

Kuidas analüüsida muusikalisust teatris?

Hedi-Liis Toome

Abstract

The article 'How to Analyse Musicality in Theatre?' analyses the role of musical design in three different Estonian theatre productions: *Kolm ahvi* (*Three Monkeys*; Ugala Theatre, 2022), *Stereo* (Tartu New Theatre, 2022), and *Mis saab siis, kui meid enam ei ole?* (*What Happens When We Are No Longer Here?*; Tartu New Theatre, 2023). These productions share minimal use of text, emphasizing rhythm and atmosphere over narrative content. The article discusses the concept of musicality in theatre, where sound design transcends mere support for the director's vision, becoming an integral part of the theatrical experience. The analysis highlights the strategic function of musical design, its aesthetic goals, and the interplay between music and other theatrical elements. By examining these productions, the article proposes methods for analysing theatre works that do not fit neatly into conventional categories, highlighting the importance of musicality as an aesthetic device.

Käesolevas artiklis vaadeldakse kolme eriilmelist Eesti teatri lavastust ning analüüsitakse muusikalise kujunduse rolli nendes. Sügavama käsitluse alla võetakse Ugala teatri „Kolm ahvi“ (esietendus 2022), mille lavastas Ringo Ramul ja millele muusikalise kujunduse loonud helilooja Jakob Juhkam sai oma töö eest ka Eesti teatri aastaauhinna 2023 muusikalise kujunduse eest, teiseks Tartu Uue Teatri „Stereo“ (esietendus 2022), mille autor-lavastajaks on Ivar Põllu ja helikunstnikuks Andreas Jõesaar, ning ka Tartu Uue Teatri „Mis saab siis, kui meid enam ei ole?“ (esietendus 2023), mille lavastas Kirill Havanski ja helikunstnikuks on muusikaprodutsent Markus Palo.

Es malt on kõigi lavastuste ühiseks nimetajaks vähene sõnakasutus. Seda esineb minimaalselt ning sellel ei ole sisulist, dramaturgiliselt edasi viivat tähendust. Oluline pole mitte teksti sisu (mida öeldakse), vaid selle kaudu tekitatud rütm ja atmosfäär (kuidas öeldakse). Teiseks tegutsevad pea kõigi lavastuste autorid või muusikalise kujunduse eest vastutajad praegu muusikaväljal või on teinud seda minevikus. Ivar Põllu muusikukarjäär ansambelis Genialistid on jäänud küll minevikku,¹ ent juba esimestest lavastustest alates on Põllu lavastajakäekirja osaks olnud omapärane muusikaline kujundus, mis on väljendunud huvitavate muusikapalade leidmises ning nende täismahus maha mängimises. Kuigi lavastuste helikunstnik on Andreas Jõesaar, oli muusikalise kujunduse autor ikkagi lavastaja ise. Põllu valis välja lavastuse muusikalises kujunduses kasutusel

olevad lood ning Jõesaare ülesanne oli luua lavastaja palvel lugudesse „häireid“. (Põllu 2025) Jakob Juhkam on välja andnud kolm sooloalbumit ning on ka Eesti Heliloojate Liidu liige (Jakob Juhkam (daatumita)), samuti on ta loonud muusikalise kujundusi näiteks Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semperi, Lauri Lagle ning varasematele Ringo Ramuli lavastustele. Markus Palo on aktiivne muusikaprodutsent ning ka lavastaja Kirill Havanski on ise artistinime „kassikontsert“ all muusikat loonud. Seega liiguvad mitmed neist (või on liikunud) võrdselt nii muusika- kui ka teatriväljal.

Kuna muusikal on analüüsitavates lavastustes tavapärasest suurem roll, on neid võimalik analüüsida kui kunstidevahelisi ehk *interart* lavastusi. Sellise mõistega iseloomustatakse lavastusi, mille eesmärk on ühendada eri kunstivaldkondi ja mida suunavad Luule Epneri (2023: 41) sõnul võtmemõisted „performatiivsus“ ja „hübriidsus“. Erika Fischer-Lichte (2016: 18) viidates peaks kunstidevahelise lavastuse analüüsimisel küsima, kuidas eri kunstid koonduvad hübriidseks tervikuks ja millised esteetilised muutused toimuvad neis selle protsessi käigus. Saksa kaasaegse muusikateatri uurija David Roesner märgib küll, et teatri olemuslik osa on eri kunstiliikide segunemine, eriti kaasaegses teatris, aga institutsionaalsel tasandil teatud eristamine siiski kehtib (Roesner 2016a: 4).

Sven Karja, kes aastaraamatus „Teatrielu 2022“ analüüsib lavastusi, milles sõnakasutus on minimaalne või puudub (muu hulgas maini-

¹ 2024. aasta suvel tuli bänd taas kokku, et anda oma kõige viimane kontsert.

des ka siin artiklis käsitletud lavastusi), leiab, et analüüsivad lavastused kuuluvad sõnateatri kategooriasse, kuna osalevad sõnateatri ettevalmistusega näitlejad ja tegu pole liikumispõhiste lavastustega (Karja 2023: 68). Samas väidab ta, et selliste lavastuste analüüsimine vajab teistsugust lähenemist, sest „ei olnud päris selge“, kuidas neid vaadata, ning need pakkusid „uute territooriumite kaardistamise rõõmu“ (*ibid.*: 78). Kuna kõigis lavastustes on muusikal oluline roll, ehkki kindlasti ei saa neid olenemata nende vähesest sõnakasutusest ja rohkest muusikast defineerida muusikateatrina, ongi artikli eesmärgiks pakkuda välja võimalusi selliste lavastuste analüüsimiseks, mis ei paigutu oma esteetikalt otseselt ühele või teisele väljale. Nii Luule Epner (2023: 41) kui ka Roesner (2016a: 4) mainivad, et selliste hübriidvormide uurimise eelduseks on arusaam ühenduvate kunstiliikide piiridest ja erinevusest. Seega uuritaksegi siin artiklis, milliste vahenditega analüüsida lavastusi, kus sõnakasutus on minimaalne ning muusikalisel kujundusel on tähelepanuväärne roll.

Muusikalist kujundust mõistetakse siin artiklis väga laialt: selle alla mahub nii originaalmuusika, olemasolevate muusikapalade ja erinevate spetsiaalselt lavastuseks loodud helide kasutamine kui laval kõlav elav muusika.

