

## Loomeprotsessi semiootilisest uurimisest helilooja käsikirjade näitel.

Arvo Pärdi „Sieben Magnificat-Antiphonen“ lähivaates

Kristina Kõrver

**Teesid:** Artikkel käsitleb helilooja Arvo Pärdi loomeprotsessi, eelkõige selle tekstoloogilist ja intersemiootilist eripära. Analüüs keskendub kooritsükli „Sieben Magnificat-Antiphonen“ (1988) loomisele ning põhineb Arvo Pärdi Keskuse arhiivis leiduvatel käsikirjalistel ja suulistel allikatel, mida pole varasemalt põhjalikumalt uuritud. Vaatluse all on peamiselt Pärdi visandivihikud ehk nn muusikapäevikud – omapärased arhiividokumendid, mis sisaldavad muusikalise notatsiooni kõrval ka rikkalikku verbaalset ja pildilist materjali. Toetudes Vögtski, Lotmani, Žinkini, Toropi jt töödele, võib neid käsitleda kui autori sisekõnet helis, sõnas ja pildis ning detailset dokumenteeritud materjali põhjal jälgida helilooja suhtlust iseendaga, sisekõnelist koodivahetust ning sellest lähtuvaid kunstilisi valikuid.

**Võtmesõnad:** loomeprotsess, mustand, tekstoloogia, sisekõne, autokommunikatsioon, intersemiootiline tõlge

DOI: <https://doi.org/10.7592/methis.v28i35.25577>

Õhtumaises muusikakultuuris on heliteose interpretatsiooni aluseks üldjuhul noodikiri, täpsemalt universaalses noodikirjas ülesmärgitud tekst. Enamasti on selleks trükitud, harvemini käsikirjaline partituur, mis mõlemal juhul on nn lõpptekst. Kuigi 20. ja 21. sajandi heliloojate seas on ka neid, kelle noodikiri on äärmiselt individuaalne ja visuaalselt eristuv – erinevalt Arvo Pärdist, kes valdavalt piirdub klassikalise notatsiooniga – on see ikkagi keel „teise“ jaoks ning sellisena kõigile keelevaldajaile loetav ja arusaadav. Tekstoloogiliselt eelneb aga igale lõpptekstile terve rida eeltekte, millest loomeprotsessi jäädvustamise ja jälgitavuse seisukohast on olulisimad visandid (idee sünd) ja mustandid (idee väljaarendamine, struktuuri- ja vormiotsingute faas).<sup>1</sup> Muusikateoste eeltektidele on omane lõpptekstist märksa individuaalsem notatsioon. Formaalsed noodikirja võivad täiendada või ka asendada mitmesugused graafilised sümbolid, samuti omaloodud märgid, mida helilooja kasutab vaid talle omases süsteemis või konkreetse teose kontekstis. See on keel iseendale – fragmentaarne, krüptiline ja raskesti ligipääsetav, kuid samas ja nimelt seetõttu ka põnev ja sala-

1 Termineid *visand* ja *mustand* kasutatakse erialakirjanduses mitmes tähenduses. Sünonüümidenä tähistavad mõlemad kõiki lõpptekstile eelnevaid (enamasti) käsikirjalisi materjale, s.t kogu mustandi- või visandikorpus. Ehkki muusikateades on muusikateose eeltektidele viitava terminina enamasti kasutusel *visand*, olen siin artiklis lähtunud tekstoloogia ja kultuurisemiootika traditsioonist ning eelistanud katusterminina sõna *mustand* (ka *mustandikultuur*). Kitsamas tähenduses on aga oluline eristada visandit kui idee esialgset fikseerimist ning mustandit kui materjali väljaarendamise ja viimistlemise faasi. Neile loometöö etappidele viitan sõnadega *visandifaas* ja *mustandifaas*.

pärane. Selle keele leksika ja grammatika leiutab iga autor ise, nii on ka uurija jaoks selle tundmaõppimises palju individuaalset, empaatilist ja tõlgenduslikku.

Enamasti uuritakse visandeid ja mustandeid (sealhulgas muusikalisi) selleks, et tuvastada loometöö kronoloogiline telg ning jälgida materjali arengut protsessuaalses mõttes, n-ö tahumatust lihvitumaks. Kuid sageli on need aknaks kunstniku mõttemaailma ja loomepsühholoogiasse, andes võimaluse jälgida varjatud tähendusloomeprotsesse ja suhtlust iseendaga. Semiootilises vaates võib kogu mustandikultuuri käsitleda autori rikkaliku sisekõnena, mis aitab tema isiksust paremini mõista ning peegeldab tema eneseteadvuse ja loomingulise mõtlemise eripära (Torop 2021; 2022).

### **Mustand kui sisekõne semiootiline peegeldus**

Keelepsühholoog Lev Vögtski töödes välja kujunenud sisekõne teooria on nüüdisaegses kultuurisemiootikas osutunud viljakaks uurimismeetodiks,<sup>2</sup> mille keskseid mõisteid – sisekõne ja väliskõne – saab rakendada ka loomeprotsessi nähtamatute ja nähtavate osade, s.t mustandi ja lõppteksti omavaheliste suhete uurimisel. Sisekõne on Vögtski (2014, 469) definitsiooni järgi enesele suunatud kõne, mis on varjatud ja mõistetav ainult inimesele endale ning milles on „seaduseks see lakooniline ja selge, peaaegu sõnadeta kõige keerulisemate mõtete edasiandmine“. „Sisekõne esimene ja peamine iseärasus on selle täiesti eriline süntaks. [...] See iseärasus seisneb sisekõne näilises katkendlikkuses, fragmentaarsuses, lühendatuses võrreldes väliskõnega“ (samas, 453).

Väliskõne seevastu on teistele määratud kõne, protsess, mille käigus mõte moondu sõnadeks, materialiseerub. Ehkki sise- ja väliskõne on oma funktsioonilt ja struktuurilt äärmiselt erinevad nähtused, rõhutab Vögtski nende seismist sugulust. Sisekõne ei ole tema käsitluses pelgalt kuuldavale kõnele eelnev hääletu mõtteprotsess („kõne miinus heli“), vaid „oma psühholoogiliselt iseloomult eriline moodustis, kõnetegevuse eriline liik, millel on täiesti spetsiifilised iseärasused ja mis on keerulistes suhetes teiste kõnetegevuse liikidega“ (samas, 432). Peeter Torop on osutanud, et sel põhjusel ei tuleks ka mustandit ja lõppteksti käsitleda mitte ainult diakroonilises vaates, eristades neid kui eelnevat ja järgnevat faasi loometöös, vaid tervikliku mitmetahulise nähtusena – autori kunstilise ja psühholoogilise mõtlemise kompleksse

---

2 Vögtski uurimused kunsti psühholoogiast ning mõtlemise, keele ja kõne seostest pärinevad 1920.–1930. aastatest, kuid jäid autori eluajal mitmesugustel põhjustel enamasti ilmutamata. Alles 20. sajandi teises pooles sai võimalikuks Vögtski tööde avaldamine, millele järgnes tema ideede hilinenud, kuid plahvatuslik levik keeleteadlaste ja arengupsühholoogide töödes, aga ka kultuuripsühholoogia ja -semiootika vallas. Tartu-Moskva koolkonna jaoks on Vögtski olnud algusest peale väga mõjukas autor ning tema käsitlused kunstist kui semiootilisest süsteemist ning loomeprotsessi dünaamilisusest on leidnud edasiarendamist Juri Lotmani, Vjatšeslav Ivanovi, Peeter Toropi jt töödes. Vt ka Barrs 2016; Fossa 2022; Fadeev 2022b jt.

ilminguna. Tema sõnul on kogu loomeprotsessi uurimine loomuldasa holistlik, sest lõpptulemus, s.t kunstiteos ise, on alati teada (Torop 2011, 54).

Mitmed uurijad (Võgotski kõrval ka nt Žinkin 1964; Morin ja Uttl 2013; de Rooij 2022 jt) on tunnistanud, et teistele nähtamatu-kuuldamatu ja sageli inimesele endalegi teadvustamatu nn loomuliku sisekõne analüüsimine on psühholoogia üks keerukamaid valdkondi. Ilmselt põrkub samade metodoloogiliste probleemidega ka kunstilistes protsessides osaleva sisekõne uurimine, mida on loomulikust sisekõnest veelgi harvemini käsitletud (de Rooij 2022, 461; Fadeev 2022a). Leevendust võib siin tuua materjali piiritlemine mustandite kui kirjalike allikatega ning nende käsitlemine sisekõnelise autokommunikatsiooni intiimse, olgugi mittetäieliku peegeldusena – oma-moodi teekaardi või viitestikuna individuaalses loomeaktis toimuvatele ja lõpuni tabamatutele protsessidele. Nii kirjaliku kui „mõttelise ehk sisemise mustandi“ seotust sise- ja väliskõne olemuse ja funktsioonidega on rõhutanud ka Võgotski:

Kirjalik kõne aitab kõne kulgemisele kaasa keerulise tegevuse korras. [ . . . ] Sellel põhineb ka mustandi kasutamine. Tee mustandilt puhtandile ongi keerulise tegevuse tee, kuid isegi siis, kui tegelikku mustandit pole olemas, on järelemõtlemise moment kirjalikus kõnes väga tugev: me ütleme väga tihti midagi omaette ja kirjutame pärast seda; tegemist on mõttelise mustandiga. See kirjaliku kõne mõtteline mustand ongi [ . . . ] sisekõne. (Võgotski 2014, 466)

Seega, loometöö mustandid lubavad uurida lisaks sisekõne keelelis-struktuuralesetele külgedele ka semiootilisi aspekte, nagu individuaalne märgikasukutus ja tähendusloome, ning näha sisekõnes üht „kõige keerukamat märgikasukutuse viisi“ (Fadeev 2022b, 30).

Loomeprotsessi semiootiline analüüs eeldab ka kommunikatsiooni ja autokommunikatsiooni aspektide kaasamist ning mõneti lihtsustavas mudelis võib teistele suunatud kommunikatsiooni siduda autori väliskõnega ehk kunstiteose lõpptekstiga, autokommunikatsiooni aga sisekõneliste protsesside ja mustandikihistusega. Teisalt võib Peeter Toropi sõnul kogu tekstiloomet tervikuna pidada autokommunikatiivseks protsessiks, kuna dialoog teistega ja dialoog iseendaga on lahutamatud mõisted (Torop 2011, 55). Roman Jakobsoni käsitluses on iga suhtlemisakt alati silla rajamine teatud lõhe või tühimiku ületamiseks ning sellisena oma funktsioonilt ühtne, sest „kui interpersonaalne kommunikatsioon loob silla ruumide vahel, siis intrapersonaalne kommunikatsioon on peamine vahend silla loomiseks aegade vahel“ (Jakobson 1985, 98). See viimane, ajalist lõhet sillutav funktsioon, mida Juri Lotman oma kommunikatsiooniteoorias väljendab mudeliga „mina–mina“ (Lotman 2010), osutub eriti oluliseks just mustandite kontekstis, kus autor liigub sageli loometöö eri etappide vahel edasi-tagasi,

lugedes korduvalt üle iseendale jäetud teateid. „Mina–mina“-süsteemis teated on küll tuttavad nii saatjale kui vastuvõtjale, kuid vajavad Lotmani sõnul sellegipoolest edastamist, kuna neil on võime teates peituvat informatsiooni hulka kasvatada ning just informatsiooni edastamise käigus tõuseb selle tähenduslikkuse aste (samas, 128).

