

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia
muusikateaduse, interpretatsiooni- ja muusikapedagoogika ning kultuurikorralduse
osakond
muusikateaduse eriala

Hannah Grete Verbeek

**Eksotism ja sonaat Kuldar Singi sonaat-triloogias „Mäed ja
inimesed”**

Magistritöö

Juhendaja: prof Kerri Kotta

Tallinn 2026

Abstrakt

Magistritöö eesmärgiks on avada eksotismi kui loomeestetikat ja sonaati kui žanri ja vormi hilisnõukogude eesti helikunsti Kuldar Singi sonaat-triloogia näitel näitel ning näidata, kuidas eksotistlik lähenemisviis teisendab sonaadi kui žanri ja vormi klassikalisi tunnuseid. Põhilisi uurimisküsimusi on kaks:

- 1) kuidas avaldub eksotism Kuldar Singi sonaat-triloogias;
- 2) kas ja kuidas klassikaline sonaat kui vorm ja žanr säilib Kuldar Singi sonaat-triloogias „Mäed ja inimesed”.

Magistritöö põhineb analüüsil, milleks on kasutatud James Hepokoski ja Warren Darcy sonaadivormiteooriat (2006), Mark Aranovski sümfonismiteooriat (1979), Steven Vande Moortele kahedimensioonilise sonaadivormi teooriat (2009) ning Ralph Locke'i (2009) ja Timothy Tayloriga (2007) eksotismiteooriaid.

Märksõnad: eksotism, vormianalüüs, sonaat

Abstract

The aim of the Master's thesis is to explore exoticism as a creative aesthetic and sonata as a genre and form through the example of the sonata trilogy from the late Soviet era Estonian composer Kuldar Sink. The aim is also to demonstrate how an exoticist perspective can transform the defining characteristics of the sonata as both a classical genre and a formal structure. There are two main research questions:

- 1) how does exoticism manifest in the sonata trilogy *Mountains and People* by Kuldar Sink;
- 2) how does the classical sonata as a form and genre preserve itself in the sonata trilogy *Mountains and People* by Kuldar Sink.

The Master's thesis is based on an analysis for which the following theories have been used: James Hepokoski's and Warren Darcy's theory of sonata form (2006); Mark Aranovski's theory of symphonism (1979); Steven Vande Moortele's theory of two-dimensional sonata form (2009); Ralph P. Locke's (2009) and Timothy Taylor's (2007) theories of exoticism.

Keywords: exoticism, analysis, sonata

Sisukord

Sissejuhatus	5
1. Eksotism	9
1.1. Eskapism ja eksotism	9
1.2. Eksotism Kuldar Singi loomingus	14
1.2.1. Eksotism luule kaudu	14
1.3. Eksotism sonaat-triloogias „Mäed ja inimesed”	16
1.3.1. Eripärased rütmid	17
1.3.2. Eripärased meloodiakäigud	18
1.3.3. Laadid ja harmooniad, mida peetakse loomisajastule võõraks	19
1.3.4. Muusikalise materjali tavapärasest erinev esitus- ja arendusviis	20
1.3.5. Võõraste või läänelike pillide kasutamine võõrapärases maneeris	23
2. Vormianalüüs	25
2.1. James Hepokoski ja Warren Darcy, Mark Aranovski ning Steven Vande Moortele teooriad	25
2.2. Sonaat ja sonaatlik mõtlemine Kuldar Singi muusikas	29
2.3. Sonaadivormile omased jooned triloogias „Mäed ja inimesed”	31
2.3.1. Sonaat-triloogia „Mäed ja inimesed” esimese sonaadi analüüs	31
2.3.2. Sonaat-triloogia „Mäed ja inimesed” teise sonaadi analüüs	38
2.3.3. Sonaat-triloogia „Mäed ja inimesed” kolmanda sonaadi analüüs	40
2.3.4. Sonaat-triloogia „Mäed ja inimesed” analüüs	44
Kokkuvõte	46
Allikad	48
Kirjandus	49
Lisa 1. Kuldar Singi sonaat-triloogia „Mäed ja inimesed” esimese sonaadi noot	52
Lisa 2. Kuldar Singi sonaat-triloogia „Mäed ja inimesed” teise sonaadi noot	63
Lisa 3. Kuldar Singi sonaat-triloogia „Mäed ja inimesed” kolmanda sonaadi noot	77

Sissejuhatus

Kuldar Singi looming on mitmenäoline, mõned teosed on stiililiselt nii erinevad, et neid võib pidada ekslikult kahe erineva helilooja poolt komponeerituks. Singi loomingus avalduvad erinevad stiilid – neoklassitsistlik raamistik, avangardismi mõjud, erinevate kultuuride põimumine ning vaimulik temaatika –, kusjuures helikeele muutumine on toimunud väga sujuvalt. (Aro 2025: 25) Käesolevas töös keskendutakse 1977. aastal loodud klaverisonaatide triloogiale „Mäed ja inimesed”,¹ mis esindab helilooja loometeel erinevate kultuuride põimumise faasi (1970.–1980. aastatel).

Ehkki kõnealuse perioodi peateoseks peetakse hispaania-ainelist vokaaltsükli „Surma ja sünni laulud” (1986), tõi „Mäed ja inimesed” esmakordselt eesti muusikasse helikeelelt eksotistlikke elemente (Vaitmaa 2000: 164). Seni ei ole Kuldar Singi sonaat-triloogiat põhjalikult analüüsitud, ehkki Merike Vaitmaa (2000) ja Leo Normet (1990) on sellel põgusalt peatunud.

Sonaat-triloogia „Mäed ja inimesed” on loodud 1977. aastal Kõrgõzstanis Issõk-Kuli järve ääres ning koosneb kolmest sonaadist (klaverisonaadid 2, 3 ja 4).² Nendes sonaadides on kuulda, et helilooja on olnud inspireeritud Kesk-Aasia, eelkõige kasahhi ja kirgiisi meloodiatest. Oma reisidel Kesk-Aasias õppis Kuldar Sink põhjalikult tundma kohalikke kultuure ning tutvustas neid ka ajakirjanduses ja raadios. Teose pealkiri viitaks justkui programmile, mis pole siiski sõnastatud, pigem on see kirjutatud toetudes helilooja reisimuljetele Kesk-Aasias. Ise kommenteerib helilooja tsükli järgnevalt:

„Pika vaikimise järel sündis Issõk-Kuli ääres elades nädala jooksul poolteisetunnine³ sonaat-triloogia „Mäed ja inimesed”, millele on alla kirjutanud eelmised Kuldar Singid + rännuradadelt saadud muljed. See oli esimene süntees selles muutumiste igavikus, lõppresultaadiks muutumiste muutus.” (Himma-Sink 1989: 10)

¹ Noodis on triloogia pealkiri „Mäed ning inimesed”, kuid kirjanduses (k.a intervjuus heliloojaga) on kasutatud pealkirja „Mäed ja inimesed”, mistõttu kasutatakse seda nimetust ka käesolevas töös.

² Selguse huvides nimetatakse käesolevas töös neid sonaate järgnevalt: 2. sonaat = triloogia esimene sonaat, 3. sonaat = triloogia teine sonaat ja 4. sonaat = triloogia kolmas sonaat.

³ Kalle Randalu esituses kestab terve tsükkel umbes 50 minutit.

Kuldar Sink on rõhutanud nende kolme sonaadi ajalist ja ruumilist suhet muusikas ning eitab kollaaži. Selle asemel näeb helilooja sonaat-triloogiat kui erinevate stiilide (varase keskaja muusika, aleatoorika, džässi, kirgiisi ja hiina muusika) sulamit (Sink 1988). Triloogias „Mäed ja inimesed” on helilooja jäänud klaverikäsitluses küllaltki konservatiivseks. Sink on kohati kasutanud graafilise notatsiooni elemente, millele on lisatud sõnalised juhised, kuidas üht või teist lõiku mängida.

„Mäed ja inimesed” on monumentaalsust püüdlev tehniliselt nõudlik teos. See võib ka olla põhjuseks, miks teos ei ole eesti pianistide püsirepertuaari jõudnud. Teadaolevalt on teost esitanud Kalle Randalu, kes on terve triloogia ka salvestanud, ning ka Arbo Valdma, kuid siinkohal pole teada, kas Valdma esitas ühe sonaadi või terve triloogia (Mändla 2002).

Aktuaalsus, uurimisseis

Kõige hiljutisem ja ühtlasi ka kõige laiahaardelisem töö Kuldar Singi elust ja loomingust on Greta-Liisa Aro seminaritöö „Ülevaade Kuldar Singi elukäigust ja helikeele muutumisest” (2025). Varasemate tööde hulka kuuluvad Hanna Kõrveli magistritöö „Helikõrgusstruktuurist Kuldar Singi 1960. aastate teostes” (2008) ning Brigitta Davidjantsi proseminaritöö „Kuldar Singi seostest erinevate rahvaste muusika ja kultuuriga” (2001).

Kuldar Singi loomingut on analüüsinud kõige enam Merike Vaitmaa, kes on kogumikus „Kuus eesti tänase muusika loojat” (1970) pühendanud heliloojale artikli, kus ta annab põhjaliku ülevaate Singi loomingust 1969. aastani. Veel on tehtud pärast helilooja surma tema elu käsitlevaid raadiosaateid Kersti Inno (2002), Avo Hirvesoo (1995) jt poolt.

Töö põhiprobleem ja eesmärk, uurimisküsimused

Magistritöö „Eksotism ja sonaat Kuldar Singi sonaat-triloogias „Mäed ja inimesed”” eesmärgiks on avada eksotismi kui loomeestetikat ning sonaati kui žanrit ja vormi hilisnõukogude eesti helikunsti Kuldar Singi sonaat-triloogia näitel ning näidata, kuidas need kaks, mõneti vastandlikud esteetilised kategooriad Singi teoses terviku moodustavad. Töös esitatakse kaks põhiküsimust:

1) kuidas avaldub eksotism Kuldar Singi sonaat-triloogias;

2) kas ja kuidas klassikaline sonaat kui vorm ja žanr säilib Kuldar Singi sonaat-triloogias „Mäed ja inimesed”.

Sink ise kunst- ja rahvamuusikat vastandlikena ei näe, ehk vormiline mõtlemine neis kahes eri žanris vastuolus ei ole, mistõttu on eksotismi ja vormi analüüsimine samas töös põhjendatud:

„Oma pikkusega ei paista küüd [kasahhi ja kirgiisi vokaal- ja instrumentaalpalad] silma, kujutades enesest väga lakoonilisi, kokkusurutud sümfoonilisi palu. Sümfooniline assotsieerub minu arusaamist mööda mõtlemise järjepidevusega. Euroopaski oli see olemas juba enne nimetuste „sümfoonia” ning „sonaat” kasutuselevõtmist. Sümfoonilised on samuti eesti regivärss, araabia mugaam ja india raga. Vastupidiselt tavalistele olustikulistele rahvalauludele ja tantsulugudele iseloomustab neid nähtusi just ühe struktuuri järjepidev muutumine. Kuulates paari takti küüst, on tunne samasugune, kui kuulates Bachi fuugat: tajub sellise muusikalise materjali olemasolu, millel on tendents pidevalt muutuda.” (Sink 1982: 73)

Vaatamata süvenemisele võõrastesse kultuuridesse, otsustas helilooja siiski kirjutada sonaadi, mis on vaid läänele omane žanr. Ehkki hommikumaa kultuuridele on elutunnetuse kunstipärase edasiandmise puhul omane teatud staatika ning mainitud staatikat on tugevalt tunda ka Singi triloogias, ei loobu Sink oma teoses siiski vormi teleoloogilisest ülesehitusest; viimane on aga sageli peidetud staatiliste episoodide taha, mis artikuleerivad vormi esiplaanilist tasandit. Seega saab näha kõnealust tsüklit kui kokkupuutepunkti ida ja lääne kultuuride vahel.

Meetod

Käesolev töö analüüsib sonaat-triloogiat „Mäed ja inimesed” kahest aspektist. Esiteks, analüüsitakse teose helikeeles avalduvaid ilminguid. Eksotismi analüüs põhineb Ralph Locke'i eksotismi teorial (2009). Analüüsi jaoks on valitud välja Locke'i instrumentaalstiili eksotismi parameetrite loetelust viis punkti, mida käesoleva töö seelses peatükis põhjalikumalt käsitletakse. Ei ole teada, et Locke'i teooriat oleks varasemalt kasutatud teose analüüsimisel, küll on Locke ise kasutanud oma teooriat erinevate lavateoste käsitlemisel.

Teiseks analüüsitakse teost klassikalise teose vormianalüüsi meetodeid kasutades. Vormianalüüsi teooriatest rakendatakse analüüsis James Hepokoski ja Warren Darcy sonaadivormi teooriat (2006) ja Mark Aranovski (1979) sümfoonilise muusika teooriat. Lisaks nendele kasutatakse triloogia viimase osa analüüsimiseks ka Steven Vande Moortele (2009) kahedimensioonilise

sonaadivormi teooriat, mis on tihedalt seotud Hepokoski ja Darcy vormiteooriatega. Hepokoski ja Darcy teooria puhul on lähtunud eelkõige vormi retoorilistest elementidest ja rotatsioonilisest printsiibist, mis on sellisena rakendatav ka posttonaalsele muusikale ning sobib seetõttu Singi muusika uurimiseks..

