

# Narratiiv ja topos Heino Elleri “Sümfoonilises legendis”

Karl Joosep Pihel

Tartu Ülikooli semiootika ja kultuuriteooria doktorant  
kjoosepp@gmail.com

**Teesid:** Käesolev artikkel keskendub klassikalise instrumentaalmuusika tähenduslike elementide analüüsile ja tõlgendamisele. Vaatluse alla tuleb Eesti helilooja Heino Elleri varajane sümfooniline teos “Sümfooniline legend” (1923). Artikli eesmärgiks on tutvustada kahte teoreetilist paradigmat, mis on kujunenud välja viimastel aastakümnetel muusikateaduses ja muusikasemiootikas, kuid ei ole seni saanud suurt tähelepanu eesti keelses muusikateaduses: narratiivne muusikaanalüüs ja toposeteooria. Esimene kujutab endast muusika seesmiste suhete, vastanduste ja transformatsioonide tulemusel tekkivaid tähenduslike eristuste kaardistamist, teine kirjeldab muusikalisi märke, mis on omandanud spetsiifilised tähenduslikud assotsiatsioonid kindlas kultuurikontekstis. Artikkel tutvastab “Sümfoonilises legendis” narratiivsete ja stilistiliste võtete konstitueeriva rolli heliteose ülesehituses, pakkudes teosest kaks konkureerivat narratiivset tõlgendust: raamjutustusena romanss või hoopis õnnestav ironiline narratiiv.

**Märksõnad:** Byron Almén, Heino Eller, muusikasemiootika, narratiiv, topos

## Sissejuhatus

Roland Barthes (1975: 237) on märkinud, et narratiiv on kultuuris ja ühiskonnas kõikjal olev nähtus, hargnedes laiali kõikvõimalikesse meediumitesse, žanritesse ja vormidesse. On iseloomulik, et põhjalikus nimekirjas narratiivi esinemiskujudest jätab ta siiski mainimata muusika. Kontseptsioon muusikast – ning eriti instrumentaalmuusikast – kui narratiivi kandjast võib näida teoreetiliselt problemaatiline, eriti kui võrd see seostub küsimusega muusika tähendusest, võimest edasi anda sisu, st olla referentsiaalne, mida muusika puhul sageli eitatakse (Nattiez 1990a: 244; Abbate 1989: 222). Muusikaline narratoloogia on sellest hoolimata olnud rahvusvahelises muusikateaduses aktiivne uurimissuund juba 1980. aastate lõpust, ristates omavahel muusikafilosofia, ajaloo ja semiootika (Maus 2001) selliste autorite käsitluses nagu Anthony Newcomb (1984, 1987), Carolyn Abbate (1989, 1991), Lawrence Kramer (1991), Fred Everett Maus (1988), Robert S. Hatten (1991, 1994), Eero Tarasti (1994) ja Gregory Karl (1997) ning leides arendust uuel sajandil nt Michael L. Kleini (2004, 2015; Klein & Reyland 2013), Kofi Agawu (2009) ja Byron

Alméni (2008) käsitlustes. Käesolevalt puudub aga eesti muusikateaduses analüüse või lähenemisi, mis lähtuks eelmainitud käsitlustest. Seejuures on suuresti jäänud vaatlemata eesti klassikalise muusika varamu selle rikkaliku narratiivse potentsiaali seisukohast.<sup>1</sup>

Artikli üks eesmärk ongi tutvustada eesti muusikateaduses klassikalise instrumentaalmuusika narratiivset analüüsi, lähtudes Byron Alménist (2008), kes sünteesis mitmed talle eelnenud muusikalise narratoloogia aspektid ning pakkus oma analüüsimeetodi. Muusikalist narratiivi mõistan sarnaselt talle *introversiivse* semioosi juhtumina, mis tekib süsteemisiseselt, puht-muusikaliste elementide suhetest läbi kontrastide, paralleelismide, korduste ja teisen-duste. Muusikalise narratiivi olemasoluks on seega vajalikud vaid erinevad “ekspressiivsed olukorrad”, mille järjestus järgib mingit narratiivset loogikat (Klein 2004: 25) Alméni kontseptsioonis piisab narratiiviks kontrastist, mis sätestab mingi hierarhia ning mida omakorda ajaliselt järjestatud sündmuste abil ümber hinnatakse. Analüüs lähtub tema järgi kolme narratiivse tasandi fikseerimisest: 1) **aktorite** tasand (narratiivis osalevate hierarhiat sätestavate märkide või märgikomplekside fikseerimine), 2) **aktantide** tasand (aktorite jõuvahekordade või väärtusastmete muutus teose jooksul), ning 3) **narratiiv-ne süvatasand**, mis sätestab üldise paradigmaatilise loo-plaani, mis johtub eelnenud arengu tulemusest kui **romansi, tragöödia, ironia** või **komöödia**, vastavalt vastandpaarile “kord/transgressioon” ja “võit/kaotus”.

Lähtun ühtlasi mitmetest autoritest (Hatten 1994, 2004; Almén 2008; Agawu 1991, 2009; Micznik 1999, 2001), kes on sidunud muusika semiootilisel tõlgendamisel toposte analüüsi ja narratiivse analüüsi. Toposeteooria käsitleb konvent-sionaalseid muusikalisi märke, mis on kujunenud klassikalises muusikas seos-ses spetsiifiliste kultuuriliste assotsiatsioonidega. Artikli esimeses alapeatükis tutvustan nende kahe teoreetilise lähenemise põhiprintsiipe. Et demonstreerida nende võimet kirjeldada tähenduslikke fenomene klassikalises instrumentaal-muusikas, vaatlen teises alapeatükis Heino Elleri teost “Sümfooniline legend” (1923), mis on üks vähemuuritud Elleri sümfoonilistest teostest. Demonstreerin toposte ning narratiivse loogika rolli teose omapärase süitliku struktuuri puhul, mis vastab hilisromantilise muusika tendentsile, kus muutuvad muusikalise arengu seisukohast oluliseks ka “pindmised” väljenduslikud elemendid: te-maatilised ja meloodilised transformatsioonid, toposed, tämber, dünaamika (võrreldes varasema fookusega teose harmoonilisele ning tonaalsele plaanile), mis kõik suurendavad muusika narratiivsuse astet (Micznik 2001: 2001). Ees-märgiks on näidata, et ka Elleri muusikas võib tajuda samasugust tendentsi narratiivsusele ning toposte või stilistiliste viidete rohkust tema muusika väl-jenduslikkus ülesehituses. Neile nähtustele tähelepanu pöörates asetub helilooja mitmete tendentside konteksti 19. sajandi lõpu klassikalises muusikas (*ibid.*).

## **Narratiiv ja muusika**

Tänapäevaks on tekkinud arusaam narratiivist kui nähtusest, mis esineb iga-sugustes meediumites (Elleström 2018: 46–47). Narratiivi on mõistetud lausa kui inimesele "etteantud" kognitiivset nähtust – kui raamistikku või strateegiat interpreteerida tekste ning nähtusi, mida võib pidada inimtõlemisele üldoma-seks (Fludernik 1996: 8). Narratiivi mõiste on omandanud suure rolli enamikus humanitaarvaldkondades: filosoofias, antropoloogias, hermeneutikas, teoloogia, õigusteaduses ja isegi meditsiinis. Selles kontekstis pole ilmselt üllatav, et narratiiviuuringud ilmusid 1980. ja 1990. aastatel ka muusikateadusesse. Seda võib seostada laiemal narratiivse pöördega humanitaarias, mille kontekstis sai narratiivist rändmõiste, mis hakkas mängima rolli paljudes distsipliinides (Väljataga 2008: 684) ning selle kasutusala laienes võrreldes varasemaga, mil see käsitles eelkõige keelepõhiseid vorme nagu kirjandust, draamat, müüte jms (Elleström 2018: 120).

Muusika näib aga olevat teiste narratiivsete meediumite problemaatiline kasuõde: ühelt poolt moodustab muusika ühe elemendi kõiksugustes narratiivsetes žanrites: lauludes, teatris, muusikateatris, filmides ja arvutimängudes; teiselt poolt väidavad mitmed autorid, et narratiivi mõiste jääb muusikas eneses pelgalt metafooriks, kuivõrd puhas instrumentaalmuusika saab lugu vaid *illustreerida*, nagu seda teevad ka pildid juturaamatus, olles iseseisvalt võimetu seda esitama (Kivy 1984: 148). Probleem seisneb juba narratiivi määratlemises – võib öelda, et narratiiv sõltub eelkõige 1) ajalisusest ja 2) kujutamist (Elleström 2018: 121) Minimaalselt piisab narratiivi definitsiooniks tähenduslikult ühendatud sündmuste esitamisest tekstina (Annus 2002: 19). Võib fikseerida siiski veel kohustuslikke elemente: 1) tegemist on esituse või representatsiooniga, 2) see sisaldab üht või mitut sündmust ning nende protsessuaalsus eristab seda lihtsalt faktide kogumikust; 3) narratiivil on topele-kronoloogia, mis kätkeb endas esitatavaid sündmusi ja nende esitamise aega,<sup>2</sup> 4) eksisteerib intentsionaalsus või antropomorfsus, st agentsus – narratiivis leidub tavaliselt inimitaolisi olendeid; ja et 5) narratiivil on jutustaja – st see on vahendatud kas fiktiivse või reaalse isiku poolt. (Väljataga 2008: 685–687.)

Selliste kohustuslike elementide postuleerimine tekitab muusika puhul küsitavusi.<sup>3</sup> Vähem problemaatiline on temporaalsuse nõue: on ilmselge, et muusika on tõepoolest ajaline fenomen. Keerukam on aga nõue, et narratiiv peab olema esitus või representatsioon, millega siseneme kohe muusikalise tähenduse keerukasse problemaatikasse. Arusaam, et instrumentaalmuusika peaks narratiivi sätestamiseks olema võimeline eneseväliseks referentsiks, välistab mitmete autorite silmis eos muusika võime kanda narratiivi. Näiteks Jean Jacques Nattiez (1990a, 1990b) väidab, et muusika võib meile anda

narratiivse impulsi, kuid pole tema semiootilises võimekuses täpselt jutustada, *mis* juhtus ja *kellega* (Nattiez 1990a: 244), mistõttu peab tema arvamusel narratiivseks tõlgenduslaadiks eksisteerima kontekstuaalne viide metateksti või parateksti näol, s.t narratiiv saab muusikale alati justnimelt *omistatud*. Küsimuse alla on siin seatud muusika võime kujutada sündmusi, tegelasi, intentsionaalsust, kausaalsust ja antropomorfisust, mida nähakse narratiivile olemuslikuna. Carolyn Abbate (1989: 228–230) seab küsimuse alla ka minevikuvormi võimalikkuse muusikas, välistades seeläbi ka topeltkronoloogia ning sisu ja narratsiooni tasandi eristuse: kõik seosed muusikas näivad eksisteerivat pindmisel diskursuse tasandil: süntaksis korduste, viidete ja teisenduste näol. Muusika ei suuda sätestada tõsikindlalt mingit narratiivset *sisu*, mida oleks võimalik ümber jutustada.