Lotmani arvates on seejuures eriti huvitavad niisugused juhtumid, kus info edastamisega ei kaasne ajalist katkestust, kus teate esmane ülesanne pole mitte mäletada ja salvestada (mnemooniline funktsioon), vaid suhelda vastuvõtjaga mingis teistsuguses funktsioonis. „Tekstide, kõnede, arutlustega iseenda poole pöördumine on mitte ainult psühholoogia, vaid ka kultuuriajaloo jaoks oluline fakt,“ ütleb Lotman (samas, 129). Siia kuuluvad näiteks päevikusissekanded, millel on paljude kunstnike loomeprotsessi suunamisel ja talletamisel oluline osa.

### **Arvo Pärdi sisekõne helis, sõnas ja pildis**

Arvo Pärdi loomeprotsessi uurides ilmneb, et tema mustandid sisaldavad muusikalise notatsiooni kõrval ka tavaliselt rikkalikku verbaalset ja visuaalset materjali. Seda võib käsitleda kui autori sisekõnet helis, sõnas ja pildis, mis on iseäranis detailiselt dokumenteeritud tema noodivihikutes ehk nn muusikapäevikutes<sup>3</sup>. Noodikirjas on neis üles tähendatud valminud teoste komponeerimisprotsess, aga ka teosteks mittevormunud muusikalised ideed ehk n-ö igapäevased mõtteharjutused (iseseisvad meloodiad, akordijärgnevused jms), mille ainus, kuid äärmiselt oluline ülesanne ongi olla helilooja autokommunikatsiooni kanaliks. Sõnaliste sissekannete seas on tsitaate loetud raamatutest (peamiselt teoloogilised tekstid), palveid ning helilooja enda mõtisklusi elust ja muusikast, vaimsetest ja loomingulistest ideaalidest, aeg-ajalt ka igapäevaelu peegeldusi (reisid, kohtumised, kontserdid jms). Visuaalse osa moodustavad päevikutes (vahel ka eraldi mustandilehtedel) tabelid, skeemid, graafilised kujundid, joonistused, kalligraafia ja mitmesugused sümbolid. Heli, sõna ja pildi tasandid on mustandis tihedalt läbi põimunud, osutades Pärdi loomeprotsessi multimodaalsele ja intersemiootilisele loomusele. Samuti on tema mõttele iseloomulik intensiivne liikumine nende kolme märgisüsteemi vahel, eriti loometöö algfaasis.

Võgotski töödele toetudes on Nikolai Žinkin niisugust dünaamilist protsessi – mõtelt sõnale liikumist – nimetanud koodivahetuseks ning leidnud, et tavapäraselt moodustubki sisekõne nn segakoodis, milles on ühinenud verbaalne ja pildiline kood. Helilooja puhul on sisekõne veelgi komplekssem, kuna lisandub heliline kood. Kuid oma esmase väljenduse leiab idee Žinkini sõnul pildikoodis, sest „just kujutistel põhineb tegelikkuse tunnetamise esmane, meeleline tasand“ (Žinkin 1964, 38).

---

3 Muusikapäevikuid on Pärt pidanud regulaarselt alates 1974. aastast ning need on hoiul tema isikuarhiivis Arvo Pärdi Keskuses.

Mõte oma sisus leiab alati tee keelde, kujundab seda ümber ja ärgitab selle arengut. See toimub katkematult, sest mõtte sisu on suurem kui keele tavalised šabloonsed võimalused. Just seepärast sünnib mõtte algsest esemelis-kujutavas koodis: nii kujutus kui ka kujutletav ese võivad olla aluseks lõpmatu hulgale väljendustele. See raskendab kõnet, kuid ärgitab väljendust leidma. (Žinkin 1964, 36)

Koodiline mitmekesisus teeb sisekõnest Žinkini arvates universaalse keele, mis võimaldab kõne sisu (mõtet) tõlkida mistahes keelde, sh mistahes kunstikeelde. Seega võib koodivahetust käsitleda kõige avaramas tähenduses intersemiootilise tõlkeaktina, mis vahendab sisekõnes sündivaid tähendusi ühest märgisüsteemist teise (Jakobson 2010), kuivõrd ka „mõistmist, s.t teadete vastuvõtmist tuleb vaadelda tõlkena ühest keelest teise“ (Žinkin 1964, 38; vt ka Torop 2011).

Järgnev juhtumiuuring vaatleb Pärdi sisekõnelist loomeprotsessi tema kooritsükli „Sieben Magnificat-Antiphonen“ („Seitse *magnificat*’i antifoni“<sup>4</sup>, 1988) mustandite ja käsikirjade kaudu. Loometöö algust dateerivad esimesed visandid 1987. aastast, märksa raskem on aga määratleda töö lõppu. Kõigepealt seetõttu, et Pärdile omaselt on ta käsikirja ka pärast 1988. aasta oktoobris toimunud esiettekannet korduvalt redigeerinud. Aga ka sel põhjusel, et teose loomislugu jätkub aastakümneid hiljem: sama muusika põhjal on Pärt loonud tšelloansambli teose „O-Antiphonen“ (2008) ning orkestriteose „Greater Antiphons“ (2015). Korduv tagasipöördumine varasemate käsikirja(versiooni)de juurde on Pärdile väga iseloomulik ning kõneleb helilooja elavast, mitmetasandilisest suhtest oma loominguga.<sup>5</sup>

Analüüs põhineb Arvo Pärdi Keskuse (APK) isikuarhiivis leiduvatel kirjalikel ja suulistel allikatel, käsitledes neid tekstoloogia, sisekõne ja intersemiootilise tõlke aspektist. Kirjalikeks allikateks on visandid, muusikapäevikud ja muu käsikirjaline noodimaterjal, samuti käsikirjalisi parandusi sisaldavad trükitud noodid, mis kõik on reastatavad diakroonilisel teljel kui eeltekstid (prototekstid) ja tekstid. Suulisteks allikateks on Pärdiga salvestatud intervjuud, mis on läbi viidud loomislugude uurimisele keskendunud arhiiviprojekti raames.<sup>6</sup> Kogutud mälestused ja kommentaarid ei kuulu küll vahetult teose loomisaega, kuid kujutavad endast autori *post factum* repliikidena

4 Termin *antifon* pärineb keskaegsest liturgilisest laulust ning tähistab üht levinumat gregooriuse laulu tüüpi. Oma teose aluseks on Pärt võtnud ainult antifonide tekstid ning gregooriuse laulu traditsioonilisi meloodiaid ta siin ei kasuta.

5 Paljudel Pärdi teostel on oma järelelu ka teiste autorite loodud seadetes, millest vaid osa on Pärdi poolt autoriseeritud ning arvatud tema ametlikku loomenimekirja. Siin artiklis olen loomeprotsessi käsitlenud kitsalt helilooja vaates ning jätanud kõrvalteose „Sieben Magnificat-Antiphonen“ seade puhkpilliorkestrile (autor Jay Sconyers, 2016).

6 Loomislugude projekt sai alguse 2012. aastal ning selle raames uuritakse, kirjeldatakse ja seostatakse APK andmebaasis kõik ühe teose juurde kuuluvad arhiivimaterjalid. Aastatel 2012–2024 on salvestatud ulatuslikke vestlusi Arvo ja Nora Pärdiga teoste sünniloo, kompositsioonitehnika ning muusikalise ja vaimse konteksti teemal. Intervjuu teose „Sieben Magnificat-Antiphonen“ teemal viis artikli autor läbi 6. veebruaril 2019 Arvo Pärdi keskuses.

olulisi metatekste, mis aitavad avada tema loomingus peituvaid tähenduskihte. Huvi-tava nähtusena läheb loomeprotsessi suunanud autokommunikatsioon neis märka-matult üle autoretseptsiooniks, osutades veel ühele vaatepunktile mudelis „mina-mina“.

Mustandite kompleksne uurimine aitab avada Pärdi esteetiliste ja maailmavaate-liste valikute tagamaid ning märgata ja mõtestada helilooja tähendusloome mehha-nisme, selle universaalseid ja eriomaseid jooni nii konkreetse helitöö kui ka kogu loomingu kontekstis.

### Sõnad kirjutavad muusikat

Arvo Pärdi loomeprotsess saab alguse sõnast. See väide ei piirdu aga verbaalse tekstiga kitsamas tähenduses. Valdav osa Pärdi tintinnabuli-teostest<sup>7</sup> toetub tradit-sioonilistele liturgilistele tekstidele – seega on loomingu algimpulss mitte lihtsalt sõna, vaid jumalasõna, Sõna kui Logos. Pärdi suhet tekstiga on Toomas Siitan seosta-nud algkristliku mõtteviisiga, mille kohaselt muusik vaid teenib teksti, andes sellele kõlalise eksistentsi: „Oma teostes pole ta tekstide „tõlgitseja“, ta ei too neis esile isik-likku aspekti, vaid eeldab, et kogu sõnum sisaldub tekstis täiuslikult“ (Siitan 2014, 11). Pärdi muusika kuulekusele teksti ees ning helilooja seesmisele vajadusele oma muusikat teksti järgi vormida (*logogenesis*) on tähelepanu juhtinud ka Leopold Braun-eiss (2017), Peter Bouteneff (2022; 2015) jt.

Tõepoolest, teksti muusikasse komponeerimisel ei lähtu Pärt mitte ainult selle mõttest, vaid tähelepanu all on ka teksti keel, stiil, vormiline ülesehitus. Muusika loo-misele eelneb sageli töö teksti komponentidega, nagu sõna silpide arv, rõhk ja loomu-lik rütm, samuti kirjavahemärgid, mis kõik kujundavad otseselt muusika kulgu (Hillier 1997; Brauneiss 2017 jt). Nii võib öelda, et teksti grammatilistest elementidest tuletab Pärt oma muusikalise grammatika ning reeglid, mida ta rakendab teksti muusikasse komponeerimisel, annaksid sama teksti teise keelevariandi puhul täiesti teistsuguse kõlalise ja seega ka vormilis-dramaturgilise tulemuse.

Sõnalise teksti struktuuri rajav roll on kergesti jälgitav vokaalmuusikas, raskemini algselt häältele loodud teoste instrumentaalversioonides. Näiteks kooriteose „Sieben Magnificat-Antiphonen“ tšello- ja orkestriversioonid põhinevad mõlemad algversiooni muusikal ning järelikult ka selle tekstil. Veelgi varjatum on see seos aga nn vaiksete tekstidega teostes, mille puhul pole täpne tekst või isegi viide tekstile trükinoodis alati märgitud (Rosma, Kõrver ja Kutman 2014; Bouteneff 2022). „Sõnad kirjutavad

---

7 Tintinnabuli – Pärdi loodud kompositsioonitehnika, mille peamiseks tunnuseks on kahe hääle (meloodia- ja kolm-kõlahääle) eripärane, matemaatilistel reeglitel põhinev ühendus. Tintinnabuli-tehnikas või avaramas tähenduses tin-tinnabuli-stiilis komponeerib Pärt alates 1976. aastast.

minu muusikat," on Pärt oma suhte sõnastanud (Siitan 2014, 13), viidates nii sõna kui Sõna esmasusele loomeprotsessis.