Uurimuse ülesehitus

Töö esimeses peatükis analüüsin eksotismi avaldumist Singi triloogias „Mäed ja inimesed”, alapeatükis 1.1. on üldine ülevaade eksotismist ja selle seosest eskapismiga ning nende ilmumisest muusikas, alapeatükk 1.2. annab ülevaate, kuidas eksotism on Kuldar Singi loomingus üldisemalt ilmnenu ning alapeatükis 1.3. on sonaat-triloogia „Mäed ja inimesed” eksotismi analüüs. Töö teises osas analüüsin Singi triloogiat vormiliselt ning see peatükk on koostatud sarnasel printsiibil kui esimene peatükk: alapeatükk 2.1. käsitleb Hepokoski ja Darcy ning Aranovski teooriad, alapeatükis 2.2 antud ülevaate sonaatlikust mõtlemisest Kuldar Singi loomingus ning alapeatüki 2.3. on vormianalüüsi osa. Töö lisades on Kuldar Singi sonaat-triloogia „Mäed ja inimesed” kolme sonaadi noodid.

1. Eksotism

Käesolev peatükk koosneb kolmest alapeatükist. Esiteks, tutvustatakse eskapismi- ja eksotismikäsitlust, seejärel antakse üldine ülevaade Singi heliloojalähenemisest eksootikale ehk eksotismi avaldumisele Singi loomingus üldiselt ning peatüki lõpetab eksotistlike joonte detailsem analüüs sonaat-triloogias „Mäed ja inimesed”.

1.1. Eskapism ja eksotism

Eskapismi mõistet on kasutatud eelkõige kirjanduse kontekstis ning mõistena on see esile kerkinud juba 1930. aastatel. Eskapismi puhul soovitakse põgeneda või emotsioone kõrvale suunata ebameeldivast või vastuvõetamastust reaalsusest meelelahutuse või jõudeaja tegevusega. (Konzack 2018)

1970. aastatel kerkib Nõukogude Eestis esile eskapism kui käitumuslik või tegevuslik kategooria. See viitab reaalsusest põgenemisele, sukeldumisele kujutluste ilma, kus püütakse luua enda jaoks reaalse maailma kõrvale sisemine ja sõltumatu ideaalmaailm (Kotta 2025a: 201). Eskapism ei olnud sellel ajal omane vaid Eestile, see avaldus üldisemalt nii Nõukogude Liidus kui ka kogu Ida-blokis. See oli laiem nähtus, mis hõlmas peale muusika ka kunsti ja kirjandust (Kristberga 2021). Eskapismi iseloomustab pessimism, lootusetus muuta valitsevat mentaliteeti ning see hõlmab eriilmelisi stiile, nagu Arvo Pärdi *tintinnabuli* või Veljo Tormise pöördumine regilaulu poole. Veljo Tormise ja Arvo Pärdi muusikas väljendub eskapism enesetaandamise aktina, mida saavutatakse erinevate vahenditega. (Kotta 2025a: 201–202)

Eskapism võib kunstis omakorda avalduda eksotismina, põgenemisena kaugete kultuuride juurde (Kotta 2025a: 210). Eksotismi avaldumist hilisnõukogude eesti muusikas saab seostada eelkõige Peeter Vähi ja Sven Grünbergi loominguga, kuid eksotismi kui mõtteviisi tõi hilisnõukogude muusikasse esmakordselt Kuldar Sink (Vaitmaa 2000: 164, 168–169).

Käesolevas töös on kasutatud kahte eksotismikäsitlust: etnomusikoloogi Timothy Taylori „Beyond Exoticism” (2007) ja muusikateadlase Ralph Locke’i „Musical Exoticism: Images and

Reflections” (2009). Taylor ja Locke on siin teoreetilise alusena valitud eelkõige seetõttu, et nad mõlemad tegelevad muusikaga ning Locke veelgi konkreetsemalt muusikaanalüüsiga, mis on ka käesoleva töö põhivaldkond. Laiemas plaanis tõukuvad mõlemad autorid dekolonialismiteooriatest, asetades need muusika ja muusikaanalüüsi konteksti. Näiteks Locke astub oma raamatus otsesesse dialoogi Edward Saidi peateosega „Orientalism” ning arutleb orientalisti kui spetsiifiliselt õhtumaises kultuuris üles kerkinud mõiste üle. Kuna käesoleva töö põhivaldkonnaks on muusikaanalüüs, ei avata siin dekolonialismiteooriaid ja lähenemisviise detailsemalt ning ei arutleta nende mõju üle Locke analüüsimeetodile, sest see teema jääb väljapoole selles töös sõnastatud peamisi uurimisküsimusi.

Timothy Taylor mõistab eksootikat kui rassilise, etnilise ja kultuurilise Teise⁴ ilmingute teadlikku kasutamist muusikas (*manifestations of an awareness of racial, ethnic, and cultural Others captured in sound*) (Taylor 2007: 2). Ta kritiseerib klassikalise muusika „ideoloogiat”, mis domineerib lääne muusika eksotismikäsitluses. Liiga palju teatakse heliloojatest ja teostest ning liiga vähe sotsiaal-kultuurilisest ning ajaloolisest kontekstist. Taylor püüab luua terviklikumat lähenemist, mis vaatlaks teosed nende ajaloolises ja kultuurilises kontekstis. (Taylor 2007) Timothy Taylor toob välja vastandamise „tsiviliseeritud” (st Euroopa) ja „tsiviliseerimata” (st Euroopast väljaspool) rahvaste vahel. „Tsiviliseerimata” rahvaid peeti oma olekult loodusele lähemal ning seega on ka loodus omamoodi eksotismi allikas. (Taylor 2007: 73–102)

Eksotismi kui erinevate stiilidega mängivat kunstipraktikat on muusikas ulatuslikult käsitletud Ralph Locke (2009). Erinevalt Taylorist, keskendub Locke eksotismi stiililistele aspektidele. Locke toob välja, et eelnevad analoogilised käsitlused (Jonathan Bellman, Thomas Betzwieser, Jean-Pierre Bartoli jt) keskenduvad liiga kitsalt eksootika teatud aspektidele (näiteks eksotism muusika stiilielemendina) ega vaata seda laiemalt. Locke ütleb, et eksootika muusikas väljendub koha, karakterite või sotsiaalse olustiku esilekutsumisena, mida oma hoiakute, tavade ja moraali poolest tajutakse olevat tunduvalt erinevad kohalikest omaksvõetud normidest. Kujutletud eksootiline asukoht võib olla lähedal või kaugel ning sellele võib viidata näiteks teose pealkiri. Locke laiendab eksootika mõistet, omistades sellele ka ajaloolise mõõtme, tuues välja, et

⁴ Mõistet „Teine” kasutatakse eksotismikäsitlustes ja ka paljudes humanitaarsetes teooriates tähistamaks võõrast kultuuri vastandina tuttavlikule, kohalikule kultuurile.

eksootiline teos võib aja jooksul muutuda mitte-eksootiliseks, kultuuriliselt tavapäraseks, ja vastupidi. (Locke 2009: 44–48) Siinkohal tuleb märkida, et Euroopa äärealad, Ida-Euroopa, aga ka Vahemere kultuurid, esindasid Kesk- ja Lääne-Euroopa kunstmuusika kontekstis samuti eksootilist Teist (Locke 2001).

Locke'i jaoks pole eksootika mõiste puhul oluline, milline muusika võõras kultuuris päriselt on, vaid see, kuidas see tundub heliloojale ja kuulajale. Sellest tulenevalt pole esmatähtis aru saada võõra kultuuri muusikast nii, nagu see võõras kultuuris esineb (kas selle mõistmine väljaspool sellist kultuuri asuvale inimesele üldse võimalik on, on eraldi küsimus), vaid hoopis sellest, kuidas helilooja seda mõistis ja mida ta soovis oma kultuuris selle kaudu kuulajale edastada. Siinkohal on lähtunud Kuldar Singi sonaatide tõlgendamisel eelkõige helilooja võõraid kultuure tutvustavatest kirjutistest ajalehes Sirp ja Vasar (1977) ja ajakirjas Teater.Muusika.Kino (1982) ning vähemal määral selle muusika struktuuri avavatest professionaalsete etnomusikoloogia ja rahvamuusika uurijate kirjeldustest.

Eksootika mõistet avades on Locke loonud kolm üldist kategooriat: väline eksootika (*overt exoticism*), sisemine eksootika (siinkohal on mõeldud eksootikat mõtteviisina) (*submerged exoticism*) ja erinevaid kultuurilisi muusikatraditsioone ühendav helilooming (*transcultural composing*). Esimesse kategooriasse, ilmsesse eksootikasse, kuuluvad heliteosed, mis on valdavalt kirjutatud enne 20. sajandit. Need manavad tavaliselt kuulaja jaoks esile mingisuguse kindla asukoha, mida tehakse domineeriva kultuuri positsioonilt, nagu näiteks Mozarti klaverisonaadi KV 331 kolmas osa *alla turca*. Teine kategooria, eksootika mõtteviisina, väljendub aga üldisema hoiakuna (muusikas näiteks mingi kindla laadi kasutamise kaudu) viitamata konkreetsele asukohale, nagu näiteks Debussy „Prelüüd Fauni pärastlõunale”. Siinkohal muudab eksootiliseks selle teose sisu ning harmoonia- ja laadikäsitlus. Sisu keskendub Vana-Kreeka mütoloogiale, mida peetakse juba niigi vaid pooleldi euroopalikuks ning sarnaneb Mesopotaamia ja Lähis-Ida kultuuridega (Locke 2009: 217–218). Kolmas kategooria, kultuuridevaheline helilooming, sarnaneb ilmse eksootikaga (esimene kategooria), kuid selles püüeldakse kultuuride võrdse positsiooni poole, mille puhul domineeriv kultuur ei alluta teise kultuuri elemente oma loogikale, vaid proovib nendega hoopis kohaneda – tulemuseks erinevate muusikaliste mõtteviiside süntees. Üheks näiteks sellest on Debussy klaveripala „Pagoodid”, kus

Debussy imiteerib gamelani kõla. Locke rõhutab, et eksootilised helitööd kujundavad kuulajate suhtumist kujutatavasse, Teisesse kultuuri. 19.–20. sajandi vahetusel hakkasid heliloojad pöörduma eksootika mõtteviisina ja kultuuridevahelise heliloomingu poole, sest varasem eksootikakäsitus mõjus stereotüüpse ja etteaimatavana. (Locke 2009: 214–236, 327)

See, missuguse kategooriaga siduda Kuldar Singi muusikat, sõltub teosest. Nagu öeldud, peegeldavad eelnevalt mainitud kategooriad tugevalt suhtumist võõrasse kultuuri. Näiteks ilmne eksootika (esimene kategooria) ja kultuuridevaheline helilooming (kolmas kategooria) ei eristu niivõrd kompositsioonitehniliselt, vaid just nimelt suhtumises teise kultuuri. Helilooja 1980. aastate peateos „Surma ja sünni laulud” esindab kultuuridevahelist heliloomingut, kuna hispaania kultuurist võetud materjal kujundab otseselt Singi enda kultuurilist mõtlemist. Sonaat-triloogia „Mäed ja inimesed” on selles mõttes aga ambivalentsem. Ajalooliselt on teada ning helilooja on ka ise rõhutanud sonaatide seotust kirgiiside ja kasahhi rahvamuusikaga, kuid mainitud kultuuride muusikalised viited ei ole sonaatides alati ilmselged. Lisaks on sonaadid kirjutatud klaverile, mis on lääne kunstmuusika pill. Ka triloogia pealkiri „Mäed ja inimesed” jääb üldiselt ega viita konkreetsele asukohale. Helikeeles on selgelt tunda eksootilisust, kuid ka see ei ole seotud vaid ühe kindla geograafilise kohaga. Näiteks kõlavad lisaks Kesk-Aasia intonatsioonidele ka hispaaniaalised rütmid ja harmooniad, džässilikud käigud. Seega peegeldab triloogia eksootikat rohkem mõtteviisina.