Narratiiviuuringud ilmusid muusikateadusesse sellest hoolimata lausa kahe paradigma raames. Ühel pool olid autorid (Kramer 1991; Abbate 1989), kelle meelest narratiiviuuringute impulss lähtus dekonstruktivistlikust paradigmast ning oli viis rääkida muusika tähenduslikust sisust ja hermeneutikast, vastandudes muusika pelgalt struktuursele analüüsile. Teine leer muusikateadlasi (Newcomb 1987; Maus 1991; Hatten 1991; Tarasti 1994, Karl 1997) pöördus aga selle probleemiga silmitsi seistes pigem 1960. aastatel välja kujunenud strukturalistlike ja formalistlike narratiivimudelite poole, mis vaatlevad narratiivi eelkõige kui süntaktilist nähtust. Strukturalistlik narratoloogia kujunes välja Vladimir Proppi ning Claude Levi-Straussi töedes ning leidis arendamist Roland Barthesi, Tzvetan Todorovi ja Gerard Genette'i käsitlustes, sellele on omane tekstide võrdlemine, nendes leiduvate sündmuste ja tegelaste taandamine üldistatud printsiipideks, mille põhjal ehitada mudeleid, paradigmaatilisi looplaane, mis ilmuvad lõputult varieeritud kujul. Narratiivi mõistetakse nendes käsitlustes eelkõige struktuurina, eesmärgiks on lugude üldistatud narratiivne grammatika (Annus 2002: 24). Vaadelda narratiivi eelkõige süntaktilise nähtusena tundub muusikateadlastele metodoloogiliselt ahvatlev just seetõttu, et selle abil saab kõrvale astuda naiivsest referentsiaalsuse nõudest: narratiivi esinemiseks piisab tõsiasiast, et muusikas esinevad vastanduvad ja eristuvad “ekspressiivsed seisundid”, mis mingil moel järjestatuna saavad esineda mingi paradigmaatilise loo-mudelina (Newcomb 1987: 165; Klein 2004: 23–25).

Byron Alméni on ehk strukturalistliku lähenemise üks hilisemaid sünteesijaid ja kaitsjaid. Tema jaoks on narratiivi olemuslikuks tingimuseks hierarhia ja konflikt (Almén 2008: 39). Lähtudes James Jakób Liszkast defineerib ta narratiivi kui “teatud kultuuriliselt tähenduslike erisuste ümberhindamist (*transvaluation*) teatud ajalisel järjestatud tegevuste kaudu”. Narratiiv selles kontseptsioonis sätestab antud semiootilises meediumis märkide hierarhia või opositsiooni, mis teataval viisil organiseeritud sündmuste järjestuse kaudu ajas

muutub.<sup>4</sup> Mingil viisil kultuuris ära tuntud muusikalised struktuurid on sel juhul nende vastanduste kandjateks. Narratiivi tähendus seisneb semiootilises teoorias potentsiaalses võimes tõlkida need vastandused isomorfseteks märkideks mingis teises (näiteks sõnalises) tekstis, millel siiski puudub üks-ühene vastavus muusikaga (*ibid.*: 43–44). Sätestatud hierarhiat võib tema arvates kirjeldada samuti märgisüsteemi siseselt läbi *markeerituse* teooria. Markeeritus on Roman Jakobsoni mõiste, mis kirjeldab Hatteni järgi asümmeetrilise väärtusega opositsiooni märkide vahel, mis omakorda korreleerub markeeritud vastandustega kultuurilistes ühikutes (Hatten 1994: 291). Mitte-markeeritud elementi võib pidada süsteemi seisukohast peamiseks ja esialgseks: see ilmneb sagedamini ning tal on laiem tähendusväli, ta on nii süntaksi kui semantika poolest tavaline ja normatiivne. Markeeritud märk esineb eelneva kontekstis, vastandudes sellele, ilmudes harvem ning sellel on spetsiifilisem semantiline sisu, representeerides normist kõrvalekalduvat, erakordset. Seda vastandust võib kirjeldada mitmete dihhotoomiate kaudu: lihtne *vs.* keeruline, kohalolu *vs.* puudus, normaalne *vs.* anormaalne, paradigmaatiline *vs.* tuletatud. Asümmeetria kehtib nii tähistaja (süntaksi) kui ka tähistatava (semantilisel) tasandil. Tüüpnäide muusikast oleks mažoorse ja minoorse stiili vastandus klassitsismiperioodi muusikas, esimene neist mitte-markeeritud ning tüüpiline, vastandudes vähem esineva minooriga, mis semantikas on korreleeritud "mitte-traagiline/tavapärane" *vs.* "traagiline" opositsiooniga. (Almén 2008: 47–48.)

Alménist lähtudes kulgeb narratiivne analüüs 1) **agentide** 2) **aktantide** ning 3) **süvatasandi** fikseerimise kaudu. Agentide tasand avaldub pindmiselt ilmuvate vastanduvate elementide fikseerimisel muusikas. Neid võib tinglikult võrrelda kirjanduslikus narratiivis ilmuvate sündmust kujundavate tegelaste või sotsiaalsete/poliitiliste struktuuridega. Agentide tasandil satub kriisi esialgne **korra** seisund (mittemarkeeritud elemendid) teatud mitte-normatiivsete (markeeritud) ja kontrastsete elementide ilmnemisel **transgressioonina** (*ibid.*: 52). Markeeritud ja mittemarkeeritud elemendid fikseeritakse morfoloogiliste tunnuste alusel (tonaalne plaan, harmoonia, laadid, meloodia, motiivid, rütmid, tämber, jne) ning on alati stiilispetsiifilised, nõudes uurijalt taustateadmisi uuritava teose intertekstuaalse konteksti kohta.

Aktantide<sup>5</sup> tasand väljendub fikseeritud muusikaliste nähtuste arengut-rajektoori jälgimises kompositsiooni vältel, kus erinevate muusikalis-strateegiliste võtetega kujundatakse mingi standardi alusel ümber nende relatiivset "väärtusastet" (*rank-value*). Väärtusaste paigutab seega vastandpaari teatud tunnuste alusel hierarhiasse. Muusikalise sündmuse väärtusastme tuvastamine tähendab selle relatiivse väärtuse hindamist teiste sündmuste kontekstis. Enamasti mõjutab relatiivset väärtusastet muusikaliste väljendusvahenditega manipuleerimine – see kui jõulise retoorikaga üht või teist muusikalist märkide-

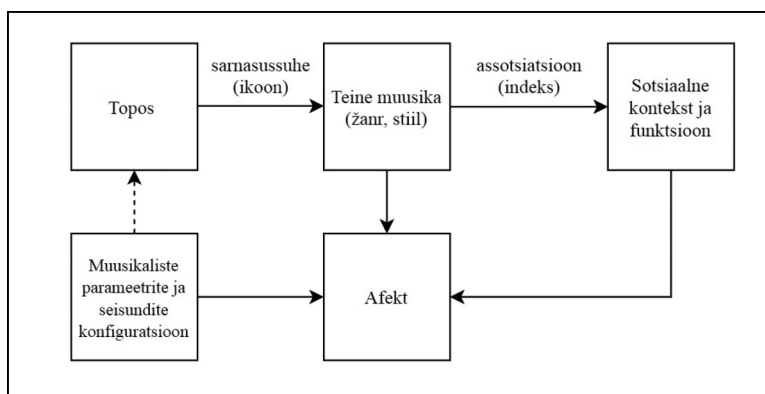
kompleksi esitatakse, kaasates registri, dünaamika, dissonantsi ja konsonantsi suhteid ning rütmi (Almén 2008: 58). Aktantide tasandi arengust sõltub omakorda narratiivne süvatasand, mille Almén jaotab Northrop Frye järgi neljaks loogiliseks kategooriaks vastavalt sellele, kas kinnitatakse esialgset hierarhiat või selle vastu suunatud transgressiooni ning kas kõnealust kinnitust võib mõista positiivselt või negatiivselt (*võiduna* või *kaotusena*). Nõnda võib kirjeldada **romanssi** kui korra võitu transgressiooni üle. Sellised narratiivid taastavad esialgse ihaldatava seisundi, mis vahepeal satub kriisi, kuid narratiivi edenedes ületab transgressiivsed elemendid. Teiseks, **tragöödiat** ehk transgressiooni kaotust kordalooval elemendile võib mõista kui läbikukkumist: ebaõnnestus katse kehtestada uus kord, vastu seista ebaõiglasele korrale. Kolmandaks, **ironilised** narratiivid ehk kordaloova hierarhia kaotus transgresseerivale elemendile. Ironiat võib mõista kui romansi antiteesi, kus ihaldatud kord laguneb mingite seesmistest vastuolude või antagonismide mõjul. Viimaks, **komöödia** ehk transgressiooni võit kordaloova elemendi üle, mispuhul sätestatakse narratiivi lõpuks uus ja parem seisund. Selliseid arhetüübid modelleerivad Alméni arvates üldiseid tulemusi, mis tekivad kontrastsete võimustruktuuride interaktsioonil, olgu selleks intrapsühhilised, interpersonaalsed või sotsiaalsed interaktsioonid (Almén 2008: 162). Antud mudel kirjeldab seega narratiivi põhistruktuuri igasugustes meediumites, asetades muusika teiste sekka ühe unikaalse “perekonnaliikmena”, millel on oma spetsiifilised printsiibid narratiivi kandmise võimes (nt eristub viitamise spetsiifika poolest) (*ibid.*: 12–13).

## Muusikaline topos

Strukturalistlikku lähenemist muusikalisele narratiivile võib õigustatult kirjeldada formalistlikuna.<sup>6</sup> Muusikaline “täendus” sellises kontseptsioonis on eelkõige intramuusikaline fenomen. Seda võib täiendada aga nn toposeteooriaga (ingl *topic theory*). Antud lähenemine on kujunenud üheks peamiseks suunaks muusikasemiootilistes uurimustes (vt Agawu 1991, 2009; Hatten 1994, 2004; Monelle 2000, 2006; Panos & Lympouridis *et al.* 2013, Mirka 2014) ning see tegeleb *ekstroversiivse* semioosiga ehk muusika intertekstuaalse funktsioneerimisega ning enesevälise viitamisega. Mõiste *topic* tõi tänapäevasesse muusikateadusesse Leonard Ratner (1980) kuigi ajalooliselt pärineb sellega analoogne mõiste *topos* Aristotelese retoorikaõpetusest, kus see tähendas auditoriumile ühist “kohta”, millele kõneleja võib viidata, et üles ehitada argumenti.<sup>7</sup> Topos funktsioneeris selles kontekstis kui ühtselt mõistetav valem, võte või viide ning teatud toposteleksikoni järgi õpiti retoorikat antiigist ja keskajast kuni 18. sajandini (Monelle 2006: 11). Edasi kandus mõiste kirjandusteadusesse, kus

see sai tähendama motiivi, võtet või valemit, mis kordub tekstides sageli. Nagu ütleb Todorov (Ducrot & Todorov 1972: 284): "Kui mitu motiivi moodustavad stabiilse ja rekursiivse konfiguratsiooni, siis ütleme selle kohta topos." Siit johtub, et toposed viitavad intertekstuaalselt varasemale tekstitraditsioonile ning oma tähenduses on seotud kirjanduslik-kultuuriliste kontseptidega, mille see traditsioon on sätestanud. Ühtlasi sätestavad toposed sageli ka teksti stilistilise või žanrilise kuuluvuse (Monelle: 12).