Muusikalisus teatris

Miski pole teatris nii palju muutunud kui helikujundus, rõhutab Ameerika lavastaja Oskar Eutis raamatu „Sound and music for the theatre: The art and technique of disain“ eessõnas (Kaye, LeBrecht 2015: xxv). Muusika- või helikujundaja pole enam piiratud konkreetse aegruumiga ega pea enam täitma traditsiooniliselt väljakujunenud rolli (Kendrick 2017: xix). See tähendab, et helikujunduse eesmärk pole enam toetada lavastaja visiooni, vaid „helikujunduse lavastamine on [--] erilise helilise kogemuse loomine“. Fookus on helil kui potentsiaalil, sest heli jääb alles ka siis, kui visuaal kaob (nt. silmi kinni pannes). (*Ibid.*) Pigem võib kaasaja teatri kontekstis seega rääkida „heli dramaturgiast“: „Just performatiivse ja teatraalse, kehalise ja kujundliku, sisemise ja arhitektuurse kontrapunkti tekib heli dramaturgia“ (Ovadija 2013: 5).

Nagu nendib teatriteadlane Adam Curtin raamatu „Avant-garde theatre sound. Staging sonic modernity“ eessõnas, on teatriuurimises pikka aega visuaalsust helilisusest olulisemaks peetud vaatamata sellele, et „teatrijalugu on täis tõendeid helilise kommunikatsiooni ja manipuleerimise kohta“ (Curtin 2014: xii). Heli, mida traditsiooniliselt on peetud teksti kõrval teisejärguliseks, on kaasaegse teatri performatiivsust rõhutava esteetika oluline element (Ovadija 2013: 3). Teatri muusikaliseks muutumisest kirjutab ka Hans-Thies Lehmann, kes peab seda üheks olulisemaks erinevuseks dramaatilise ja post-dramaatilise teatri vahel (Lehmann 2024: 164). Muusikalise kujundamise arendamise aluseks pole seega enam narratiivi toetamine või teatud atmosfääri loomine, vaid teatris kasutatav muusika on „intertekstuaalne, somaatiline, struktuuri loov, enesele viitav, meelde jääv ja kokkuvõtvalt: teatraalne“ (Roesner 2016b: 203).

David Roesner näeb muusika väljendust teatris kahetisena: muusika kui mudel ja meetod ning muusika kui metafoor. Mudel ja meetod viitavad „konkreetsetele muusikalistele praktikatele“, mida lavastuse ettevalmistamisel ja kujunduses kasutatakse või millega suhestutakse. Muusikat kui metafoori saab defineerida kui „ideed muusikast“, kui „esteetilist printsiipi“, mis mõjutab lavastust kui sellist. (Roesner 2016a: 6) Esimesel juhul on analüüsi keskmes muusika ise – milliseid vahendeid kasutades see on loodud, milline on selle ülesehitus ja konkreetne kasutus lavastuses. Teisel juhul on muusika tähendus laiem – kuidas muusika kui kunstiliik on esindatud ja kuidas see väljendub lavastuse esteetikas.

Lisaks eelistab Roesner sõna „muusika“ asemel mõistet „muusikalisus“, ning laenates selle mõiste Foucault'lt, näeb seda kui „esteetilist dispositiivi“ (*ibid.*: 11). Roesneri jaoks on oluline foucault'liku dispositiivi lai tähendus („heterogeenne tervik [--], võrk“; tsit. Tamm 2005: 182 järgi), sest muusikalisust ei saa Roesneri hinnangul normatiivselt defineerida, vaid selle alla mahuvad erinevad diskursused (Roesner 2016a: 11). Muusikalist dispositiivi võiks seega defineerida kui „võimalike interaktsioonide mudelit“ (Philippe Ortel 2008: 6, tsit. Einman 2014: 31 järgi), mis võimaldab muusikalisele kujundusele rakedatuna analüüsida seda erinevate elementide

kaudu, mida võib teorias olla lõputult (Einman 2014: 31). Seega aitab muusikalisuse kui esteetilise dispositiivi rakendamine konkreetse lavastuse muusikalise kujunduse analüüsimisel näidata, milline on ühe või teise lavastuse muusikalise kujunduse „strateegiline funktsioon“ ja „milliseid suuremaid esteetilisi ja kunstilisi eesmärke muusikalisus teenib“ (Roesner 2016a: 11). Järelikult ei pakuta mitte konkreetseid analüüsi meetodeid, vaid rõhutatakse, et muusikalisuse analüüsimine erinevates lavastustes nõuab erinevaid meetodeid, ning käesolev artikkel lähtubki sellest.

Analüüsima hakates tuleks ka meeles pidada, et kui ühelt poolt on muusika abstraktne ja mitte-referentsiaalne „keel“, mis nõuab vaatajatelt teistsuguseid vastuvõtustrateegiaid kui klassikaline, eelkõige loo jutustamisel põhinev sõnateater, siis teisalt otsitakse muusikale teatris tihti tähendusi, sest tähenduste andmine laval nähtule on harjumuslik teatri vastuvõtustrateegia. Muusikalisus teatris mängib vaataja ootustega ning see võib ka helide sfäärist väljuda. Nii võib ka mitteheli sündmusi, nagu hääletud tegevused, žestid, valguskujundus või isegi teatud värviskeemid, lavakujunduses tõlgendada kui muusikalisi. (Roesner 2016a: 14)

Muusikalist kujundust analüüsid ei pea seega alati olema eesmärgiks uurida selle „sensorset mõju“, vaid pigem tuua esile, kuidas see põimitakse teiste lavastuselementidega, ja rõhutada analüüsil neid aspekte, mis „võivad jääda märkamatuks“ (Curtin 2014: 6). Muusikalist kujundust uurides ei peaks rõhutama erinevusi ega kinnistama mingeid hierarhiaid lavastuse teiste elementide suhtes (Home-Cook 2015: 8–9). Argentiina muusikateadlane Ramón Pelinski (2005) ütleb, et muusikat tajutakse samaaegselt selle kuulmisega ning seetõttu muutub tajumine identseks muusika tähendusega. Sellest järeldub, et muusika kui meie taju objekt ei sümboliseeri midagi, ei peegelda reaalsust, vaid ongi reaalsus. Kui muusikalisus on tõstetud olulisimaks või on see eraldi rõhutatud, on näitleja, lavastaja, vaataja tajuprotsessid tugevamalt kehastunud (*embodied*). Kolme analüüsitava lavastuse puhul tõuseb muusika esile just seetõttu, et sõna kasutatakse minimaalselt ning esile tõuseb muusika kui oluline või peamine väljendusvahend. Seega tuleb uurijal olla korruga teadlik muusika teatavast totaalsusest ning mõista, et sõna vähesuse tõttu muutub muusika eriti tajutavaks, aga samal

ajal siduda muusikat selle analüüsil lavastuse teiste elementidega.