Muusikateadlane Leo Normet on jällegi rõhutanud 20. sajandi üldisemat kaugenemist Debussy või Raveli eksotismikäsitlusest:

„Eelmisel sajandil [19. sajandil] levinud suhtumine Oriendis kui eksootikaallikasse ei ole enam meie ajale omane. Ilutsemine meelietavate kujutuspiltidega on asendunud mõistatamisega, isegi elumõtte otsimisega.” (Normet 1990: 178)

Siin on oluline märkida, et Sink on kaugenenu 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse mõtteviisist, kuid stiililiselt kasutab ta siiski sarnaseid mänguvõtteid ja muusikalisi elemente. Ehkki Kuldar Sinki iseloomustab soov mõista ja tunda õppida Kesk-Aasia rahvaid, siis teoses „Mäed ja inimesed” ei püüa Sink muutuda Kesk-Aasia heliloojaks, vaid ta säilitab lääne traditsioonid. Sellele viitab ka pillivalik – klaver –, mis on võrdtempereeringuga instrument, mida kesk-aasia kultuuriruumis (või ka üldisemalt rahvamuusikas) ei leidu.

Selleks, et analüüsida täpsemalt eksootika avaldumist muusikas, on Locke välja töötanud kaks paradigmat: „vaid eksootiline stiil” (*exotic style only*) ja „kogu muusika täies kontekstis” (*all music in full context*). Esimene paradigma on sobilikum instrumentaalmuusikale, st muusika ise on laenatud mujalt (mitte-läänest) ja seega väljendub selle eksootilisus just helikeeles, muusika struktuuri elementide iseloomulikus kasutamises. Locke teeb nimekirja stiielelementidest, mis lääne muusikas on sajandite jooksul esile kerkinud ja mis lääne kultuuris usutakse viitavat eksootikale. See nimekiri koosneb 15 elemendist. Selles nimetatakse näiteks laade ja harmooniaid, mida peetakse loomisajastule võõraks, sealhulgas paralleelseid kvinte ja kvarte, iseäralikult esiletõusvaid rütme (näiteks sünkopeeritud või pidevalt korduvaid rütmimustreid) ja meloodiakäike, võõraste või läänelike pillide kasutamist võõrapärases maneeris jne. Teine paradigma „kogu muusika täies kontekstis” ei keskendu niivõrd muusikale endale, kuivõrd sellega seonduvale. Selline lähenemine on sobilik eelkõige lavateostele, mille sisu, kostüümid, tegelased, libreto jpm saavad edasi anda eksootilisust. (Locke 2009: 48–64)

Käesolevas töös rakendatakse sonaatide analüüsimiseks paradigmat „vaid eksootiline stiil”, kuna Singi sonaatidest moodustuva triloogia puhul on tegemist mitteprogrammilise instrumentaalteosega. Kuna Sink kasutab eksootikat pigem mõtteviisina, siis on tema jaoks eksootilised need samad stiielelemendid, mis olid eksootilised näiteks Debussy ja Raveli jaoks.⁵ Seega rakendab Sink oma muusikas euroopaliku eksootika traditsiooni. Locke'i loetelust on välja valitud viis parameetrit, mis sobituvad analüüsitava teose helikeelega ning mida analüüsis kasutatakse: 1) eripärased rütmid, 2) eripärased meloodiakäigud, 3) laadid ja harmooniad, mida peetakse loomisajastule võõraks, sh intervallika, 4) muusikalise materjali tavapärasest erinev esitus- ja arendusviis ning 5) võõraste või läänelike pillide kasutamine võõrapärases maneeris.

Eripäraste rütmide all peab Locke silmas eelkõige ostinaatseid, näiteks tantsumuusikast tulenevaid rütme. Eripärased meloodiakäigud võivad olla rohkelt kaunistatud või selgelt võõrale kultuurile omase kontuuriga. Loomisajastule võõraste laadide all peab Locke eelkõige silmas

⁵ Nõukogude võim säilitas revolutsiooni-eelse aja väärtushinnangud ning pealesõjaaegne modernism ja postmodernism ei mõjutanud hoolimata stiililiste uuenduste sissetoomisest valitsevaid põhiväärtusi (Viljanen 2020). Just see fenomen võimaldab ka veel hilisnõukogude ajal näha 20. sajandi alguses kasutatud eksootilisi stiielelemente veel ikka sellisena.

mažoorist ja minoorist erinevaid laade, nagu näiteks pentatoonikat või suurendatud sekundiga laade. Lisaks nendele aitavad eksotismi edasi anda ka näiteks tertsiita kolmkõlad, nagu paralleelsed kvindid ja kvardid. Muusikalise materjali tavapärasest erinev esitus- ja arendusviis ilmneb mitte-teleoloogilises arendusviisis, mis võib väljenduda staatikana. Eksotistlikku muljet aitavad luua võõra kultuuri rahvapillide (eriti löökpillide) kasutamine või ka läänelike pillide kasutamine võõrapärase maneeris, näiteks rohke *pizzicato* kasutamine keelpillidel või vokaalselt rohke *portamento* kasutamine. (Locke 2009: 51–54)

1.2. Eksotism Kuldar Singi loomingus

„Mäed ja inimesed” on üks esimesi helikeelelt eksootilisi teoseid eesti muusikas. Eksotismi ilmnemine Singi loomingus kulmineerub 1986. aastal hispaania luuletaja Federico Garcia Lorca tekstidele loodud vokaaltsükliga „Surma ja sünni laulud”. Huvi võõraste kultuuride vastu ilmnis juba varem Singi noorpõlve teostes, näiteks viitena 1960. aastal loodud klaveripalade tsükli pealkirjas „Viis meditatsiooni” või laulutekstide kaudu.

1.2.1. Eksotism luule kaudu

Kuldar Singi huvi eksootika vastu ilmneb esmalt laulutekstide valikul. 1959. ja 1962/63. aastal loodud tsükliid „Kolm laulu Tagore sõnadele” ja „Helisev vigvam” viitavad juba pealkirjas eksootikale. Siinkohal peatun põgusalt mainitud kahest tsüklist teisel.

„Helisev vigvam” on loodud ajal, kui Sink õppis Leningradi (Peterburi) konservatooriumis Andrei Petrovi käe all. Selle sõnad pärinevad Henry Longfellow eeposest „Haiavata laul” (eesti keelde on selle tõlkinud Boris Kabur 1960. aastal). Algselt valis Sink oma teostele tekste, mis olid kättesaadavad eesti keelde tõlgituna. Longfellow’ tekst on juba ise eksootiseeriv, sest Longfellow polnud ise seotud ameerika põlisrahvaga. Tema eesmärk oli luua indiaaniepos, eelkõige soovist nende kultuuri säilitada. Keskkonnauuringute ja geoloogia professor Lauret Savoy kommenteerib, et ehkki Longfellow pidas oma teost poetiliseks ümberjutustuseks ameerika põlisrahva traditsioonidest, siis tegelikult on ta moonutanud, lisanud juurde ja laenanud

euroopa kultuuridest materjali⁶ (Savoy 2015). Nii Longfellow kui ka Sink esindavad siin sellist võõra kultuuri käsitlust, milles seda vaadeldakse primaarselt domineeriva kultuuri raames seda endale reeglina ka veel teadvustamata. See tsükkel koosneb neljast laulust: „Laul Haiavatast”, „Laul Vabonist – idatuulest”, „Rahupiip” ning „Haiavata lahkumine”. Merike Vaitmaa kommenteerib tsükli järgnevalt:

„Tuntuimaks sest ajast on saanud vokaaltsükkel „Helisev vigvam” Longfellow sõnadele, ent seegi on nõrgem kui Singi teised laulutsükliid. Stiliseerivalt klassitsistlik klaverisaade on päris meeldiv, vokaalpartii aga ilmetu, eriti rütmilise ühekülgsuse tõttu: püüdes sõnarohket eepilist teksti küllalt kokkusurutult muusikasse mahutada, on helilooja ajanud läbi peamiselt monotoonse kaheksandikeliikumisega.” (Vaitmaa 1970: 86)

Eelkõige tuleb esile tõsta helilooja teemavalikut. Võib oletada, et Sink lähtus vokaalpartiidi kirjutades teksti eepilisest iseloomust. Vaitmaa keskendub rohkem helikeelele ja stiilile ning ei võta niivõrd arvesse teksti iseloomu ja selle seoseid muusikaga. Kui arvestada, et seda on käsitletud eepilise jutustusena, kus esikohal peabki olema tekst, siis muutub põhjendatumaks rütmi monotoonsus, mida Vaitmaa teose esteetilise puudusena kritiseerib. Helikeele poolest ei saa tajuda tugevaid seoseid eksootiliste intonatsioonidega. On mõned tühjad kvindid, arhailisust väljendavad kõlad, kuid see jääb siiski tuttavlikkuse piiridesse. On omaette küsimus, kui palju noor, 20-aastane Kuldar Sink indiaani muusikast teadis. 14 aastat hiljem, 1974. aastal tegi Leo Normet saate indiaani muusikast (Normet 1974), kuid millised materjalid enne seda kättesaadaval olid, on raske tagantjärele öelda. Saab öelda, et muusikavälist, ehk Locke'i „kogu muusika täies kontekstis” arvestades muudab selle teose eksootiliseks just tekstikäsitlus. Ometi, on oluline märkida noore Kuldar Singi huvi teiste, kaugete kultuuride vastu.

1960. aastatel tekib huvi ka haikude viisistamise vastu, näiteks kantaadis „Aastaajad” (1965) on kõrvutatud Juhan Liivi luulet jaapani luuletajate Hino Sōdzo ja Asida Takako haikudega. Veelgi ilmselgema pealkirjaga on sopranile ja keelpillikvartetile komponeeritud „Viis haikut” (1965), mis on loodud Jaan Kaplinski tekstidele.⁷ Kummastki teosest ei aimdu eksotistlikku helikeelt,

⁶ Savoy toob välja, et Longfellow loodud eeposest on leitud sarnasusi nii vormiliselt kui ka sisuliselt soome rahvuseeopsega „Kalevala” (Savoy 2015).

⁷ Veljo Tormis on loonud 1966. aastal tsükli häälele ja klaverile pealkirjaga „Kümme haikut”, seda samuti Jaan Kaplinski tekstidele.

sest need on komponeeritud dodekafoonilises tehnikas, seda küll vabamas käsitluses.

Kuldar Singi loomingus kõige kaalukam vokaaltsükkel, mis on nii helikeele kui ka teksti poolest eksootiline, on „Surma ja sünni laulud” (1986) Federico Garcia Lorca tekstile. Lorca luulega tutvub helilooja algselt siiski eestikeelse tõlke kaudu, näiteks kirjutab Sink 1960. aastatel loodud teose „Ratsaniku laul” eesti keelde tõlgitud tekstile, ehkki osaliselt samal tekstil põhinevas tsükklis „Surma ja sünni laulud” kasutab Sink Lorca luulet originaalkeeles. Lorca tekste on oma loomingus kasutanud mitmed eesti heliloojad, kuid Kuldar Sink on see, kes toob sisse helikeelelt eksootilisi muusikalisi teemasid. Sellal, kui näiteks Leo Normet Lorca tekste kasutades väldib teadlikult rahvaviise ja -intonatsioone (Normet 1986), siis Kuldar Sink just seda taotlebki. Eksotism ilmneb juba instrumentatsioonis: metsosopran, kitarr, flööti, altflööti ja tšello. Helikeeles on kuulda araabia laade ehk mugaame, *cante jondot*, flamenko rütme ja palju muud hispaaniaalikku. Kogu selle tsükli temaatika on seotud filosoofiliste, elu mõtet otsivate teemadega. Kuldar Sink oli tutvunud nii hispaania kultuuri kui muusikaga ning leidnud sellele iseloomuliku, samal ajal enese isikupära säilitades.

1.3. Eksotism sonaat-triloogias „Mäed ja inimesed”

Nagu öeldud, on Kuldar Singi klaverisonaatide tsükkel nii helilooja enda loomingus kui ka eesti muusikas üldisemalt esimene helikeelelt äratuntavalt eksootiliste joontega instrumentaalteos (Vaitmaa 2000: 164). Nii helilooja ise kui ka muusikateadlased Merike Vaitmaa ja Leo Normet toovad esile selle tsükli eksootilisust helikeele, rütmika ja dramaturgia kaudu. Pealkiri „Mäed ja inimesed” viitaks justkui programmile, mis pole siiski sõnastatud, pigem on tsükkel kirjutatud toetudes helilooja reisimuljetele Kõrgõzstanis ja Kasahstanis.

Kuldar Sink kirjutas ka ise oma Kesk-Aasia reisidest inspireerituna kohalikest muusikakultuuridest. Nendes kirjutistes puudutab ta ka suurejooneliste eeposte olulisust kultuuris, näiteks kirgiisi eepost „Manass”, mida võib ette kanda poolteist nädalat (Sink 1982: 70). Sarnast monumentaalsuse poole püüdu on tajuda ka tsükklis „Mäed ja inimesed” nii teose ajalist kestust kui ka selle sisulist kaalukust arvestades.

Käesolevas peatükis on analüüsitud, kuidas avaldub eksotism Kuldar Singi sonaat-triloogias peatükis 1.1. tutvustatud Ralph Locke'i parameetrite (eksotismi esinemisvormide) kaudu. Peamised mõjutused, mida helilooja ise rõhutab, on tulnud Kesk-Aasia (peamiselt kirgiisi ja kasahhi) kultuuridest, kuid mitte ainult. Antud tsükliis võib leida mõjutusi ka hispaania muusikast, näiteks triloogia esimeses sonaadis.