Muusikateostes võib topost näha seega analoogse nähtusena: see ilmub eelkõige kui iseloomulik muusikaline motiiv või struktuur, mis viitab varasematele muusikateostele. Need teosed omakorda korreleeruvad teatud jagatud kultuuriliste objektide, kategooriate või tähendusväljadega. Muusikas on topost on defineeritud näiteks kui "oma esialgselt kontekstist eemaldatud muusikalist stiili, mida kasutatakse teises kontekstis" (Mirka 2014: 2), kui "konventsionaalset muusikalist kujundit, mis tähistab laia kultuurilist mõistet" (Echard 2017: 1) või kui viidet muusikale teisest kontekstist, "muusika mis on tehtud muusikast" (Allanbrook 2014: 114). Toposeid võib kirjeldada kui teatud võteteid, mis korduvad klassikalise muusika traditsioonis ning millel on suhteliselt stabiilne assotsiatiivne tähenduslik sisu. Toposte tähendusväljad tekivad tänu muusika tihedale seotusele sotsiaalsete kontekstidega (muusikastiilide seosed eristuvate sotsiaalsete gruppide ning klassidega), teiste kultuuritekstidega (tants, lavakunst, kirjandus) ning praktikatega (nt jahipidamisega, pidustustega, sõjaväega, religioossete jt rituaalidega). Pöördudes semiootilisse teooriasse võime toposeid kirjeldada kui märke, mille puhul esineb topeltviitamine: esiteks viide varasemale tekstitraditsioonile teatud morfoloogiliste tunnuste alusel ning teiseks viide üldisemale kultuurikontekstile, mis omakorda korreleerub selle tekstitraditsiooniga. Seda võib illustreerida alljärgneva joonise abil.



Joonis 1. Muusikalise topose kommunikatsiooniskeem, kohandatud Mirka (2014: 31) kaudu.



Vastavalt Charles Sanders Peirce'i märgitüpoloogiale kirjeldab ikoon sellist märki, mis viitab sarnasuse alusel (pildid, diagrammid), indeks aga sellist, mis viitab aegruumilise kogemusliku seose, kausaalsuse või külgnevuse kaudu (suits viitamas tulele või tuulelipp viitamas tuule suunale kausaalse printsiibi kaudu, näpuga näitamine aegruumilise seose kaudu). Topose puhul ilmuvad topeltviidet võib seega kirjeldada esmalt kui ikoonilist (viidet varasemale tekstile sarnasuse kaudu) ning teisalt kui indeksiaalset (harjumuspärastele kogemuslikele seostele, mis kaasnevad selle muusikaga). Seega saab tantsumuusikast, jahimuusikast, religioosest muusikast ning erinevatest ajaloolistest ja klassikalisele muusikale "võõrastest" stiilidest (nt rahvamuusika, muusikaline eksootika) materjal, mida heliloojad saavad oma teostes rakendada. Sellised muusikalised elemendid (ja nende kontekst) on eeldatavalt heliloojale ja kuulajatele tuttavad, moodustades seeläbi teatud ekspressiivse muusikalise "leksikoni", mida rakendades loovad heliloojad assotsiatsioone ja seeläbi kujundavad muusika sisu (Allanbrook 1984: 2). Lõppeks saab topose sisuks spetsiifilise viite asemel aga pigem mingi kultuuriliselt defineeritud assotsiatsioonide võrgustik, mõiste või mõisted, mis on laiemad ja konventsionaalsemad kui mingi üksikjuhus, ehk sümbol. Sümboli tähendus – selle objekt Peirce'i järgi – on samuti üldistatud iseloomuga (CP 2: 249<sup>8</sup>), mistõttu räägitakse topose tähendusest kui kultuuriliselt defineeritud üksusest (Monelle 2006: 20, 26).

Toposeteooria sai alguse klassitsismiperioodi muusika uurimisest, kus sellise muusikalis-stilistilise leksikoni tuvastamine oli edukas. Seda tehes tuginesisid autorid ka 18. sajandi teoreetikutele, kellele oli muusikaline väljendus läbivaks probleemiks (vt Ratner 1980: 1; Agawu 1991: 27).<sup>9</sup> Siiski ei piirdu topose semiootiline funktsioneerimine loomulikult nimetatud perioodiga: uusi toposeid kujuneb juurde ning olemasolevate toposte tähendused muutuvad pidevalt. Nüüdseks on uuritud toposeid ka romantistlikus perioodis (Agawu 2009; Dickensheets 2012), 20. sajandi ja nüüdismuusikas, filmimuusikas (Panos & Lympouridis *et al.* 2013) ning uute toposte ilmumist ka populaarmuusikas (Echard 2017). Mõiste kasutusala laienemisest tulenevalt puudub konsensus toposte täpse määratluse või tüpoloogia kohta. Raske tundub olevat määratleda toposte morfoloogilisi parameetreid: mõningatel juhtudel näib piisavat üksikust iseloomulikust meloodiast (nt ohkemotiiv või fanfaarne-militaarne meloodia) või rütmist (mis võivad viidata tantsužanritele nagu menuett, sarabande, valss, jne), et sätestada topos; teistel juhtudel aga hõlmab topos kõiki muusikalisi parameetreid, töötades kui terviklik stiil või žanr (nt pastoraalne, *Sturm und Drung*, *ombra* või ooperlik stiil). Et semiootiliselt funktsioneerida ja olla äratuntav, piisab aga sellest, et topos reprodutseeriks (ikooniliselt) mingi muusikalise stiili kõige iseloomulikumaid ja pertinentsemaid tunnuseid (Mirka 2014: 32).



Liikudes narratiivi käsitlemise poole võib märkida, et mitmed autorid on ühendanud toposte ning narratiivse muusikaanalüüsi (vt Agawu 1991, 2006; Hatten 1994, 2004; Klein 2004; Almén 2008). Kui komplekses teoses interakteeruvad mitmed muusikalised toposed, võib selles juba näha narratiivsuse alget, sest see tähendaks, et muusikas on ajaliselt järjestatud erinevad ekspressiivsed olukorrad. Robert Hatten (1994: 67) pakub välja mõiste "ekspressiivne žanr", kirjeldamaks viisi, kuidas klassikaline muusika järjestab toposeid, loomaks teatud muusikalisi tüüpe nagu "traagiliselt transtsendentsele", täheldades ühtlasi, et toposed näivat selliste tüüpide loomiseks jaotuvat vastanduvatesse paardesse (madal stiil *vs.* kõrge stiil, pastoraalne *vs.* heroiline, sakraalne *vs.* demonlik jne) (*ibid.*: 70).

Käesoleva töö raames toetun aga Alméni narratiivimudelile ning seega ka tema pakutud põhjalikule ülevaatele toposte ning muusikalise narratiivi seoste kohta (vt tabel 1), mis seostab toposed tema pakutud narratiivi jaotusega aktorite, agentide ning süvatasandiks. Antud käsitluses võivad aga ei pruugi toposed ise kujundada teose narratiivset struktuuri: selgub, et narratiiv võib aset leida ka üheainsa topose kontekstis (tüüp II) või toposed ei pruugi mängida suurt rolli teose peamistes ekspressiivsetes vastandustes (tüüp VII). Keerukas heliteoses, arvab Almén, on kõige tõenäolisem tüüp VI, mispuhul toposed suhtestuvad muusikalise narratiiviga keerukal moel.

Tabel 1. Narratiivi ja topose suhete tüpoloogia Alméni (2008: 79) järgi.

Tüüp I	Mittenarratiivne teos topos(t)ega.
Tüüp II	Narratiivne teos üheainsa kõikehõlmava toposega.
Tüüp III	Narratiiv kahe toposeväljaga, mis vastavad narratiivse konflikti elementidele (topos, mis suhestub narratiivse süvatasandiga).
Tüüp IV	Narratiiv topostega, mis ei ole identsed narratiivse süvakonflikti tasandiga, vaid eristavad olulisi momente narratiivis (topos suhestub aktantide tasandiga).
Tüüp V	Narratiiv topostega, mis peamiselt vastavad muusikalistele aktoritele (topos suhestub agentide tasandiga).
Tüüp VI	Narratiiv topos(t)ega, mis ei mängi selget narratiivset rolli või millel on muutuv roll (II–V tüüpi vahel).
Tüüp VII	Narratiiv topos(t)ega, mis ei panusta erilisel moel narratiivi arengusse.
Tüüp VIII	Narratiiv ilma toposteta.
Tüüp IX	Mittenarratiivne ja ilma toposteta teos.

Olles varustatud kahe metodoloogilise lähenemisega, liigun edasi Heino Elleri “Sümfoonilise legendi” juurde, mille stilistiline kirevus ning keerukas vorm peaks andma rohkelt ainet narratiivseks analüüsiks ning toposte identifitseerimiseks.

## “Sümfoonilise legendi” taust ja vorm

“Sümfoonilise legendi” (1922–1923) esmaettekannet toimus 21. juulil 1923 Tartus Vanemuise aias Elleri esimesel autoriõhtul. Koos talle järgneva sümfoonilise poeemiga “Viirastused” (1924) kuulub “Sümfooniline legend” Elleri esimese loomeperioodi (1909–1925, Humal 1984: 38) kõige mahukamate sümfooniliste teoste hulka, milles ilmneb Elleri orkestrimuusikas kõige enam uuenduslikke elemente nii vormi kui ka helikeele seisukohast, peegeldades eriti selgelt tema esimese loomeperioodi eksperimentaalseid tendentse ning stilistilist sünteesi, kus impressionismi ning ekspressionismi elemendid segunevad talle tüüpilise lüürilise romantismiga (Humal 1984: 42–43).

Teine “Legendile” iseloomulik tõsiasi on selle ebatavaline vorm, mida võiks kirjeldada süitliku miniatuuride tsüklina (Tuisk, HESM: 86), mis koosneb üheistkümnest selgelt eristuva meeoleu, temaatika, muusikalise žanri ja ka toposte poolest eristuvast osast. Ofelia Tuisk on seda nimetanud süidilikuks vaba-variatsioonivormiks (*ibid.*: 153) või liitseks miniatuuride tsükliks (*ibid.*: 86). Mitmed vormiosad on nõnda järsult kontrastsed, et nendevaheline seos ja teose loogiline areng ei pruugi ka mitmel kuulamisel selgeks saada. Alméni ning ka teiste teoreetikute töödest täheldame, et *narratiivsuse*<sup>10</sup> astet muusikalises kogemuses suurendab olulisel määral selliste suurte kontrastide olemasolu; lisaks mõjuvad narratiivsena tõenäoliselt ootamatud või seletamatud struktuuri- ja vormielemendid (Abbate 1989: 229; Hatten 1991: 76; Tarasti 1994: 31). Selliseid “kõrvalekaldeid” ootuspärasest vormist ja teksti keskpaiga laiendamist (stabiilsete algus ja lõpp-punktide vahel) võib moodsa teooria kohaselt pidada narratiivi loomise eeltingimuseks (Brooks 1984: 139), need kutsuvad kuulajal esile tõlgenduslikke hüppeid nende kontrastide selgitamiseks muusikas kui tüüpilised formaalsed vormimudelid näivad olevat ebaadekvaatsed (Hatten 1991: 76). Selliselt on tähelepanuväärne teose laiendatud keskmine osa ning ootuspärase muusikalise materjali repriisi surutus teose lõppu (vt tabel 2). Narratiivsuse astet suurendab ka loomulikult paratekstuaalne viide – “legend”, mis viitab teatud folkloorsele narratiivsele žanrile, mille sisuks on sageli fantastiline või imetabane juhtum kauges minevikus. (Roberts & Michael 1995.) Lisaks teose kuulumine sümfoonilise poemi žanri, mis paigutab ta intertekstuaalsele väljale, kus leiame peamiselt 19. sajandist vabas vormis

kirjutatud sümfoonilised teosed, mille vormi iseärasused (episoodilisus, teemade teisendused) tulenevad nende narratiivsest organisatsioonist ja seotusest muusikavälise programmiga (Macdonald 2001).