Mis puudutab keelevelikut, siis on Pärdi loomingus palju näiteid, kus see on seotud esiettekande paiga ja kultuuripärandiga või esmaesitajate (vahel ka esimeste kuulajate) emakeelega. Helilooja sõnul on selline lähenemine intuiitivne ning kantud alateadlikust soovist luua juba uue teose loomefaasis ja sünnihetkel sügav ja loomulik side muusika, vahendaja ja vastuvõtja vahel. See on ilmne nt saksa, inglise, vene, itaalia, prantsuse ja hispaania keele puhul, ladina ja kirikuslaavi keel kui liturgilised keeled sellist seost ei võimalda. Ka Pärdi emakeele puhul ei ole võimalik üldistust teha, sest eestikeelset vaimulikku teksti on ta kasutanud ainult ühes helitöös.<sup>8</sup>

Keelega kaasneb automaatselt laiem kultuuriline ja esteetiline kontekst. Arvo Pärdi sõnul on „igal keelel oma väljakujunenud maailm, oma ajaloo, karakteri, intonatsiooni ja paljude teiste assotsiatsioonidega. Kui ma valin ühe teksti, siis mõjutavad kõik need omadused minu kompositsiooniprotsessi, kas siis teadlikult või mitte“ (Restagno 2005, 117). See fenomen ilmneb eriti selgelt, kui mõelda näiteks ladinakeelse „Passio“ ja kirikuslaavikeelse „Kanon pokajaneni“ kõlailmade erinevuse peale või ka ingliskeelse muusika peale, mille tekstis on palju ühesilbilisi sõnu ning mis tintinnabuli-tehnika reeglitest tulenevalt on seetõttu meloodiliselt märksa vähem liikuv kui näiteks saksa- või ladinakeelne muusika.

Niisiis on sõna ja Sõna, tekst ja keel, kõla ja tähendus väga olulised lähtekohad ka teose „Sieben Magnificat-Antiphonen“ loomisel, mille aluseks on roomakatoliku liturgiast pärit tekstid. Traditsiooniliselt lauldakse neid advendiajal 17.–23. detsembrini, seitsmel vespril enne jõululaupäeva, igal õhtul üks antifon, enamasti ladina keeles. Kuid Pärt on need koondanud terviklikuks tsüklikuks ning võtnud oma muusika aluseks saksakeelse teksti.<sup>9</sup> Nimetus „*magnificat*“ i antifonid viitab traditsioonile, mille kohaselt kuulub antifon vespri liturgias *magnificat* i ehk Maarja ülistuslaulu juurde. Samal ajal on need antifonid ka ise ülistuslaulud, mida tuntakse paljudes keeltes nimetusega *suured antifonid* või *oo-antifonid*, sest iga laul algab austava pöördumisega Kristuse poole („Oo Tarkus“, „Oo Koidutäht“ jne).

Antifonide mustandid, käsikirjad ja redaktsioonid ei jutusta mitte ainult teose loomislugu, vaid avavad erakordse detailsusega ka sõna ja muusika kompleksset suhet ning sõna enda mitmetasandilist rolli teose struktuuri- ja tähendusloomes.

8 Ilmutusraamatu tekstile (Ilm 14: 13) loodud „Ja ma kuulsin hääle ...“ (2017), pühendusega EELK eksiilpiiskopi Konrad Veemi mälestusele.

9 Ranges tintinnabuli-tehnikas komponeeritud saksakeelne teos valmis Pärdi Berliini-aastatel ning on pühendatud nimekale RIAS Kammerkoorile, kes tellis selle oma 40. aastapäevaks. Keelevelik võib siingi olla seotud konkreetse tellimuse ja lauljate emakeelega, aga ka üldisemalt saksakeelse kultuuriruumiga, milles Pärt pärast läände emigreerumist viibis.

## **Visandid ja lähilugemine: plahvatused pildis**

Teose esimesed visandid leiduvad palveraamatus „Te Deum laudamus. Grosse Gebete der Kirche“ (Adam 1987, 88–91), mis ilmus trükist 1987. aastal ning mida Arvo Pärt samal aastal oma toonases Berliini kodus luges. Sissekannetel puudub täpsem daatum, kuid arhiivimaterjale kõrvutades võib tuletada, et need eelnevad esimestele noodikirjas visanditele, mis pärinevad 1987. aasta 15. oktoobrist (Pärt 1987a, 11). Iga antifoni teksti kõrvale on Pärt pliatsiga joonistanud lakoonilised, kuid sisuliselt väga olulised graafilised sümbolid<sup>10</sup>, mis peegeldavad teose kõla ja dramaturgia otsinguid ning on sõnalt helile liikuva tõlke ja tähendusloome esimesed tunnistajad (näide 1). Joonistel pole ühtki nooti, ometi on neis nappides märkmetes peidus kavandatava helitöö iga osa karakter ja tuumidee. Sisekõneline loomeprotsess on alanud – selle tunnuseks on „maksimaalselt kokkupressitud, lühendatud, stenogrammistiilis kõne“ (Võgotski 2014, 326), mis on „vaba kõigile loomulikele keeltele omasest liiasusest“ (Žinkin 1964, 36). Pildikoodis antud sisekõne on täielikult mõisteta vaid kõnelejale endale. Teiste jaoks on neisse graafilistesse sümbolitesse pakitud informatsiooni dekodeerimine ja tõlgendamine võimalik ainult teatud piirides ning lõppteksti ehk valminud muusikat tundes. Järgnev analüüs püüab seda sellegipoolest teha, keskendudes peamiselt kolme esimese antifoni visandele.

Esimese antifoni „O Weisheit“ teksti<sup>11</sup> juures on lehe serval hulk kohakuti asetsevad jooni (näide 1). Võib aimata, et helilooja on palveteksti süvenedes kiirelt visandanud esmase kujundi, mis vastab spontaanselt tekkinud kõlakujutlusele – ideele paljuhäälselt muusikast, mis haarab koori kõik registrid, on helge (nagu viitab märkus „dur“ – sks k 'duur, mažoor')<sup>12</sup>. Algideed hilisema kooripartituuriga kõrvutades ilmnebki, et esimese antifoni muusika on valdavalt suure ulatusega, täites kogu faktuuri „äärest ääreni“. Graafiline visand ei hõlma mitte ainult kõlalist informatsiooni, vaid vahendab ka teksti sügavamat teoloogilist ideed, mis helistub (kehastub helis) hiljem.

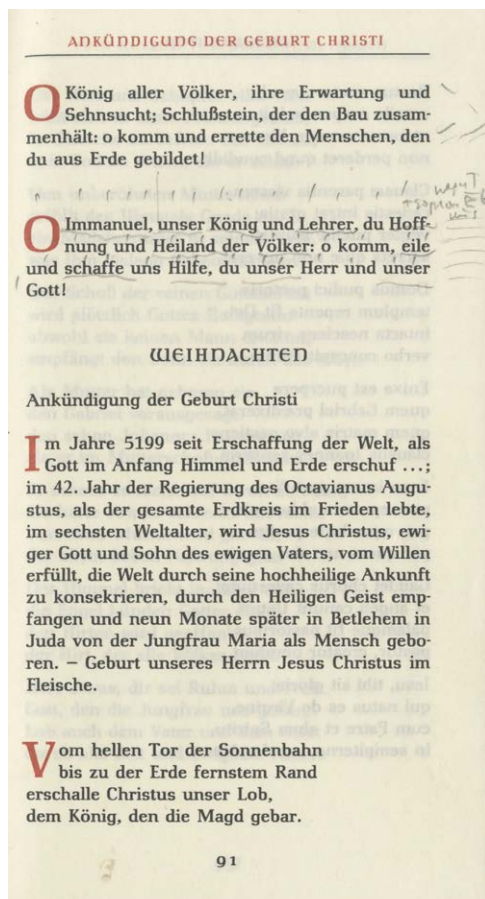
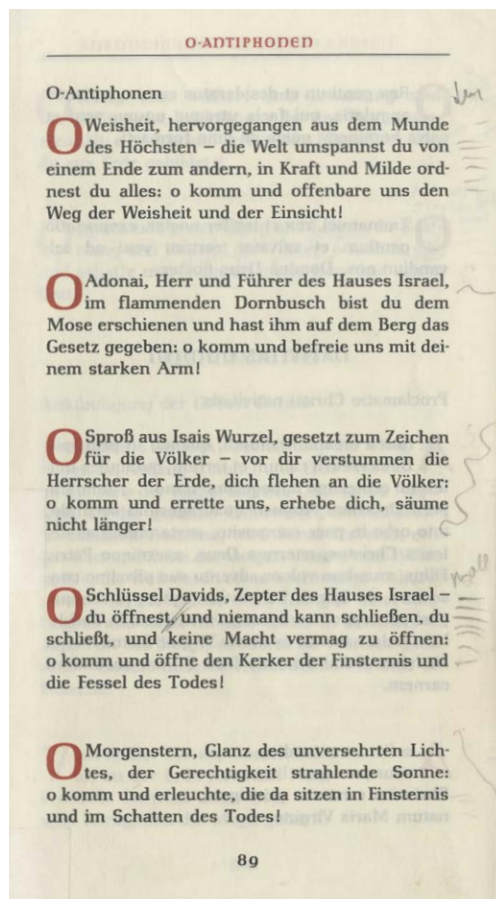
Kogu antifonile on omane teatud staatilisus, seda nii harmoonias, aeglaste vältustega rütmipildis kui ka individuaalsete häälte liikumisjoonises (nt soprani- ja bassirühm laulavad läbivalt ühte neljahäälsset akordi, ilma et ükski noot muutuks). Kuulaja psühholoogilises tajus moodustab see ühe tervikliku kõlasündmuse, mis püsib konsantsena ajas ja ruumis – otsekui igaviku helilise sümbolina. Niisugusele tõlgendusele

10 Siin artiklis olen sümboli mõistet kasutanud avaramas kultuuriteooria ja kirjandusloo kontekstis, lähedasena Lotmani käsitlusele, mille järgi on sümbol mitmetähenduslik märk, mis vahendab mõnd teise süsteemi või keele märki ning mille tähendus ja tõlgendus sõltub alati kontekstist. Graafiliste sümbolite ja graafiliste märkide all on siin tekstis mõeldud konkreetseid ülesjoonistatud tingmärke.

11 Oo Tarkus, mis tulnud Kõrgeima suust, sa täidad ilma äärest ääreni, väes ja leebuses korraldad sa kõik: oh tule ja näita meile tarkuse ja mõistmise teed. (Antifonide eestikeelne tõlge siin ja edaspidi Arvo Pärdi Keskuse kodulehelt.)

12 On huvitav märgata, et saksakeelset teost komponeerides ning Saksamaal elades ja töötades võib ka helilooja autokommunikatsioon keelt vahetada ning avalduda iseendale jäetud võõrkeelsetes märkustes.