1.3.1. Eripärased rütmid

„Esimest korda kasahhi küüsid kuulates haaras mind vastupandamatu ratsutamise või kappamise rütm.”
(Sink 1982: 73)

Üks kõige olulisem element selles sonaadis on ratsutamise rütm, mis korduvalt läbi terve tsükli naaseb erinevate kujundite kaudu. Ratsutamise imiteerimine pole lääne muusikalises traditsioonis midagi uut või võõrast, mitmed heliloojad on seda võtet oma muusikas kasutanud, näiteks oli 19. sajandil väga populaarne tants nimega galopp, mis on oma nime saanud hobuste kappamise kui liikumisviisi järgi (Lamb 2001). Galopp on leidnud oma koha lääne kunstmuusikas, näiteks kõlab see Gioachino Rossini ooperi „Wilhelm Tell” avamängu viimases alaosas ja ka Sergei Prokofievi balleti „Tuhkatriinu” kolmandas vaatuses. Kuldar Sink kasutab ratsutamise kujundit eesmärgiga esile kutsuda kujutlust Kesk-Aasiale omasest mägisest maastikust. Seesama liikumisele viitav rütmiline element esineb ka tugevalt kirgiisi ja kasahhi muusikas. Hobuseid peetakse sealses kultuuris väga oluliseks, neil on ka kirgiisi eeposes „Manass” oluline roll (Sink 1977: 12).

Kuldar Sink kasutab ratsutamise kujutamiseks samuti eelkõige galopile viitavat muusikalist kujundit, näiteks triloogia viimases sonaadis taktides 389–414 ja ka taktides 422–430 (vt Lisa 3). Triloogia teises sonaadis on helilooja märkinud taktile 328 juurde „ratsutamise rütm” (vt Lisa 2). Selle motiivi esmakordse sissetoomisega kaasneb järk-järguline kiirendamine; motiivi teistkordsel avaldumisel sellega kiirendamist enam ei kaasne.

Lisaks galopile, eristatakse hobuse allüüridest veel traavi ja sammu. Sink kasutab muusikalise kujundina triloogia esimeses sonaadis (vt Lisa 1) ka traavile viitavat rütmilist kujundit (taktides 195–202).

Ratsutamisele viitavad muusikalised kujundid seovad sonaatide tsükli üheks tervikuks. Mustanditest selgub, et algselt plaanis helilooja tsükli moodustavatele sonaatidele eraldi pealkirjad lisada, kuid hiljem otsustas ühise, tsükli kokku võtva üldisema pealkirja kasuks. Tsükli teise sonaadi nimetus oli esialgse kava järgi „Hobused ja mäed”, mis taaskord rõhutab ratsutamise rütmide tähtsust (ETMM M286: 50). Kuldar Sink ei anna ratsutamist edasi ainult ühe kindla, vaid mitme erineva muusikalise kujundi kaudu. Oma valikut kasutada erinevaid kujundeid põhjendab ta järgnevalt:

„Nii palju on neis [ratsutamises] liikumise eri varjundeid, et selle ühele kujundile taandamine mõjuks vägivaldsena.” (Sink 1982: 73)

Peale ratsutamise kujundite viitab Sink ostinaatse punkteeritud rütmiga (triloogia esimese sonaadis taktides 326-352) hispaania muusikale. Helilooja rõhutanud rütmi päritolu lisades nooti märkuse „Hispaania rütmiga”.

Peale ratsutamiskujundite kasutab Sink sonaat-triloogias iseloomulikke rütme ka erinevatele pillidele viitamisel (nt kitarrimitatsioon), kuid sellest on lähemalt kirjutatud alapeatükis 1.3.5.

1.3.2. Eripärased meloodiakäigud

Eksootilist meeletu aitab luua meloodia, mis on omakorda tugevalt seotud laadi ja vormiga, kuid viimatimainitud on käsitletud neile pühendatud peatükkides 1.3.3. ja 1.3.4. Siinkohal keskendun kahte tüüpi – rahvamuusikale omastale ja loodushääli imiteerivatele – meloodiatele.

Rahvamuusikale omase meloodiajooni all on silmas peetud lokaalselt mitte-teleoloogilise ülesehitusega meloodiaid,⁸ mida iseloomustab sujuv liikumine ja mille sees võivad esineda melismid. Selliseid meloodiaid esineb näiteks triloogia esimese sonaadi taktides 245–258 ning ka

⁸ Lokaalselt mitte-teleoloogiliste meloodiatena mõistan meloodiaid, mille kulminatsioon pole n-ö lähivaates tuvastatav ehk meloodiaid, mis ei moodustu lääne tonaalsetele teostele omastest kindla muusikalise arengusuunaga fraasidest. Vormi sügavamal tasandil istutab Sink (analoogiliselt näiteks Tormisega) ka need mitte-teleoloogilised fraasid kulminatsioonile suunas liikuvasse arengusse, kuid mainitud areng saab ilmsiks alles pikema aja jooksul, osalt ka tagasivaatavalt, ning ei pruugi sellina olla kohe vahetult tajutav.

taktides 414–422, triloogia teise sonaadi taktides 5–10, 16–19, 123–133 ja 184–188, aga ka triloogia viimase sonaadi taktides 326–355.

Loodushäälte kujutamine on olnud lääne muusikas pikaajaline traditsioon. Ka loodushäälte imitatsioon viitab eksotismile (vt peatükk 1.1). Loodushäälte, peamiselt linnulaulu imitatsiooni esineb triloogia esimeses ja viimases osas.

Triloogia esimeses sonaadis ilmnevad viited linnulaulule kohati taktist 43, kuid pikemalt jäljendab helilooja loodust taktides 91–127. Vastava mulje loomiseks kasutab helilooja kõrget registrit, kontrapunktilist imitatsiooni ja elavaid, punkteeritud rütme. Triloogia viimases sonaadis on loodushäältel suurem osakaal (taktides 105–210). Need meloodiad kõlavad, nagu ka triloogia esimeses sonaadis, samuti kõrges registris, kuid sedapuhku on kasutatud mänguvõtetest *tremolosid* ja *trillereid*, kromaatilisi käike ning korduvaid meloodia- ja rütmilõike.

Lisaks eelpool kirjeldatud kahele eksootikale viitavale võttele, viitab Sink triloogia viimases sonaadis ka minevikule, mis on samuti eksotismile omane (vt lk 9). Taktides 380–391; 418–423 ja 433–439 kasutab helilooja gregoriaani sekventsia „Dies irae”, mis viitab keskajale. Sink on lõhkunud selle sekventsia meloodiajoonist pausidega ning lisanud meloodiale muusikalise pinget teravdamiseks esimesel ja viimasel kõlamiliselt klastrid.

1.3.3. Laadid ja harmooniad, mida peetakse loomisajastule võõraks

Lisaks selles alapeatükis kirjeldatud laadidele aitavad eksootilist kõlamuljet saavutada muusikalise materjali käsitusviis ja ka meloodia ülesehitus (sellest lähemalt alapeatükis 1.3.2.). Tsükli „Mäed ja inimesed” on kõige sagedamini kasutatud kahte laadi – pentatoonikat⁹ ja oktatoonikat.

Pentatoonika esineb kõigis tsükli sonaatides, tihti just lüürilistes lõikudes, luues Euroopa kuulaja jaoks mõnevõrra stereotüüpse ettekujutuse üldisemalt idamaadest.¹⁰ Samuti kõlab see

⁹ Pentatoonika all on mõeldud laadi või helirida, mis ei sisalda pooltoone.

¹⁰ Sink on öelnud, et põhiline laad kasahhi lauludes on pentatoonika (Sink 1982: 73).

loodushäälte imiteerimisel triloogia esimeses ja viimases sonaadis. Tihti kõlab pentatooniline laad vasaku käe partiis, sellal kui parem käsi esitab materjali, mis põhineb oktatoonilisel helireal (eelkõige triloogia esimeses sonaadis) või loomulikul minooril (tsükli viimases sonaadis), tekitades polülaadilise fakturi. Triloogia teises osas vastandatakse õrna ja lüürilist pentatoonilist meloodiat järsule, ühe noodi peal korduva muusikalisele materjalile. Oktatoonikat esineb samuti kõige rohkem pikemates lüürilistes episoodides.

Lisaks nendele kahele laadile, kasutab Sink ka harmoonilist minoori, mis selles sisalduva suurendatud sekundi tõttu sobib eksootilise kujutluse esilekutsumiseks. Harmooniline minoor kõlab tsükli teises osas.¹¹

Peale pikemate meloodiate kõlavad ka mõningad selgelt eksootikale viitavad kooskõlad (näiteks täistoon-helireal klastrid triloogia esimeses osas) või eksootiliselt mõjuv intervallika. Tertsist kui konventsionaalsest klassikalise muusika alusintervalli rõhutamisest on loobunud ning seda asendavad kvardid, kvindid ja sekundid, samuti on palju liikumist paraleelsetes tritoonides. Kuldar Sink on öelnud, et kvindid ja kvardid on kasahhi rahvapillil dombral kõige püsivamad intervallid ning need loovad just vastava meeleolu (Sink 1982: 73). Teises sonaadis kõlab ka hispaaniaalikult mõjuv flamenko-stiilis früügia kadents.

1.3.4. Muusikalise materjali tavapärasest erinev esitus- ja arendusviis

Eksootilist tunnetust muusikas aitab edasi anda meloodiaehitus, millest laadidele pühendatud alapeatükis oli juba põgusalt juttu. Nagu öeldud, loobub Kuldar Sink oma triloogias ajuti lääne muusikale omastest klassikalistest eesmärgile suunatud meloodiate arendusviisist. Selliste meloodiate loomise üheks eeskujuks on heliloojale olnud küü, kasahhi instrumentaalmuusika üks olulisi žanre. 1982. aastal avaldatud artiklis „Küü traditsioonides” tunnistab Sink, et kuna tal puudus türgi keele oskus, siis õppis ta põhjalikumalt tundma just instrumentaalmuusikat, mille üheks esindajaks on küü. Küü tähendab viisi ja meloodiat, aga ka laulu ja instrumentaalpala.

¹¹ Sonaat-triloogia viimases osas kõlab ka loomulik minoor, kuid antud juhul muudab selle eksootiliseks meloodiaehitus, mitte laad ise.

Sink täpsustab, et küü pole mitte ainult žanriviide, vaid ka vormiloov printsiip ning selle alusel toimub muusikaline mõtlemine. (Sink 1982: 70)

Väga põhjalikult teoreetilistesse küsimustesse Sink ei lasku arvestades, et artikkel on ilmunud ajakirjas Teater.Muusika.Kino ning on laiemale lugejaskonnale suunatud. Ometi võib selles artiklis leida selgitusi küü ülesehitusele, mis sobivad ka Kuldar Singi meloodiate iseloomustuseks. Järgnevalt tutvustan Kuldar Singi meloodiaehitust, tuginedes etnomusikoloog Asija Muhambetova uurimusele küüst.

Asija Muhambetova keskendub eelkõige kasahhi küüle. Ta kirjeldab, et küü aluseks on lühikesed motiivid, mis korduvalt nii täpselt kui ka varieerituna. Küü motiivides on selgelt tajuda kesket heli, mida saab tinglikult ka toonikaks nimetada. Need korduvad motiivid on muusikalise struktuuri alus ning korduste puhul on esiplaanil pigem motiivide muutumatus kui varieeruvus. Mainitud korduvate üksuste muutlikkus on pigem juhuslik. Meloodialaine tõus ja langus on enamasti ebavõrdse pikkusega. Esimese meloodialaine viimane heli (seda saab tinglikult toonikaks nimetada) toimib sageli teise laine alghelina, ehk küüle on omane muutuv toonika. Küü on üles ehitatud lõpetatuse suunas, seda lõpetatust saab tinglikult kadentsiks¹² nimetada. Neid lõpetatusi (või ka „kadentse”) on kasahhi kultuuris üks, ehk sellist muusika esitamise viisi nimetatakse etnomusikoloogias monokadentsikultuuriks. Kadentsimotiiv on üles ehitatud kvindi ulatuses järk-järgulisele tõusva käigu täitmisele 1. kuni 5. astmeni, millele järgneb laskumine. Kadentsi lahendatakse lõpptoonikasse järk-järgult, kuid mõnikord hüpates ülemise või alumise viienda astme kaudu. (Muhambetova 2002: 114–116)



Näide 1. Kadents koos hüppega alakvindile (Muhambetova 2002: 117).

¹² Kadentsi all mõeldakse siin meloodia ja rütmivormelit, mis on vastavas traditsioonis piisavalt konventsionaalne ja seetõttu ära tuntav ning mis esindab muusikalise arengu lõpulejõudmist. Sellise lõpuvormeli muusikalised tunnused võivad samas mõnest lääne kunstmuusikale omasest kadentsi muusikalistest tunnustest olulisel määral erineda.