Kõik need seosed tingivad ilmselt selle, miks baltisaksa muusikakriitik Hermann von Andreae kirjeldas teost programmiliselt: "Teos algab, nähtavasti tähisöoga merel (Rimski-Korsakovi "Tsaar Saltaan"). Lõbus *intermezzo* ei kesta kaua, sest järgneb sõda, mille õudustest ja möllust kõlab kohati läbi midagi väga tõsist ja pühalikku" (Andreae 1923). Hiljem kirjutab sama autor, et Eller ise nõustus tema kirjeldusega, täpsustades siiski, et avalõigus kangastus helilooja kujutluses hoopis "salapärase järvi" (Andreae 1925). Ka Tuisk arvab, et "Legendi" kujundid ja nende arenguloogika on tõepoolest nii tähendusrikkalt piltlikud, nii süžeeliselt seostatavad, et programmi olemasolu paistab igati loogilisena", ning et see "sarnaneb tundmatu legendaar-muinasjutulise süžee kirjandusteose illustreerimise albumile" (HESM: 78, 86). Helilooja ise on märkinud, et teos on kirjutatud "mütoloogilistele, fantastilistele ainetele" (Humal 1987: 198), mis samuti Tuisu arvates viitab "šifreeritud programmile" (HESM: 78, 140). Käesoleva töö seisukohast piisab viitamisest nendele tõlgendustele kui teose narratiivsust toetavatele teguritele. Peab märkima, et ka Elleri kommentaarid ("salapärase järvi", "müütika" ja "fantastika") ei pruugi viidata spetsiifilisele sisule, vaid pigem püüdlusele kirjeldada puht-muusikaliste elementidega seostuvaid kultuurilisi assotsiatsioone – toposeid.

"Legendi" võib jaotada Humala (1987: 35) eeskujul üheteistkümneks vormiosaks, mis on suuresti temaatiliselt iseseisvad. Neid eristavad üksteisest ka toposed ja tonaalne plaan. Struktuur on esitatud alljärgnevas tabelis (tabel 2).

Tabel 2. "Sümfoonilise legendi" vorm.

Vormiosa	Taktid	Ajakood <sup>11</sup>	Helistik	Valitsev topos	Märkmeid
I <i>Moderato</i> . <i>Mistico</i> .	1–73	0.00–4.55 peateema: 2.32	D-duur	Pastoraal- impressionism	A-temaatiline sissejuhatus ja peateema
II <i>Allegro</i> <i>giocoso</i> .	74–130	4.56–6.28	Des- duur	"Rahvastseen", fantastika	"kõrvalteema"
III <i>Lento</i> <i>doloroso</i> .	131–169	6.30–8.47	h-moll	<i>Pianto</i> , "kõrge" stiil, traagika	"episood"
IV <i>Tranquilo</i> .	170–215	8.47–11.57	a-moll	Pastoraal, <i>apassionato</i>	"episood"
V <i>Sostenuto</i> .	216–255	11.57–13.58.	es-moll – h-moll	Pastoraal, <i>ombra</i>	"episood"

VI <i>Allegro giocoso.</i>	266–277	13.58–14.41.	H-duur	“Rahvastseen”, pastoraal	II. vormiosa osaline repriis
VII <i>Presto.</i>	278–417	14.42–16.29		<i>Ombra</i> , fantastika	“töötlus” materjal I osast, muudetud kujul
VIII <i>Gojoso.</i>	418–479	16.30–17.20	D-duur	Fantastika, heroiline	“töötlus” materjal I osast, muudetud kujul
IX <i>Marciale.</i>	480–563	17.20–19.29	D-duur	Heroiline	kulminatsioon
X <i>Molto adagio espressivo.</i>	564–600	19.29–22.07	F-duur	<i>Appassionata</i> , lüüriline	Peateema repriis
XI <i>Moderato Mistico.</i>	601–621	22.08–24.03	D-duur	Pastoraal- impressionism	Kooda: atemaatilise sissejuhatuse osaline kordus

Lisaks võib rääkida sellise keerulise vormi puhul tekkivast narratiivsest kihilisusest. See tekib ühelt poolt äärmuslikest kontrastidest meeleolus, topostes, muusikalises kujunduses ja isegi žanris, kontrastid tekivad mitmel puhul ka ettevalmistuseta. Lähtudes Robert Hattenist võivad sellised järsud üleminekud ja kontrastid tekitada muusikas mulje muutusest diskursusetasandis (Hatten 1991: 86), mille all kirjanduslikes tekstides peetakse silmas muutust vahetust narratsioonis. Näiteks minavormis jutustusest kõiketeadva jutustaja perspektiivi, mis sageli pakub kriitilise perspektiivi eelnenud muusika suhtes. Kui arvestada “Legendis” ka selliseid üleminekomomente vormiosade vahel ning materjali kordumist, võib teose narratiivset skeemi kirjeldada ka kihilise “lugu loos” narratiivina järgnevalt (joonis 2), millest tuleb lähemalt juttu edaspidi.

1:	I ( <i>Moderato mistico</i> )				XI
2:		I ( <i>Piu mosso</i> )			VII–X
3:		II			VI
4:		III	IV	V(b)	
5:				V(a)	

Joonis 2. “Sümfoonilise poemi” narratiivne kihistus.

## "Sümfoonilise legendi" narratiiv ja toposed

Aktorite tasandil võime fikseerida „Legendis“ kolm korduvat muusikalist elementi, mis figureerivad kogu teose vältel ning sätestatakse I vormiosas ning eristuvad üksteisest ka toposte poolest. **Kordaloovaks** hierarhiaks võib pidada teose sissejuhatuses kõlavat pastoraal-impresionistlikku idüllilist topost, mis on Elleri loomingus suhteliselt ainulaadne atemaatiline koloristlik materjal (taktid 1–10, Ondine: 0.00–0.41). Seda ilmestab impresionistlik harmooniline staatika (kõlab D-mažoor pentatoonika), õhuline orkestratsioon ning barkaroollik õõtsumine keelpillides (näide 1). Selline harmooniline staatika, pentatoonika, mažoorne helilaad ning muusikaline „lihtsus“ seovad seda löiku pastoraalse toposega, idealiseeritud looduspildiga (antud juhul siis „salapärase järvega“). Lisaks on antud lõigul mitmeid seoseid mütologiseeritud loomis- ja looduspiltide kujutamiseks 19. sajandi muusikas, mis mitmel puhul samuti kujutavad puutumata loodust, millesse pole veel ilmunud muusikalist „tegelast“ teema näol.<sup>12</sup> Hällilaululik, staatiline ja rõhutatult idülliline miljöo loovad kujutluse häirimatust ja lahutamatust ühtsusest loodusega (Klein 2015: 45), mida omakorda hakkavad häirima teatud muusikalised ilmingud, millest esimene on ilmselt *f*-noodi kõlamine (vt näide 1, Ondine 0.25), mis madaldub kromaatilisel helist *fis* ning muudab laadi minoorseks. Sellele järgneb kromaatiline laskumine bassis ning kasv dünaamikas, kulmineerudes uue ekspressiivse olukorraga.

Näide 1. "Sümfoonilise legendi" taktid 1–7 ja narratiivi "esialgne kord" (0.00 – 0.29).

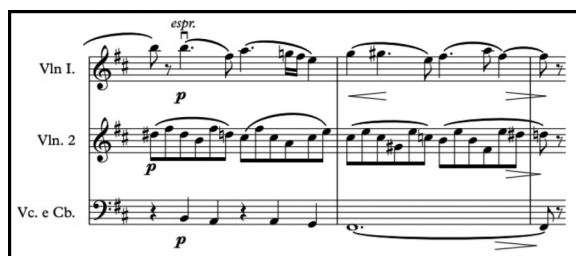
Korduvad elemendid, mis sätestatakse taktides 11–24, kõlavad sissejuhatuses kahel korral. Need on markeeritud ning transgressiivsed elemendid, mis vastanduvad pastoraalsele idüllile kõigi muusikaliste parameetrite poolest. Harmonia on tertsiline ja mitte kvindipõhine, bass kõlab dominandil ja mitte toonikal, laad kromaatiline (kordusel ka täistooniline) muusikaline kujundus on nüüd katkendlik, mitte sujuv – kõlavad *staccato* akordid koos kromaatiliste trilleri-figuuridega puu- ja keelpillides ning ilmuvad ka uued tämbrid – tremolod (*sul ponticello*) bassis ühes timpaniga koos fanfaarse trompetimotiiviga (näide 2). Assotsiatiivne ruum, mille need loovad, on siin väga erinev: trompeti materjal meenutab eelkõige sõjaväelise leinamuusikale iseloomulikke signaale,<sup>13</sup> tertsides, kromaatiliselt liikuv ning kiirete passaažidega puupillimaterjal seostub eelkõige “fantastika” kujutamise muusikas.<sup>14</sup> Kromaatika tekitab samuti kaebemuusika assotsiatsioone: laskuv kromaatiline bass või nn *passus duriusculus* topos, mis juhatab selle materjali sisse ja välja, on eelkõige seotud kaebelauludega vokaalmuusikas (Monelle 2000: 73–74). Tähenduslik on ka täistoonharmoonia ilmumine taktis 29, mis kõlab teoses sageli ka edaspidi. See laad on nimelt markeeritud ning seda seostatakse “maagiliste” või võõraste elementide kujutamise romantisel muusikas (Tarasti 1978: 98–99). “Ebatavalisi” heliridasid nagu täistoonhelirida ning oktatoonika on 19. sajandi vokaal ja programmilises muusikas sageli seostatud normaalsusest väljapoole jääva temaatikaga, sealhulgas fantastika ja üleloomulikkusega, need on võtted, mida Richard Taruskin (2010: 428) nimetab “uuteks madrigalismideks” ning mis viitavad “võõristavatele” teemadele ka Elleri õpilase Eduard Oja sümfoonilistes poemides (Toot 2016: 96). Iseloomulik on ka täistoonhelirea ning kromaatika sage ühendamine. Lihtsuse mõttes võib seda muusikalist materjali nimetada **antagonistlikuks**, kuivõrd need elemendid ilmuvad teoses alati transgressiivse ning düsfoorse korra markeritena. See vastanduv materjal on sissejuhatuses “ümbritsetud” valitseva pastoraalse idülliga, mõjudes kui repressseeritud pahaendeline jõud.

The image shows a musical score for measures 11-14. The score is written for Trompet (Trumpet), Timpani, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The score includes various dynamic markings such as *mp*, *p*, *sf*, and *pp*. There are also performance instructions like *staccato* and *sul ponticello*. The score is presented in a standard musical notation format with staves for each instrument.

Näide 2. “Antagonistlikud” aktoolid, taktid 11–14 (0.45–0.55).