Artiklis „Sound decisions: the contemporary praxis of theatre music“, mis põhineb intervjuudel mitme Saksa teatri muusika- ja helikujundajaga, eristub viis muusikalise kujunduse loomise lähtepunkti: 1) intuitsioonist tõukuv; 2) leitud või komponeeritud helidel põhinev; 3) analoog- või tehnilikel helidel põhinev; 4) müral ja vigadel põhinev; 5) ruumi enda spetsiifikast (k.a. tehniline võimekus) tulenev (Roesner 2016b: 205–212). Neist esimese lähtepunktiks on muusikalise kujundaja tunnetus ehk intuitsioon lavastuses kõlavast muusikast, mis tundub talle sobivana, s.t. kõlab tema jaoks hästi („sounds good to me“, vt. Roesner 2016b: 204). See ei tähenda heakõlalisust harmoonias, vaid helisid, mis sobivad kõige paremini antud stseeni ja lavastusega. Teise viisi ehk leitud või komponeeritud helide puhul on lähtepunktiks see, kas kasutatakse nn. leitud hääli, mis salvestataksegi seal, kus need esinevad, või luuakse lavastuses kasutatavad helid hoopis ise. Kolmandaks saab heli kasutamist vaadelda teljel analoog-digitaalne – nii eelistab mõni kujundaja viiulit ja teine puhtalt arvutiga loodud muusikat. Neljas heligrupp haarab endasse ka kohapeal tekkivad juhuslikud helid (ruumist endast ning publikust tulevad) ning rõhutab, et teatrisse ei sobigi alati kõrge kvaliteediga salvestatud helid, vaid teatud vea-esteetika, mis johtub teatrist kui elavast esitusest. Viienda puhul rõhutavad kujundajad ruumi enda tehnilist võimekust ja akustikat. (*Ibid.*) Oluline on, et need kategooriad sobivad ilmestama just postdramaatilist ja mitte-illusioonistlikku teatrit, mistõttu pakuvad need teatud metodoloogilise lähenemisnurga lavastuste analüüsimiseks, kus sõna ja narratiiv ei ole peamised väljendusvahendid. Muusikaline kujundus ei vasta tavapärastele muusika hindamise kriteeriumidele: näiteks võivad halb kvaliteet või vead olla teadlikud, tihti tuleb muusikat kirjutada kiiresti lavastusprotsessi jooksul ja põhjalikuks läbikomponeerimiseks aega napib. Seetõttu on selle analüüsimine tavapäraste etenduseanalüüsi või muusikateaduse meetoditega keeruline. Pealegi ei saa muusikalist kujundust vaadelda ja analüüsida lahus lavastusest, mille jaoks see on tehtud (*ibid.*: 212–213).

Järgnevalt analüüsitakse kolme Eesti teatri lavastust ning nende muusikalisi kujundusi kui esteetilisi dispositiive, mis tähendab, et iga lavas-

tuse puhul on rakendatud selle lavastuse jaoks sobivat analüüsimeetodit. Siiski on võimaluse korral näidatud, kuidas nimetatud lavastuste muusikalised kujundused suhestuvad Roesneri väljapakutud viie kategooriaga.

Näide 1. „Kolm ahvi“

Ugala teatri väikese saali lavale on loodud nostalgiahõnguline suvilat meenutav ruum (kunstnik Arthur Arula), kus neli tegelast – kaks nooremat meest (Alden Kirss, Jass Kalev Mäe), üks noorem (Margaret Sarv) ja üks vanem naine (Terje Pennie) – tunduvad olevat kokku leppinud reegli omavahel mitte rääkida. Toas tehakse järjest erinevaid toiminguid, kusjuures vahelduvad argised (näiteks hammaste pesemine, söömine) ning abstraktsemad (näiteks akvaariumi silmitsamine, makist muusika kuulamine). Vahepeal mängitakse mitmesuguseid mänge. Ootamatult tekib lavale ka müstilisi elemente – näiteks üleelusuuruses koer elutoas lamamas või ujumine veekogus, kuhu saab sukelduda diivanipadja eemaldamisel tekkinud augu kaudu. Esmapilgul harmoonilisest kooselust irdub aeg-ajalt vanem naine, kes põrandaluugi kaudu maja alla ronib, sealt enda loodud nuku võtab ja temaga suhtleb. Nendes stseenides on ka teksti (Vladislav Koržetsi luuletus „Sõnum“ ja Heljo Männi „Sara-Bara-Buud“, mis põhinevad eelkõige erinevate sõnade kõlal, ja lõputa sõnamäng „Popil oli peni“), aga sõnalisel osal ei ole lugu edasiviivat tähendust (sellest edaspidi). Lavastuse lõpp võtab ootamatu pöörde: noored avastavad nuku ning peksavad selle vanema naise nähes kirvega puruks. Selle teo sooritamise järel hakkab Alden Kirsi tegelane laulma ning selle kaudu muutub senine helge atmosfäär tumedamaks. Päris lavastuse lõputsteenis mängivad tegelased taas omavahel rõõmsalt palli, aga antakse mõista, et see kõik on olnud mäng (teater?), sest tehnilised töötajad tulevad veel saalis istuva publiku ees lava lammutama, lõhkudes seni loodud illusiooni suletud, justkui headuse poole püüdlevast maailmast.

Kolmest analüüsitavast lavastusest on „Kolmes ahvis“ vaatamata teatavale hämarusele siiski mingi narratiiv ja minimaalne verbaalse teksti kasutamine teadlik valik, „temaatiline kese“ (Virro 2022). Väga selgelt väljendub sõna teadlik ärakeelamine juba lavastuse alguses, kus Pennie tegelane sööb õuna ning ütleb „maitsev“, mille peale

nooremad tegelased ta vaigistavad. Pigem tekitab sõna puudumine kui miinusvõtte vastupidise efekti ja tuletab sõna olemasolu pidevalt meelde – Karmen Juhkam on lavastust tabavalt nimetanud „sõnadeta sõnateatriks“ ning mainib, et kuigi „õrritatakse mõne abstraktsema tähendusväljaga, [--], jääb kandvaks teljeks ikkagi näitlejate tegevus“ (Juhkam 2022). Seega ei paigutu see lavastus Roesneri järgi sellise muusikalise kujunduse kategooriasse, kus muusikalisus saavutab „omaette struktuurse tasandi“ (Roesner 2016a: 14).

