi 20. sajandil. Näiteks Beethoveni tantsulise karakteriga 7. sümfoonia on tervikuna mõjutatud *homo ludens*'ist, mis muudab sümfoonia teise, aeglase osa rütmiliselt aktiivsemaks ja reljefsemaks, rääkimata tantsulisest karakterist mainitud sümfoonia ülejäänud osades. Samuti saab *homo ludens*'i mõjust kogu sonaadi semantilisele teekonnale rääkida eesti muusikas, näiteks Jaan Räätsa neoklassitsistlike ja postmodernistlike sümfooniatega või tema teiste sonaadi arhetüübil põhinevate arendatud instrumentaalvormide (instrumentaalkontsertide) valguses. Mingi konkreetse semantilise funktsiooni mõju all võivad olla ka sonaaditsükli modernistlikud deformatsioonid, sh. SNF.

Lepo Sumera on eesti muusikas üks esimesi heliloojaid, kes ühendas kordusstruktuuridel põhineva minimalistiku arenduse klassikalise sümfoonilise mõtlemisega (Eesti Muusika Infokeskus 2025). Tema kuus sümfooniat on mainitud ühenduse kujukaks näiteks. Sumera sümfooniatega vormilist evolutsiooni saab väljendada kolme staadiumina, mis on kõik esindatud kahe teosega. Esimesed kaks hilisnõukogude ajal loodud sümfooniat pärinevad aastatest 1981 ja 1984 ning nendes avalduv vormidramaturgiline mõtlemine illustreerib kas SNFi võrdlemisi otseselt (1. sümfoonia) või siis selle modifikatsiooni, mis tekib narratiivse tsesuuri asetamisest *homo ludens*'i ja *homo communis*'e vahele (2. sümfoonia; üksikasjalikumad selgitused lisanduvad allpool).

Järgmise kahe, arvutiga genereeritud muusikalistest arendusstruktuuridest inspireeritud sümfoonia valmimine aastatel 1988 ja 1992 lan-

<sup>14</sup> See seostub omakorda eespool mainitud *homo ludens*'i võimetusega juhtida muusika areng *homo communis*'esse kõrvalpartii romantilises deformatsioonis. *Homo communis*'e asendamine *homo agens*'liku konfliktiga on *homo agens*'i üks viise panna end maksma kõrvalpartii romantilises deformatsioonis, kui see artikuleerib semantilise teekonnana modernistlikku tervikteost.

<sup>15</sup> *Homo ludens*'i kollaps *homo agens*'isse avaldub mõnikord nähtusena, mida tuntakse „kurja skertsona“, sonaaditsükli tantsulise osana, milles tarbe- või populaarmuusika hakkab semantiliselt kehatama agressiivse, labase ja primitiivse sissetungi. Nimetatud nähtus on omane 20. sajandi sümfoonilisele muusikale laiemalt, iseäranis mitmele Mahleri ja Šostakovitši sümfooniale.

geb ülemineku- ehk Nõukogude Liidu kokkuvarisemise ning Eesti Vabariigi taaskehtestamise aega. Neis sümfooniates on SNF (3. sümfoonia) või seda ajalooliselt ettevalmistav vormisemantiline narratiiv (4. sümfoonia) allutatud *homo communis*'e ehk konventsionaalse vormilise teekonna viimase faasi semantilise funktsiooni tugevale mõjule. Sumera kaks viimast, aastatel 1995 ja 2000 valminud sümfooniad, on aga vormisemantiliselt kirjeldatavad neoromantiliste nostalgiatena, sest neis ja eriti selgelt kõige viimases hülgab helilooja SNFi klassikaliseimate vormidramaturgiliste mudelite kasuks (mainitud liikumine sedalaadi mudeli suunas algab juba Sumera 4. sümfooniaga): toimub kas *homo agens*'i ja *homo sapiens*'i sulandumine, mille tulemusena avaldub sonaaditsükkel üheosalise teosena, või avaldub Aranovski kirjeldatud kaheosaline tsükkel *homo agens* – *homo sapiens*,<sup>16</sup> mille esimene faas võib olla omakorda *homo agens*'i ja *homo sapiens*'i sulam.

Sumera 1. sümfoonia on kaheosaline. Esimene osa esindab *homo sapiens*'i koos seda sisaldava latentse *homo agens*'iga ning teine osa *homo ludens*'i kollapsit *homo agens*'isse ning sellele järgnevat nostalgilist *homo sapiens*'i. Kolmeosaline 2. sümfoonia esmapilgul justkui realiseeriks konventsionaalse kõrvalpartii vormilis-semantilise teekonna, liikudes (*homo agens*'ist mõjutatud) *homo sapiens*'ilt (esimene osa) *homo ludens*'isse (teine osa) ning selle kaudu *homo communis*'esse (kolmas osa), kuid nimetatud liikumine on näiline. *Homo communis* ei realiseeru selles sümfoonias kui eelneva arengu loomulik tulemus, vaid kui kättesaamatu ideaal, mis on eelnevast arengust (esimene osa) narratiivse tsesuuriga (teine osa) vormiliselt eraldatud. Rütmiilise aspekti naasmine teise osa, ootuspärase *homo ludens*'i, alguses ei too endaga kaasa vormilist arengut konventsionaalse *homo communis*'e ehk vormilise *telos*'e suunas, vaid paneb muusika kummalises eksistentsiaalses ja sisemiselt konfliktises ootusseisundis tarduma, milles kõik siiaamaani avaldunud semantilised funktsioonid (*homo agens*, *homo sapiens*, *homo ludens*) justkui üksikesse kinni jäävad – moodustub tüüpiline

eksistentsiaalne hingekella kujund eesti hilisnõukogude muusikas (Kotta 2025: 210).