Näide 1. Arvo Pärdi visandid palveraamatus „Te Deum laudamus. Grosse Gebete der Kirche“ (Adam 1987, 88 ja 91).

võib tuge leida ka Arvo Pärdilt, kes on avanud oma lähenemist tekstile: „See on nagu firmament, nagu taevalaotus – stabiilne.“<sup>13</sup>

Pikima ajarännu teeb teine antifon „O Adonai“, mille tekst viib kuulaja tagasi Moosese aega.<sup>14</sup> Teose tervikvormi ning antifonide teksti ja muusika suhet kommenteerides on Pärt öelnud: „Adonai, Jesaja<sup>15</sup>, Taavet – nende vahel on ju sajad aastad. Hommikutäht, kõigi rahvaste kuningas – see läheb Jeesuseni välja [...] aegade algusest peale, vähemalt piibli järgi võttes. Sellepärast on need [antifonid] ka erinevad.“<sup>16</sup>

13 Kristina Kõrveri intervjuu Arvo Pärdiga teose „Sieben Magnificat-Antiphonen“ loomisloost 6. veebruaril 2019. Salvestis Arvo Pärdi Keskuses, APK 4-1.36.

14 Oo Adonai, Iisraeli koja isand ja valitseja, põleva okaspõõsana ilmusid sa Moosesele ja mäel andsid sa talle seaduse: oh tule ja vabasta meid oma vägeva käega.

15 Kirjakoht Jesaja raamatust: Aga lisai kannust tõuseb võrse, ja võsu tema juurtest kannab vilja (Js 11: 1).

16 Kristina Kõrveri intervjuu Arvo Pärdiga, vt viide 13.

See on kõnekas avaldus, mis näitab, kuidas autor mõtestab tsüklilist vormi ning kui oluline on Pärdi loomeprotsessis tekstide ajalisruumiline mõõde, seda nii füüsilise kui mentaalse aegruumina, ja kuidas need omakorda kujundavad teose kõlaruumi. Pärdi jaoks ei ole need nimed lihtsalt sümboolsed või poeetilised kujundid, vaid reaalsed isikud ja sündmused, olgugi ajaliselt kauged.

Tekstilõigu kõrvale on Pärt oma palveraamatus tõmmanud pliiatsiga üheainsa horisontaalse veidi lainetava joone (näide 1). See ülimalt napp graafiline märk võiks mõjuda peaaegu juhusliku kriipsuna, kui kõrval ei oleks teisi sama nappe märke, ning vastab osa hõredale faktuurile ja arhailist retsiteerimist meenutavale kõlale. Sellist taandatud, askeetlikku kõlapilti kohtame paljudes Pärdi teostes, eriti varasel tintinnabuli-perioodil, s.t 1970. aastate teise poole loomingu. Sügavamal tasandil on taandamine, loobumine, esteetiliste vahendite vaesus tintinnabuli-loomingu ja väärtusilma võtmesõnad. Ilmeka kujundina on Pärt sellist lähenemist vahel nimetanud kõrbemuusikaks, konkreetset antifonide kontekstis ka „vaaseks muusikaks“ ja „näljamuusikaks“, kus tuleb väheste vahenditega hakkama saada.<sup>17</sup>

Sõna- ja ajakujundite muusikasse tõlkimist võib näha ka teist antifoni raamiva pöördumise „O Adonai“ kujutamisel ning siingi on dominantne just nn vaesuse esteetika. Kui eelmises antifonis väljendus kõiksuse mõõde „äärest ääreni“ ulatuvas laias faktuuris, siis siin on Jumala nimi väljendatud ühehäälese liinina, mis jagatuna kaheks neljaheliliseks motiiviks kõlab antifoni alguses ja lõpus. Pole kindlasti juhus, et nende kahe motiiviga käiakse läbi kogu heliastmik ehk moodustub terve oktav.<sup>18</sup> See on heliliseks kinnituseks teoloogilisele ideele, et algus ja lõpp (Alfa ja Omega) kuuluvad lahutamatu kokku ning et tervikus sisaldub kõik(sus).

Sümboolseks sügavusmõõdikuks sel kõiksuse loodimisel on meeshäältele kirjutatud antifoni viimane fraas „Adonai“, milles bassiliin liigub alla suure oktavi *cis*-noodile. Koori diapasooni mõttes on see piiriala ning selle noodi laulmiseks on vaja tõelist *basso profundo*'t, üsna haruldast hääleliiki, keda ka professionaalsetes koorides alati ei leidu. Küsimusele, miks Pärt, kes kooride vokaalseid võimeid suurepäraselt tunneb, sellise noodi kirjutab, ei tasu otsida vastust muusikalistest argumentidest. On ilmne, et tema valik on lähtunud millestki muust, märksa tabamatumast ideest, millele saame kõige lähemale just sõna ja selle helilise väljenduse koosmõjul. Seda enam, et

17 Kristina Kõrveri intervjuu Arvo Pärdiva, vt viide 13. Kõige otsesem seos kõrbega leidub ilmselt teoses „Saara oli 90-aastane“ (1976, algse pealkirjaga „Modus“) – Vana Testamendi lugu vaimsest ja füüsilisest viljatusest ning väljapääsmatust olukorrast, mille lahendus saab tulla ainult ime läbi. See idee on hämmastava konkreetsusega ka muusikasse üle kantud (vt nt Paul Hillieri (1997) ja Chris May (2017) analüüsi). Kaudsem on seos kõrbeisade ja -erakute pärandiga, algkristliku traditsiooniga eralduda kõrbesse, et paastuda, palvetada ja kasvatada vaimseid vilju. Kõrb kui paradoks – viljakus viljatuses.

18 Teose alguses altilde *gis-a-h-fis* ja lõputaktis bassidel *e-dis-cis-fis*.

tegemist pole üksiknäitega, vaid samalaadseid püüdlusi (kõla)ruumi registriliste äärepunktide puudutamisel kohtame teisteski Pärti teostes.<sup>19</sup> Füüsiliste piiride ja piiratuse tunnetamises, piirialade rõhutamises võib näha ka igatsust nende piiride ületamiseks, transtsendentsuse püüdlust.

Ka kolmanda antifoni „O Sproß aus Isais Wurzel“<sup>20</sup> muusikaline väljenduslaad on kasin: domineerib hõre faktuur, mis moodustub vaheldumisi kõlavatest häältepaaridest, laulavad vaid naishääled. Keskheli<sup>21</sup> tõuseb iga fraasiga üha kõrgemale, käies läbi *cis*-mollis kõik kolmkõla helid (*gis-cis-e-gis*); ka registriliselt hõlmab see muusikaline miniatuur peaaegu kogu naishäälte diapasooni (*gis-gis*<sup>2</sup>). Erinevalt esimesest antifonist avaldub kõiksuse taotlus siin lineaarselt kulgeva muusikalise laotusena; domineerib kromaatilise, dissonantne ülespoole liikumine. Muusikaline tunglevus on täpselt kooskõlas tekstis leiduvate tärkamise ja võrsumise kujunditega, eelkõige pealkirjas antud pöördumisega „Oo Isai võsu“ (vahel tõlgitud ka kui Isai juur (Js 11: 10, Rm 15: 12) või võrse (Js 11:1)) ning tekstis esineva palvega „tõuse, ära viivita enam!“ („erhebe dich, säume nicht länger!“). Samade kujunditega näib seostuvat ka antifoni esimene graafiline visand, milleks on teksti kõrvale joonistatud siksakiline ülespoole sirutuv joon (näide 1). Kolm aastakümnet hiljem pani Pärt selle algidee ka sõnadesse: „See juur hakkas end põimima kas iseenda või eimillegi ümber – iseenesest. Nagu väike lilleke, kes asfaldist ennast läbi puurib. Kust ta selle jõu võtab? Väike lilleke keset sõiduteed.“<sup>22</sup> Helilooja kommentaar viitab taas muusikalise ja teoloogilise idee ühtsusele tema loomeprotsessis – siin *ex nihilo* kontseptsioonile, aga ka eespool mainitud kõrbe-esteetikale.

Piirdun siin kolme antifoni analüüsiga, kuid väärin rõhutamist, et samalaadseid graafilisi märke on Pärt visandanud kõigi tekstiosade juurde. Teistest suurema detailisusega on välja joonistatud seitsmenda antifoni „O Immanuel“ idee, mille juures on juba eristatavad konkreetseid tekstile rakendatavad võtted (teatud sõnade allajoonimine, rõhuliste silpide määramine), samuti otsus komponeerida sopranipartii tintinnabuli-häälena (vt näide 1). Siiski ei ole võimalik täie kindlusega väita, et mõned neist detailidest pole lisatud hiljem, näiteks töö mustandifaasis algidee juurde tagasi pöördudes.

19 Näiteks „Tabula rasa“ ava- ja lõputaktides, „Kanon pokajaneni“ lõpetavas aamen-vormelis, „Stabat Mater“ avataktides, „Passio“ lõpus ja mujal.

20 Oo Isai võsu, seatud märgiks rahvastele, sinu ees vaikivad maised valitsejad, sinu poole paluvad rahvad: oh tule ja päästa meid, tõuse, ära viivita enam.

21 Heli, millest algab või millesse suubub hääle üles või alla suunatud reeglipärane liikumine, sõltudes tintinnabuli-tehnika kompositsioonireeglitest, mida konkreetsetes teoses või teose lõigus rakendatakse.

22 Kristina Kõrveri intervjuu Arvo Pärtiga, vt viide 13.

Sellegipoolest võib visandite põhjal väita, et just graafiliste sümbolite kaudu ilmnevad autoripoolsed rõhutused tekstis, saab nähtavaks tema suhe tekstiga ning koorub heliteose teoloogiline idee. Tähelepanuväärselt ei suhestu need sümbolid aga mitte ainult sõna- ja helikoodiga, vaid loovad suhteid ka omavahel, seda nii visuaalse ja ideelise sarnasuse kaudu kui ka tervikliku vormidramaturgia viidetena. Selles leiab kinnitust väide, et ehkki sisekõnes avalduvad diskreetsed elemendid (pildid) on eraldi võttes „hääldamatud“ (loetamatud), on nendevaheliste seoste kaudu võimalik taastada terveid sõnu mistahes keeles (Žinkin 1964, 35).

Nii selgub (ehk mõneti üllatuslikultki), et juba loometöö kõige esimeses faasis on heliloojal selge ettekujutus tulevase seitsmeosalise tsükli tervikvormist ja dramaturgiast. Sisekõne pildikoodis on üles joonistatud tsükli sümmeetriline ülesehitus: sarnased sümbolid üksteise kohal asetsevatest joontest (ja sellele noodikirjas vastav paljuhäälneline faktuur) seovad raamina esimest ja viimast antifoni ning tõstavad esile neljanda antifoni „O Schlüssel Davids“, millest kujuneb keskteljel asuv kulminatsioon. Telje ümber peegelduvad omakorda sümmeetriliselt kolmanda antifoni ülespoole ning viienda antifoni alla suunatud üksik pliiatsijoon, mis viitavad tekstis antud kujunditele – tärkav lisai võsu ja taevaalaotusest valgust kiirgav Koidutäht. Omamoodi vastandite paari moodustavad ka teine ja kuues antifon: teine, nagu juba mainitud, on muusikaliselt napp ja staatiline (graafiliselt tähistatud katkematu horisontaalse joonega), kuues aga rõhutatult dünaamilise materjaliga, lähtudes tekstikujundist „kõigi rahvaste Kuningas“ ja selle teoloogilisest ideest, mida graafiliselt väljendavad eri suundadest ühte punkti koonduvad katkendlikud jooned (näide 1, „O König aller Völker“).