Näide 2. Astmeline, ilma hüppeta kadents (Muhambetova 2002: 117).

Näiteks on triloogia esimeses sonaadis (taktid 1–42) näha sarnast ülesehituse printsiipi, kus meloodiat ehitatakse järk-järgult üles ja alla liikudes noodist d^1 kuni vähendatud kvindi ulatuses noodini ges^1 . Kuldar Sink võtab samuti selle meloodia aluseks lühikesed motiivid: esialgu on meloodia sekundi ulatusega (taktid 1–3), siis tertsi ulatusega (taktid 3–6) nii seejärel kasvatab Sink meloodiat vähendatud kvindi ulatuseni (taktid 7–11). Kuu ehitust meenutab ka keske heli (toonika) olemasolu. Näiteks on kõnealus sonaadis taktides 1–20 toonikaks d , kuid taktis 21 lõpeb fraas noodil es^1 , mis muutub uueks toonikaks. Taktist 30 on d taaskord põgusalt toonikaks muutunud, kuid juba järgmises taktis algab meloodia noodilt f^1 . Noot f jääb toonikaks kuni selle lõigu lõpuni.

Siiski ei lõpeta Sink seda meloodiat kadentsiga, vaid katkestab selle loodushäälte imitatsiooniga taktis 43. Samas sonaadis võib leida sarnast, muutlikku toonikat sisaldavat ülesehitusega meloodiat taktides 244–258 ning ka seal jätab helilooja meloodia kadentsini viimata. Selles lõigus on meloodiaulatus palju suurem (noodist d^1 kuni noodini c^3) ning erinevalt varem kõlanud meloodiast, on meloodia aluseks võetud motiivid pikemad. Seal on lähtunud samuti toonika muutumise loogikast, kus ühe fraasi lõpuheli muutub järgmise toonikaks.

Triloogia teisest sonaadist sellisel viisil arendatud meloodiaid ei leia, kuid tsükli viimases sonaadis tuleb helilooja sellise meloodilise arenguvõtte juurde tagasi. Näiteks taktides 327–357 kõlav meloodia jõuab erinevalt eelnevatest näidetest tagasi toonikasse, ehkki lokaalselt muutub toonika. Kõnealune meloodia algab noodil h ning jõuab viiendasse astmesse (nooti fis^1 taktis 334), millest saab uus toonika. Justkui repriisina jõuab meloodia toonikasse taktis 348 ning hääbub 355–357, kuid ka siin ei ole kadentsile omast lõpetatust, sest muusikaline materjal sujuvalt muutub.

1.3.5. Võõraste või läänelike pillide kasutamine võõrapärasel maneeris

Eksotism kerkib esile ka seoses rahvapillide imitatsiooniga, näiteks Debussy süüdi „Estambid” esimeses osas „Pagoodid”, mis on loodud klaverile, kuid imiteerib gamelaniansambli kõla. Nagu öeldud, võib Singi teose instrumendivalikut (klaver) pidada juba iseenesest eksotiseerivaks (analoogiliselt Debussy’ga), sest klaver kui eelkõige lääne kunstmuusika pill vajutab eksotiseeriva pitseri kõigele võõrale, mida ta imiteerida püüab (vt alapeatükk 1.1).

Erinevate rahvapillide imiteerimist on kuulda kogu tsükli vältel. Helilooja kasutab klaveril üldreeglina vaid traditsioonilisi mänguvõtteid, mille puhul rahvapillide imitatsioon luuakse enamasti erinevate korduvate rütmimustrite (*tremolod*, kindlad korduvad rütmimustrid, ebatavaliselt pikad burdoonid jne), aga ka faktuuri kaudu. Näiteks triloogia esimeses osas taktides 1–42 jagavad hääled sama registrit, mis väljendab rahvamuusikas sageli tekkivat heterofooniat, s.t ühe meloodia esitamist samaaegselt mitmel erineval pillil, mille tulemusena moodustub sama meloodia erinevatest variantidest koosnev näiliselt keerukas mitmehääline faktuur. Burdoonid, mis kõlavad lõiguti igas sonaadis samuti jäljendavad mõnda rahvapilli – tõenäoliselt näppe- või poogenpille. Burdoonheli pideva kõlamise eesmärgil on Sink selle noteerinud nii, et seda tuleks igas järgnevas taktis uuesti mängida (näiteks triloogia esimeses osas taktides 1–126).

Tsükli viimases sonaadis kasutab Sink mänguvõttena *tremolod*, et viidata loodushäältele. Samas viitab helilooja selle võttega ka näppekeelpillide, näiteks viimases sonaadis taktides 250–272. Tsükli teises sonaadis on kuulda ka löökpillide imiteerimist, näiteks taktides 304–305. Lisaks Kesk-Aasia pilli kõladele imiteerib Sink tsükli esimese sonaadi taktides 172–176 hispaaniaalikku früügia kadentsiga rütmimustri kaudu kitarrimänguviisi.

Eksootilisena mõjuvad ka näiteks teise sonaadi taktides 211–225 kõlavad punkteeritud rütmid, mis vahelduvad trioolidega kvardi- ja kvindiintervallides. Peaaegu täpselt samasugust näidet võib leida ka Muhambetova põhjalikust uurimusest kasahhide küü kohta (Muhambetova 2002: 153). Kvardi- ja kvindiintervallide kasutamine viitab kesk-aasia rahvapillide häälestusele, näiteks kasahhide rahvapillile *dombrale* (Sink 1982: 73). Sarnast paralleelsetes kvintides ja kvartides liikumist saab leida ka triloogia esimese sonaadis taktides 287–326

Kuldar Sink saavutab eksotistlikku kõlamulje oma sonaat-triloogias samaaegselt mitmesuguseid võtteid kasutades. See väljendub rütmilises ja meloodilises ülesehituses, teatud eksotismile viitavates laadides, ja ka pillikäsitluses, mis üheskoos moodustavad teosele omase kõlavärvingu.

2. Vormianalüüs

Kuldar Sink on määratlenud selles töös analüüsitava teose kui kolmest sonaadist koosneva triloogia. Seni pole tsükli sonaatide vormi eraldi analüüsitud ning kirjutised nendest sonaadidest leiavad sarnasusi pigem ida kui lääne kultuuride muusikaga. Merike Vaitmaa on öelnud, et kõnealus teoses väljendub oriendile omane staatika, euroopalikku eesmärgidramaturgiat vältiv muusikalise aja käsitus ning improvisatoorselt areneval muusikalisel materjalil on seoseid kasahhi ja kirgiisi instrumentaalse rahvamuusikaga (Vaitmaa 2000: 164). Ka Leo Normet toob esile teose uudsust: „Sonaadi sellist ülesehitust, kus sissejuhatuse mediteerivale monoodilisusele järgneb üha tormakamaks muutuv rütmide rünnak, pole meie muusikas veel ette tulnud.” (Normet 1990: 189)

Helilooja ise kunst- ja rahvamuusikat (näiteks eesti regilaulu või araabia mugaami) vastandlikena ei näe. Singi jaoks väljendub mõlemas arengule ja muutumisele suunatud mõtlemine (vt tsitaat lk 7). Seetõttu ühenduvad Singi jaoks loomulikult rahvamuusikakasutus ning sonaadi teleoloogiline mõtlemine, millele järgnev peatükk ka lähemalt keskendub. Käesoleva töö vormianalüüsi osa jaoks kasutatud teooriad samuti rõhutavad muusikalise materjali arengut kui protsessi.

Käesolev peatükk koosneb kolmest alapeatükist. Alguses tutvustatakse töös kasutatavaid vormiteooriaid, seejärel antakse ülevaade sonaadist ja sonaatlikust mõtlemisest Kuldar Singi muusikas ning sellele järgneb omakorda detailsem analüüs sonaat-triloogiast „Mäed ja inimesed”.

2.1. James Hepokoski ja Warren Darcy, Mark Aranovski ning Steven Vande Moortele teooriad

Kuigi Singi sonaatide puhul on rõhutatud oriendi mõju (Vaitmaa 2000, Normet 1990), põhineb kompositsiooniline mõtlemine neis sonaatides siiski klassikalise muusika traditsioonidel, millele viitab juba teose žanriline määratlus. Seetõttu on nimetatud sonaatide vormilõikude karakterit ja vormilõikude omavahelist järgnevust võimalik seostada sonaadiliku mõtlemise ja vormidramaturgia ning sonaadivormi artikuleerivate arhetüüpsete retooriliste situatsioonidega, näiteks Hepokoski ja Darcy (2006) kirjeldatud vahetsesuuriga (*medial caesura*). See aga

põhjustab omakorda erinevate klassikalise teose vormianalüüsiga seotud lähenemisviiside kasutamist, millest selles töös leiavad rakendamist eelkõige Hepokoski ja Darcy käsitlus klassikalisest sonaadist kui teatavat tüüpi arhetüüpselt vormilisest mõtlemisest, Steven Vande Moortele kahedimensioonilise sonaadivormi teooria ning Aranovski sümfonismiteooria (Aranovski 1979).

Hepokoski ja Darcy ei keskendu mitte niivõrd sonaadile kui žanrile, vaid kui vormilisele mõtlemisele. Seetõttu ei tähista sonaat nende töös mitte eelkõige konkreetset klassikalist žanri, vaid vormilise mõtlemise arhetüüpi, mis artikuleerib klassikaliste arendatud instrumentaalvormide struktuuri. Nad käsitlevad sonaadivormi dialoogilisena, st vorm on dialoogis normide ja ootustega, mis seonduvad sonaadivormiga (Hepokoski, Darcy 2006: 10). Kuigi Hepokoski ja Darcy pööravad võrdlemisi suurt tähelepanu ka tonaalsele tasandile, mis on nende uurimisobjekti, 18. sajandi sonaadivormi, arvestades igati ootuspärane, on nende teooria fookus pigem sonaadivormi retoorilistel külgedel. Viimane muudab selle teooria sobivaks ka Singi posttonaalsete sonaatide analüüsimiseks, kus vormilist liigendust loob eelkõige vormi retooriline tasand, mis pärast funktsionaalharmoonial põhineva tonaalsuse hülgamist artikuleerib endiselt klassikaliste instrumentaalsete suurvormide välisilmet.

Retooriline vorm koosneb teatud muusikaliste elementide valimist ja järjestusest. Selle protsessi järjestamine helitöös kujundab iseloomuliku muusikalise vormi (Hepokoski, Darcy 2006: 23). Hepokoski ja Darcy järgi on sonaadivormis kaks või enam erinevat rotatsiooni, mis järgivad teatud modulaarset mustrit või järgnevust, mis on struktuuri alguses paika pandud (Hepokoski, Darcy 2006: 18). Nad vaatlevad sonaadivormi kui rotatsioonilist vormi, mida võib käsitleda retooriliste tsüklite järgnevusena, kus ühe rotatsiooni lõpp on järgmise algus (Hepokoski, Darcy 2006: 611). Esimene rotatsioon (ekspositsioon) on seega etalonrotatsioon, mis loob teatava retoorilise mudeli, mis määrab ka edasiste vormiosade muusikalist protsessi. Hepokoski ja Darcy vaatlevad sonaadivormi kolme peamise, ekspositsiooni-, töötluse- ja repriisirotatsiooni ühendina. (Hepokoski, Darcy 2006: 23)

Käesolevas töös on sonaadivormi alaosadele viitamisel kasutatud Hepokoski ja Darcy teoriast lähtuvalt järgmisi tähistusi: P on peapartii, TR on sidepartii, S on kõrvalpartii ning C on lõpupartii.¹³

Hepokoski ja Darcy keskenduvad üksikosa vormile (sonaadivormile), samas kui Aranovski keskendub sonaaditsükli ehk mitmeosalise teose struktuurile. Aranovski sümfonismiteooria on nõukogude muusikateaduse üks mõjukamaid panuseid sümfoonia mõiste ajaloolisse ja esteetilisse tõlgendamisse. Sümfonism ei tähista mitte sümfooniat kui žanri, vaid muusikast mõtlemise viisi, mis võib avalduda erinevates žanrites. Aranovski pöörab tähelepanu kontrastsusele – kõige suurem kontrast on esimese ja teise osa vahel, sest järgnevates osades on kontrast järjest väiksem ning lõppeesmärgiks on ühtsuse (sünteesi) saavutamine, mis kontrasti lõplikult kaotab. Siinkohal on oluline muusikalise materjali areng konfliktide ja transformatsioonide kaudu. (Aranovski 1979 viidatud Fanning 2010: 12–19 kaudu)

Aranovski võtab oma teooria lähtekohaks sonaadi neljaosalise tsükli ning seob selle inimese arengu arhetüüpsete faasidega. Esimese osa arhetüübiks on *homo agens* ehk tegutsev inimene, kus on esiplaanil kontrastsus. Kui esimene osa on tavaliselt kiiretempoline ja konfliktsete karakteritega, siis teises osas (*homo sapiens*) on väljendusvahendina esiplaanil meloodia ning tavaliselt on see lüüriline ning siseilma sukeldunud. Kolmas osa (*homo ludens*) on mänguline ning seal on esiplaanil rütm ja tantsulisus. Viimane osa (*homo communis*) on kõige eelneva süntees, siinkohal on areng jõudnud lõpufaasi. (Aranovski 1979 viidatud Fanning 2010: 12–18 kaudu) Aranovskiliku arusaama sonaaditsüklist võtab kokku allpool toodud tabel.