See tähendab, et „Kolme ahvi“ puhul võib rääkida n.-õ. traditsioonilisest muusikalisest kujundusest, millel on kolm peamist funktsiooni: rütmi ja struktuuri loomine, meeoleu loomine ja illusiooni tekitamine (Dennis Sporre 1993: 372, viidatud Talvik 2018: 36 kaudu). Ross Brown (2010: 36–37) eristab viit helide ja muusika loomise funktsiooni: (1) koha, aastaaja, kellaaja, ilma kehtestamine, (2) atmosfääri loomine, (3) stseenide omavaheline sidumine, (4) emotsionaalne stiimul, (5) füüsiliste tegevuste markeerimine (näiteks autode tulek, lapse nutt, kella tiksumine). Kuigi tegu on dramaatilise lavastusega, ei tegeleta „Kolmes ahvis“ siiski muusikalise kujunduse kaudu illusiooni loomisega ehk tegevuspaiku, ilma või füüsiliste tegevuste markeerimist ei toimu. Muusikalisel kujundusel on lavastuses läbivalt atmosfääri, emotsionaalse stiimuli ja rütmistamise funktsioon. Muusika toetab tegevuslikke stseene ning peamiselt on kasutusel *ambient* või atmosfääri loov muusika, mis ei illustreeri tegevusi, aga aitab rõhutada arusaama suletud maailmast, mille tegelased on suvilasse loonud. Erandiks on klaverimuusika kasutamine nende stseenide taustaks, kus tegelased mängivad või pidulikes riietes õhtusööki söövad.

Kahel korral tõuseb muusika lavastuses iseisvana esile. Esimesel korral toimub see lavastuse esimeses pooles, kus iga tegelane toob lavale maki, kust tuleb klaverimuusika, mis saavutab oma terviku muusikapala neljast makist korruga mängimisel. Lõpuks riputatakse makid põlevate lampide külge ning lükatatakse lambid kiikuma. Kuna muu ruum selles stseenis pimendatakse, tekib efektne visuaalne ja heliline, abstraktne kujund. Selline kujund „ei sümboliseeri, kommentaari ega illustreeri midagi“ (Epner, E. 2011). Teist korda tõuseb muusika esile lavastuse lõpus, nuku purukspeksmise stseenis. Laulu kaudu tungib

Illustratsioon 1. Stseen lavastusest „Kolm ahvi“. Ugala veebileht. Foto: Silver Kaljula.



elav muusika ehk inimhäälvavaruumi. Oluline on kindlasti ka see, et siin muutub sõna tähenduslikuks. Laulusõnad on loodud USA kirjaniku ja luuletaja Richard Brautigani ainetel ning läbivaks ideeks on kurjuse kehtestumine.² Kuna vahetult enne muusikapala esitamist on löödud puruks vanemale naisele kallis nukk, kes esindab välist ruumi, võib seda näha kui märki loodud vaikuse ja helguse oasi kokkukukkumisest – sõna saab lihaks. Just muusika elavat esitust on siin võimalik samastada välismaailma ehk reaalse sissetungiga, mida pea kohe pärast laulu lõppu taas rõhutatakse seekaudu, et publiku nähes asutakse lavakujundust lammutama. Utopiline vaikelu ja mäng on läbi saanud.

Lähtudes eelmainitud Roesneri artiklis väljapakutud viiest muusikalise kujunduse viisist, võib öelda, et „Kolme ahvi“ iseloomustab eelkõige esimene ehk kujundaja intuitsioonist lähtumine (Roesner 2016b: 205–206). Muusika n.-ö. kõlab lavastusega kokku, toetab selle sõnumi edastamist. Oluline pole seega imiteerida lavategevusi, vaid valida kõige koherentsem, lavaruumi kõige paremini sobiv heli (*ibid.*). Heli dramaturgiat mõjutab eelkõige loo enda narratiiv ja selle kulgemine, siiski tõuseb heli tähenduslikuna esile kahel korral – esimesel korral abstraktselt ning teisel korral loole uut tähenduskihti andes.

Näide 2. „Stereo“

Tartu Uue Teatri „Stereos“ puudub selge narratiiv. Lavaruum on kuhjatud täis kostüüme ja rekvisiite varasematest lavastaja Ivar Põllu ja lavastuskunstnik Kristiina Põllu koostöös loodud Uue Teatri lavastustest, millega kolm etendajat (Andreas Aadel, Elise Metsanurk,³ Ilo-Ann Saarepera) erineval viisil ümber käivad. Peamine rõhk on kostüümidel – neid vahetatakse pidevalt kogu etenduse jooksul: riided lapitakse korralikult kokku, siis visatakse jälle lohakalt hunnikusse, riided ripuvad riidepuudel ka seintel ning seal võetakse neid alla ja pannakse tagasi. Lavastus koosneb eraldiseisvatest stseenidest, kus lisaks eelmainitud kostüümidega seotud tegevustele pestakse põrandat, juuakse elektrisinist helendavat jooki, imiteeritakse moedemonstratsiooni ja rokklauljat, kasutatakse tolmuimejat föönina, pildistatakse lavale tekkinud riidekuhjasid jms. Suurema osa ajast etendajad üksteisega ei suhestu – nad tegutsevad justkui oma mõtteliste piiridega ruumis. Etenduse lõpuks tekib tegelaste vahel siiski suhtlus, mille keskmes on naiste omavaheline võistlus mehe tähelepanu nimel.

Kuna kogu laval olev materiaalsus on seostatav mitmete vanemate Uue Teatri lavastustega, on tegemist intertekstuaalse lavastusega, sest läbi esemete kasutamise tehakse vihjeid teistele

² Näide tekstist: „Võib-olla oli keegi teid liiga vara äratanud. Te istusite koos diivanil ja sõite hommikust. Ta jutustas teile oma unenäost ja tegi põsemusi. Teie käsi tõmbus nagu iseenesest rusikasse. See on minu nimi.“ (Põldma 2022). Sõnad ja viisi on loonud lavastuse meeskond.

³ Paralleelroll koos Ekke Heklesega (1997–2024).

Illustratsioon 2. Stseen lavastusest „Stereo“. Tartu Uue Teatri veebileht. Foto: Gabriela Urm.



sama teatri ja sama meeskonna loodud lavastustele. Lähtudes Peeter Toropi (2008: 730) käsitlusest teksti staatika ja dünaamika omavahelisest suhtest kultuuris, võib öelda, et „kultuurimälus on tekstilisus seotud nii tekstide endi mäletamise kui ka tekstidevaheliste seoste ja tekstide kõigi sotsiokultuuriliste seoste mäletamisega“. Mitmekordselt taaskasutatud kostüümid ja nendega „mängimine“ ongi selle lavastuse kese, sest sõltuvalt vaataja varasemast teatrikogemusest on võimalik kostüümid n.-ö. ära tunda ja neid hoopis mõne muu lavastusega seostada. Ühelt poolt võib see äratada vaatajas mälestusi lavastustest, millest kostüümid pärit on (muidugi eeldusel, et ta need ära tunneb) ning panna vaataja otsima seoseid nähtud lavastuse ja „Stereo“ vahel. Teisalt võivad, Toropile toetudes, elustuda ka kõik muud, n.-ö. kaasnevad mälestused, mis tookordset teatriskäiku võivad meenutada.