3. ja 4. sümfoonia on esmapilgul vormisemantiliselt mõistatused. Mõlema sümfoonia esimese osa vormisemantika viitab *chaconne*'ile või üldisemalt *ostinato*'le, millele sellisena varasemas sümfoonilises repertuaaris pole pretседenti. Tavaliselt esindab *ostinato* vääramatust ja saatuslikkust, kuid ka teatavat distantseeritust ja objektiivsust. Sellisena osaleb *ostinato* näiteks sümfoonia finaalis, traditsioonilise vormilise arengu lõppresultaati artikuleerivas *homo communis*'es, mis avaldub näiteks Johannes Brahmsi 4. sümfoonia finaalis, või siis konventsionaalset *homo communis*'t asendavas refleksioonis selle puudumise üle, mis avaldub näiteks n.-ö. järelemõtlemise faasis peale *homo ludens*'i kollapsit Dmitri Šostakovitši 8. sümfoonia eelviimases osas. Mõlemad eespool kirjeldatud funktsioonid võivad sulamina anda ka sümbioosi, mis ilmneb näiteks Eduard Tubina 6. sümfoonia finaalis. Üks võimalus seda ajalooliselt pretседenditult olukorda lahendada on käsitada mõlemat Sumera sümfooniad *homo communis*'est tugevalt mõjutatud sonaadi neoromantiliste fragmentidena, omalaadsete saatusesümfooniade või sümfooniliste tragöödiatena, milles vääramatu lõpplahendus või liikumine selle suunas artikuleeritakse selgelt juba esimeses osas.

Üheosaline 5. sümfoonia kombineerib 1. ja 2. sümfoonia vormidramaturgilisi lähenemisi, avaldudes mudelina *homo agens* / *homo sapiens* – *homo ludens* – *homo communis*'e kollaps – nostalgiline *homo sapiens*. Ühelt poolt konventsionaalne mudel peaaegu realiseerub, kuid lõpplahendusena oodatav apoteos asendub ootamatult resignatsiooniga, tagasitõmbumisega. 6. sümfoonias taaslustatakse aga peaaegu üheselt arhetüüpne mudel *homo agens* / *homo sapiens* – *homo sapiens* (vastavalt Aranovskile miinimum, mis on sonaadi kui arhetüübi funktsioneerimiseks hädavajalik). 6. sümfoonia on ühtlasi puhtakujulisim neoromantiline nostalgia Sumera muusikas, kusjuures 5. sümfoonias avaldub see varjatult, liikumisena konventsionaalselt teravikliku sonaaditsükli poole, mis päriselt siiski ei realiseeru.

<sup>16</sup> Viimase mudeli etalonteoseks on Franz Schuberti sümfoonia h-moll („Löpetamata“).

## Tragöödia artikuleerimine sonaadi kaudu ja kahe narratiivi kohtumine

Kirjeldamaks kahe arhetüüpse narratiivi, tragöödia ja sonaadi kohtumist „Macbethi“ lavastuses, olen ma lavastusest välja toonud 24 olulisemat episoodi, milles Shakespeare'i ja Sumera algtekstid mõtteliselt või konkreetsetl kohtuvad (vt. tabel 2). Olen need episoodid tähistanud vastavalt A, B, C jne. (vt. tabeli 2 esimene veerg). Nii Shakespeare'i kui ka Sumera puhul käsitlesin ainult seda materjali, mida suutsin mõlema autori algtekstide ning nende kaudu neid esindavate arhetüüpsete vorminarratiividega seostada. Teisisõnu ei analüüsinud ma Shakespeare'ile lisatud tekste, s.o. Hasso Krulli nõiatekste ja Filippo Tommaso Marinetti tsitaate ning Sumera „Pikseloitsu“ (1983) ning Jay Schwartzi keelpilliorkestrile loodud teost „Music for Orchestra I“ (2005), mis on lavastuse kui terviku mõistmisel samuti olulised.

Lavastuse süžee järgib küll põhiosas Shakespeare'i „Macbethi“, kuid mitte kõik selle stseenid, millest on lavastuses juba niikuinii tehtud valik (vt. Pappel 2023), pole järjestatud Shakespeare'ile analoogiliselt. Kuna lähtun arhetüüpse vorminarratiivi faaside määratlemisel Bookeri toodud „Macbethi“ kui tragöödia struktuuri kirjeldusest, selle viiest vaatusest (Booker 2004: 156–157), siis avaldub mõni varasema faasina määratletud episood lavastuses alles pärast sellele järgneva faasi algust ehk piirid faaside vahel on kohati hajusad, vt. näiteks üleminekut ettevalmistuselt teo ja edu faasi (tabeli 2 episoodid D–H) või tagasilöögilt hävingu faasi (tabeli 2 episoodid T–Z). Samuti olen ma ettevalmistava faasina määratlenud kõiki kuningas Duncani mõrvamise planeerimise ning teo ja edu faasina teo tegeliku kordasaatmisega seotud stseene (vastavalt episoodid F ja H ning E, G, I, J ja K). Sumera vormisemantiliste faaside määramisel lähtusin Aranovski (1979) kirjeldatud vormisemantiliste faaside muusikalistest ja vormilistest karakteristikutest (tabel 1) ning episoodis kasutatud sümfoonia alaosa asetusest vastava sümfoonia kui tervikteose vormis.