¹³ Need tähistused tulenevad ingliskeelsest terminoloogiast: P – *primary theme zone*, TR – *transition*, S – *secondary theme-zone*, C – *closing zone* (Hepokoski, Darcy: 2006: xxv–xxviii).

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

Tabel 1. Klassikalise sümfoonia arhetüüpi kirjeldav tabel Aranovski (1979: 27) monograafias (Kotta 2025b: 119).

Kuna Aranovski teooria ei keskendu klassikalistele vormidele kui skeemidele, vaid pigem muusikalise materjali arendamise printsiipidele, nn antropoloogilistele režiimidele ehk vormisemantilistele faasidele, sobib sümfonismiteooria hästi repertuaarile, kus vormilised piirid on hägustatud, ning kus arenguline dramaturgia on tähtsam kui klassikaline tasakaal. (Aranovski 1979 viidatud Fanning 2010: 12, 18–19 kaudu)

Aranovski teooriat on rakendatud 20. sajandi muusika analüüsis, näiteks analüüsivad David Fanning ja Michelle Assay selle põhjal Carl Nielsen 5. sümfooniat. Ehkki kõnealuses sümfoonias on vaid kaks osa, siis ei tähenda, et Aranovski teooria poleks sellele rakendatav. Fanning on Aranovski teooria ühendanud dualistlikku tõlgendusega, mida helilooja on sümfooniale ise omistanud. Sümfoonia algab justkui aeglase osaga, *homo sapiens*iga ning teine osa hõlmab skertsot kui ka finaali. Kuna alguses puudub *homo agens*, siis paneb see end vastavalt Aranovski teooriale end mingil hetkel paratamatult maksma, et arhetüüpset arengut tasakaalustada. Konkreetsetes sümfoonias toimub see *homo communis* arvel, mis omandab tugevalt *homo agens*ile omaseid jooni sümfoonia teise osa teises pooles. (Fanning, Assay 2012)

Lisaks nendele kahele teorialele on käesolevas töös Kuldar Singi triloogia viimase sonaadi analüüsimiseks kasutatud ka Steven Vande Moortele kahedimensioonilise sonaadivormi teooriat, mis tugineb eelkirjeldatud Hepokoski ja Darcy sonaadivormi teorialele. Vande Moortele teooria sobib kirjeldamiseks olukorda, kus sonaadivorm ja sonaaditsükkel funktsioneerivad samaaegselt üheosalises teoses (näiteks Richard Straussi sümfoonilises poemis „Don Juan”, Arnold Schönbergi sümfoonilises poemis „Pelleas ja Melisande” jne). Kahedimensioonilises sonaadivormis eksisteerivad nii sonaaditsükkel kui ka sonaadivorm hierarhiliselt samal tasandil ning algselt ei pruugi olla selge, et mõlemad tasandid korraga esinevad. (Moortele 2009)

Üheks eredamaks kahedimensioonilise sonaadivormi näiteks saab pidada Ferenc Liszti klaverisonaati h-moll. See on ühtlasi ka üks varasemaid teoseid, mis kombineerib tsükli ja sonaadivormi tasandit. H-moll sonaadis ilmnevad korraga sonaadivormis esimene osa, interpolatsioonina vahetult enne repriisi aeglane osa ning repriisiga samaaegselt skertso ja finaali. (Mooretele 2009: 23, 35–58).

2.2. Sonaat ja sonaatlik mõtlemine Kuldar Singi muusikas

Nõukogude ajal väärtustati klassikalisi vorme, sellele viitab ka asjaolu, et nende loomist honoreeriti kõrgemalt, sellest annab tunnistust ka 1977. aasta autoritasud (ENSV Teataja 19.08.1977). Nõukogude muusikaliste väärtushinnangute kujunemisele andis suure panuse helilooja ja muusikateadlane Boriss Assafjev, kes oma muusikateoreetiliste kirjutistega aitas säilitada vene hõbeajastu¹⁴ põhimõtteid nõukogude muusikas. Kultuuriliselt sai oluliseks klassikaline muusika, millega loodeti kultuuri „madalamaid kihte” harida. Populaarne muusika samastus vaimselt ja eetiliselt korrumppeerunud läänega sellal kui klassikalise muusika žanre vaadeldi kui tsiviliseeritud kultuuri saavutusi. (Viljanen 2020)

Kuldar Singi heliloojateekond algab 1950. aastate teisel poolel, ajal, mil sooviti vastanduda eelnenud perioodile – rahvusromantismile, millele ametlikus kõnepruugis viidati kui

¹⁴ Vene kultuuriloos peetakse aastaid 1890–1917 hõbeajastuks, mis moodustab jätku vene kuldajastule (19. sajandi esimene pool), muusikas peetakse vene hõbeajastu kõige tähtsamaks esindajaks Aleksandr Skrjabin (Viljanen 2020).

sotsialistlikule realismile. Uus heliloojate põlvkond suhtus rahvusromantismi irooniliselt ning enam ei soovitud kirjutada rahvuslikult, vaid rahvusvaheliselt. (Vaitmaa 2000: 148–150) See muutus esteetikas avaldus eesti muusika moderniseerumise teise faasina, mis algas neoklassitsistmi restauratsioonina ning mille krestomaatiliseks avateoseks oli Tambergi „Concerto grosso” (Kotta 2025a: 190). Neoklassitsistlikest kui stiilidominaandist tulenevalt kirjutati muusikat klassikaliste žanrimääratlustega, näiteks kirjutati palju sonaate. Ainuüksi klaverile on Eesti Muusika Infokeskuse andmetel aastatel 1957–1980 loodud 35 sonaati (Eesti Muusika- ja infokeskus 06.05.2026).

Singi esimeste helitööde kohta on välja toodud sarnasusi Mozarti hilise loominguga nii helilooja enda kui ka eakaaslaste poolt. Arvatavasti komponeeris Sink selles stiilis just hariduslikel eesmärkidel, sest kooli õppekava nägi ette klassikaliste komponeerimispõhimõtetega tutvumist, mis tähendas sageli vastavates žanrites komponeerimist. (Aro 2025: 25–26) Näiteks kontsertiinol flöödile keelpilliorkestrile ja löökpillidele d-moll (1960) on selgelt tajutav tonaalne kese ning on ka klassikalise kolmeosaline ülesehitus. Merike Vaitmaa on kontsertiino olulisust muusikaloos rõhutanud ning toonud välja selle teose äärmiste osade mängulisust, kuid samas leebet ja intiimset huumorit (Vaitmaa 2000: 150). Seda teost analüüsid on Vaitmaa leidnud esimesest osast sonaadivormi, teisest osast kolmeosalise lihtvormi ja kolmandast osast rondovormi (Vaitmaa 1970: 84–85).

Samal, 1960. aastal on loodud ka üheosaline viulisonatiin, kus Sink samuti sonaadivormi kasutas. Selle teose kohta on toodud välja kõrvalpartii intonatsioonilist sidet ebasümmeetrilise ja energilise peateemaga (Rannap 1978). Huvitav on sonatiini juures repriis, kus kõrvalteema naaseb enne peateemat. Selline deformatsioon lõhub ekspositsioonis paika pandud rotatsioonilist loogikat ning mõjutab teose dramaturgilist ülesehitust (Hepokoski, Darcy 2006: 232, 382–385).

Kuldar Singi esimene klaverisonaat (1960/1963?) on kolmeosaline, klassikalise ülesehitusega sonaaditsükkel. Esimeses osas saab leida sonaadivormi, kus 9-taktilisele peapartiile järges sidepartii areneb jätkuvaks ekspositsiooniks (*continuous exposition*), kus puudub keskne tsesuur (*medial caesura*), seega puudub selgelt piiritletud kõrvalpartii (Hepokoski, Darcy 2006: 51–53). Sarnaselt viulisonatiinile, on töötluses kasutatud polüfoonilisi võtteid. Repriis naaseb peapartii

pisut muudetult, kuid siiski äratuntavalt. Sonaadi teine osa on lüürilise, retsitatiivse karakteriga ning kolmas osa on tokaataliku energiaga.

1967. aastast pärineb „Kammersümfoonia nr 2” ja „Kontsertiino klaverile ja keelpilliorkestrile” (tuntud ka kui „Kammerkontsert klaverile ja orkestrile”), mis mõlemad juba kaugenevad klassikalisest vormiloogikast, ehkki mitmeosalisus on tsüklis säilinud. Mõlemad on oma olemuselt kolmeosalised teosed. Kontsertiino on üles ehitatud klassikalisele kiire-aeglane-kiire printsiibile, kusjuures pärast aeglast osa algab kadents.

Pärast mahukat sonaatide triloogiat „Mäed ja inimesed” loobub Sink oma instrumentaalloomingus klassikalistest žanrimääratlustest, eranditeks on „Flöötide sümfoonia” (1985) ja „Kontsert-variatsioonid „Kohiseva jõe taga”” (1995). Põhjuseks võib olla pöördumine religioosse temaatika juurde ning vokaalmuusikale keskendumine.

2.3. Sonaadivormile omased jooned triloogias „Mäed ja inimesed”

Kuldar Singi sonaat-triloogia „Mäed ja inimesed” koosneb kolmest lõpetatud üheosalisest sonaadist. Käesolevas alapeatükis analüüsitakse igat sonaati eraldi ning seejärel on ülevaade tsüklis tervikuna.

2.3.1. Sonaat-triloogia „Mäed ja inimesed” esimese sonaadi analüüs

Triloogia üheosalist esimest sonaati saab tinglikult jagada kolmeks alaosaks – kontrastiderohke esimene osa, lühike üleminekulõigu funktsioonis keskmine osa ning *chaconne*'i-tüüpi variatsioonidel põhinev lõpuosa ehk finaal. Sarnast kolmeosalist ülesehitust saab leida ka tonaalsest muusikast. Näiteks Beethoveni klaverisonaadis op. 53 („Waldstein”) raamistavad samuti kaks ulatuslikult arendatud osa lühikest, ülemineku funktsioonis teist osa. Singi sonaadile on veelgi sarnasema ülesehitusega Beethoveni sonaat op. 111, milles on vaid kaks osa: jõulise karakteriga sonaadivormis esimene osa ning lüürilise teemaga variatsioonivormis teine osa.

Singi triloogia esimest sonaati lähemalt vaadates on võimalik selle esimesest alaosast täheldada sonaadivormile omaseid elemente, mis viitavad Hepokoski ja Darcy järgi teise tüübi (*Type 2*)

sonaadivormile, mis on arenenud vanast sonaadivormist. Sellises sonaadivormis puudub repriis peapartii. (Hepokoski, Darcy 2006: 353–355) Nõnda on võimalik leida antud alaosast ekspositiooni (seksioon A ja taktid 1–127), töötlust (taktid 128–243) ning repriisi, mis väljendub eelkõige kõrvalpartiid esindava materjali tagasipöördumisena (taktid 244–259).

Singi sonaadi alguslõigu vormiline funktsioon pole kohe selge – seda saab mõista nii sissejuhatuse kui ka juba teose põhiosa (peapartii) algusena. Sissejuhatuse ja peapartii (P) kokkusulandumine (seksioon A) on võimalik ka juba klassikalises muusikas. Näiteks kirjeldavad Hepokoski ja Darcy Beethoveni keelpillikvarteti op. 130 esimest osa, kus aeglasel sissejuhatusel ja aktiivsel peapartiil puudub selge piir ning need sulanduvad ühte (Hepokoski, Darcy 2006: 299). Ka Singil areneb alguse meditatiivne sissejuhatuse sujuvalt üle rütmiliselt aktiivseks peapartiiks. Samuti puudub ka sidepartii (TR), see sulandub tugevalt konfliktse peapartiiga ühte. Sarnast sujuvat üleminekut saab leida ka Mozarti klaverikontserdist Es-duur (KV 271) (Hepokoski, Darcy 2006: 85–86), aga klassikalist tüüpi sidepartii puudumine on üldisem sonaadi deformatsioon postklassikalises muusikas 19. sajandil ja 20. sajandi esimesel poolel, näiteks Schubert A-duur (D664) klaverisonaadi teises osas, kus sidepartiid asendab ühetaktiline üleminekukäik. Pärast madalas registris klastreid järgneb Kuldari Singi sonaadis tsesuur, mis liigendab ekspositiooni selgelt kaheks (seksiooni A 5. lehekülje kolmandas süsteemi lõpus). Seda saab vaadelda kui vahetsesuuri (*medial caesura*) (Hepokoski, Darcy 2006: 23–24). Vahetsesuurile järgneb taktides 1–42 lüüriline kõrvalpartii (S), mis kasvab taktist 91 üle lõpupartiiiks (C). Üleminek lõpupartii ja töötlust vahel on väga sujuv, taktis 128 lõpupartii katkeb ning sellele järgneb töötluslik areng lõpupartii elementidel. Sellist lähenemisviisi saab nimetada ekspositioonirootatsiooni lõpetuse retooriliseks pikendamiseks (*rhetorical extension of the end of the expositional rotation*) (Hepokoski, Darcy 2006: 215).