„Stereo“ muusikalise kujunduse keskmes on 2. osa Johann Sebastian Bachi 3. süüdist orkestrile D-duuris (BWV 1068) ja Procol Harumi „A Whiter Shade of Pale“. Viimane on olnud niivõrd mõjutatud esimesest, et Ivar Põllu sõnul on lavastuse aluseks ainult üks muusikapala, Bachi süit (Põllu 2025). Lavastuse jooksul lastakse salvestatuna, aga ka esitatakse Bachi teosest erinevaid arranžeringuid ning versioone Procol Harumi loost (*reggae, jazz* jmt.). Oluline on ka see, et üsna eklektilist lavategevust seovadki tervikuks need kaks lugu ja nende variatsioonid.

Kui „Stereo“ lavastust võib analüüsida kui intertekstuaalset, siis muusika kasutamist võib vaadata kui intermuusikalist: „Tekib võrk viidetest, vihjetest, referentsidest ja tsitaatidest, mille esilekutsumine sõltub vaataja isiklikust ja kollektiivsest teadlikkusest muusika päritolu, kontekstide, tähenduskihtide, muusikalise mater-

⁴ Loomulikult on ka vähem intertekstuaalse ja intermuusikalise lavastuse kogemus erinev, aga „Stereo“ puhul on võimatu rääkida „ideaalsest vaatajast“, sest seda ei saa eksisteerida.

jali enda harmoonia põhimõtete ja stiili kohta" (Roesner 2016a: 221). Nagu iga riideese võib käivitada mälestuse mõnest lavastusest, siis samamoodi võivad laval kõlavad lood, aga ka erinevad muusikastiilid, milles neid esitatakse, meenutada mõnd isiklikku seika või kogemust. See tähendab, et iga vaataja jaoks on lavastuse tervikkogemus väga erinev.⁴ Oluline ei ole mitte niivõrd see ajaline hetk, millal lugu lavastuses kasutatakse (ehk siis teatrisituatsioon ise), vaid see, millised seosed loo kuulamisega tekivad (*ibid.*: 222).

Filosoof Don Ihde rõhutab, et heli on alati nähtamatu. Tema sõnul on „visuaalsed fenomenid“ ruumist lähtuvad, „helilised fenomenid“ aga ajast lähtuvad. (Ihde 1973: 28, tsit. Ovadija 2013: 36 järgi) Tema sõnul ei ole heli kunagi „staatiline“ ning heli pidev ajalisus on seega „peaaegu totaalne“ (Ihde 1973: 28, tsit. Ovadija 2013: 38 järgi). Erinevalt visuaalsest kujundusest (lava-, valgus või videokujundus), mis väljendub staatilisena (iga „pilt“ on kasvõi korraks fikseeritud), on muusika pidevas muutumises. „Stereo“ kontekstis on heli ajalisus eriti tähenduslik, kuna etendusituatsioonis on korraga kohal nii minevik ehk vaataja mälestused, mis võivad tekkida mõne kostüümi või rekvisiidi, Bachi või Procol Harumi loo või mõlema äratundmisest, kui ka olevik ehk etendus siin ja praegu, mis loob mingit uut, hetkel kehtivat reaalsust. Võib isegi väita, et kui vaataja pole kunagi varem Tartu Uut Teatrit külastanud ning seega ei teki isegi mingit võimalust mõne laval oleva elemendi äratundmiseks, siis on valitud muusikapalad nii tuntud, et ühel või teisel viisil on teatrikülastaja neid enne kuulnud ning seega mingid mälestused või emotsioonid nende lugudega tekivad.

Briti muusikasotsioloogia professor Tia DeNora (2000: 68) kõneleb „muusikaliselt komponeeritud identiteedist“, millega ta sõnastab indiviidi ühte võimalikku suhet muusikasse. „Stereo“ kui intertekstuaalne ja intermuusikiline lavastus pakub vaatajale võimaluse oma identiteediga suhestuda, sest tekitatakse viiteid tema mälestustele ja varasematele kogemustele nende lugudega. Samas ei tooda lavale kindlaid, püsiva identiteediga tegelasi, vaid luuakse siin eelkõige muusikalise kujunduse, aga ka varasematest lavastustest pärit rekvisiitide ja kostüümide kaudu lavastuse performatiivsust, mis võib olla vaatajale korraga äratuntav ja võõritav. Ehk siis – üks või teine kostüüm on vaatajale mõnest

varasemast lavastusest tuttav, aga nüüd kasutatakse seda hoopis teises kontekstis. Samamoodi tuntakse ära kuulus muusikapala, aga ka seda ei esitata mitte originaalversioonis, vaid mingis teistsuguses, võib-olla esmakordselt kuuldivas versioonis.

Sarnaselt „Kolme ahviga“ toimub ka „Stereos“ muutus just elava muusika sissetoomisega lava-ruumi. Ühel hetkel hakkavad etendajad ise pille mängima – Andreas Aadel basskitarri, Elise Metsanurk viulit, Ilo-Ann Saarepera harmooniumi. Kui „Kolmes ahvis“ lõhutakse inimhääle kasutusega tegelaste turvaline maailm ning lubatakse välisel ehk kurjusel seni muust maailmast eraldatud ruumi sisse tungida, siis „Stereos“ murtakse samuti seni kehtinud nähtamatud piirid tegelaste vahel ja tekib suhtlus. Lisaks sellele, et kõik etendajad asuvad mängima erinevaid muusikainstrumente, hakkavad kaks naissoost etendajat võistlema meesetendaja tähelepanu nimel. Kuna terviklik muusikapala tekib kolme instrumendi (harmoonium, basskitarr ja viul) kooskõlas, siis muutub loo harmoonia vastavalt sellele, kui üks naistest (kas siis viiul või harmoonium) mängimise katkestab, et juuksepikendusi lisada, millega mehe tähelepanu äratada. Kostüümid (pikad haldjalikud heledad kleidid) ja juuksepikendused on lavastusest „Naised valitsevad maailma ehk Opus Geograficum“ (2012), kus mees satub naiste valitsetud paika ning kus samuti naised ühel hetkel selle ainukese mehe tähelepanu nimel võistlema hakkavad. Aga kuna „Stereos“ kannab ka Andreas Aadel samast lavastusest pärit pikka kleiti, siis loodud seos vana lavastusega tühistatakse ning pigem luuakse stseeni kaudu uut performatiivset reaalsust.

Roesneri kategooriatest lähtuvalt on siin tegu eelkõige esimese, kolmanda ja ka neljanda kategooriaga. See tähendab, et esmalt moodustavad „Stereo“ puhul muusikalise kujunduse lood, mis on tuntud ja tekitavad inimestes assotsiatsioone. Teiseks kuulub muusikapaladid nii eelsalvestatuna kui elavas esituses. Kolmandaks, ei ole oluline – eriti elavalt esitatud muusika puhul – selle kõrge esitamiskvaliteet, vaid pigem n.-ö. viga. Lavastuse esteetikaga sobivadki ragisevad salvestised ning üle elava muusika kostev harmooniumipedaalide tallamine.