Bookeri ja Aranovski kirjeldatud viie tragöödia ja nelja sonaadi arhetüüpse vormisemantilise faasi seostamisel moodustub 20 (4x5) võimalikku konfiguratsiooni, mille võtab kokku tabel 3. Mainitud tabeli ruudustikku olen asetanud tabelis 2 tähistatud episoodid. Nagu eespool öeldud,

võivad vormisemantilised faasid Sumera sümfooniates avalduda ka hübriidsena, s.t. kahe faasi kombinatsioonina või üleminekuna ühelt faasilt teise. Hübriidse semantilise vormifunktsiooniga materjali sisaldavale episoodile olen tabelis 3 viidanud kahel horisontaalreal. Näiteks episoodi A muusikalise materjalina kasutatakse Sumera 4. sümfoonia esimest osa, milles *homo agens* on tugeva *homo communis*'e mõju all (vt. tabeli 2 episoodi A viimase veeru lahtrit). Seetõttu on episoodile A viitav täht kirjutatud tabelis 3 nii *homo agens*'i kui ka *homo communis*'e horisontaalreale. Analoogiliselt toiminis ka teiste sedalaadi episoodide puhul.

Mõnevõrra eraldi kategooria moodustavad muusikaliselt enam-vähem iseseisvad, lavastust raamistavad muusikalised numbrid (A, N, O, V ja Y). Olen need märkinud sinna, kus need Bookeri (2004) struktuuri järgi lavastuses ilmnevad, kuigi nende vormisemantiline tähendus ei ole seotud ainult tragöödia lokaalse arenguhetke või ka laiemalt arengufaasi markeerimisega. Näiteks „Macbethi“ lavastuse esimest vaatust lõpetav „dervište“ pöördumine (N) ei markeeri ainult tragöödia kui vormilise narratiivi tagasilöögi faasi, vaid võtab kokku kogu eelneva arengu.

Tabelite 2 ja 3 põhjal on võimalik teha rida järeldusi „Macbethi“ lavastuse muusika ja selle rolli kohta „Macbethi“ lavastuses. Esmalt vaatlen episoodide dispersiooni üldiselt (tabel 3). On kohe näha, et episoodide tähistuste jaotus tabeli veergudes (tragöödia arhetüüpsed faasid) on mõnevõrra ebaühtlane ning tendentsiks on episoodide esindavate tähistuste arvu vähenemine tragöödia lõpplahenduse poole liikumisel: enim täidetud on ettevalmistuse ning teo ja edu veerud ning vähim tabeli viimane hävingu veerg. Üldises plaanis viitab see muusika kommenteeriva rolli vähenemisele tragöödia lõpplahenduse poole liikumisel. Eriti ilmekalt avaldub kommenteeriva rolli vähenemine tragöödia faaside ja *homo communis*'e seose puhul: muusika viitab tragöödia lõpplahendusele kogu lavastuse jooksul, kuid mitte hetkel, kui see tegelikult aset leiab. Mainitud nähtus on omakorda seotud lavastust kommenteeriva muusika ajalise distantsi vähenemisena sellest, mida muusika kommenteerib: alates episoodist S kuni lavastuse lõpuni avaldub lavastust kommenteerivate muusikakatkendite vormilis-semantiline funktsioon ainult ühe funk-

**Tabel 2.** Semperi-Ojasoo-Eltsi „Macbethi“ episoodid ja nende vormiarhetüüpne sisu lähtuvalt Shakespeare'i ja Sumera algtekstidest.

Legend:

Tähis – episoodi tähis

Aeg – episoodi või seda artikuleeriva muusika algusaeg „Macbethi“ videos (2023)

„Macbeth“ (*vormisemantiline faas*) – episoodi sisu lühikirjeldus ja selle seos tragöödia arhetüüpse faabulaga Bookeri (2004) põhjal

Sumera (*vormisemantiline faas*) – viide episoodis kasutatud Sumera sümfoonia alaosalale ja selle seos sonaadi arhetüüpse vorminarratiiviga

Tähis	Aeg	„Macbeth“ ( <i>vormisemantiline faas</i> )	Sumera ( <i>vormisemantiline faas</i> )
A	04:11	Tragöödia muusikaline avamäng ( <i>ettevalmistus</i> )	4. sümfoonia I osa ( <i>homo agens</i> 'i ja <i>homo communis</i> 'e sulam)
B	14:06	Macbethiga seotud nõidade ennustus ( <i>ettevalmistus</i> )	6. sümfoonia I osa algus ( <i>homo sapiens</i> , mis hakkab transformeeruma <i>homo agens</i> 'isse viimasesse selles episoodis siiski jõudmata)
C	15:49	Banquo'ga seotud nõidade ennustus ( <i>ettevalmistus</i> )	2. sümfoonia I osa algus ( <i>homo agens</i> 'i ja <i>homo sapiens</i> 'i sulam)
D	17:56	Macbethile teatatakse kuninga otsusest, ennustuse esimese osa täitumine ( <i>ettevalmistus</i> )	5. sümfoonia peamotiiv, peateema ( <i>homo agens</i> )
E	21:59	Kuningas Duncan võtab Macbethi vastu ( <i>tegu ja edu</i> )	5. sümfoonia lõpuosa ( <i>homo communis</i> 'e transformatsioon <i>homo agens</i> 'isse)
F	22:37	Leedi Macbeth veenab oma meest mõrva sooritama ( <i>ettevalmistus</i> )	1. sümfoonia teine teema (pala aastast 1981, <i>homo sapiens</i> )
G	32:20	Kuningas Duncani pidu ( <i>tegu ja edu</i> )	1. sümfoonia kooda ( <i>homo sapiens homo communis</i> 'ena teose transtsendentaalses lõpu-Klang' <sup>17</sup> )
H	36:15	Macbethi viimased kõhklused enne mõrva sooritamist ( <i>ettevalmistus</i> )	1. sümfoonia kooda ( <i>homo sapiens homo communis</i> 'ena teose transtsendentaalses lõpu-Klang' <sup>17</sup> )
I	38:46	Kuningas Duncani mõrvamine ( <i>tegu ja edu</i> )	3. sümfoonia I osa ( <i>homo agens</i> 'i ja <i>homo communis</i> 'e sulam)
J	49:14	Kuningas Duncani mõrva ilmsikstulek ( <i>tegu ja edu</i> )	2. sümfoonia II osa ( <i>homo agens</i> 'i, <i>homo sapiens</i> 'i ja <i>homo ludens</i> 'i sulam tardumusvõi ootusseisundina)
K	52:45	Macbeth kuulutatakse kuningaks ( <i>tegu ja edu</i> )	4. sümfoonia finaali ( <i>homo sapiens homo communis</i> 'ena teose transtsendentaalses lõpuosas)