Eelnevast analüüsist ilmneb, et pildikoodis visandid kujutavad endast tõepoolest „omapärast graafilist kõnet, graafilist jutustust millegi kohta“, nagu järeldas Vögtski laste joonistusi uurides (Ivanov 2016, 433). Vögtski sõnul laps mitte ei joonista, vaid näitab – tema kritseldused on pigem žestid, mis ei jäädvusta keeruliste või abstraktsete nähtuste üksikud osi, vaid üldisi omadusi (samas, 432). Sarnane abstraheerimise ja taandamise protsess leiab aset ka Arvo Pärdi kunstilises sisekõnes, mis vahendab kompleksseid teoloogilisi kontseptsioone äärmiselt kontsentreeritud sümbolitena, tuues nii pildi- kui helikoodis välja üksikute detailide asemel nähtuse tuuma. Samuti selgub, et Pärdi loometöö alguses on heli ja sõna samaaegselt kohal ning teineteisega lahutamatult seotud. See, mida Pärt sisekõne esimeses pildikoodis „ütleb“, ei ole sõna, vaid teksti sügavamast mõttest, kontseptuaalsest ideest sündinud kõlakujutus. Niisugusele semiootilisele vangerdusele osutab ka Pärdi enda ütlus „Minu sõna on heli“ (Rosma, Körver ja Kutman 2014, 5), mida võib mõista nii helilooja sisekõnelise autokommunikatsiooni täpse kirjeldusena (sõna tajumine ja mõtestamine heli kaudu) kui ka teistele suunatud ehk väliskõnes aval-

duva kommunikatsioonina, kuna helilooja „kõnelebki“ oma auditooriumiga muusika vahendusel.

Raamatus „Kultuuri ennustamatud mehhanismid“ seostab Juri Lotman kunsti ja loomeprotsessi olemust mõttelise plahvatusega, mis muudab „tõlkimise olukorra tõlkimise olukorraks“ ja toimub alati individuaalses teadvuses (Lotman 2013, 85). Plahvatus on Lotmanil eelkõige seotud inspiratsiooniga ning loometöös eristab ta kõrgepingelisi inspiratsioonipuhanguid ning nendega vahelduvaid madalama pingega tööfaase. Antifonide esimesed visandid pärinevad tervenisti inspiratsiooni ja plahvatuse faasist, milles käivitus „tõlkimatu tõlkimine“ – idee ülekanne pildikeelde.

### **Mustandifaas: käsitöö ja pautimine**

Mõttelise plahvatuse tulemusel tekkinud kujundeid võib oma kompaktsuses ja informatsioonilises tiheduses pidada individuaalseiks sümboleiks ning kirjeldada Lotmani sõnadega kui erilist laadi „tekstigeene“: „Sümbol toimib loomeprotsessi tihendatud programmina. Süžee edasine areng on vaid sümboli varjatud võimaluste avamine. Sümbol on süvitsi kodeeriv seade, erilist laadi „tekstigeen““ (Lotman 1990, 101).

Sümbolite avamine ja neis sisalduva informatsiooni lahtipakkimine toimubki loometöö järgmises, nn madalama pingega mustandifaasis<sup>23</sup>, mis on ajalt ja töömahult sageli kõige ulatuslikum. Torop on selle erinevuse rõhutamiseks vahendanud Dostojevski sõnu, kes võrdles idee sünni luuletaja tööga – teemanti leidmisega – ning sellele järgnevat, vääriskivi lihvimise ja raamimise faasi kunstniku tööga (Torop 1999, 349). Teose „Sieben Magnificat-Antiphonen“ puhul hõlmab „kunstniku töö“ ligikaudu kolme kuud ning umbes kolmekümmet muusikapäeviku ja mustand-partituuri lehekülge.<sup>24</sup> Nagu öeldud, on Pärdi muusikapäevikud vormilt noodivihikud, sisuliselt aga talletavad need tema loomeprotsessi ka rikkalikus sõna- ja pildikoodis.

Kui keskenduda päevikuid uurides kitsamalt ainult antifonide materjalile, selgub, et pildiline mõtlemine piirub palveraamatu „Te Deum laudamus“ visanditega ning edasine töö jätkub muusikalises ja verbaalses keeles. Sisekõne kui „mõtlemine puhaste tähendustega“ (Võgotski 2014, 482) ja individuaalses märgikeeles läheb järkjärgult üle üldmõistetavale märgikasutusele, s.t noodikirjale. Žinkin on niisuguse kodeeritud mõtlemise ajutisust seletanud nõnda: „Sisekõnes on seosed esemelised, s.t sisulised, mitte formaalsed, ning konventsionaalne reegel kujuneb *ad hoc*, ainult

23 Konkreetse heliteose loomeprotsessi kaardistamiseks kasutan mustandi mõistet siin kitsamas (mustandifaasi) tähenduses, mõeldes sellega ideede väljaarendamise ja muusikalisse notatsiooni tõlkimise faasi, mis järgneb esmas-tele visanditele ja eelneb puhta käsikirja vormistamisele.

24 Muusikapäevik 1987, nr 5, 6. juuli – 31. oktoober (APK 2-1.132) ja muusikapäevik 1987, 18. november – 1988 (APK 2-1.172); käsikirjaline mustand-partituur, dateerimata, arvatavasti 1988. aasta algusest (APK 2-3.123).

ühe mõtteoperatsiooni ajaks. Niipea kui mõte sõnastub loomulikus keeles, võib kodeeriva mõtlemisvõtte unustada“ (Žinkin 1964, 36).

Heliteose kontekstis võib loomuliku keele all mõista helikeelt ning mõtte vormistamise all komponeerimist muusikalisel notatsioonis. Pärdi tintinnabuli-tehnika põhinev kompositsioonimeetod hõlmab enne muusika noteerimist veel olulisi vaheastmeid, nagu teose tuumideest lähtuva(te) tintinnabuli-valemi(te) loomine ning igale teosele ainuomase reegliliku määramine. Reeglite süsteemil võivad põhineda meloodia- ja tintinnabuli-häälte suhe, teksti ja muusika suhe, mitmesugused rütmilised aspektid, pauside pikkus ning veel palju muud pealtnäha tehnilist, millel on Pärdi kunstilises mudelis aga alati kontseptuaalne põhjus. Loometöö see etapp on päevikutel enamasti hästi jälgitav. Kuid millest sõltub valemi enda valik ja variatiivsus teoste lõikes? Näib, et selle kohta kirjalikud (ja ka suulised) jäljed puuduvad. Päevikute materjal vastab küll küsimustele „mis?“ ja „kuidas?“, aga mitte „miks?“. Valemi sünni on Pärdi loomeprotsessi vahel kõige intuitiivsem ja salapärasem sündmus, mida polegi võimalik välise jälgede põhjal tuvastada.

Mustandifaasis (päevikutes) kasvab ka verbaalse teksti osakaal: teose aluseks oleva lauldava teksti kontseptuaalsele Sõnale ja struktuuriloovalle sõnale lisandub helilooja enda sõna, ning seda mitmel tasandil. Esimene tasand on kommentaarid, mis puudutavad otseselt loodava teose kunstilisi valikuid ja kompositsioonitehniliste probleemide lahendamist. Näites 2 on Pärt muusikapäevikus noodijoonte kõrval ja vahele kirjutatud spetsiifilisi töökäskke: „üle kahe“, „ainult mitmesilbilistel sõnadel“, „ja kordamisel vastupidi“, selle juurde kuuluvad ka nooled, numbrid, lauldavate sõnade allajoonimine, muusikaliste motiivide kasti või ringiga piiritlemine jm abistavad märgid (Pärt 1987b, 10). Tihedalt täidetud leht ja mitmesugused graafilised rõhud lubavad oletada, et helilooja on selle juurde korduvalt tagasi pöördunud ja üha uute märkidega täiendanud. Kuid mustandiuurijal pole võimalik tuvastada, millises järjekorras on märgid lehele kantud ehk milline on olnud peenem psühho-semantiline loomeprotsess.

Helilooja sõna teine tasand on tema filosoofilist laadi mõtisklused, elu ja loomingu seotud isiklikud maailmavaatelised kommentaarid. Pealtnäha ei pruugi neil olla komponeeritava helitööga otsest seost peale selle, et nad paiknevad muusikaliste ideedega samal või kõrvalasuval leheküljel. Kuid et neis aforistlikes ülestähendustes peegelduvad Pärdi sügavamad tõekspidamised ja mõtteseosed, tuleb neid pidada väga olulisteks peegeldusteks helilooja teadvuses parajasti, üleskirjutamise hetkel toimuvatest protsessidest. Oma mõtiskluste kõrval kirjutab Pärt päevikusse ka palveid ja pühakute õpetussõnu, tsiteerib pühakirja ning teisi loetud tekste. Nii moodustub iga heliteose ümber rikkalik intertekstuaalne mõttemaastik, mis võib Pärdi muusika lähilugemisel avada uusi tähenduskihte.



254 Methis. Studia humaniora Estonica 2025, nr 35

Muusikapäevikus 1987, nr 5 raamivad antifoni „O Weisheit“ esimesi muusikalisi visandeid kaks kõnekat Pärdi mõtteavaldust. Esimene neist: „Sinu töö olgu kannatamine. Ajavoolu + kõik kired. Kõige selle ära kannatamine oma töös“ (kirjaviisi muutmata; Pärt 1987a, 10). Teine ja pikem sissekanne (samas, 13) on eesti ja vene keeles<sup>25</sup> ning äratav tähelepanu ka oma dramaatilise visuaalse kujundusega (näide 3):

Sinult nõutakse, et sa ~~ainult~~ kogu aeg ainult seisad (Jumala ees) puhtalt, (puhaste mõtetega)

siis oled sa kui Ingel (Taeva)

Seisa. Sult El nõuta tegutsemist (kui see patule viib)

Tegutsemine olgu покаяние<sup>26</sup>

**Стой!**

**Seisa õpi seisma**

Püüa leida sügavuste sügavus oma hinges, vaikuste vaikus – rahu on see

Seisa – kuni kohtud kannatusega. Kui algab võitlus, alles siis võid rääkida viljast.

Kogu sinu elu muutub kui sa armastad seda seismist. See olgu sinu saladus.