Heli dramaturgia suunab „Stereo“ tervikdramaturgiat ning loob lavastuse struktuuri, s.t. muusika saavutab omaette tasandi, mida Roesner

peab oluliseks just mittenarratiivse teatri puhul. Kahe muusikapalaga kaasas käiv iga küllastaja individuaalne tähendusväli loob tervikliku vaatajakogemuse, mis suhestub tema varasema Tartu Uue Teatri lavastuste vaatamise või nende muusikapalade kuulamisega.

Näide 3. „Mis saab siis, kui meid enam ei ole?“

Tartu Uue Teatri lavastuses „Mis saab siis, kui meid enam ei ole“ (edaspidi „Mis saab siis“) on tegelased sarnaselt lavastusega „Kolm ahvi“ samuti ühes toas (kunstnik Riin Maide) ja pärast sinna sisenemist sealt peaaegu lavastuse lõpuni välja ei liigu. Erinevalt „Stereost“, kus tegelaste n.-ö. oma ruum on tinglik, on etenduses „Mis saab siis“ lavale ehitatud väga konkreetne elutuba, kust viib uks kööki ja koridori. Viimaseid küll näha ei ole, aga laval toimuva järgi on nende ruumide funktsioon arusaadav.

Situatsioon tundub olevat järgmine: neli sõpra on tulnud viiendale külla (Grete Jürgenson, Ekke Hekles, Maria Paiste, Johannes Richard Sepping, Kirill Havanski⁵), süüakse koos õhtust, vaadatakse vanu fotosid, tantsitakse, peetakse korteripidu. Samas varjutab kogu õhtut teadmine, et üks tool laua ääres on tühi, ning pidev ootus, et puuduolev sõber uksest sisse astuks. Mõnel hetkel tundubki, et see kohe juhtub, aga ruumis olivate kurvastuseks ei lisandu ruumi enam kedagi. Kui muidu on lavastus tekstita, siis üsna lavastuse lõpus projitseeritakse toa tagaseinale video, milles avaneb vaatajatele justkui samasugune õhtu, mida laval etendatakse. Samal ajal räägib lavastaja Kirill Havanski⁶ videos taustaks loo ühest metsaretkest koos sõpradega. Kuigi ka videos ei näe vaataja puuduolevat kuuendat sõpra, võib siiski oletada, et tema on olnud õhtu jäädvustajaks ning jääb kaamera taha. Peaaegu lavastuse lõpus mässivad etendajad ennast ootamatult valgetesse linadesse, millega lavaruum oli lavastuse alguses kaetud. Justkui suurte valgete kuhjadena liiguvad etendajad korterist ja lava eest läbi. Seejärel kerivad nad ennast linadest lahti, istuvad diivanile ning üks neist toob akordioni, mida ta

melanhoolselt mängib. Seega esitatakse ka siinses lavastuses nagu „Kolmes ahvis“ ja „Stereoski“ lavastuse lõpus elavat muusikat.

Kuigi esmapilgul on lool justkui (argine) narratiiv, on oluline, et sellesse narratiivi hakatakse tekitama kordusi „luupimist“ kasutades. Termin „luupima“ (ingl *loop*) on elektronmuusikas kasutatud võte, kus ühte sämplit, lööki, takti või vabalt valitud muusikalõiku esitatakse tsükliliselt või katkematult (Luup (muusika)). Ka „Mis saab siis“ puhul toimub sama tegevuse kordus, kuni (1) sellesse tuleb võrreldes eelmise korruga mingi väike muutus või (2) korratakse sama tegevust, aga etendajad on muutunud. „Luupima“ on termin, mida kasutatakse eelkõige muusikapalade kirjeldamiseks, aga kuna ka lavastust „Mis saab siis“ võib vaadata kui muusikapala, on selle sõna kasutamine lavastuse analüüsimiseks kohane.

„Mis saab siis“ on lavastus, kus muusikalisus on esindatud eri tasanditel. Esiteks mängitakse mitmes stseenis muusikat vinüülplaatidelt ning see muusikaline kujundus on osa esmatasandi narratiivist ehk peoõhtust sõpradega. Kui kõlavad ABBA „If it Wasn't for the Nights“ (aastast 1978) ja David Bowie „Tonight“ (1984), tantsitakse ennastunustavalt, nagu ühel korteripeol võiski juhtuda. Pea viiskümmend aastat vanade diskolugude valimine rõhutab lavastuse žanrimääratlust, milleks on „performatiivne uurimus igatsusest“ (Mis saab siis ... (daatumita)). Igatsetakse maailma, mida enam ei ole võimalik taastada – kadunud sõber ei tule enam tagasi. Teiseks kasutatakse lavastuse muusikalise kujundusena Markus Palo originaalmuusikat. Kui kasutada Browni (2010: 36–37) määratlust, siis kehtestab vinüülilt tulev muusika koha (korteripidu) ning peamiselt elektroonilist originaalmuusikat kasutatakse atmosfääri loomiseks.

Kolmandaks võib lavastust ennast analüüsida kui muusikalist kompositsiooni, Roesneri jaotust kasutades seega kui „metafoori“. Muusikalisus ületab kõlalist sfääri, ütleb David Roesner. Muusikaline tähendus antakse sellisel juhul ka mittekõlalistele sündmustele, näiteks vaiksetele tegevustele, žestidele, valgusele, isegi värviskee-

⁵ Lavastuse trupis on toimunud muudatused. Algselt kuulus sinna Ilo-Ann Saarepera, keda Havanski hiljem asendama hakkas. Kui Saarepera truppi naasis, asus Havanski asendama Heklest.

⁶ Kuna lavastuse trupis on toimunud muudatused, mängis Havanski osades etendustes ise kaasa. Kuna lavastus on tekstita, ei aima küllastajad, kes pole Havanski hääle nüanssidega kursis, et video teksti on sisse lugenud laval olev etendaja. Arvatavasti oli see teadlik valik, et teksti ei lugenud sisse ükski laval olev etendaja.