Kolmas korduv muusikaline aktor on peateema, mida edaspidi nimetan **teema-aktoriks**. See lühike meloodialõik meenutab Rimski-Korsakovi esimese osa peateemat süidist "Šeherezade" (iseloomulikud kvardikäik alla ja väike tertš üles), see kõlab esmalt taktides 40–41 ning kordusel 54–58. Teema põhimotiiv muutub kogu teose kontekstis üheks peamiseks varieeritavaks ja korratud materjaliks ning ilmub ka X vormiosas repriisina. Sellele iseloomulik meloodika näib olevat omaette topos, mida leidub sageli kadentsifiguurina 19. sajandi muusikas nii Tšaikovskil, Schumannil, Mendelssohnil, Chopinil, Liszt'il kui ka Verdil ja Wagneril, ilmudes peaaegu alati lüürilises kontekstis, vene armastuslauludes näib see sageli kehastavat igatsust või kaeblemist (Monelle 1992: 280). Kuigi teemaaktori ilmumine võib esmalt mõjuda euforse läbimurdena uude helistikku (H-duuri), leebub võidukas afekt kiiresti ning teema jätkudes laskuvad saatehääled kromaatilisel, teema üldine profiil on laskuv nii helikõrguses kui ka dünaamikas, selle afekt vastandub idüllilis-pastoraalsele hierarhiale lüürilis-igatseva afekti ja topose ning harmooniliselt progresseeruva plaaniga, vastandudes ka nõnda esialgsele staatikale.



Näide 3. "Sümfoonilise legendi" peateema (taktid 40–42), teemaaktor (2.33–2.41).

Need kolm muusikalist "tegelast" – eriti antagonistlik materjal ja teema-aktor – kõlavad teose peaaegu igas vormiosas erinevate toposte kontekstides. Iseloomulik näide ongi järsk üleminek esimesest vormiosast teise. Kontrastselt materjalist hoolimata leidub teises vormiosas mitmeid paralleele esimesega: ka siin domineerib staatiline, kvindipõhine ja pentatooniline ja pandiatooniline harmoonia nagu sissejuhatuses, mille kohal kõlab uus lihtne teema (millel on motiivilisi sugulusi teose peateemaga). Ka teises osas sätestatakse idülliline muusikaline kord, millele vastandub ABA vormis kõlava vormiosa keskmine osa, kus taas kõlavad antagonistlikud elemendid ning teemaaktor.<sup>15</sup> Vormiosa materjal kõlab aga hoopis uues toposes kui skertsolik ja värviküllane materjal, millel on vähe ühist pastoraalse järvepildiga (vt näide 2). Seda võiks pigem

kirjeldada kui rahvastseeni, mida süvendavad muljed kirjust ja aktiivsest stseenist, mille tekitavad ristuvad viulitremolod (näide 4). Sellise muusikalise kujunduse seost rahvastseenidega on käsitlenud Philip Tagg (2000: 158).<sup>16</sup> Teine domineeriv topos on fantastika, millega seostuvad eelkõige kasutatud tämbrid: kõrge flööt, kella mängu tämber, rohked keelpillitremolod.<sup>17</sup> Muusikas näib olevat toimunud stseenivahetus (eriti tänu järsule üleminekule vormiosade vahel), mulje võib tekkida kollaažist või montaažist, mis lubab uut muusikalistel aktoritel panustada narratiivi arengusse (Almén 2008: 86), muusikalise materjali tuletatuse tõttu võib aga ka öelda, et samad aktorid on paigutatud uude keskkonda. Näib, et on jutustatud sama lugu uues kuues või miljões.

The image shows a musical score for the beginning of the 'Allegro giocoso' section of 'Legendi' II. It features four staves: Campanelli (bell), Celesta, Arpa (harp), and Violini I (Violin I). The Campanelli part has a dynamic marking of *p*. The Celesta and Arpa parts have a dynamic marking of *mf*. The Violini I part has a dynamic marking of *mf* and includes fingering numbers 6 and 5. The tempo is marked 'Allegro giocoso' with a quarter note equal to 160 (♩ = 160). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C).

Näide 4. “Legendi” II vormiosa Allegro giocoso algus, taktid 74–76 (4.56).

II vormiosa narratiivne areng on analoogne I vormiosaga ning näiliselt ka kogu teosega, kuivõrd XI vormiosas kõlab taas sissejuhatuse idüllilis-pastoraalne “järvestseen” (vt tabelit 2). Nõnda võib muusikalist arengut kirjeldada “romansina” või korra võiduna transgressiooni üle. Teos näib tõesti vastavalt romansile sätestavat idealiseeritud, müütilise või fantastilise ihaldatava seisundi, mida muusikas sageli esitatakse läbi pastoraalse, müütiliste ja transtsendentsete toposte (Almén 2008: 97), mis funktsioneerivad kui esialgne seisund ja ihaldatav eesmärk. Teose areng toimuks seejärel episoodiliselt, järjestike transgressioonide ületamisena (*ibid.*: 115). See tõlgendus võib aga jääda retooriliselt ebaeenvaks, sest I ja XI vormiosa erinevad muusikalise materjali poolest ülejäänud teosest nõnda suurel määral ning ühtlasi ei jõua muusika nendeni ja neist välja arenduse käigus, vaid järskude üleminekutena helistikus ja meeleolus. Nõnda võib tõlgendada neid vormilõike eraldiseisva diskursuse-tasandina, mis eristub teose keskel aset leidvast narratiivist, “Legendil” on seega raamjutustuse iseloom. Tõepoolest kõlab selle raami sees justkui mitu

"lugu loos", mis esindavad ka erinevaid paradigmaatilisi loo-plaane (vt joonist 2). II ja VI vormiosa näivad etendavat veel ühte romansi narratiivi, raamides III–V vormiosa tragöödiat, samas kui VII–X vormiosas toimub eelnevate elementide süntees, kulminatsioon ning seejärel – X vormiosas – repriis ühes ootamatu positiivse lõpplahenduse õhnestamisega.

**Aktantide** tasandil jälgitakse Alméni järgi muusikaliste agentide diskursiivset funktsiooni teose arenedes: milliseid narratiivseid rolle ja tähendusi nad omandavad, kordudes erinevates kontekstides. Hea näide on III–V vormiosa, kus domineerib moll-helilaad ja aeglane tempo. Seal kohtame teemaaktorit madalas seisus: ta kõlab muudetud kujul ja kromaatilisel altereerituna III vormiosa (*Lento doloroso*) alguses moll-helilaadis (samanimeline-moll võrreldes tema esimese ilmumisega H-duuris) ning hilisromantiliselt kromaatilises polüfoonses stiilis, olles ühendatud ka antagonistlike elementidega: täistoonharmooniatega, kromaatikaga ja leinamarsi rütmiga (näide 3). Siin kõlavad ka mitmed traagikaga seotud toposed: ristimotiiv barokk-muusikast ning ohkemotiiv või *pianto*.<sup>18</sup> Võib öelda, et see teema kehtestab uue kohaliku tingliku korra-seisundi, mis nüüd traagiline: varasemalt represseeritud transgressiivsed elemendid pääsevad nüüd mõjule.

Näide 5. III vormiosa *Lento doloroso* algus, taktid 131–139 (6.30–6.58). Märgitud on teemaatilised motiivid (a ja b), mis korduvad III–V vormiosas, ristimotiiv (b-a-c-h), ristidega on märkitud täistoonharmooniad.

Sellest teemast tuletatud motiivid korduvad kogu episoodi (III–V vormiosa) vältel, kehtestades uue ajutise traagilise hierarhia. Muusika arenduslikum pool III–V vormiosas mõjub nüüd katsena läbi murda kehtestatud traagilisest korrast, narratiivne loogika töötab ümberpööratud kujul. Sellised katsed kõlavad ka uutes topostes, nt *apassionata*<sup>19</sup> toposes III vormiosa teises pooles,<sup>20</sup> aga ka IV vormiosas, mille alguses taastub ajutiselt pastoraalne topos,<sup>21</sup> hiljem taas ahastavas *apassionata* toposes.<sup>22</sup> V vormiosas kuuleme teema-aktorit ühendatult pastoraalse korraga.<sup>23</sup> See jääb aga üürikeseks helgeks ilminguks (ja väga võõras helistikus, es-mollis), enne kui episoodi lõpetavad taas *doloroso* vormiosa motiivid ning *ombra* toposes, mis tähistab eelkõige deemonlikku.<sup>24</sup> Traagiline ruum saab ületatud alles VI vormiosas, mis justkui tühistab samanimelise molli traagika.

VII vormiosas leiame seekord mitte teemaaktori, vaid hoopis teose primaarse hierarhia, pastoraalse järvesteeni ühendatult antagonistlike muusikaliste elementidega: taastub õõtsuv bass, mis kõlas teose alguses, kuid nüüd kostab kiires tempos ning kromaatilisel moondatud kujul. Selle kohal kõlavad kromaatilised paralleeltersid puupillides – materjal, mida kuulsime juba I vormiosa alguses transgressiivsete elementide seas.<sup>25</sup> Nagu on sõnastanud Mart Humal (1987: 36), on “järvel puhkenud torm”. Järgneb intensiivne muusikaline arendus kiirelt vahelduvate meeleolude ning muusikalise kujundusega, kus vahelduvad fantastilised ja mänglevad puupillid<sup>26</sup>, antagonistlik materjal<sup>27</sup> ning ka heroiline topos, mida esindavad siin eelkõige mažoorises helilaadis fanfaarsed kujundid vaskpillidel rikkaliku saatena orkestris. Just selles toposes naaseb ka teemaaktor,<sup>28</sup> Olles ületanud madala hierarhilise seisundi III–VI vormiosades omandab teemaaktor siin heroilise positsiooni, funktsioneerides kui potentsiaalne kõrge väärtusega hierarhia sätestaja. Tõepoolest keerukas muusikaline arendus ja intensiivistumine juhivad meid lõpuks kulmineerivasse IX vormiosasse, kus kõlab peaaegu pidevalt heroiline topos teose põhihelistikus, D-duuris (näide 6). Vormiosas kõlav teema näib olevat süntees teemaaktori motiivist ning helidest *ais-gis-dis-cis*, mis ühtivad enharmooniliselt II vormiosa struktuursete helidega. Narratiivses aspektis võimaldab ehk just see süntees jõuda muusikalise läbimurdeni ja resoluutsesse eufoorsesse muusikalisse ruumi. Selline kulmineeriv lõik vastaks üsna hästi tüüpilisele 19. sajandi sümfoonilise poemi narratiivsele käigule, kus heroiline topos alutab lõpuks transgressiivsed elemendid, jõuab läbimurde ja võiduni. Näiteks Ferenc Liszti mitmed sümfoonilised poemid (“Prometheus” ja “Tasso”) järgivad seda narratiiv-toposelist plaani: tormi ja tungi topostele järgneb lüüriline stiil ning lõpuks heroiline ja triumfeeriv apoteos, mida toetab tonaalses plaanis liikumine minoorist duuri (Liu 2016: 157).

Näide 6. IX vormiosa põhiteema, taktid 480–484 (17.20–17.26).