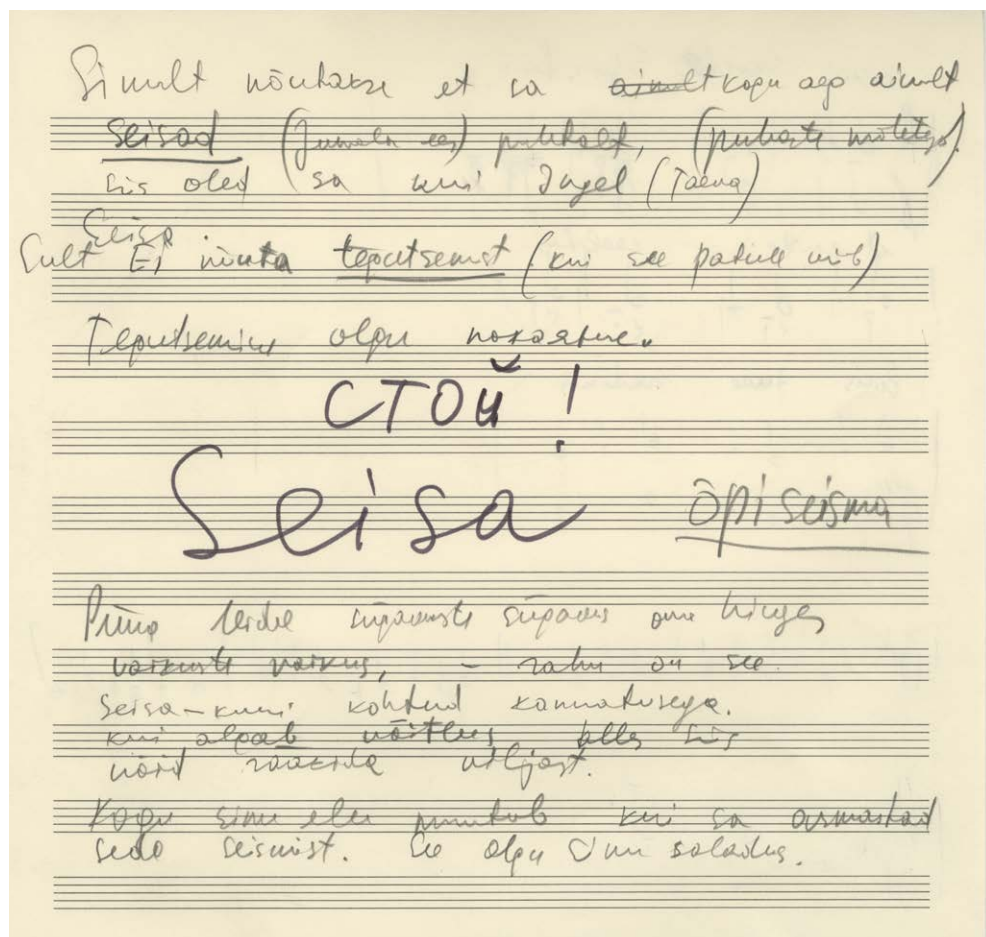
Pole kahtlust, et need sõnad puudutavad Pärdi loomingu ja väärtusilma aluseid, kuid soovi korral võib neis leida seoseid ka poolelioleva tööga. Nagu eelnenud analüüsisel selgus, on antifoni „O Weisheit“ kontseptuaalseteks märksõnadeks „püsimine“, „kõikehõlmav“, „stabiilne“, päeviku sissekannetes – „ärakannatamine“, „seismine“ ja „rahu“. Näib, et sõna ja heli kommunikatsioon on siin kahesuunaline: ei saa välistada, et need (ja teised sedalaadi) mõtted mitte ainult ei peegelda helilooja loomeprotsessi, vaid võivad seda ka suunata. Kõnekaid sissekandeid leidub samade muusikapäevikute teistelgi lehekülgedel (nii Pärdilt endalt kui ka nt 4. sajandi pühakult, Süüria pühalt Efraimilt), ehkki ajas ja ruumis jäävad need antifonide mustanditest kaugemale. Sõltub uurijast, kui avarana ta teose konteksti tajub: kas analüüs piirdub vaid teose loomise vahetute lehekülgedega või hõlmab see tervikliku arhiividokumendina kogu asjassepuutuva päeviku.

Erandlikult laieneb helilooja sõna ka antifonide mustand-partituurile (Pärt dat.-ta, arvatavasti 1988 algus), mille tiitellehe pöördel on Pärdi kommentaar: „Ülima kontsentratsiooniga ja lihtsalt, selgelt“ ning samal lehel veidi allpool venekeelne tsitaat abba Jesajalt, 5. sajandi kõrbeisalt: „Сиди каждый в келии своей страхе Господнем и не небрежите о рукоделии вашем по заповеди Божьей.“ („Istugu igaüks Issanda kar-

25 Eesti- ja venekeelse autokommunikatsiooni segunemist tuleb Pärdi päevikute sissekannetes tihti ette, iseäranis vaimsete teemade kontekstis, kuna õigeusu õpetus ja muu teoloogiline kirjandus on Pärdini jõudnud eeskätt vene keele vahendusel.

26 patukahetsus (vn k)





Näide 3. Muusikapäevik 1987, nr 5, lk 13 (dateerimata), leheküljel 11 kuupäev 15. oktoober (APK 2-1.132).

tuses oma kongis ja Jumala käsu kohaselt ärgu jätku oma kätetööd unarusse.“) Rohkete parandustega käsikirja viimasel lehel on allservas pliiatsiga väike märkus „Конеч и Бору слава“ („Lõpp, ja Jumal tänatud“).

Sisekõne aspektist võib selliseid iseendale jäetud teateid, sh otseseid pöördumisi võrrelda egotsentrilise ehk enesele suunatud kõnega, mis Vögotski käsitluses on „sisemine oma psühholoogilise funktsiooni poolest ja väline struktuurilt“ (Vögotski 2014, 438). Laste kõne arengut uurides leidis Vögotski, et lapse kasvades ja kõne arenedes muutub valjusti mõtlemine järk-järgult seesmiseks, s.t teistele kuuldamatuks. Loomingu kui kunstilise kõne puhul aga näib protsess olevat vastupidine: mida enam teos „kasvab“ ja materjal küpseb, seda rohkem otsib see teed autori teadvusse suletud sisekõnest avatud väliskõne suunas. Peeter Torop on seda mõtestanud sõnadega: „Sisekõne püüd kehastuda väliselt toob kaasa erilise olukorra, kus suheldakse sama-

aegselt iseenda ja teistega või iseendaga nagu teisega“ (Torop 2022, 34). Mõlemas suunas kulgeva protsessi vaheastmeks on enesele suunatud kõne, mis „saabki mõtlemiseks sõna tõsisel mõttes“, s.t on kavandava ja ülesannet lahendava funktsiooniga (Võgotski 2014, 147): „Egotsentriline kõne [ . . ] on kõike muud kui saatemuusika, see on iseseisev meloodia, sõltumatu funktsioon, mis on vajalik vaimseks orientatsiooniks, teadvustamiseks, raskuste ja takistuste ületamiseks, kaalumiseks ja mõtlemiseks“ (samas, 437).

Lotman on niisuguste iseseisvate meloodiatena näinud kõiki „mina–mina“-tüüpi teateid, muuhulgas päevikusissekandeid, mida ei tehta teadmiste meeldejätmiseks, vaid mille eesmärgiks on kirjutaja sisemise seisundi selgitamine või koguni tema olemuse ümberkujundamine (Lotman 2010, 129). Isiklikku laadi sõnaliste kommentaaride tähtsus ja tähenduslikkus Pärdi loomeprotsessis ning eriti nende vaimses mõttes ümberkujundav roll koorub tõeliselt välja alles muusikapäevikute terviklikul analüüsil, siiski võivad need ka ühe teose loomisloos osutada olulistele tähenduskihtidele, mis muidu jääksid varjatuks. Muusikalised ja vaimsed otsingud, teose ja isiksuse küpsemine kulgevad Pärdi päevikutes paralleelselt.

Mustandifaasi peamine ülesanne – idee jätkuv tõlkimine üha konkreetsemasse märgisüsteemi – eeldab autori teadvuse pidevat võnkumist sõna, pildi ja heli pingeväljas, kaldudes ideele tuge otsides rohkem kord ühe, kord teise poole. Sellist nähtust on Ossip Mandelštam oma raamatus „Kõnelus Dantest“ võrrelnud pautimisega, kirjeldades loomeprotsessi kui purjetamist, kus tuleb eesmärgini jõudmiseks teha siksakke ning arvestada eri suundadest puhuvate tuultega (Mandelštam 1967, 28).<sup>27</sup> Sealsamas on Mandelštam tabavalt sõnastanud mustandi jäävuse seaduse, mis kehtib täiel määral ka Pärdi loomingu kontekstis: „Mustandid ei hävi iialgi. Luules, plastikas ja üldse kunstis ei ole valmis asju. [ . . ] Niisiis on mustandi jäävus teose energia jäävuse seaduseks“ (samas, 27–28).

Ehkki autori sisekõne on nähtavalt kohal vaid nn eeltekstides, on see olemuslikult kohal ka lõpptekstis – võtnud normatiivse, üldmõistetava kuju, kuid jätnud sellesse oma energeetilise ja kontseptuaalse jälje. Nelson Goodman väidab koguni, et „visand ei defineeri teost [ . . ], vaid on pigem teos ise“ (Goodman 2023, 189). Alguse ja lõpu semantilist ja struktuurset seotust on rõhutanud teisedki mustandiuurijad.

### **Mustandi mitmikaeg ja järelelud**

Kirjandusteoste tekstoloogilisel uurimisel on Peeter Torop osutanud vajadusele eristada mustandi makro- ja mikroaega (Torop 1999; 2011). Esimene tähistab kogu mustandikorpuse aega, s.t võimalust järjestada kõik teose loomisega seotud materja-

---

27 Olen tänulik Peeter Toropile, kes juhtis minu tähelepanu sellele võrdlusele.

lid kronoloogiliselt, täpsete daatumite puudumise korral teatud protsessuaalse loogika järgi. Mustandi või käsikirja mikroaeg seostub aga konkreetse lehekülje täitmise järjekorraga, mille juures „käsitatakse minimaalse ühikuna iga paberile kantud jäädvustust, olgu see siis sõna, lause, pilt või lihtsalt kritseldus. Sellisel juhul muutub ühel leheküljel olevate jäädvustuste vahelisest seosest olulisemaks käsikirjalehekülgedel korduvate teatud tüüpi jäädvustuste psühho-semantiline seos“ (Torop 2011, 53–54).

Pärdi teoste loomislood pakuvad huvitavat uurimisainet mõlemast aspektist. Neist raskemini on analüüsitav käsikirja mikroaeg, sest mustandifaasis edasi-tagasi liikumine ning korduv tagasipöördumine juba täidetud lehtedele on Pärdile väga omane. Nii käsikirjalised partituurid kui päevikulehed on sageli küll dateeritud, kuid kuupäev viitab alati lehe esmasele täitmisele ning hilisemad täiendused on enamasti märgatavad ainult nende graafilise kihilisuse (nt teist värvi pliiatsiga märkused, üle kleebitud noodiread) või eristuva ruumilise paiknemise tõttu (vahele pressitud või erisuunaline kiri).

Teose „Sieben Magnificat-Antiphonen“ makroaja tasandil saab kõigi antifonide loomine alguse palveraamatusse märgitud graafiliste sümbolitega, jätkub kahes muusikapäevikus, kus toimub tintinnabuli-reeglitiku loomine ja sümbolite ülekanne uude märgisüsteemi (noodikirja), ning joonistub täpsemalt välja mustand-partituuris. Seejärel, puhtandina ümberkirjutatult, võib esimest korda tõdeda, et teos on valmis. Ometi ei ole kõigi antifonide teekond ühtviisi sirgjooneline ning käsikirja mikroaja arvessevõtt näitab loomeprotsessi märksa dünaamilisema ja komplekssemana.