Illustratsioon 3. Stseen lavastusest „Mis saab siis, kui meid enam ei ole?“. Tartu Uue Teatri veebileht. Foto: Henry Griin.



midele. Siinkohal ei ole eesmärk mitte rõhutada muusika erilist rolli teatris, vaid mõista teatrit kui muusikat, s.t. rääkida teatrist, mis „käitub nagu muusika“. (Roesner 2016a: 14) Kirill Havanski, kes aeg-ajalt tegutseb ka ise muusikuna, on seega ka komponeerija rollis. Lavastus ongi üles ehitatud kui muusikapala, milles esitletakse ja luubitakse teatud teemakäike ehk pöörduakse nende juurde ikka ja jälle tagasi. Lavastuse partituuris oleks justkui kordused, dünaamilised paisutused, rütmid (mida luuakse väga tihti ka valgusega), üleminekud ühelt teemalt teisele, ehk isegi refrään ja *bridge* (muusikaline mõiste, mis tähistab üleminekulõiku teose kahe osa vahel). Seega on Havanski loonud väga selgelt rütmistatud lavastuse, millel on kindel peateema (kellegi ootamine, kes kunagi kohale ei jõua), mida taas ja taas erinevates variatsioonides korratakse: näiteks kogunemine söögilaua ümber ja söömine, tulede põlema ja kustu panemine, tantsimine, ukse sulgemine ja avamine.

Malta teatriuuriija Mario Frendo (2013) näeb muusikalisust kui vahetatut eelratsionaalset stiimulit, mida näiteks Antonin Artaud või Jerzy Grotowski on kasutanud ületamiseks kartesiaanlikku keha-vaimu duaalsust. See tähendab, et just heli kaudu saab rõhutada kehalisuse olulisust. Lavas-

tuses, mis on ise kui muusikapala, saavad etendajate kehadest mängitava loo instrumendid.

Lähtudes Roesneri pakutud kategooriatest, on siinses lavastuses esindatud esimene ehk muusikaline kujundus sobitatud lavastuse teemadega. Lisaks kasutatakse lavastuses palju digitaalselt loodud muusikat (Roesneri teine kategooria), millele vastandub lavastuse lõputseenis lavale toodud akordion, mille lõõtsa kokkusurumine ja lahtitõmbamine tekitab hingamislaadset heli. Peale selle on esindatud kolmas kategooria ehk müra ja sahin.

„Mis saab siis“ on lavastus, milles on teatav narratiivsus ja lugu, aga veelgi olulisem on lavastuse muusikalisus: lavastuse dramaturgia on võrdsustatud heli dramaturgiaga.

Kokkuvõtteks

Käesolevas artiklis analüüsitud lavastusi iseloomustavad stseenid, mida Luule Epneri põhjal võib defineerida kui „performatiivseid tegevusi“ (Epner, L. 2014: 28–29). Sellistes stseenides teeb etendaja tihti argiseid toiminguid, millel ei ole tähendust. Seega ei kehastu etendaja kellekski ümber, ei loo fiktsionaalset tegelast ega esitle oma mingit spetsiifilist näitlejameisterlikkust

nõudvat omadust. Performatiivseteks tegevusteks on näiteks põranda pesemine „Stereos“, hammaste pesemine „Kolmes ahvis“, söömine lavastustes „Mis saab siis“ ja „Kolm ahvi“. Samuti on pillide mängimine „Stereos“ performatiivne tegevus, sest eesmärk ei ole mitte muusikuid kehastada, vaid teistega kokku mängida ja seeläbi muusikat luua. Lavastuses, kus sõnaline osa on minimaalne, tõusevad sellised stseenid palju selgemini esile ning näiteks lavastuses „Mis saab siis“ muutuvad justkui osaks partituurist.

Lavastusi ühendab ka elava muusika tähenduslik kasutamine. Just elav muusika, kas siis inimehale või pillide mängimise kaudu, toob lavastusse tihti muutuse ning seeläbi uusi tähendusvälju või teistsugust atmosfääri. Kõigis kolmes lavastuses luuakse seega tähendust hoopis muusika ehk heli dramaturgia kaudu.

Analüüsides lavastusi kui kunstidevahelisi, pole muusika ja teatri struktuuride võrdluses niivõrd oluline nende narratiivne või programmiline ühisosa, vaid pigem heli vahetus, materiaalsus ja möödumus. Just heli dramaturgia – s.t. justkui komponeeriv lähenemine lavastuse loomisele ja lavastusele endale – on see, mis teeb teatrist muusika. (Ovadija 2013: 16) „Kolme ahvi“ puhul ei saa rääkida muusikalisest kujundusest kui omaette struktuurist, küll on heli dramaturgia olulisel kohal lavastustes „Stereo“ ning „Mis saab siis“, mis

nõuavad vaatajalt igal juhul teistsuguseid vastuvõtustrateegiaid kui sõnalavastus. „Stereos“ on kogu kujunduse keskmeks kaks muusikapala, mis sõnade puudumise kaudu tõusevad eriti mõjule ning loovad tähendusi ka väljaspool lavastust. „Mis saab siis“ lavastuse puhul on heli ja lavastuse enda dramaturgia tihedalt põimunud ning moodustavad kompositsioonilise terviku. Kahe esimese lavastuse puhul võib rääkida muusikast kui meetodist, eriti selgelt on see esindatud „Stereos“, kus vaid kahest muusikapalast, millest teine (Procol Harum) lähtub esimesest (Bach), esitatakse üha uusi ja uusi, aga üksteisest erinevaid versioone nii salvestatuna kui elavas esituses. „Mis saab siis“ lähtub muusikast kui metafoorist, kus etendajatest saavad kindlat partituuri järgivad instrumendid.

Käsitletud lavastusi ühendab ka n.-ö. heakõlaline muusikaline kujundus, samuti digitaalse ja elava heli vastandus, samuti viga kui esteetiline võte. Siiski on iga lavastus omaette tervik ning muusikal on erinev roll – kokkuvõtvalt võib öelda, et „Kolmes ahvis“ luuakse sellega eelkõige atmosfääri, „Stereo“ puhul toetab intermuusikalisus ka lavastuse enda intertekstuaalsust ning etenduses „Mis saab siis“ on esindatud kõige enam erinevaid muusikalise kujunduse tasandeid koha markeerimisest metafoorini.