VII–IX vormiosades sätestatud ootust mudeli 'düsfoorne–eufoorne' järele õõnestab aga X vormiosa, mis kujutab endast teemaaktori repriisi, mis kõlab F-duuris, omandades väärepriisi tunnused. Teema ise kõlab resigneerunult ja igatsevalt nagu ka oma esimesel ilmumisel, taustal taas kromaatiliselts laskuvad saatehääled. Ilmuvad isegi *doloroso* teema motiivvariandid, andmaks märku teemaaktori madalast väärtusastmest.<sup>29</sup> Dramaatiline löik lõppeb lausa kujundusega, mida võiks nimetada teemaaktori "surmaks": ta kõlab veel viimast korda laskuvas variandis ning madalas registris, enne kui muusika jääb toppama F-mažoorisel suurel septakordil, mis kordub aina uuesti timpanipõrinal ilma lahenduseta (näide 7a). See akord ei ole aga tonaalselt kuidagi võimeline liikuma tagasi D-duuri ning vormiosa lõpetab dramaatilise bassfiguuriga (näide 7b). Teemaaktor teoses enam uuesti ei kõla, olles võimetu nii eufooriliseks apoteosiks (mis toimuks ilmselt talle omases H-duuris) kui ka ühinemiseks pastoraalse D-duuriga – teose esialgse korruga (olles seda ehk illusoorset teinud vaid korraks V vormiosas). See esialgne kord kõlab taas XI vormiosas pärast pikka üleminekulist harfiglissandot, moodustades teesele raami. Seal ei kõla enam uuesti antagonistlik materjal ning problemaatiline heli *F* lahendatakse vastassuunalise kromaatilise käiguga helisse *Fis*.

Näide 7a. Teema-aktori viimane kõlamine, keelpillid, taktid 592–594 (21.36–21.46).



Näide 7b. X vormiosa lõpp, violad, tšellod ja kontrabassid, taktid 596–597 (21.51).

Kas ei mõju üleminek pastoraalsesse impressionistlikku miljöösse siinpuhul ebaseenvalt või lausa irooniliselt? Täenduslik on ka heliklassimotiiv *F*, mis oli esimene noot, mis teose alguses idüllil häiris ning mille nimelises helistikus nüüd repriis kõlab. Teemaaktor jääb nõnda siiski eraldatuks esialgsest hierarhiast, tema loogiline areng näib olevat uue heroilise korra sätestamine (tõenäoliselt H-duuris), kuid see topos ei ühildu teose esialgse korruga ning on lõpuks seostatud hoopis seda häiriva heliklassiga. Pastoraalsesse idüllil viivad meid hoopis harfiglissandod,<sup>30</sup> mis lausa klišeena kujutavad und, unne vajumist või illusoorset, mida kinnitab ka I ja XI vormiosa impressionistlik ja ülejäänud muusikalisest diskursusest kaugel ja ebatavaline stiil Elleri loomingu kontekstis. Teemaaktor ise pastoraalses kontekstis enam ei kõla. Selmet tõlgendada “Legendi” narratiivi kui raamjutustust, kus keskmistes vormiosades toimunu saab ületatud kui “halb uni”<sup>31</sup> võib “Legendile” anda ka alternatiivse tõlgenduse: tegemist on hoopis iroonilise narratiiviga, kus esialgne kordaloo hierarhia on – vähemalt teemaaktori seisukohast – kaotatud, narratiivi lõpp oleks sel juhul X vormiosa dramaatiline ja jõuline lõpp, mille suhtes XI vormiosa mõjub kui ebaseenev meenus.

## Kokkuvõte

Käesolevas artiklis demonstreerisin narratiivse loogika ja toposte suurt rolli Heino Elleri varajases orkestrimuusikas, vaadeldes lähemalt tema “Sümfoonilist legendi” (1923). Süitlikku, järskude kontrastide ning stilistiliselt kireva teose arengus võib siiski näha taasilmumas spetsiifilisi omavahel vastanduvaid muusikalisi elemente erinevates muusikalistes kontekstides. Lähtusin Byron Alméni (2008) narratiivse analüüsi mudelist, mille kohaselt identifitseerisin need korduvad elemendid muusikaliste aktoritena, mis jaotuvad esialgset hie-



rarhiat sätestavaks pastoraalseks idülliks ning selle suhtes transgresseerivaks antagonistlikeks muusikalisteks elementideks ning teemaaktoriks, teose põhi-teemaks. Edasi jälgisin vastavalt Alméni pakutud aktantide analüüsisitasandile teose vältel nende muusikaliste aktorite arengut, mille tulemusest sõltub narratiivne süvatasand, jaotudes romantsiks, tragöödiaks, ironiaks ning komöödiaks vastavalt kahele vastandusele "kord/transgressioon" ning "võit/kaotus". Lisaks tuvastasin "Legendis" raamjutustuse tunnused, lähtudes Robert S. Hattenist (1991: 86–88), kelle järgi järsud ja ootamatud kontrastid ning stiilide kõrvutused võivad muusikas tähistada nihet diskursusetasandis.

Suurt rolli mängis nii aktorite eristamisel kui ka nende vaheliste jõuvahekordade ümberhindamisel muusikaline topos. Teemaaktori kujundus traagilistes topostes (III–V vormiosa) on sellest hea näide. Ühtlasi kujundab Eller teose narratiivset kulgu materjali kombineerides või kõrvutades ning seeläbi võimusuhteid ümber kujundades, näiteks juhul kui ta ühendab antagonistlikud muusikalised elemendid (täistoonlaad, paralleelsed kromaatilised tertsid ja fantastiline topos) esialgse hierarhiaga (teose alguses kõlanud barkaroolliku õõtsuva bassiga) VII vormiosas. Tõlgenduslikku raskust tekitab raamjutustuse struktuur, millest lähtuvalt pakkusin kaks konkureerivat tõlgendust. Esimesel juhul on tegemist romansi narratiiviga, kus XI vormiosas naasev pastoraalne idüll tähistab võitu transgressiivsete elementide üle. Sellisel juhul võime tõlgendada II–X vormiosas toimuvat kui raamjutustuse madalama kihi narratiivi ("halb uni" tõlgendus). Teisel juhul asetame narratiivse trajektoori põhirõhu keskmistesse vormiosadesse ning teemaaktori katsesse kehtestada heroiline läbimurre antagonistlike elementide üle, mis aga ootamatult katkeb X vormiosas kui nihkume kaugesse helistikku F ning teemaaktori areng lõpeb traagilise muusikalise kujundusega ning võimetusega naasta teose esialgsesse D-duur pastoraalsesse hierarhiasse.<sup>32</sup> Sel juhul võib "Legendi" narratiivi mõista omalaadse ironiana, kus narratiivseks sisuks jääb vastandlike hierarhiate ühildamatus.

Nagu igasugune tõlgendus muusikast, on ka selles artiklis pakutud lähene-mine pigem "soovitus võtta omaks teatud kuulamisstrateegia" (Meelberg 2006: 6). Mitmed edasised hermeneutilised järeldused tunduvad siiski end mulle ise esitavat: teos näib nimelt dramatiseerivat lüürilise muusikalise teemaaktori võimetust jõuda idüllilisse "sonoorsesse hälli" ja ühtsusesse loodusega, mida kujutab I ja XI vormiosa hällilaululik staatiline ja atemaatiline impressionism. Eller näib lausa tegevat metanarratiivse kommentaari 19. sajandi sümfooniliste poeemide suhtes, problematiseerides heroilist apoteoosi, mis on nõnda tavapärane näiteks Liszti sümfoonilistes poeemides. Ta teeb seda, leides seemise vastuolu heroilise subjekti ja idealiseeritud pastoraalse ühtsuse vahel. Seda tähendustasandit tajudes võib tõesti väita, et Elleri muusikas ilmuvad

esimese loomeperioodi lõpul modernistlikud ilmingud ka ekspressiivsel ning narratiivsel tasandil kuivõrd justnimelt romansi-narratiivid näivad modernse maailmataju kontekstis paigutatud kõige probleemsemale positsioonile (Almén 2008: 97). Pole ehk üllatav, et kordaloov ja idealiseeritud hierarhia “Legendis” kõlab Elleri kontekstis uudse ning modernse muusikalise stiilina – impressio-nismina – mis on ka puht-muusikalise võttestiku poolest raskesti ühildatav romantistliku-teleoloogilise muusikalise arenguga, mis tingib ka järsud üle-minekud “Legendis” nende stiilide vahel. Ühtsus loodusega jääb vaid impres-sionistlikuks unelmaks, asetatud ühtaegu kaugesse mütoloogilisse minevikku ning võõrasse unenäolisesse ruumi.<sup>33</sup>

Eelnevale tõlgendusele võib ette heita liigset subjektivismi. Pakkuda selliseid ja edasisi spetsiifilisemaid järeldusi muusikalise teksti tähenduse kohta võib pii-rata Lawrence Krameri järgi “ekfrastiline hirm”. Võib näida, et verbaalne para-fraas muusikast ähvardab asendada ja piiritleda kirjeldatava teose tähenduse ja kogemuse liiga tugevalt, et sõnad asendavad puht-muusikalise tähenduse ning sunnivad selle vaikima või leiutavad hoopis asju, mida muusikas tegelikult ei ole (Kramer 2002: 18–19). Lahendus ei tohiks aga olla wittgensteinlik vaikimine vaid vastupidine tendents – piiritletud ekfrastiline lootus, tähendusest tuleb kõneleda rohkem, täpsemalt ning paremini, sest muusikateadlastena ei ole meil muud valikut kui rääkida (Klein 2015: 11). Käesoleva artikliga soovisin sellega teha algust, tutvustada eesti muusikateaduses ning eesti klassikalise muusika uuringutes meetodeid, tõlgendamaks ja analüüsivaks teoste tähenduslikke elemente ning nendevahelisi suhteid, et tulevikus julgemalt arutleda Elleri ja teiste eesti heliloojate muusika narratiivse jt ekspressiivsete muusikaliste nähtuste ja nende mõju üle.

## Kommentaariid

<sup>1</sup> Peab märkima, et lühidalt on kirjutanud Kerri Kotta populaarteaduslikes artiklites eesti nüüdissümfooniade narratiivsusest ja Erkki-Sven Tüüri muusikast kui draamast või narratiivist (Kotta 2014, 2018).

<sup>2</sup> Nende kahe tasandi eristuseks kasutatakse mitmeid mõisteid, millest kõige tüü-pilisemad on **faabula** ja **süžee** (vastavalt jutustatud loo sündmused nii nagu nad eksisteerivad kronoloogilises ja põhjuslikus järjekorras ning lugu selliselt nagu ta on esitatud, mispuhul võib sündmuste järjekord olla segipaisatud, esitatud kordustega, väljajätmistega või tempomuutustega). Vahel tarvitatakse samatähenduslikult ka mõisteid “lugu” (*story*) ja “diskursus” (*discourse*). Neid tasandeid võib võrrelda se-miootikas märgi tähistatava ning tähistaja tasanditega (või vormi ja sisuga) (Prince & Noble 1991: 543–544).

<sup>3</sup> Nende ja teiste narratiivi elementide kohustuslikkuse ja nende leidumise üle muusikas vt ka Almén 2008: 28–38.