Tundub, et kõige keerukam on olnud viienda antifoni „O Morgenstern“ teekond, mille õige muusika leidmiseks tuli Pärdil veel mustand-partituuri faasiski korduvalt nullpunkti tagasi pöörduda. Järgnedes tsükli kõlalisele kulminatsioonile (neljas antifon „O Schlüssel Davids“), mõjub kuldlõikepunktis asuv õrn viies osa nn vaikse kulminatsioonina – eelmise dünaamilise vastandi või kajana. Pärdi sõnul otsis ta kaua seda erilist tabamatut ja helklevat kõlavärvi, mis tekstikujundeist<sup>28</sup> vastu kiirgab ja mida ta on hiljem iseloomustanud sõnadega „lasurne värelus ja vaikus, niisugune rahu ja seletamatu ilu“.<sup>29</sup> Soovitud muusikalise lahenduseeni jõudis ta neljandal katsel, kui tuli idee panna samaaegselt kõlama kaks helistikku – üks häältepaar E-duuris, teine e-mollis (täpsemalt früügia laadis)<sup>30</sup>. Mustand-partituuris märgivad seda teekonda suurte joontega maha tõmmatud leheküljed (näide 4), millest mõned on helilooja poolt nummerdatud, kinnitades nende algset kuuluvust terviklikku käsikirja, teised

28 Oo Koidutäht, igavese valguse hiilgus, õigluse särav päike: oh tule ja valgusta neid, kes pimeduses istuvad ja surma varjus.

29 Kristina Kõrveri intervjuu Arvo Pärdiva, vt viide 13.

30 Selle tulemusel võivad eri häältel kõlada korraga sama heli loomulik ja altereeritud variant (f/fis, g/gis), luues häältepaaride vahel erilise harmoonilise pinge.



Näide 4. Viienda antifoni esimene ja viimane muusikaline lahendus. Lehe ülaservas helilooja lisatud leheküljenumber, allservas arhiveerimise käigus antud numbrid (APK 2-3.123).

Handwritten musical score for the hymn "O König aller Völker" (O King of all Nations). The score is written on three systems of staves, each with a vocal line (Soprano, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The tempo is marked "mp" (moderato piano). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 12/8, indicated by a circled "12" and "12/8" at the top left. The lyrics are in German and Finnish. The score includes a title "6. O König aller Völker" and a page number "12" circled in the top left corner. The lyrics are: "O König aller Völker, ihre Erwartung und Sehnsucht, Schlußstein, der den Bau zusammenhält: O komm und errette den Menschen, den du aus Erde gebildet! O kö-". The score is signed "UE 19098" at the bottom.

12  
12/8  
6. O König aller Völker

O Kö- nig aller Völker,  
O König aller Völker,  
O König aller Völker, ihre Erwartung und  
ihre Erwartung und Sehnsucht,  
ihre Erwartung und Sehnsucht, Schlußstein, der den Bau zusammenhält:  
Sehnsucht, Schlußstein, der den Bau zusammenhält:  
Schlußstein, der  
O komm und er-rette den Menschen, den du aus Erde gebildet! O kö-

UE 19098

Näide 5. Käsikirjalise partituuri koopia, lk 12 (APK 2-2.3.165).

nummerdamata vahelehed, mille täpne lisamisaeg on teadmata. Protsessuaalses mõttes võiks sellist mitmekordset taasalustamist võrrelda ühe ja sama käsikirjalehe korduva puhtakspühkimisega, kuid tekstoloogias kujutab mahatõmbamine endast paradoksaalselt kogu senise teekonna jäädvustust, koguni omamoodi rõhutust, näidates selgelt, millist lahendust kunstnik ei soovi, ning luues dialoogi hüljatud katsetuste ja soovitud lõpplahenduse vahel.

Käsikirja mikroaja tähelepanuväärseim näide pärineb kuuendast antifonist „O König aller Völker“, mis sai olulise kontseptuaalse täienduse alles pärast käsikirja esmatrükki.<sup>31</sup> Faktuuri äärmistes kihtides samaaegselt kahes eri tempos kulgevale kaanonile lisas Pärt terve uue partii – marsiliku karakteriga aldihääle, millest kujuneski „nurgakivi, mis kõike koos hoiab“<sup>32</sup>. Arhiividokumendilt (näide 5) on mikroaja eri kihid selgelt näha: Pärt on kasutanud mustandina valminud käsikirjalehe koopiat<sup>33</sup> ning lisanud sellele pliatsikirjas uue muusikalise ja ideelise kihi. On huvitav märgata, et ka teose loomisloos sedavõrd hilises etapis visandab Pärt uue idee pooleldi pildilise sümbolina (lehe vasakul serval).

Mõlema näite puhul on tegu suurte, sisuliste ja erandlikult hilises faasis tehtud muudatustega. Kui püüda neid juhtumeid näiteks kirjaniku tööprotsessi üle kanda, võiks viienda antifoni puhul kujutleda olukorda, kus autor otsustab raamatu valmides ühe peatüki täielikult ümber kirjutada, ning kuuenda antifoni puhul, et kirjanik lisab romaani lõpetamise järel sündmustikku võtmetähtsusega uue tegelase. Need ja paljud teised näited Pärdi loomingus õhutavad küsima, millised on mustandi piirid ning millal üldse võib öelda, et teos on valmis. Siin analüüsitud helitöö puhas käsikiri kannab daatumit 1988 / Rev. 91 V (Pärt 1988/1991), mis tähendab, et algsesse puhtandisse on sisse kantud ka kõik hilisemad parandused, mis tehtud enne 1991. aasta maikuud. Sealjuures jätkus seitsmenda antifoni „O Immanuel“ redigeerimine ka veel pärast teose esmasalvestamist 1992. aastal. Lõputaktide eri versioone on kokku vähemalt kuues käsikirjas või käsikirja fragmendis (Pärt 1988/1991; 1988; 1990; 1991; 1993a; data, arvatavasti 1988), neist viimane daatumiga 24. veebruar 1993.

Pärdi sõnul vajab teos sageli küpsemisega – proove, kontserte, salvestusi, erisugustes kontekstides ettekandeid, s.t elementaarset retseptsiooni kogemust eelkõige autori enese jaoks. Alles autoretseptsiooni käigus leiab idee oma täpse, helis kehastunud vormi, nagu võib näha nii paljudest Pärdi teoste loomislugudest ning tema sagedasest tagasipöördumisest lõpetatud käsikirjade juurde. Elava autori käes

31 Seda haruldast näidet on käsitletud ka Leopold Brauneiss (2022).

32 Kuuenda antifoni tekst: „Oo kõigi rahvaste Kuningas, nende ootus ja igatsus, nurgakivi, mis kõike koos hoiab: oh tule ja päästa inimene, kelle sa põrmust löid.“

33 Tegemist on käsikirjalise partituuri tiražeeritud versiooniga aastast 1988, kirjastus Universal Edition, UE 19098 (APK 2-2.3.165).



on mustandi ja puhtandi piir voolav: lõputakte markeerivad topeltjooned võivad kergesti osutuda punktiirjoonteks ning puhtand mustandiks. Mustandi mõiste ja olemuse kompleksssus Pärdi loomingus ilmneb ka samast muusikast uute versioonide loomisel. Sel moel on kooriteos „Sieben Magnificat-Antiphonen“ mustandiks tšelloansambli teosele „O-Antiphonen“ (2008) ning orkestriteosele „Greater Antiphons“ (2015), pikendades loomisloa kronoloogilist telge peaaegu kolme aastakümneni. Ülekantud tähenduses võib iga valminud teost käsitleda mustandina helilooja edasisele loomingule, nii nagu esituspraktikas on iga partituur mustandiks üha uutele interpretatsioonidele. Peeter Torop on rõhutanud, et „kultuuri protsessuaalsus on lahutamatu kultuuri mustandilisusest“, mistõttu võib kogu kultuuri ennastki pidada mustandiks ja mustandina uurida (Torop 2011, 58).

Arutledes teksti mõiste ja piiride üle kultuuriteksti ja (meta)kommunikatsiooni kontekstis, pakub Torop ühe kirjeldusvõimalusena välja mentaalse ja komplementaarse teksti mõiste.

Te kst kui piiritletud, struktuurne ja sidus tervik on vaid algmõiste. [...] Uus parameeter on m e n t a a l n e t e k s t, teksti kui prototeksti ja temast lähtuvate metatekstide kooslus, mis [...] on raskesti analüüsiv koondtekst kollektiivses või individuaalses mälus. Sama metakommunikatiivset situatsiooni on võimalik kirjeldada ka kui k o m p l e m e n t a a r s e t t e k s t i, milles tekst ja eri tüüpi metatekstd eksisteerivad koos kas teksti sees [...] või tekstist väljas [minu rõhutused – K. K.]. (Torop 2011, 57.)

Sellest lähtuvalt võiks Pärdi teose partituuri pidada piiritletud, struktuurseks ja sidusaks terviktekstiks, kogu pildilist, verbaalset ja noodikirjas mustandikihistust selle prototekstiks ning uurijate ja autori enda järelkommentaare, retseptsiooni ja autoretseptsiooni, samuti hilisemaid parandusi ja uusi versioone metatekstideks. Alles kõigest sellest moodustub mentaalne ja komplementaarne tekst, mis püüab arvesse võtta võimalikult suurt osa teose semiosfäärist – ja mida teatud mõttes võibki pidada loomislugude uurimise pealisülesandeks.

*Uurimistööd on rahastanud Eesti Teadusagentuur meetmest „Sektoritevahelise mobiilsuse toetamine“ (SekMo): projekt „Teadmussiirdedoktorantuur Arvo Pärdi keskuse digiandmebaasi arendamiseks ja Pärdi käsikirjade intersemiootiliseks uurimiseks“.*

## Allikad

Adam, Adolf, koost. 1987. *Te Deum laudamus. Grosse Gebete der Kirche*. Freiburg; Basel; Wien: Herder.

Barrs, Myra. 2016. „Vygotsky's „Thought and Word“:“ – *Changing English* 23 (3): 241–256. <https://doi.org/10.1080/1358684X.2016.1203610>.



Bouteneff, Peter. 2022. „Tacit Texts: Considerations on Pärt’s Settings of the Word.“ – *Res Musica*, nr 14, 76–81. <https://doi.org/10.58162/8K53-WS26>.

Brauneiss, Leopold. 2017. *Arvo Pärdi tintinnabuli-stiil: arhetüübid ja geomeetria*. Arvo Pärdi Keskus.

———. 2022. „Characteristics of the Compositional Process in Arvo Pärt’s Tintinnabuli Technique.“ – *Res Musica*, nr 14, 62–75. <https://doi.org/10.58162/BBAR-R037>.

Fadeev, Aleksandr. 2022a. „Inner Speech in Meaning-Making through Verbal and Artistic Discourses.“ – *Sign Systems Studies* 50 (2–3): 286–316. <https://doi.org/10.12697/SSS.2022.50.2-3.03>.

———. 2022b. *Lev Vygotsky’s Approach in the Contemporary Semiotic Research of Learning, Meaning-Making and Inner Speech*. Dissertationes Semioticae Universitatis Tartuensis 41. Juhendanud Peeter Torop. Tartu: Tartu University Press. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.18739.91684>.

Fossa, Pablo, toim. 2022. *New Perspectives on Inner Speech*. SpringerBriefs in Psychology. Cham: Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-06847-8>.