Kirjandus

- Brown**, Ross 2010. *Sound: A Reader in Theatre Practice*. Readers in Theatre Practices, Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan.
- Curtin**, Adrian 2014. *Avant-Garde Theatre Sound. Staging Sonic Modernity*. New York: Palgrave Macmillan.
- DeNora**, Tia 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Einman**, Maria 2014. Viirastuse ja illusiooni vahel: Trooja Jean Racine'i traagilises dispositiivis. – *Methis* 14, lk. 30–45, DOI: 10.7592/methis.v11i14.3691.
- Epner**, Eero 2011. Realistlik ja abstraktne kujund teatris. – *Sirp*, 13.10.
- Epner**, Luule 2014. What Do Actors Do in Contemporary Theatre. – *Nordic Theatre Studies* 26/1, pp. 20–30, <https://doi.org/10.7146/nts.v26i1.109731>.
- Epner**, Luule 2023. Kunstide kohtumisi teatrilaval. – *Teatrielu* 2022. Toim. Valle-Sten Maiste, Alvar Loog, Tallinn: Eesti Teatriliit / Eesti Teatri Agentuur, lk. 41–66.
- Fischer-Lichte**, Erika 2016. Introduction: From Comparative Arts to Interart Studies. – *Paragrana* 25/2, pp. 12–26.
- Frendo**, Mario 2013. Embodied Musicality: Nietzsche, Grotowski and Musicalized Processes in Theatre Making. – *Studies in Musical Theatre* 7/2, pp. 207–219, https://doi.org/10.1386/smt.7.2.207_1.
- Home-Cook**, George 2015. *Theatre and Aural Attention. Stretching Ourselves*. New York: Palgrave Macmillan.
- Jakob Juhkam**. Eesti Heliloojate Liit. [Veebileht], <https://www.helilooja.ee/liikmed/jakobjuhkam/> (vaadatud 1.02.2025).
- Juhkam**, Karmen 2022. Inimese eest peituda ei saa. – *Sakala*, 11.10.
- Karja**, Sven 2023. Afaatikute avastusretked. – *Teatrielu* 2022. Toim. Valle-Sten Maiste, Alvar Loog, Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Teatri Agentuur, lk. 67–78.
- Kaye**, Deena, James LeBrecht 2015. *Sound and Music for the Theatre. The Art & Technique of Design*. 4th ed., London, New York: Routledge, Taylor and Francis Group.
- Kendrick**, Lynne 2017. *Theatre Aurality*. London: Palgrave MacMillan.
- Lehmann**, Hans-Thies 2024. *Postdramaatiline teater*. Tõlk. Tiina-Erika Friedenthal, Tallinn: Eesti Teatriliit / Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Luup** (muusika). *Wikipedia*, [https://et.wikipedia.org/wiki/Luup_\(muusika\)](https://et.wikipedia.org/wiki/Luup_(muusika)) (vaadatud 3.02.2025).
- Mis saab siis ...** = „Mis saab siis, kui meid enam ei ole?“ [Lavastuse veebileht.] Tartu Uus Teater, <https://uusteater.ee/lavastused/mis-saab-siis-kui-meid-enam-ei-ole> (vaadatud 7.02.2025).
- Ovadija**, Mladen 2013. *Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre*. Montréal & Kingston: McGill-Queen's University Press; London: Ithaca.
- Pelinski**, Ramón 2005. Embodiment and Musical Experience. – *Trans. Revista Transcultural de Música* 9, diciembre, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200914> (vaadatud 7.02.2025).
- Põldma**, Priit 2022. „Kolm ahvi“. Tekstiraamat. Elektrooniline fail artikli autori valduses.
- Põllu**, Ivar 2025. Isiklik vestlus. Tekst autori valduses.
- Roesner**, David 2016a. *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera, London / New York: Routledge.
- Roesner**, David 2016b. Sound Decisions: The Contemporary Praxis of Theatre Music. – *Theatre and Performance Design* 2/3–4, pp. 202–216, DOI: 10.1080/23322551.2016.1224475.
- Talvik**, Liivia 2018. *Heli- ja muusikaline kujundus Eesti sõnateatris*. Magistritöö, käsikiri, Tartu Ülikool, <https://dspace.ut.ee/server/api/core/bitstreams/65789253-7199-4368-aca9-c5e06e22f1ba/content> (1.07.2025).
- Tamm**, Marek 2005. Michel Foucault – töö ajaloolane. – Michel Foucault. *Seksuaalsuse ajalugu I. Teadmistahe*. Tallinn: Valgus, lk. 173–182.
- Torop**, Peeter 2008. Multimeedialisus. – *Keel ja Kirjandus* 8/9, lk. 721–734.
- Virro**, Keiu 2022. Ugala „Kolm ahvi“ põgenevad sõnade ja liigse info eest. – *Eesti Päevaleht*, 25.10.

How to Analyse Musicality in Theatre?

Hedi-Liis Toome

Summary

The article 'How to Analyse Musicality in Theatre?' explores the role of musical design in three different Estonian theatre productions: *Kolm ahvi* (*Three Monkeys*; Ugala Theatre, 2022), *Stereo* (Tartu New Theatre, 2022), and *Mis saab siis, kui meid enam ei ole?* (*What Happens When We Are No Longer Here?*; Tartu New Theatre, 2023). These productions share minimal use of text, emphasizing rhythm and atmosphere over narrative content. The article discusses the concept of musicality in theatre, where sound design transcends mere support for the director's vision, becoming an integral part of the theatrical experience. The analysis highlights the strategic function of musical design, its aesthetic goals, and the interplay between music and other theatrical elements. By examining these productions, the article proposes methods for analysing theatre works that do not fit neatly into conventional categories, emphasizing the importance of musicality as an aesthetic device.

Three Monkeys is set in a nostalgic summer house where four characters engage in various activities almost without speaking. The minimal use of text emphasizes rhythm and atmosphere. The musical design, created by Jakob Juhkam, who won an award for his work, plays a crucial role in creating the mood and supporting the narrative. The music ranges from ambient sounds to classical pieces, enhancing the surreal and mystical elements of the production.

Stereo lacks a clear narrative and is filled with costumes and props from previous productions by the same team. The focus is on the performers' interactions with these objects, creating a collage of memories and associations. The musical design, centred around Johann Sebastian Bach's *Orchestral Suite No. 3* and Procol Harum's 'A Whiter Shade of Pale', ties the eclectic scenes together. The use of different arrangements and versions of these pieces creates a rich intermusical experience, evoking personal and collective memories in the audience.

What Happens When We Are No Longer Here? is set in a living room where friends gather, waiting for someone who never arrives. The narrative is built through repeated actions and minimal dialogue, creating a sense of longing and nostalgia. The musical design includes both vinyl records and original compositions, enhancing the atmosphere and emotional depth of the scenes. The performance itself is composed like music, with repeated actions and variations creating a rhythm and structure akin to a musical composition. The use of live music towards the end of the production brings a significant shift in the mood, highlighting the themes of absence and memory. The production's structure, with its loops and repetitions, mirrors the composition of a musical piece, emphasizing the performative and rhythmic elements of the narrative.

The article highlights the fact that musicality in theatre is not just about the music itself but about how it interacts with other elements of the production. It discusses the concept of 'sound dramaturgy', where sound becomes a central component of the theatrical experience. The analysis draws on various theoretical frameworks, including David Roesner's idea of music as a model, method, and metaphor in theatre-making. The article also explores the notion of 'interart productions', where different art forms converge to create a hybrid aesthetic.

The article concludes that analysing musicality in theatre requires a flexible approach, considering the unique characteristics of each production. It emphasizes the importance of understanding the interplay between music and other theatrical elements, and how musical design can shape the overall aesthetic and emotional impact of a performance. The three productions analysed demonstrate different ways in which musicality can be integrated into theatre, offering valuable insights for future research and practice in this field.