- <sup>4</sup> Siin võib täheldada sarnasust Tzvetan Todorovi pakutud minimaalse narratiivi käsitlusega, mis kätkeb endas esialgset tasakaaluseisundit, mis mingi jõu tulemusel muutub ebastabiilseks ning lõpuks mingite tegevuste järel kas taastatakse või asendatakse uue tasakaaluseisundiga (Todorov 1969: 51). Siit järeldub ka, et mitte igasugune muusikaline tekst pole tingimata narratiivne: see sõltub kontrastide kohalolust ning kuulajate kultuurikontekstist johtuvast võimest neid ära tunda ja tähenduslikuna tajuda. Vajalik on siiski ka kuulaja võime tajuda muusikat *narratiivsena*. See näib aga olevat levinud loomise- ja kuulamisstrateegia eriti 19. sajandist (Newcomb 1984: 234).
- <sup>5</sup> Aktant on Algirdas Julien Greimasilt (1973: 106–120) laenatud termin, mis üldistab tekstis leiduvad agendid nende üldiste funktsioonide põhjal, nagu protagonist, antagonist, ihaldatav objekt, abistaja. Aktant täidab narratiivset rolli, kandes funktsiooni, mitte sisu. Agentide ja aktantide tasand ei vasta tingimata üks-ühele, üks agent võib täita mitut aktandirolli või vastupidi.
- <sup>6</sup> Lähtun siinpuhul Nattiez' jaotusest muusikaliste tähendusteooriate vahel kus formalistlik on vastandatud ekspressivismile, imitatsiooniteooriatele ja sümbolismile. Formalistlike käsitluste järgi on muusikaline tähendus rangelt muusikasisene, muusika ei viita süsteemiväliselt (Nattiez 1990b: 107).
- <sup>7</sup> Ülevaateks mõiste kohta eesti keeles vt Undusk 2001.
- <sup>8</sup> Tavakohaselt viitan Peirce'i kogutud teostele (Peirce 1953) lühendiga "CP" (*Collected Papers*), millele järgneb kõite ja paragrahvi number.
- <sup>9</sup> Kuivõrd autorid lähtuvad 18. sajandi teoreetikute kirjutistest, võib toposeteoorial näha seost ajalooliste õpetustega muusikalistest žanritest ja stiilidest või afektidest (vt Mirka 2014: 3, 21), erinevad aga seletused, mida anti muusikalise tähenduse tekkele.
- <sup>10</sup> Narratiivsuse all mõistetakse omadust, mil määral narratiiv mingis tekstis või meediumis esineb või kui tugevalt seda vastuvõtja poolt tajutakse. Narratiivsuse all võime mõista loo "jutustamisväärust", mis omakorda võib seisneda selle terviklikkuses, struktuuris, pingelisuses, üllatuslikkuses, motiveerituses, intriigistatuses, puänteerituses, tegevuse aktiivsuses, jne (Väljataga 2008: 686).
- <sup>11</sup> Siin ja edaspidi viitan ajakoodidega järgnevas väljaandes kõlavale esitusele. Baiba Skride, Estonian National Symphonic Orchestra, Olari Elts. 2018. *Heino Eller. Violin Concerto. Fantasy. Symphonic Legend. Symphony No. 2*. Ondine (<https://open.spotify.com/track/3KpoHdXTFpbKXPgliLCL2F?si=8f14efc7bcfa4b84> – 24.11.2021).
- <sup>12</sup> Mütologiseeritud atemaatiliste loodusmuljetele teoste alguses vt Tarasti 1978: 86–91, 123–124.  
Mõned näited: Jean Sibeliuse "Luonnotar", Richard Wagneri "Nibelungi sõrmuse" 1. osa "Reini kulla" sissejuhatus, päikesetõus Maurice Raveli "Daphnis et Chloe's", lisaks on käesoleval lõigul mitmeid sarnasusi muusikaliste "merepiltidega" nagu Raveli "Une Barque sur L'Océan", mille harmooniline struktuur ning "õõtsuv" rütm on analoogsed. Sarnasusi leidub ka Rimski-Korsakovi "Šeherezade" esimese osa alguse merepildiga, kus samuti 6/4 taktimõõdus õõtsuv bassikäik või Čiurlionise sümfoonilise poeemiga "Meri" (1907) ning eriti Anatoli Ljadovi "Võlujärvega" (1909) – see kuulus vene sümfooniline poeem võis olla Elleri "järvepildile" otseseks eeskujuks. Pastoraalse topose kohta vt lähemalt Monelle 2006: 182; Hatten 1994: 91; pentatoonika ja pastoraalsuse seoste kohta vt Day-O'Connell 2007: 60.
- <sup>13</sup> Selline rütmikujund aeglasel tempos esineb tuntuimates leinaga seotud palades: USA sõjaväelise leinamuusikas "Taps" ja Chopini 2. klaverisonaadi III osas – "Marce Funébre". Lisaks alustab Eller "Viirastusi" ja sealset programmilist laskumist Pariisi katakombidesse peaaegu identse kujundiga trompetitel ja timpanitel.

- <sup>14</sup> Sellist huvitavat kombinatsiooni leinalikest trompetitest ning mänglevatest puupillidest leidub ka mujal: Glinka “Ruslanis ja Ludmillas” kõlab sarnane idee “Tšernomori marsis”, samalaadseid puupillifiguratsioone on kuulda ka Antonín Dvořáki sümfoonilises poemis “Vetevaim” (1986), mis põhineb samuti fantastilistel ja mütoloogilistel ainetel, kujutades vees elavat kratti. Mänglevus ja kerge õdvastavus esineb “fantastika” puhul sageli kõrvuti just selliste puupillifiguratsioonidega.
- <sup>15</sup> Täistoonilised harmooniad, puupillipassaažid ja fanfaarid ajahetkel 5.28, teema-aktor trompetites 5.43 (Ondine).
- <sup>16</sup> Kõige rohkem sarnaneb Elleri teose antud lõiguga on ehk Ottorino Respighi sümfoonilise poemi “Rooma piiniad” (1924) esimese osa algus, mis kujutab lapsi mängimas Roomas Borghese villa piiniate all, väga sarnane on see lõik ka Igor Stravinski balleti “Petruška” (1911) esimese pildiga, mis kujutab rahvarohket ja kirevat laata. See muusikaline võttestik on lausa nii sarnane, et võis olla Ellerile otseseks eeskujuks.
- <sup>17</sup> Paradigmat sätestavad teosed on siin Mozarti “Võluffööt”, lisaks Mendelssohni lavamuusika Shakespeare’i “Suveöö unenäole”, mille skertsos loob fantastilise mulje sarnane õhuline orkestratsioon kiirete keelpillidega ning hüplevate puupillifiguuridega (Tarasti 1978: 101–102). Vene muusikas leidub sarnaseid võtteid Glinkal Tšernomori marsis ooperist “Ruslan ja Ludmilla” ning Tšaikovski “Pähklipurejas” (*Ibid.*).
- <sup>18</sup> *Pianto*, e ohkemotiiv – laskuv väike sekund (enamasti dissoneerivalt helilt) on üks vanemaid muusikalisi kujundeid, millega on seondunud klassikalises muusikas peaaegu alati lein, traagika (Vt Monelle 2000: 66–72).
- <sup>19</sup> *Apassionata* topost võib Janice Dickensheetsi (2012: 109–111) kohaselt kirjeldada 19. sajandi stiilina, mida ilmestavad oktavites esitatud ooperlikud meloodiad, mida tihti saadavad akordid korratud trioolides või hemioolides. See stiil näib olevat seostatatud kõrgete tunnetega nagu armastus, iha, igatsus või teised suured kired.
- <sup>20</sup> 7.50–8.46.
- <sup>21</sup> 8.50 alates.
- <sup>22</sup> 10.55–11.56.
- <sup>23</sup> 12.48.
- <sup>24</sup> Alates ajahetkest 13.30. Dickensheetsi (2012: 118) järgi iseloomustavad seda topost madalad kromaatilisel või astmelisel liikuvad passaažid, sügav bass, kromaatiline või ebatavaline helilaad, madalad vaskpillid koos kiirete viirastuslike passaažidega puupillides. Kõik need elemendid järgnevas lõigus ka kõlavad. Semantiliselt seostub selle topose tähendusväli üleloomuliku deemonliku fantastikaga. Tõepoolest kasutab Eller samu muusikalisi väljendusvahendeid mitmel korral oma järgmises sümfoonilises poemis “Viirastused”, mis kujutab Pariisi katakombe. See topos, paiknedes V vormiosa lõpus, kinnitab episoodi kohalikku traagilist narratiivi.
- <sup>25</sup> 14.42.
- <sup>26</sup> 15.20 ja uuesti alates 16.54.
- <sup>27</sup> Alates 15.05 ja ka täistooniline akord alates 16.29.
- <sup>28</sup> Ajahetkel 15.47 tromboonides. Heroilises stiilis kõlab eelkõige vali mažoorne muusika, sageli koos trompetite ja timpanitega, fanfaarsete figuuridega terve orkestri esituses. See tähistab eelkõige võitu, kangelaslikkust ja aristokraatlikku. Selle esinduslikuks näiteks on Beethoveni 5. sümfoonia viimane osa. (Dickensheets 2012: 118).
- <sup>29</sup> 20.18–20.46.
- <sup>30</sup> 21.53.

- <sup>31</sup> Struktuur, mis näib tõesti aset leidvat Elleri järgmises sümfoonilises poemis "Viirastused", mis kujutab programmiliselt leinamarsi toposes laskumist ja väljatulekut Pariisi katakombidest (Humal 1987: 36) ning mille keskmine osa on kollaažilik ja toposte poolest kirev muusikaline materjal, mis käsitleb ebamaist viirastuslikku ja kujuteldavat ruumi katakombides.
- <sup>32</sup> On kõnekas et teemaaktor kõlab pastoraalses ja idüllilises toposes kogu teose jooksul vaid korra, V vormiosa alguses. Kuid ka see löik on markeeritud kauge helistiku, es-molliga, ning on ümbritsetud ja allutatud III–V vormiosade kohaliku düsfoorse h-moll hierarhiaga.
- <sup>33</sup> Tõepoolest kas selline kauge idealiseeritud pastoralism mitte ei kirjelda Elleri suhet loodusega. Heliloojal, kes igapäevaselt elas ja töötas linnas, oli kombeks sõita Narva-Jõesuusse puhkama, et ammutada inspiratsiooni loodusest. Loodus on siinkohal teine ruum võrreldes igapäevaeluga. Loodus seostub Elleri kirjutistes ka lapsepõlve, kaotatud rõõmu, enesesse süüvimise ja uue virgumisega (vt kirjad Emil Ruberile, Humal & Remmel 2008: 90).

## Allikad

Baiba Skride & Estonian National Symphonic Orchestra & Olari Elts 2018. *Heino Eller. Violin Concerto. Fantasy. Symphonic Legend. Symphony No. 2*. Online (<https://open.spotify.com/track/3KpoHdXTFpbKXPgliLCL2F?si=8f14efc7bcfa4b84> – 24.11.2021).  
Tuisk, Ofelia. *Heino Elleri sümfoonilised miniatuurid 1917–1928*. Käsikiri Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis.

## Kirjandus

- Abbate, Carolyn 1989. What the Sorcerer Said. *19th-Century Music* 12 (3), lk 221–230 (DOI: 10.2307/746503).
- Abbate, Carolyn 1991. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Agawu, Kofi 1991. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classical Music*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Agawu, Kofi 2009. *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford University Press.
- Allanbrook, Wye Jamison 1984. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. University of Chicago Press.
- Allanbrook, Wye Jamison 2014. *The Secular Commedia: Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music*. Oakland, California: University of California Press.
- Almén, Byron 2008. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Andreae, Hermann von 1923. Wanemuine-Garten. *Dorpatser Nachrichten* 23. juuni.
- Andreae, Hermann von 1925. Heino Elleri helitööde õhtu. *Dorpatser Zeitung* 8. juuli.