Goodman, Nelson. 2023. *Kunsti keeled. Käsitus sümbolite teooriast*. Avatud Eesti Raamat. Tallinn: EKSA.

Hillier, Paul. 1997. *Arvo Pärt*. Oxford Studies of Composers. Clarendon Press.

Ivanov, Vjatšeslav. 2016. „Psühholoogilise uurimise kunst. Analüütiline kommentaar.“ – Lev Vögotski, *Kunsti psühholoogia. Esteetilise reaktsiooni analüüs*. Avatud Eesti Raamat, 400–445. Tartu: Ilmamaa.

Jakobson, Roman. 1985. „Communication and Society.“ – *Selected Writings 7: Contributions to Comparative Mythology. Studies in Linguistics and Philology 1972–1982*, 98–100. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers.

———. (1959) 2010. „Tõlkimise keelelistest aspektidest.“ Tõlkinud Elin Sütiste. – *Acta Semiotica*, nr 7, 299–306.

Lotman, Juri. 1990. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. London: L. B. Tauris & Co Ltd.

———. (1970) 2010. „Kahest kommunikatsioonimudelist kultuuri süsteemis.“ – *Kultuuritüpoloogiast*, 127–148. Tartu Ülikooli Kirjastus, Avatud Eesti Fond.

———. 2013. *The Unpredictable Workings of Culture*. Bibliotheka Lotmaniana. Tallinn: Tallinn University Press.

Mandelštam, Ossip. 1967. *Razgovor o Dante*. Moskva: Iskusstvo. = Мандельштам, Осип. 1967. *Разговор о Данте*. Москва: Искусство.

May, Chris. 2017. „Sonic Embodiment: Sarah Was Ninety Years Old.“ – *Arvo Pärt’s White Light: Media, Culture, Politics*, toimetanud Laura Dolp, 179–211. Cambridge University Press.

Morin, Alain ja Bob Uttl. 2013. „Inner Speech: A Window into Consciousness.“ – *The Neuropsychotherapist*. <https://doi.org/10.12744/tnpt.14.04.2013.01>.

Pärt, Arvo. 1987a. „Muusikapäevik nr 5, 06.07–31.10.“ Arvo Pärdi Keskus. APK 2-1.132.

———. 1987b. „Muusikapäevik 18.11.1987 – 1988.“ Arvo Pärdi Keskus. APK 2-1.172.

———. 1988/1991. „Sieben Magnificat-Antiphonen. Käsikirjaline puhas partituur.“ Arvo Pärdi Keskus. APK 2-2.1.144.

———. 1988. „Sieben Magnificat-Antiphonen. Käsikirjalise partituuri trükiväljaanne.“ Universal Edition. UE 19098. Arvo Pärdi Keskus. APK 2-2.3.165.

———. 1990. „Sieben Magnificat-Antiphonen. Käsikirjalise partituuri trükiväljaanne.“ Universal Edition. UE 19098. Arvo Pärdi Keskus. APK 2-2.3.164.

———. 1991. „Sieben Magnificat-Antiphonen. Noodigraafikas partituuri fragment: kirjastuse saadetud faksi koopia (16.09.1991) helilooja käsikirjaliste parandustega (17.09.1991).“ Universal Edition. UE 19098. Arvo Pärdi Keskus. APK 2-2.3.220.

———. 1993a. „Sieben Magnificat-Antiphonen. Käsikirjalise partituuri fragment.“ Arvo Pärdi Keskus. APK 2-2.1.216.

———. 1993b. „Sieben Magnificat-Antiphonen. Kehtiv trükipartituur.“ Universal Edition. UE 19098. Arvo Pärdi Keskus. APK 2-2.4.235.

———. dat.-ta, arvatavasti 1988 algus. „Sieben Magnificat-Antiphonen. Käsikirjaline mustand-partituur.“ Arvo Pärdi Keskus. APK 2-3.123.

———. dat.-ta, arvatavasti 1988. „Sieben Magnificat-Antiphonen. Käsikirjalise partituuri trükiväljaanne.“ Universal Edition. UE 19098. Arvo Pärdi Keskus. APK 2-2.3.165.

Restagno, Enzo. 2005. „Vestlused Arvo Pärdiga.“ – *Arvo Pärt peeglis*, 19–119. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.

Rooij, Alwin de. 2022. „Varieties of Inner Speech and Creative Potential.“ – *Imagination, Cognition and Personality: Consciousness in Theory, Research, and Clinical Practice* 41 (4): 460–489. <https://doi.org/10.1177/02762366211070999>.

Rosma, Hedi, Kristina Kõrver ja Kai Kutman, toim. 2014. „Editors' Notes.“ – *In Principio. The Word in Arvo Pärt's Music*, 17–21. Laulasmaa: Arvo Pärt Centre.

Siitan, Toomas. 2014. „Introduction.“ – *In Principio. The Word in Arvo Pärt's Music*, toimetanud Hedi Rosma, Kristina Kõrver ja Kai Kutman, 9–15. Laulasmaa: Arvo Pärt Centre.

Torop, Peeter. 1999. „Sõna kehastumine.“ – *Kultuurimärgid*. Eesti mõttelugu 30, 345–353. Tartu: Ilmamaa.

———. 2011. „Tekst ja intersemiootiline ruum.“ – *Tõlge ja kultuur*. Heuremata, 51–58. Tallinn – Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

———. 2021. „Tšernovik kak vnutrennjaja retš: k istokam mifopoetičeskogo mõšlenija Dostojevskogo.“ = „Черновик как внутренняя речь: к истокам мифопоэтического мышления Достоевского.“ – *Revue des études slaves* 92 (3/4): 549–565.

———. 2022. „Lüri Lotman: O discurso interno do cientista.“ = „Юрий Лотман: внутренняя речь ученого.“ – *RUS (São Paulo)* 13 (23): 12–48. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.203455>.

Võgotski, Lev. (1934) 2014. *Mõtlemine ja kõne: psühholoogilised uurimused*. Avatud Eesti Raamat. Tartu: Ilmamaa.

Žinkin, Nikolai. 1964. „O kodovõh perehodah vo vnutrennej retši.“ – *Voprosõ jazõkoznaniija* 6: 26–38. = Жинкин, Николай. 1964. „О кодовых переходах во внутренней речи.“ – *Вопросы языкознания* 6: 26–38.

---

**Kristina Kõrver** – muusikateadlane, Arvo Pärdi Keskuse teadur ja arhiivispetsialist, Tartu Ülikooli semiootika doktorant. Oma teadustöös on ta keskendunud eesti nüüdis-muusika, eelkõige Arvo Pärdi loomingule, käsikirjade ja loomeprotsessi uurimisele. E-post: kristina[at]arvopart.ee

## Composer Manuscripts and the Semiotic Study of the Creative Process: A Close Reading of Arvo Pärt's *Sieben Magnificat-Antiphonen*

Kristina Kõrver

**Keywords:** creative process, draft, textology, autocommunication, inner speech, intersemiotic translation

This article examines the creative process of composer Arvo Pärt, focusing on textological and intersemiotic characteristics. Sketches, drafts and other handwritten materials are analysed within the framework of cultural semiotics, drawing primarily on the works of Lev Vygotsky, Roman Jakobson, Juri Lotman, and Peeter Torop. The case study centres on the genesis of the *Sieben Magnificat-Antiphonen* choral cycle (1988) and is based on oral and written sources preserved in the archive at the Arvo Pärt Centre.

While sketches and drafts (including musical ones) are typically studied to trace the developmental progression of a work, from a semiotic perspective they can also be understood as a form of inner speech offering a window into the artist's creative psychology and world of thought. The theory of inner speech, developed in the works of Lev Vygotsky ([1934] 2014), has proven to be a fruitful research method in contemporary cultural semiotics. Its central concepts – inner and external speech – are applied here to examine the relationship between the visible and invisible dimensions of the creative process; that is, between the draft and the final composition.

The semiotic analysis of the creative process also encompasses aspects of communication and autocommunication, linking outward-directed communication with the author's external speech, specifically the finalised text of the work, and autocommunication with inner speech processes and the draft corpus. In this view, drafts can be interpreted as acts of intrapersonal communication, which, as Roman Jakobson observed, create a bridge not between spaces, but between times (Jakobson 1985). Juri Lotman conceptualised the same phenomenon in his 'I-I' type of communication, emphasizing that when the sender and the receiver merge into one person, new codes rather than new messages are introduced (Lotman [1970] 2010). This perspective is particularly relevant in the context of diaries and drafts, where artists frequently move back and forth between various stages of the creative process, repeatedly rereading messages addressed to themselves.

In addition to musical notation, Arvo Pärt's drafts include a wealth of verbal and pictorial material, representing the composer's inner speech in sound, word, and image. This is documented in his notebooks, or musical diaries, which record not only the compositional process of completed works but also musical ideas that never developed into full pieces, for example everyday 'musical exercises' such as melodies and chord progressions. The sole, yet highly significant, function of these fragments is to serve as a channel for the composer's autocommunication. Among the verbal entries are quotations from books (primarily theological texts), prayers, and Pärt's own reflections on life, music, and spiritual and artistic ideals. The pictorial material includes tables, diagrams, sketches, calligraphy, and various graphic symbols.

The analysis reveals that in Pärt's creative process, the codes of sound, word, and image are closely intertwined. His thinking is marked by continuous translation between different sign systems,

especially during the early stages of composition. Building on the work of Vygotsky, Nikolai Zhinkin has described such a dynamic process – movement from thought to word – as code transition, noting that inner speech is typically formed in a so-called mixed code in which pictorial and verbal elements are combined (Zhinkin 1964). In Pärt's case, this code becomes even more complex with the addition of a sonic component.

Since Pärt's drafts and diaries document not only the formation of individual works and stylistic development, but also his broader philosophical and spiritual explorations, these archive documents are also examined from textological perspectives. The analysis draws primarily on Peeter Torop's work on the study of literary drafts (Torop 1999, 2011). From a textological standpoint, the article considers the full lifespan of a work, from the earliest notation of an idea to the final manuscript, including post-publication revisions and arrangements for new ensembles. To describe the various stages of the creative process and their interrelations, the study examines both the micro-time of the draft (the chronology of a single draft page) and its macro-time (the chronology of the entire draft corpus of a work).

The examples presented in the article demonstrate that, in the context of Pärt's oeuvre, defining the temporal boundaries of a work's genesis and thus the very concept of a draft is a particularly complex task. This complexity arises not only from the composer's tendency to revise completed works, but also from his frequent practice of arranging existing compositions for different ensembles. The compositional history of the choral work *Sieben Magnificat-Antiphonen*, for instance, spans several decades: based on the original 1988 version, Pärt later composed *O-Antiphonen* for cello ensemble (2008) and the orchestral work *Greater Antiphons* (2015). The case study underscores the highly dynamic and contextual nature of Pärt's creative process, in which the boundaries between draft and final version – between pre-text and end text – are often fluid. Understanding this process requires a broad and nuanced approach to the very notion of the draft itself.

**Kristina Kõrver** is a musicologist, researcher and archive specialist at the Arvo Pärt Centre, and PhD candidate in semiotics at the University of Tartu. Her research focuses on Estonian contemporary music, with a primary focus on Arvo Pärt's work, manuscripts, and creative process.

E-mail: kristina[at]arvopart.ee