Hepokoski ja Darcy järgi saab üldiselt töötlust jagada nelja alasse: 1) ühendav (*link*); 2) ettevalmistav (*entry or preparation*); 3) keskne (*central action*); 4) väljuv (*exit or retransition*). Igas töötluses ei ole kõiki eelpool loetletud alasid. (Hepokoski, Darcy 2006: 229–230) Kuldari Singi esimese sonaadi esimeses alaosas sisaldab töötlust kõiki nelja eelpool mainitud ala (vt tabel 2): taktides 128–141 ühendav ala, taktides 142–172 ettevalmistav ala, taktides 173–225 keskne ala ja taktides 226–243 töötlustest väljuv ala.

Takti- või sektsiooninumbrid	Rotatsioon	Vormilõikude määratlemine retoorika põhjal
Sektsioon A	1. rotatsioon	P→TR
1–42		S
43–91		
91–127		C
128–141	2. rotatsioon	Ühendav ala
142–172		Ettevalmistav ala
173–225		Keskne ala
226–243		Töötlustest väljuv ala
244–259		S

Tabel 2. Kuldar Sink. Esimene sonaat triloogiast „Mäed ja inimesed” sektsioon A ja taktid 1–259. Vormi tõlgendamine lähtuvalt Hepokoski ja Darcy (2006) sonaadivormi käsitlusest. P – peapartii, TR – sidepartii, S – kõrvalpartii ning C – lõpupartii.

Nagu ka enne mainitud, kõlab repriis (taktid 244–259) ilma peapartiita, mis tähendab, et Hepokoski ja Darcy järgi kolmas rotatsioon kui repriisirotsatsioon ei avaldu, sest repriisirotsatsioonile omane alguse retooriline element on puudu (Hepokoski, Darcy 2006: 353–355). Sellist üleehitust saab leida näiteks Mozarti klaverisonaadist Es-duur KV 282, mis algab aeglase lüürilise teemaga, mis repriisis enam ei naase. Ka Chopini h-molli 3. sonaadi op. 58 esimesel osal puudub repriisis peapartii, kõlab vaid lüüriline h-duuris kõrvalpartii. See partii lõpetab ühtlasi Singi esimese sonaadi esimese alaosa.

Triloogia esimese sonaadi teine alaosa (taktid 260–286) täidab üleminekulõigu funktsiooni. Siinkohal maandatakse eelnevast osast pärit energia ja valmistatakse ette lüüriliseks variatsioonide teemaks – vahelduvad lõiguti lühikesed meloodilised lõigud ning paigalseisvad punkteeritud rütmid. Nagu enne mainitud, siis sarnast vormilist funktsiooni täidab ka Beethoveni klaverisonaadi op. 53 C-duur teine osa. Selle pealkiri („Introduzione”) viitab samuti selle sissejuhatavale iseloomule ning ka see osa on samuti lühike (vaid 28 takti – Singil on kõnealune vahelõik 26 takti pikk).

Kõnealuse sonaadi viimase alaosa moodustavad teema ja 12 variatsiooni *chaconne*'i vormis, mille puhul võib rääkida *chaconne*'i kui vormilise arhetüübi avaldumisest: „teema” kui eelkõige harmooniline mudel (millega võib kaasneda ka ostinaatne bass, aga mitte ilmtingimata), millele järgneb rida selle figureeritud ehk kaunistatud läbiviimisi. Variatsioonide teemaks on kvintidele ja kvartidele ehitatud akordilise faktuuriga 9-taktiline sujuva, astmelise liikumisega meloodia, millel on viited rahvamuusikale. Esimesed kolm variatsiooni (taktid 297–326) on teemaga sarnased, muutuvad register ning akordidesse lisatakse tertse. Variatsioonide karakter muutub järjest intensiivsemaks kuni 8. variatsioonini (takt 390), kus naaseb algusteema akordiline faktuur. Peale seda kasvab muusika taaskord pingelisemaks, arenedes taktist 459 tormise algusega koodaks.

Algselt variatsioonide pikkus võrreldes teemaga ei muutu, kuid hiljem muutuvad variatsioonid ulatuslikumaks. Üldiselt lähevad variatsioonid sujuvalt üksteisesse üle, kuid mõnikord komponeerib Sink nende vahele ülemineku, näiteks avalduvad sellised üleminekud 7. ja 8. ning 10. ja 11. variatsioonide vahele. Esimesel puhul on sideosa funktsiooniks ülejääv energia maandada, teisel juhul on see, vastupidi, muusikalise pinge kasvatamiseks.

Viimane variatsioon katkeb ning algab kooda, kus järjest pingestuv muusika murdub taktis 473 staatilisteks klastriteks. Taktis 480 algab improviseeritav lõik, mis on kirja pandud graafilise notatsioonina ning millele on autor lisanud mängusuunise kujutada kaost. Kooda lõpeb sonaadi meditatiivse alguse meenutusega.

Taktinumbrid	Vorm
287–296	Teema
297–306	I variatsioon
307–316	II variatsioon
317–326	III variatsioon
331–340	IV variatsioon
345–354	V variatsioon
357–369	VI variatsioon
372–379	VII variatsioon
390–401	VIII variatsioon
401–414	IX variatsioon
414–422	X variatsioon
437–447	XI variatsioon
451–458	XII variatsioon
458–503	Kooda

Tabel 3. Kuldar Sink. Esimene sonaat triloogiast „Mäed ja inimesed” taktid 287–503.

Triloogia esimest sonaati saab tõlgendada ka Aranovski sümfonismiteooriast lähtuvalt. Vastavalt sellele kujutab teos endast teekonda *homo agensist homo communiseni* (vt lähemalt peatükk 2.1.). Erinevalt klassikalisest teekonnast – *homo agens, homo sapiens, homo ludens* ja *homo communis* – ei avaldu sümfooniline teekond Singi sonaadis selgelt lineaarse, vaid postklassikalisele muusikale omaselt mitmemõõtmelise protsessina, millele on omane ka Aranovski kirjeldatud vormisemantiliste faaside segunemine. Sarnane mittelineaarne teekond avaldub ka näiteks Nielsen 5. sümfoonia (vt alapeatükk 2.1.).

Aranovski teooria järgi vaadates jõutakse selle üheosalise sonaadi lõpuks *homo communiseni*, kuid sinna ei jõuta sirgjooneliselt. Tihti ei jõua areng ootuspäraselt lõpuni (st *homo communise* artikuleerimiseni), vaid jääb pooleli ja algab uuesti. Käesolevas analüüsis (tabel 4) on kõrvutatud

Aranovski arengufaase Hepokoski ja Darcy rotatsiooniprintsiibiga. Kuna triloogia esimeses sonaadis temaatiline materjal peaaegu ei kordugi, siis siin on rotatsioonide konstrueerimisel lähtunud aranovskilikku tsüklit alustava *homo agens*'i tagasitulekust (s.t iga uus rotatsioon algab muusika naasmisega *homo agensisse*). Hepokoski ja Darcy rotatsiooni ideed rakendatakse atemaatilises kontekstis, kus rotatsiooni algust tähistab aranovskiliku vormiprotsessi esimesele faasile tagasipöördumine.

Triloogia esimene sonaat algab tavapärase *homo agensi* asemel *homo sapiensiga*, (*homo sapiensiga* algab ka varem mainitud Nielsen 5. sümfoonia (Fanning 2012)). Selline antropoloogiliste režiimide segunemine, mille tulemusena sonaaditsükli esimene osa omandab mõningad *homo sapiensile* omased tunnused (eelkõige aeglane tempo) kaotamata samas *homo agensile* iseloomulikke sisemisi konfliktsust, esineb eelkõige 19. ja 20. sajandi muusikas, näiteks mõningates Beethoveni, Mahleri ja Šostakovitši sümfooniates. Kuldar Singil ei kesta meditatiivne *homo sapiens* kaua. *Homo sapiens*, kui see avaldub teose alguses, on alati petlik ning sisaldab endas tavaliselt tendentsi kasvada üle *homo agensiks*, mis juhtub ka Singi sonaadis sekstsioonis A kolmanda lehekülje alguses. *Homo agens* väljendab end kõige reljeefsemalt sektsiooni A lõpus *fff* klastritega madalas registris.

Nagu juba öeldud, on Aranovski rääkinud hilisnõukogude sümfonismi kontekstis ka vormisemantiliste funktsioonide segunemisest (Aranovski 1979 viidatud Fanning 2010 kaudu) ning Singi sonaat ei ole siin erand. Tabelis on kohad, kus domineeriva arengufaasiga koos ilmutab end ka mõni teine faas, tähistatud tärniga. Näiteks taktides 43–96 on muusika jõudnud *homo ludensi* faasi, kuid endiselt kõlab väikeste lõikudena eelnenud *homo sapiens*. Vastupidine lugu on taktides 259–286, kus on kehtestanud end *homo sapiens*, kuid lõiguti pikib vahele end *homo ludens*, mis hääbub ja siis kehtestab end täiel määral alles taktist 326.

Takti- või sekstiooninumbid	Aranovski arengufaas	Vormisemantiline rotatsioon
Sektsioon A	Homo sapiens → homo agens	1
1–42	Homo sapiens	
43–96	Homo ludens*	
96–125	Homo ludens	
125–141	Homo ludens → homo agens	
142–232	Homo agens	
233–259	Homo sapiens	
259–286	Homo sapiens*	
286–326	Homo sapiens	
326–356	Homo ludens	
357–389	Homo agens	3
390–414	Homo sapiens*	
415–437	Homo ludens → homo agens	
438–471	Homo agens	4
473–505	Homo communis	

Tabel 4. Kuldar Sink. Esimene sonaat triloogiast „Mäed ja inimesed”. Vormi tõlgendamine lähtuvalt Aranovski (1979) ning Hepokoski ja Darcy (2006) sonaadivormi käsitlesest.

Tagasipöördumine algusesse sonaadi lõpus omab kokkupuutepunkte ka küüga, kasahhi ja kirgiisi rahvamuusika žanriga, millel on sarnaseid vormilisi omadusi.¹⁵ Kuldar Sink on kasahhi küüsid kirjeldades öelnud: „Teose lõpul kõlades loob ta nagu raamistiku tervele küüle: „kõik on nii, nagu oli alguseski”.“¹⁶ (Sink 1982: 72) Helilooja rakendab selles sonaadis sarnast mõttemudelit, sünteesides sonaatliku mõtlemise ida filosoofiaga: ka selles sonaadis naastakse tagasi alguse staatika juurde, kuid siinkohal ei jõuta lõppresultaati (*homo communis*) tavapärase arengu teel, milleks oleks *homo agens – homo sapiens – homo ludens – homo communis*, vaid sellest justkui sõltumatult: aktiivsele, *homo agens*ist tugevalt mõjustatud vormilõik katkeb ootamatult ning justkui selle varjust tulevad välja kõrges registris kõlavad staatilised klastrid, mis ühelt poolt justkui sünteesivad endas ajatult kogu muusika eelneva arengu, kuid mis teiselt poolt on justkui kogu aeg kõlava teose kõrval olnud, juba alates selle avataktidest.

2.3.2. Sonaat-triloogia „Mäed ja inimesed” teise sonaadi analüüs

Triloogia teine sonaat ei meenuta niivõrd sonaadivormis teost, kuivõrd rondot; mulje, mille loob pidevalt naasev ühel noodil korduv motiiv. Rondolikkuse tõttu on rotatsiooniprintsiip kui üks vormi arhetüüpseid põhimõtteid (Hepokoski, Darcy 2006: 612) selles sonaadis vormiloova elemendina eriti esile tõstetud.

Erinevalt tsükli esimesest sonaadist kordub teises sonaadis temaatiline materjal. Selgelt eristuvaid teemasid on kolm: (1) ühel noodil korduv, tavaliselt eellõökidega kaunistatud ning aktsenteeritud agressiivne muusikaline materjal (näiteks sektsioonis A–B, sektsioon E, taktid 35–46 jne); (2) lüüriline, tavaliselt pentatoonilises laadis teema (näiteks taktid 1–19) ning (3) mänguline, esimesel korral pentatoonilisel ning teisel ilmlemisel oktatoonilisel laadil põhinev teema (taktid 51–99 ja 220–267). Korratakse ka vormi suuremaid alaosi ühendavat üleminekulõikude temaatilist materjali. Üks kõige esilekerivamaid üleminekuid on tsitaat Beethoveni 5. sümfoonia algusteemast (taktid 47–50 ja 268–272), mis on ilmneb peegelkujus (inversioonis).