- Annus, Epp 2002. *Kuidas kirjutada aega*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- Barthes, Roland 1975. An Introduction to the Structural Analysis of Narrative. *New Literary History* 6 (2), lk 237–272 (DOI: 10.2307/468419).
- Brooks, Peter 1984. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge: Harvard University Press.
- Day-O'Connell, Jeremy 2007. *Pentatonicism from the Eighteenth Century to Debussy*. University Rochester Press.
- Dickensheets, Janice 2012. The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century. *Journal of Musicological Research* 31, lk 97–137 (DOI: 10.1080/01411896.2012.682887).
- Ducrot, Oswald & Todorov, Tzvetan 1972. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Éditions du Seuil.
- Echard, William 2017. *Psychedelic Popular Music. A History Through Musical Topic Theory*. Bloomington: Indiana University Press.
- Elleström, Lars 2018. *Transmedial Narration. Narratives and Stories in Different Media*. Springer (DOI: 10.1007/987-3-030-01294-6).
- Fludernik, Monika 1996. *Toward a 'Natural' Narratology*. London: Routledge.
- Greimas, Algirdas Julien 1973. Actants, Actors and Figures. Rmt: *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. University of Minnesota Press.
- Hatten, Robert S. 1991. On Narrativity in Music: Expressive Genres and Levels of Discourse in Beethoven. *Indiana Theory Review* 12, lk 75–98.
- Hatten, Robert S. 1994. *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation*. Indiana University Press.
- Hatten, Robert S. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana University Press.
- Humal, Mart 1984. *Heino Elleri harmooniast*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Humal, Mart 1987. *Heino Eller oma aja peeglis*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Humal, Mart & Rimmel, Reet 2008. *Heino Eller in modo mixolydio*. Tallinn: SE & JS.
- Karl, Gregory 1997. Structuralism and Musical Plot. *Music Theory Spectrum* 53 (1), lk 95–136 (DOI: 10.2307/745997).
- Kivy, Peter 1984. *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*. Princeton University Press.
- Klein, Michael L. 2004. Chopin's Fourth Ballade as Musical Narrative. *Music Theory Spectrum* 26 (1), lk 23–56 (DOI: 10.1525/mts.2004.26.1.23).
- Klein, Michael L. 2015. *Music and the Crises of the Modern Subject*. Bloomington: Indiana University Press.
- Klein, Michael L. & Reyland, Nicholas (toim) 2013. *Music and Narrative Since 1900*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kotta, Kerri 2014. Elujõuline anakronism. Eesti uuemast sümfooniast Pärdi, Sumera ja Tulevi teoste ettekannete taustal. *Sirp* (<https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/elujouline-anakronism/> – 26.11.2021).



- Kotta, Kerri 2018. Väike muusikafilosoofia ja Tüüri viimastest teostest selle valgel. *ERR.ee* (<https://kultuur.err.ee/749981/arvustus-vaike-muusikafilosoofia-ja-tuuri-viimastest-teostest-selle-valgel> – 26.11.2021).
- Kramer, Lawrence 1991. Musical Narratology: A Theoretical Outline. *Indiana Theory Review* 12, lk 141–162.
- Kramer, Lawrence 2002. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. University of California Press.
- Liu, Annie Yen-Ling 2015. Text, Topics, and Formal Language: Musical Narrativity in Franz Liszt's *Prometheus* and *Tasso*. *Language and Semiotic Studies* 1 (3), lk 139–160 ([http://lass.suda.edu.cn/\\_upload/article/files/64/38/db981c4145b9b77a326ce05c71105/59519888-ec15-4cbb-9b65-3412e1e6722b.pdf](http://lass.suda.edu.cn/_upload/article/files/64/38/db981c4145b9b77a326ce05c71105/59519888-ec15-4cbb-9b65-3412e1e6722b.pdf) – 26.11.2021).
- Macdonald, Hugh 2001. Symphonic poem. *Grove Music Online* (DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.27250).
- Maus, Fred Everett 1988. Music as Drama. *Music Theory Spectrum* 10, lk 56–73 (DOI: 10.1525/mts.1988.10.1.02a00050).
- Maus, Fred Everett 2001. Narratology, narrativity. *Grove Music Online* (DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.40607).
- Micznik, Vera 1999. The Absolute Limitations of Programme Music: The Case of Liszt's 'Die Ideale'. *Music Letters* 80 (2), lk 207–240 (DOI: 10.1093/ml/80.2.207).
- Micznik, Vera 2001. Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler. *Journal of the Royal Musical Association* 126 (2), lk 193–249 (DOI: 10.1093/jrma/126.2.193).
- Meelberg, Vincent 2006. *New Sounds, New Stories*. Narrativity in Contemporary Music. Amsterdam. Leiden University Press.
- Mirka, Danuta (toim) 2014. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford University Press (DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199841578.001.0001).
- Monelle, Raymond 1992. *Linguistics and Semiotics in Music*. Harwood Academic.
- Monelle, Raymond 2000. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Monelle, Raymond 2006. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Indiana University Press.
- Nattiez, Jean-Jacques 1990a. Can One Speak of Narrativity in Music? *Journal of the Royal Musical Association* 115 (2), lk 240–257 (DOI: 10.1093/jrma/115.2.240).
- Nattiez, Jean-Jacques 1990b. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Newcomb, Anthony 1984. Once More "Between Absolute and Program Music": Schumann's Second Symphony. *19th-Century Music* 7 (3), lk 233–250 (DOI: 10.1525/ncm.1984.7.3.02a00060).
- Newcomb, Anthony 1987. Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies. *19th-Century Music* 11 (2), lk 164–174 (DOI: 10.1525/ncm.1987.11.2.02a00040).

Panos, Nearchos & Lympouridis, Vangelis & Athanasopoulos, George & Nelson, Peter (toim) 2013. *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics. In Memory of Raymond Monelle. University of Edinburgh*. International Project on Music and Dance Semiotics.

Peirce, Charles Sanders 1931–1936. *The Collected Papers*. Vol 1–8. Cambridge M.A.: Harvard University Press.

Prince, Gerald & Noble, Arlene 1991. Narratology, Narrative and Meaning. *Poetics Today* 12 (3), lk 543–552 (DOI: 10.2307/1772650).

Ratner, Leonard 1980. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. Schirmer Books.

Georges, Robert A. & Jones, Michael Owen 1995. *Folkloristics. An Introduction*. Indiana University Press.

Tagg, Philip 2000. *Kojak – Fifty Seconds of Television Music: Toward the Analysis of Affect in Popular Music*. Mass Media Music Scholar's Press.

Tarasti, Eero 1978. *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Acta Musicologica Fennica 11. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.

Tarasti, Eero 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

Taruskin, Richard 2010. *Music in the Nineteenth Century*. The Oxford History of Western Music. Oxford University Press.

Todorov, Tzvetan. 1969. *Grammaire du Décaméron*. Hague: Mouton.

Tool, Aare 2016. *Piiratud transponeeritavusega heliread ja vorm Eduard Oja muusikas*. Doktoritöö. Väitekirjad 7. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

Undusk, Rein 2001. *Topos: kohakujutelm müüdist mõisteni*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.

Väljataga, Märt 2008. Narratiiv. *Keel ja Kirjandus* 8–9, lk 684–697.

## Summary

### Narrative and topic in Heino Eller's "Symphonic Legend"

**Karl Joosep Pihel**

PhD student

Institute of Philosophy and Semiotics

University of Tartu

kjoosepp@gmail.com

**Keywords:** Byron Almén, Heino Eller, music semiotics, narrative, topos

This article focuses on the narrative analysis of late-romantic instrumental music. Having adopted the structuralist-semiotic conception of musical narrative as proposed

by Byron Almén (2008) as the transvaluation of an opposing hierarchy, and the concept of the musical topic as musical elements with specific stylistic-cultural associations, I analyse the expressive form of Heino Eller's early symphonic poem "Symphonic Legend" (1923). Narrative logic was found to permeate the musical work despite its collage or suite-like form, as the composer introduces characteristic musical actors that re-appear in different musical contexts. These actors are largely distinguished by musical topics, the conventional stylistic associations related with their musical characteristics as Eller's piece presents a wide synthesis of styles – from musical impressionism and expressionism to lyrical or chromatic late-romantic; and various topics, such as fantastic, *ombra*, *apassionata*, *pianto*, heroic, and pastoral. Further, I propose a layered narrative structure for the "Symphonic Legend", as the jarring and abrupt changes in musical material, affect and topic between different movements of the piece suggest shifts in the level of musical discourse and a framed narrative, as proposed by Hatten (1994).

The primary order-imposing hierarchy is identified as the pastoral-impressionist topic that acts as the introduction and coda to the entire piece while the transgressive hierarchy is carried by antagonistic musical material associated with fantastical and dysphoric topics (whole-tone scale, chromaticism, fanfare-like brass and *ombra*) and with the main theme-actor of the piece (a theme strongly resembling the main theme of the first part of Rimsky-Korsakov's "Scheherazade"). While the pastoral beginning and end of the piece (1st and 11th sections) suggest a narrative trajectory of a romance or "the victory of the order-imposing hierarchy over the transgression", the abrupt shifts that occur between those sections and the middle-sections of the piece suggest that these take place at a different level of discourse, placing the narrative weight in sections 2–10, where the primary conflict seems to be between the antagonistic material and the theme-actor. In the middle sections Eller seems to problematize the typical narrative trajectory of dysphoric to euphoric in 19th-century symphonic poems, as the theme-actor's heroic apotheosis in the 9th section is undermined by its reprise in section 10 and ultimate inability to be united with the order-imposing hierarchy in the coda, suggesting an ironic narrative. This reading is hopefully the first of many narrative analyses of Eller's and other Estonian composers' unique late-romantic and early modern symphonic poems.

**Karl Joosep Pihel** on Tartu Ülikooli semiootika ja kultuuriteooria doktorant. Tema uurimisvaldkonnaks on läbivalt olnud muusikalise tähenduse ja representatsiooni probleemid: ta on kirjutanud ruumist ja ruumi kujutamises muusikas ning hetkel kirjutab diagrammilistest märkidest või analoogiapõhisest tähendusest muusikas C. S. Peirce'i märgiteooriast lähtudes. Ühtlasi on ta õppinud kompositsiooni Tartu Heino Elleri muusikakoolis Alo Põldmäe käe all ning muusikateadust Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias, kus ta kirjutab narratiivist ja toposest Heino Elleri "Sümfoonilises legendis".

**Karl Joosep Pihel** completed his master's studies in the field of semiotics and cultural theory at the University of Tartu and is currently a PhD student in the same field. His focus of research has been on the problems of musical signi-

*Karl Joosep Pihel*

fiction and representation; he has written about space and representation of space in music and is currently studying diagrammatic signs or analogy-based meaning in music, based on C.S. Peirce's sign theory. He has studied composition with Alo Põldmäe at Tartu Heino Eller Music School, and music science at the Estonian Academy of Music and Theatre, where his thesis studied narrative and topos in Heino Eller's "Symphonic Legend".

kjoosepp@gmail.com