<sup>17</sup> *Klang* on pikalt välja peetud teose lõpuharmoonia, üks keskseid vormilise protsessi lõppu artikuleerivatest retoorilistest elementidest.

<b>L</b>	58:24	Macbethi tants kuradiga, narratiivne tsesuur ( <i>tegu ja edu</i> )	1. sümfoonia II osa ( <i>homo ludens</i> 'i transformatsioon <i>homo agens</i> 'isse)
<b>M</b>	1:03:46	Banquo mõrva planeerimine ( <i>tagasilöök</i> )	2. sümfoonia I osa kuristikumotiiv ( <i>homo agens</i> )
<b>N</b>	1:07:15	Lavastuse esimese vaatuse lõpp, narratiivne tsesuur ( <i>ettevalmistuse, teo ja edu ning tagasilöögi kokkuvõte</i> )	2. sümfoonia finaali ( <i>homo communis</i> )
<b>O</b>	1:17:01	Lavastuse teise vaatuse muusikaline antrakt ( <i>tagasilöök</i> )	1. sümfoonia algus ( <i>homo agens</i> 'i ja <i>homo sapiens</i> 'i sulam)
<b>P</b>	1:20:12	Macbethile teatatakse Banquo mõrvamisest ja Fleance'i põgenemisest ( <i>tagasilöök</i> )	5. sümfoonia lõpuosa ( <i>homo communis</i> 'e transformatsioon <i>homo agens</i> 'isse)
<b>R</b>	1:28:35	Macbeth uuesti ennustajate juures ( <i>kontrolli kaotamine</i> )	4. sümfoonia II osa I osa kajana ( <i>homo sapiens</i> 'i ja <i>homo communis</i> 'e sulam)
<b>S</b>	1:33:21	Macbeth käsib tappa Macduffi ja tema pere ( <i>kontrolli kaotamine</i> )	2. sümfoonia I osa kuristikumotiiv ( <i>homo agens</i> )
<b>T</b>	1:36:41	Macduffi naise hoiatamine Macbethi kavatsusest ( <i>kontrolli kaotamine</i> )	1. sümfoonia I osa kooda ( <i>homo sapiens</i> )
<b>U</b>	1:37:31	leedi Macbethi hingepiinat ja hullumine ( <i>häving</i> )	1. sümfoonia II osa algustaktid („kurja“ <i>homo ludens</i> 'i esimene heiaustus)
<b>V</b>	1:44:17	Antrakt kui narratiivne tsesuur pärast leedi Macbethi hullumist, Macbethi siseilma avaldus ( <i>häving</i> )	6. sümfoonia I osa ( <i>homo agens</i> , ristimotiiv)
<b>X</b>	1:47:41	Opositsiooni kohtumine ( <i>kontrolli kaotamine</i> )	5. sümfoonia peamotiivile vastanduv aleatooriline väli tagaplaanil ( <i>homo sapiens</i> )
<b>Y</b>	1:58:58	Macduffi naise ja laste tapmine ( <i>tagasivaade kontrolli kaotamise faasile</i> )	1. sümfoonia I osa variatsioonid ( <i>homo sapiens</i> )
<b>Z</b>	2:12:12	Macbethi hukk ( <i>häving</i> )	5. sümfooniat sissejuhatavad kellad ( <i>homo sapiens</i> )

**Tabel 3.** Episoodide jaotus tragöödia ja sonaadi vormiarhetüüpide seostamisel moodustuv 20 konfiguratsioon.

Sümfoonia/tragöödia	Ettevalmistus	Tegu ja edu	Tagasilöök	Kontrolli kaotamine	Häving
<i>Homo agens</i>	A, C, D, H	E, I, J, L	M, O, P	S	V
<i>Homo sapiens</i>	B, C, F	G, J, K	O	R, T, X, Y	Z
<i>Homo ludens</i>		J, L			U
<i>Homo communis</i>	A, H	E, G, I, K	N, P	R	

**Tabel 4.** Kahte funktsiooni siduvate hübriidsete funktsioonide arv „Macbethi“ stseenides.

Selgitus: tabeli vastavas lahtris on toodud esmalt rasvases kirjas vastavat hübriidset funktsiooni esindavate episoodide arv ning selle järel sulgudes konkreetsetele episoodidele viitavad tähised.

	<i>Homo sapiens</i>	<i>Homo ludens</i>	<i>Homo communis</i>
<i>Homo agens</i>	<b>2</b> (C, O)	<b>1</b> (L)	<b>4</b> (A, E, I, P)
	<i>Homo sapiens</i>	<b>0</b>	<b>3</b> (G, K, R)
		<i>Homo ludens</i>	<b>0</b>

siooni näol (vt. ka tabeli 2 viimast veergu alates episoodist S).

Ka episoodide dispersioon tabeli ridades (muusika vormilis-semantilised funktsioonid) pole ühtlane: võrdlemisi täidetud on *homo agens*'i, *homo sapiens*'i ja *homo communis*'e ning peaaegu tühjad *homo ludens*'i read. See on omakorda põhjendatav tragöödia žanriga, milles mängulisus pole ootuspärane. Tegelikult ongi kõik tähed *homo ludens*'i real seotud kas hübriidsete funktsioonide avaldumisega (J, L) või nn. kurja mängulisusega (U). Teisisõnu ei sisalda see lavastus muusikalist viitamist mängule puhtal kujul.

Oluline osa „Macbethi“ lavastust moodustavatest stseenidest on artikuleeritud hübriidset semantilis-vormilist funktsiooni esindava muusikalise materjali näol, mis sellisena ilmneb juba Sumera sümfooniates. Valdav osa muusika hübriidseid semantilis-vormilisi funktsioone kuni episoodini S (vt. tabel 2) avaldub kahe funktsiooni ühendusena; ainsaks erandiks on episood J, mida artikuleerib Sumera 2. sümfoonia II osa eksistentsiaalne ootusseisund, mille vormilist rolli analüüsisin eespool kolmest funktsioonist koosneva hübriidse funktsioonina (vt. Sumera 2. sümfoonia kirjeldust).

Hübriidsete funktsioonid võivad teoreetiliselt ilmned mistahes kahe funktsiooni ühendusena, kuid antud lavastuses on need ülekaalukalt esindatud *homo agens*'i ja *homo communis*'e või *homo sapiens*'i ja *homo communis*'e seosena (vt. tabel 4). See rõhutab täiendavalt lavastuse iseloomulikku joont, millest oli juttu juba episoodide jaotuses veergude kaupa tabelis 3: lavastuse muusikas on teose vormiline *telos*, tragöödia kohutav lõpplahendus, peaaegu püsivalt ning sageli ähvarda-

valt kohal. Teisalt viitab *homo ludens*'i ja *homo communis*'e ühenduse puudumine lahenduse ebaloomulikkusele või ebainimlikkusele. Selles avaldub lavastuse muusika peenelt moraliseeriv aspekt: *homo communis* kui lahendus pole loomuliku, antud kontekstis ka positiivse arengu tulemus, mida *homo ludens*'i üleminek *homo communis*'eks kujukalt demonstreeriks, vaid on vormistatud kompromissina, luhtumise või läbikukkumisena, võimetusena läbida konventsionaalset arengut või teekonda.

Kahe muusikalise funktsiooni ühendus avaldub kas üleminekuna (horisontaalselt) või samaaegselt (vertikaalselt). *Homo agens*'i horisontaalne seostamine *homo communis*'ega on lavastuses edasi antud Sumera üheosalise 5. sümfoonia lõpulõiguga, mille alguses kehtestatakse küll konventsionaalne *homo communis* (muusika rühikas takistusteta ja rütmiliselt aktiivne kulg), kuid mis seejärel takerdub sümfoonia dramaatilisse avamotiivi (*homo agens*). Esimene seda laadi episood (E) on seotud Macbethi ja kuningas Duncani esimese kohtumisega pärast Macbethi võidukat lahingut ning teine (P) teatega Fleance'i põgenemisest. Mõlemal puhul artikuleerib takerdumine *homo agens*'isse Macbethi siseilmas toimuvat, halba eelaimust.

*Homo agens*'i ühendamine *homo communis*'ega vertikaalselt, s.o. justkui ajaväliselt, seob omavahel kahte sõnatut muusikalist episoodi, millest esimene on tragöödia regivärsilisele avamonoloogile järgnev muusikaline avamäng (A) ning teine kuningas Duncani mõrvastseen (I), mis aga toimub vaatajale nähtamatult ja kuuldamatult, kulisside taga. Mõlemat episoodi artikuleerivad Sumera „saatusesümfooniad“, täpsemalt 3. ja 4. sümfoonia esimesed osad, mida valitsev

harmooniline *ostinato* (*chaconne*) loob mulje vääramatul lahenduse saabumisest.

*Homo sapiens*'i seostamine *homo communis*'ega avaldub ainult vertikaalselt. Sedalaadi semantilise vormifunktsiooniga muusika artikuleerib lavastuses n.-ö. näilisi lahendusi, illusoorseid rahuhetki, mille taga heiaastub aga peatselt saabuv kohutav tulevik. Episoodis G näeme kuningas Duncani pidu, milles külalised ütlevad vastastikku armastusväärusi, kuid mida eraldavad kuninga mõrvamisest ainult loetud tunnid. Episoodis K kroonitakse Macbeth kuningaks, mis avab tee Macbethi edasiseks moraalseks allakäiguks ning lõpuks hukuks, ning episoodis R on Macbeth teist korda ennustajate juures. Neilt saadav teave annab Macbethile hetkelise võltslootuse oma puutumatuses, mis aga järgnevatel stseenides kohe puruneb.

*Homo agens*'i ühendus *homo sapiens*'iga artikuleerib ärevust, ebamäärast rahutust tuleviku osas, kuid erinevalt eelnevalt kirjeldatud episoodidele muusika siin tulevikule selle konkretiseerunud vormides veel ei viita. Ka mainitud ühendus avaldub ainult vertikaalselt. Episood C on seotud ennustuse Banquo osaga: sellel hetkel Banquo veel ei tea, et Macbeth laseb ta hiljem mõrvata, kuid ometi toob ennustus temast kui tuleviku kuningasoo algusest tema südamesse ebamäärase rahutuse. Episood O on aga lavastuse teise vaatuse muusikaline sissejuhatus, mille ülesandeks on luua üldine dramaatiline atmosfäär, milles järgnevad stseenid hakkavad lahti rulluma.

Kuigi tabel 4 toob välja vaid ühe *homo agens*'i ja *homo ludens*'i ühenduse (L), on see lavastuse seisukohalt üks kesksemaid – Macbethi tantsuradiga. Selle stseeni kaudu loovad lavastuse autorid otse seose Fausti legendiga (hinge müümine kuradile) ning selle kaudu tragöödia kui arhetüüpse narratiiviga üleüldse (vt. ka Booker 2004: 154–155). See on ka ainus selgelt horisontaalne *homo ludens*'i transformatsioon *homo agens*'isse, läbikukkumise pühitsemine muusikalises reaajas vastandina selle sümboolsusele ja ajatusele lavastusliku tervikstruktuuri plaanis. Selle kaudu ilmneb veel üks sellele lavastusele omane muusika ja teatri ühendus: muusika selgelt lineaarne arengulisus tühistab selle aspekti lavategevuses ja muudab laval toimuva sümboliseks ning vastupidi.

Nagu juba eespool öeldud, on kõik episoodid alates episoodist S kuni draama lõpuni artikulee-

ritud vaid ühte kindlat semantilis-vormilist funktsiooni esindavate muusikakatkendite näol (vt. tabeli 2 viimast veergu alates episoodist S). See on seotud tulevikule viitavate aspektide eemaldamisega muusikast ning üldreeglina selle kindistumisega lavastuse (etenduse) olevikus. Samas võib singulaarset semantilis-vormilist funktsiooni esindav muusikakatke viidata ka minevikule, mida muusika enne lavastuse lõpustseene peaaegu kunagi ei tee, erandiks on ehk esimest vaatumist lõpetav „dervižite pöörlemine“. Näiteks Macduffi naise ja laste tapmisstseeni artikuleerib Sumera 1. sümfoonia esimese osa variatsioonide rida (*homo sapiens*). Samas on tapmine selleks ajaks, kui seda laval kujutatakse, juba toimunud.

Teisalt on stseene artikuleeriva muusika selge vormilis-semantiline funktsionaalsus seotud nn. juhtmotiivitehnikaga, mis seob lavastuse muusika käsitluse wagnerliku muusikadraamaga (Pappel 2023). Juhtmotiive kasutatakse lavastuslike episoodide sidumiseks ning selle kaudu toimuva arengu edasiandmiseks. Üheks lavastuse keskseks juhtmotiiviks on Sumera 5. sümfoonia vaskpillide mängitud algusteema fragment, mis ilmub esmalt episoodis D. Seda võib nimetada saatusemotiiviks, sest see artikuleerib eraldiseisvalt või seostatuna mõne muu materjaliga alati nõidade ennustuse erinevate faaside täitumist. Teine motiiv avaldub muusika kujundliku kukkumisena kuristikku Sumera 2. sümfoonia esimeses osas. Mainitud motiiv viitab surmale nii üldmuusikalises kui ka lavastuse kontekstis, nii laskuva astmelise liikumise kui ka Macbethi mõrvamiskäskude ja -kavatsuste kaudu (episoodid M ja S).

## Kokkuvõte

Semperi-Ojasoo-Eltsi „Macbeth“ on meie sõnateatris muusika kasutamise ulatuselt ja mitmeplaanilisuselt pretseedenditu nähtus, mistõttu ehk olekski õigem seda määratleda muusikateatrina. Kuna lavastuse teatri ja muusika ammendav käsitlus ületaks käesoleva artikli piirid, siis lähtusin lavastuse muusikat ja selle rolli käsitledes kahest lavastust artikuleerivast arhetüüpselt vorminarratiivist – tragöödiast ja sonaadist. Pärast tragöödia arhetüüpse faabula ja selle avaldumise käsitlust Bookeri (2004) põhjal analüüsisin Sumera sümfooniate vormisemantilist struktuuri Aranovski (1979) sümfoonia arhetüübi mõistest lähtuvalt.

Lavastust käsitledes eraldasin „Macbethist“ 24 episoodi, mille sisu kirjeldasin ja määratlesin Bookeri tragöödia arhetüüpse faabula ning Sumera sümfooniade vormisemantiliste faaside valgusel (tabel 2). Analüüsisin episoodide jaotust kogu lavastuse struktuuris nii tragöödiast kui ka sonaadist lähtuvalt (tabeli 3 veerud ja read). Seejärel keskendusin hübriidseid vormilis-semantilisi ning singulaarseid funktsioone esindavatele muusikakatkenditele.

Analüüs tõi rea järeldusi. „Macbethi“ lavastuse muusika tõlgendav, kommenteeriv ja kontekstualiseeriv roll väheneb ning sündmustele vahetult reageeriv roll suureneb tragöödia lahtirullumise protsessis. Sellega on seotud ka osaleva muusika ajalise distantsi vähenemine sellest, mida see kommenteerib. Lavastuse alguses viitab muusika pigem vastava episoodiga seonduvatele tulevikuaspektidele, lõpus aga peamiselt laval toimuvale ehk olevikule. Sealjuures on tähelepanuväärne, et tragöödia muusikalises osas peaaegu puudub *homo ludens*'i semantilis-vormilisele funktsioonile viitav materjal. Erandiks on nn. kuri skertso, Macbethi tants kuradiga.

Arvestatav osa lavastuses kasutatavast muusikast esindab mõnda hübriidset vormilis-semantilist funktsiooni. Hübriidse funktsiooni olemasolu võimaldab muusikas artikuleerida tragöödia lõpplahenduse pidev kohalolu tragöödia kõigis arengufaasides ning viidata lõpplahenduse

ebainimlikkusele, s.t. mitte sellele ainult emotsionaalselt reageerida, vaid seda mõtestada või isegi selle üle moraliseerida. Ühtlasi võimaldab hübriidsete funktsioonide avaldumine horisontaalselt või vertikaalselt muusikas edasi anda või rõhutada tegelaste siseilma, sh. neid vallanud rahutust ja ärevust, saabuva lõpplahenduse paratamatust, illusoorseid rahuhetki ja lavastuse intertekstuaalseid aspekte (seos Faustiga). Singulaarsete funktsioonide kaudu artikuleeritakse lavastuses aga minevikku ning seotakse mõned tragöödia kesksed ja korduvad aspektid muusikaliste juhtmotiividega.

Eespool käsitletud horisontaalse ja vertikaalse aspekti kaudu saab rääkida „Macbethi“ lavastuses ka teatri ja muusika komplementaarsest suhtest: horisontaalse vormilis-semantilise funktsiooni avaldumine muusikas seotakse stseeniga, milles vormivõttena domineerib pigem ajatus ehk mis väljendub sümboltasandil (n.-ö. vertikaalne stseen) ning vertikaalse vormilis-semantilise funktsiooni avaldumine tegevuslikkusena (n.-ö. horisontaalselt arenev stseen). Kirjeldatud nähtusel on korrelatsioon eespool mainitud muusika kommenteeriva rolli vähenemise ning reageeriva rolli suurenemisega lavastuse ajalisel kulgemisel. See annab tunnistust nii mitmekihilisest kui ka väga selge eesmärgiga muusikakasutusest „Macbethi“ lavastuses.

---

## Allikad

**Macbeth** 2023. [Lavastuse video.] Vimeo: [https://vimeo.com/854627195?&login=true#\\_=\\_](https://vimeo.com/854627195?&login=true#_=_) (vaadatud 18.07.2025).

**Macbeth** 2025. [Lavastuse veebileht.] Eesti Draamateater: <https://www.draamateater.ee/lavastus/macbeth> (vaadatud 1.07.2025).

**Shakespeare**, William 1968. Macbeth. – *Tragöödiad 2*. Kogutud teosed 6, Tallinn: Eesti Raamat, lk. 135–213.

**Sumera**, Lepo 1996. *Sinfonie Nr. 4 „Serena Borealis“*. [Partituur], [Bühl]: Antes Edition / edition 49.

**Sumera**, Lepo 1998. *Symphonie Nr. 5*. [Partituur], Bühl: Antes Edition / edition 49.

**Sumera**, Lepo 2007. *Symphonie Nr. 6*. [Partituur], [Bühl]: Antes Edition / edition 49.

**Sumera**, Lepo 2001. *Symphonie Nr. 1*. [Partituur], Karlsruhe: edition 49.

**Sumera**, Lepo 2002. *Sinfonie Nr. 3*. [Partituur], Karlsruhe: edition 49.

**Sumera**, Lepo 2003. *Symphonie Nr. 2*. [Partituur], Karlsruhe: edition 49.

---

## Kirjandus

**Aranovski**, Mark 1979 = Арановский, Марк 1979. *Симфонические искания: проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг.: исследовательские очерки*. Ленинград: Советский композитор. [Aranovskij, Mark 1979. *Simfoničeskie iskanija: problemy žanra simfonii v sovetskoj muzyke 1960–1975 gg.: issledovatel'skie očerki*. Leningrad: Sovetskij kompozitor.]

**Booker**, Christopher 2004. *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*. London et al.: Bloomsbury Continuum.

**Davis**, Andrew 2014. Chopin and the Romantic Sonata: The First Movement of Op. 58. – *Music Theory Spectrum* 36/2, pp. 270–294, <https://doi.org/10.1093/mts/mtu013>.

**Eesti Muusika Infokeskus** 2025. Lepo Sumera, <https://www.emic.ee/?sisu=heliloojad&mid=32&id=90&lang=est&action=view&method=biograafia> (vaadatud 17.07.2025).

**Ehala**, Martin 2023. Olari Elts: „Macbeth on ehitatud Sumera tellistest.“ [Intervjuu Olari Eltsiga.] – *Postimees* 3.10.

**Fanning**, David 2010. Carl Nielsen and Theories of Symphonism. – *Carl Nielsen Studies* 4, pp. 9–25, <https://doi.org/10.7146/cns.v4i0.27749>.

**Greaves**, Denise Davidson 2001. Tragöödia. – *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040642> (vaadatud 1.07.2025).

**Hepokoski**, James, Warren Darcy 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*. Oxford et al.: Oxford University Press.

**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: SA Eesti Muusikafond, lk. 166–231.

**Macbeth**. Kavaleht, Eesti Draamateater, [https://www.draamateater.ee/wp-content/uploads/2025/01/Macbeth\\_kavaleht-1.pdf](https://www.draamateater.ee/wp-content/uploads/2025/01/Macbeth_kavaleht-1.pdf) (vaadatud 1.07.2025).

**Maus**, Fred Everett 2001. Narratology, narrativity. – *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040607> (vaadatud 3.07.2025).

**Moortele**, Steven vande 2013. Form, Narrative and Intertextuality in Wagner's Overture to „Der fliegende Holländer“. – *Music Analysis* 32/1, pp. 46–79, <https://doi.org/10.1111/musa.12007>.

**Pappel**, Kristel 2023. Muusikateatri essents „Macbethis“. – *Muusika* 3, lk. 28–29.

**Pesti**, Madli 2024. Orgaaniliselt ja valusalt sündinud „Macbeth“ (vestlusingis Olari Elts, Ene-Liis Semper, Tiit Ojasoo, Harry Liivrand ja Kerri Kotta). – *Teatrielu* 2023. Toim. Madli Pesti ja Tambet Kaugema, Tallinn: Eesti Teatriliit, lk. 31–44.

**Taylor**, Benedict 2016. Mutual Deformity: Ignaz Moscheles's Seventh and William Sterndale Bennett's Fourth Piano Concertos. – *Music Analysis* 35/1, pp. 75–109, <https://doi.org/10.1111/musa.12062>.

**Võõrsõnade leksikon** 2012a = Arhetüüp. – Eduard Vääri jt., *Võõrsõnade leksikon*. 8. tr., Valgus, 2012, <https://arhiiv.eki.ee/dict/vsl/index.cgi?Q=arhet%C3%BC%C3%BCp&F=M&C06=et> (vaadatud 17.07.2025).

**Võõrsõnade leksikon** 2012b = Faabula. – Eduard Vääri jt., *Võõrsõnade leksikon*. 8. tr., Valgus, 2012, <https://arhiiv.eki.ee/dict/vsl/index.cgi?Q=faabula&F=M&C06=et> (vaadatud 17.07.2025).

## Articulating Tragedy Through Sonata: The Convergence of Two Archetypal Narratives in Semper-Ojasoo-Elts's Production of *Macbeth*

Kerri Kotta

### Summary

The production of *Macbeth* (2023) represents an unprecedented development in Estonian drama theatre, particularly due to the extensive scope and multifaceted composition of the music, which incorporates materials from all the symphonies of Lepo Sumera, among other works, and is performed live by the Estonian National Symphony Orchestra. Consequently, it is more accurate to characterise this staging as a form of music theatre. In examining the music within the production and its function, this analysis employs two archetypal narrative structures: tragedy and sonata.

Christopher Booker (2004) has summarised the archetypal structure of tragedy by outlining five essential stages that a narrative categorised as a tragedy must contain. The initial phase is the preparation or *anticipation stage*, wherein the protagonist recognises a deficiency or inadequacy, and contemplates a resolution to address the resultant unsatisfactory circumstance. The first stage is followed by the *dream stage*, during which the protagonist engages in a forbidden act and ostensibly enjoys its benefits. Nevertheless, difficulties arise almost immediately, marking the entry into the *frustration stage*, wherein the protagonist perceives the precariousness of their attained position and is often compelled to engage in further nefarious actions to safeguard it. As the protagonist begins to lose control over the unfolding events, the tragedy transitions into the *nightmare stage*, culminating in the physical or mental collapse of the protagonist, or the *destruction stage* (Booker 2004: 156).

In contrast, Mark Aranovsky (Aranovski) (1979) characterises the sonata (or symphony) as an archetypal model exemplified by the classical four-movement sonata cycle: fast–slow–dance-like–fast. This model has become normative and has influenced the formal structures of extended multi-movement instrumental works since the 19th century. Aranovsky relates this model to the Enlightenment's perception of the progressive development of the individual. He identifies the first movement (the initial formal semantic function and phase) as representative of the acting individual (*homo agens*). Here, action or agency is understood as a means of shaping individual consciousness. Through action and interaction with reality, a person forms their self-identity, along with their understanding of limitations and possibilities. The first movement also serves as the most dynamic phase of the entire cycle.

Following this, the lyrical and contemplative second movement (*homo sapiens*) emerges after the dramatic opening. Upon encountering the surrounding reality (*homo agens*), there is a transition into introspection, as the individual endeavours to comprehend the external reality through reason or alternative means of understanding. This reflective process is succeeded by testing and empirical validation of the acquired knowledge, encapsulated in the playful phase (*homo ludens*), represented by the third or dance movement. The final movement, characterised by a brisk tempo, reflects the individual's realisation of the developmental objectives established earlier, articulated in the context of contributing to society or humanity, underscored by a rationale (*homo communis*) (see Table 1).

While Aranovsky formulates his model on the basis of the classical symphony framework, he predominantly applies it to the analysis of late Soviet symphonic music, which was heavily influenced by modernism. He discusses the decline of *homo ludens* and *homo communis*, the fusion of *homo agens* and *homo sapiens*, and the impact of specific semantic functions on the overall sonata cycle. Consequently, this leads to the emergence of various modernist formal-semantic narratives, including the neo-romantic fragment of the sonata. The latter is recognised as a formal-semantic journey commencing from the non-dramatic *homo sapiens*, followed by the assertion of *homo agens* (serving as a compensation for its initial deficiencies). Following the phase of *homo agens*, *homo sapiens* re-emerges; however, it does so with a nostalgic and retrospective quality, lacking the capacity for

further progression towards *homo ludens* and *homo communis*, which results in their non-manifestation as independent formal-semantic phases. The neo-romantic fragment of the sonata serves to articulate the form-dramaturgical conception prevalent throughout many of Sumera's symphonies.

In examining this production, I identified 24 episodes from *Macbeth*, providing descriptions and definitions of their content in relation to the archetypal tragedy framework as outlined by Booker, as well as to the formal-semantic phases of Sumera's symphonies (see Table 2). I assessed the distribution of these episodes across the entire structure of the production, considering both the tragedy and sonata perspectives (see the columns and rows of Table 3). Subsequently, I focused on musical excerpts that exemplified both hybrid and single formal-semantic functions.

The analysis yielded several conclusions. The interpretative, commentary-driven, and contextual role of music within the *Macbeth* production diminishes as the tragedy progresses, whereas its function as a direct response to unfolding events becomes increasingly pronounced. This development correlates with a reduction in the temporal distance between the participating music and the events upon which it is intended to comment.