¹⁵ Tagasipöördumine algusesse on muusika ülimalt arhetüüpne vormiline omadus, mis esineb paljudes kultuurides.

¹⁶ Sama mõtet rõhutab ka kasahhi küü uurija Asija Muhambetova öeldes, et kasahhi küü lõpeb sageli üheainsa kadentsiga, mis tähendab, et selle ilmumine ei ole seotud eelneva muusikalise arengu loogikaga ning selle ilmumine on nagu eelnevalt kehtestatud – antud ülalt, väljastpoolt muusikat (Muhambetova 2002: 119).

Sektsiooni- või taktinumbrid	Aranovski arengufaas	Vormisemantiline rotatsioon
Sektsioonid A–D	Homo agens	1
Sektsioon D	Homo sapiens	
Sektsioonid E–F	Homo agens	2
1–19	Homo sapiens	
19–33	Homo ludens → homo agens	
34–50	Homo agens	3
51–122	Homo ludens*	
123–157	Homo sapiens → homo agens	
158–183	Homo agens	4
184–207	Homo sapiens → homo ludens	
208–272	Homo ludens*	
272–294	Homo agens	5
295–303	Homo sapiens	
304–317	Homo agens	6
319–334	Homo agens → homo ludens	7
336–344	Homo agens → homo ludens	8
346–354	Homo agens → homo ludens	9
356–415	Homo ludens → homo communis	

Tabel 5. Kuldar Sink. Teine sonaat triloogiast „Mäed ja inimesed”. Vormi tõlgendamine lähtuvalt Aranovski (1979) ning Hepokoski ja Darcy (2006) sonaadivormi käsitlesest.

Triloogia teist sonaati on käesolevas analüüsis eraldi Hepokoski ja Darcy teooriast lähtuvalt ei vaadelda, sest sellele puuduvad sonaadivormile omased jooned. Seega on triloogia teist sonaati tõlgendatud vaid Aranovski sümfonismiteooriast ning Hepokoski ja Darcy rotatsiooniprintsiibist lähtuvalt. Ka selles sonaadis tähistab rotatsiooni algust aranovskiliku vormiprotsessi esimesele faasile tagasipöördumine, kuid sedapuhku kordub ka temaatiline materjal, mis muudab rotatsioonide algused selgemini tajutavaks. *Homo agens* (ja ühtlasi ka rotatsioonide algusmaterjal) on eellöökidega kaunistatud ning aktsenteeritud ühel noodil korduv temaatilisena mõjuv muusikaline materjal.

Käesolev sonaat koosneb üheksast rotatsioonist (vt tabel 5). Ka selles sonaadis segunevad vormisemantilised funktsioonid kahel korral. Tabelis on need kohal märgitud tärniga. Esimesel juhul ilmutab end *homo ludensi* arengufaasi lõpus *homo sapiens* (taktides 104–107 ja 111–116), teisel juhul on taktides 208–219 *homoagenslikke* jooni, kuid domineerima jääb siiski mänguline *homo ludens*.

Alates taktist 304 killustatakse rotatsioonid väga lühikestest lõikudeks enne lõpplahenduseni (*homo communiseni*) jõudmist. Rotatsioonid algavad ühel noodil korduva muusikalise materjaliga (*homo agens*) ning seejärel katkevad. Pärast tsesuuri algab uus katse *homo agensist* edasi liikuda, mis luhtub kolmel korral. Viimases rotatsioonis jäetakse *homo sapiens* vahele ning jõutakse *homo ludensi* kaudu võiduka *homo communiseni*. Selles sonaadis kõlab pentatoonilise meloodiaga *homo communis* pidulike akordide saatel ning lõpeb *ffff* akordidega.

2.3.3. Sonaat-triloogia „Mäed ja inimesed” kolmanda sonaadi analüüs

Triloogia esimeses sonaadis kerkis esile tinglik kolmeosaline jaotus tsükli tasandil ning tsükli teises sonaadis avaldus muusikalise materjali pidev tagasipöördumine, siis triloogia kolmandas sonaadis saab võrdsel määral leida elemente nii sonaadivormi kui ka -tsükli tasandist, seega saab vaadelda analüüsitavat sonaati kui kahedimensioonilist sonaadivormi (Moortele 2009). Analüüsitavas sonaadis on võimalik leida kõiki sonaadivormile omaseid vormiosi: sissejuhatus (taktid 1–9), ekspositsioon (taktid 10–56), töötlus (taktid 57–360), repriis (taktid 361–453) ja

kooda (taktid 454–520). Töötlusesse on samas põimitud ka tsüklitasandilt teine (taktid 88–279) ja kolmas osa (taktid 321–360), mistõttu üheosalist sonaati saab vaadelda ka sonaaditsükliina.

Singi sonaat-triloogia kolmanda sonaadi aeglasele sissejuhatusele järgneb aktiivne, vähendatud septakordidel põhinev peapartii (taktid 10–22). Peapartiile järgnev arenduslik materjal ei vii välja Hepokoski ja Darcy kirjeldatud vahetsesuurini või mingi sündmuseni, mis võiks vahetsesuurile vähemalt kaudselt viidata, mis tähendab, et Hepokoski ja Darcy vaates on tegemist pideva ekspositsiooniga (Hepokoski, Darcy 2006: 51–53). Ka ei ole Singi sonaadis ekspositsiooni lõpp ühemõtteliselt ja selgelt artikuleeritud: muusikaline areng küll mitmel korral takerdub luues n.ö lokaalse tähtsusega tsesuure, kuid viimased ei peata muusika liikumist ja arengut sellisel viisil, nagu see kohe pärast peapartiid avaldus. Käesolevas analüüsis peetakse töötuse alguseks takti 58, kus toob Sink sisse viite romantismiajastu stiilile, mis avaldub konventsionaalse harmoonilise sekventsina. Töötuse algust nimetatud taktidest põhjendab Hepokoski ja Darcy kirjeldatud töötuse episoodilise alguse kontseptsioon. Tegemist on sellise töötuse tüübiga, mis algab uue materjaliga, nimetatakse episoodiliseks alguseks (*episodic opening*), sarnasel printsibil avaldub näiteks Beethoveni esimese klaverisonaadi op 2 viimase osa töötuses. (Hepokoski, Darcy 2006: 212–213)

Singi sonaadis jätkub töötus kuni taktini 87 ning selle katkestab vormilise interpolatsioonina loodushääli imiteeriv muusikaline materjal. Siinkohal toimubki vormiline ümberlülitamine üksikosa vormilt sonaaditsükli tasandile ja algab justkui sonaaditsükli teine osa, mis arendab loodushääli imiteerivat materjali. Tagasilülitumine üksikosa vormile, täpsemalt taas selle töötusosale toimub taktis 280, kus taaskord kõlab, sarnaselt töötuse algusele, funktsionaalharmooniat stiliseeriv järgnevus. Seekord tõusval sekventsil akordid muutuvad enam pingestatumaks kuni sekvents katkeb ning taktist 289 naaseb töötusele omane materjal.

Töötuse katkestab veel ühe korra nn lüüriline skertso, mis funktsioneeriks sonaaditsükli tasandil kolmanda osana. Skertso lüüriliseks muutumine on seotud Aranovski kirjeldatud sonaaditsükli postklassikaliste transformatsioonidega, mille tulemusena langeb finaalis kogu tsükli lõpetamise raskus, s.t luuakse olukord, kus finaalis on vaja justkui kiirendatud korras läbida kogu konventsionaalne vormisemantiline teekond. Selle tulemusena muutuvad sonaaditsükli tegelikud

teine ja kolmas osa *intermezzo*-laadseteks vaheosadeks, vormilisteks interpolatsioonideks, mis aranovskilikku sümfoonilist põhinarratiivi lahendusele lähemale ei vii. See aga avaldab omakord mõju mainitud vaheosade karakterile, nendes avalduvatele antropoloogilistele režiimidele – vaheosad muutuvad lüüriliseks. (Aranovski 1979: 37 viidatud Fanning 2010: 18–19 kaudu). Ka näiteks Šostakovitši 7. sümfoonias on skertso mahenenud lüüriseks episoodiks (mida küll selle keskosa dramaatilisus korraks katkestab), vahepeatuseks enne vormisemantiliselt laetud finaali käivitumist.

Taktinumbrid	Sonaadivormi tasand		Sonaaditsükli tasand
1–9	Sissejuhatus		Esimene osa
10–22	Ekspositsioon	P	
23–56		TR→S	
57–87	Töötlus		
88–279			Teine osa
280–320	Töötlus (jätk)		
321–360			Kolmas osa
361–391	Repriis	P	Esimene osa (jätk)
392–453		TR→S	
454–520	Kooda		

Tabel 6. Kuldar Sink. Kolmas sonaat triloogiast „Mäed ja inimesed”. Vormi tõlgendamine lähtuvalt Moortele (2009) kahedimensioonilise sonaadivormi käsitlest. P – peapartii, TR – sidepartii, S – kõrvalpartii ning C – lõpupartii.

Singi triloogia kolmanda sonaadi repriis algab ootuspäraselt peapartiiga. Nüüd on peapartiile järgnevas materjalis toodud sisse klastrites pausidega katkestatud „Dies irae” teema (taktid 380–391, 416–421 ja 431–437). Alguse punkteeritud rütm on repriisis pingestatud ning dissonantsed kooskõladest ehitub üles terve sonaadi kulminatsioon. Muusika hääbub taktis 451 madalas registris *tremolo*ga ning pärast tsesuuri algab pikk kadentsilise iseloomuga kooda, mis rõhutab eemaldumist ja lõpetamist. Kooda (taktid 454–520) on üles ehitatud kahetaktiliste

lõikude kaupa, mis kinnitavad järgnevuse B-duur, Es-duur, F-duur ja Es-duur akordide kaudu naasmist B-duur akordi. Taktides 510–519 katkestab Kuldar Sink kadentsilikku protsessi ning pingestab muusikat dissonantsete kooskõladega, mida saadab bassiregistris *tremologa*, kuid lõpus jääb B-duur akord taktides 519–520 siiski tummalt allavajutatuna kõlama.

Sonaadi eelpool käsitletud kahedimensiooniline vorm peegeldub ka selle kui aranovskiliku vormisemantilise tsükli disainis. Triloogia kolmas sonaat algab, sarnaselt esimesele sonaadile, *homo sapiensiga* (taktid 1–9), kuid liigub peatselt *homo agensisse* (taktist 10), kus lokaalselt kõlab ka *homo sapiensile* omaseid jooni, näiteks taktides 50–63. Edasi püüab muusika liikuda *homo ludensisse* (taktid 88–104), kuid see katse nurjub ning domineerima jääb *homo sapiens*. Mainitud katse viitab sellele, et *homo sapiens* avaldub selles sonaadis mõnevõrra ebastabiilsena, kuigi see avaldub väga pikalt: lisaks esimesele katsele, püütakse veel korra *homo ludensit* kehtestada taktides 211–249, mis nüüd omab *homo agenslikke* jooni, näidates selle katse forsseeritust, ebaloomulikkust ning suures plaanis jääb siiski domineerima *homo sapiens*. Kolmas katse *homo ludensisse* liikuda tehakse alates taktist 298. Sedapuhku on katse edukas ning alates taktist 321 kehtestab end lüüriliste elementidega *homo ludens*.

Repriisi tulek taktis 361 kehtestab taas aranovskiliku *homo agensi*, mis teisendab eelnenud *homo sapiensi* ja *homo ludensi* faasid vormilisteks interpolatsioonideks (st vastavalt Aranovskile pole *homo agens* veel lahendust leidnud ning *homo sapiensi* faasi edasi liikunud). Alatest taktist 454 jõuab muusikaline areng tegeliku *homo sapiensini*, mis selles sonaadis omandab ühtlasi *homo communise* funktsiooni. Tegemist on nn transtsendentaalse sümfoonilise narratiiviga, milles edasiliikumist *homo sapiensilt* *homo ludensisse* ja *homo communisesse* ei toimugi ning teose vormiline telos vormistatakse *homo sapiensi* antropoloogilises režiimis. Vormisemantilisest viitab sedalaadi lahendus maailmast eemaldumisele, transtsendentsile, lahenduse vormistamisele mingis teises dimensioonis. Sellise vormikäitumise paradigmaatiliste mudelitena võib mainida esmalt Schuberti sümfoonia h-moll („Lõpetamata”), kuid ka Tšaikovski 6. sümfooniat, Mahleri 9. sümfooniat.

Taktinumbrid	Aranovski arengufaas	Vormisemantiline rotatsioon
1–9	Homo sapiens	1. rotatsioon
10–87	Homo agens	
88–320	Homo sapiens	
321–360	Homo ludens	
361–453	Homo agens	2. rotatsioon
454–520	Homo sapiens/homo communis	

Tabel 7. Kuldar Sink. Kolmas sonaat triloogiast „Mäed ja inimesed”. Vormi tõlgendamine lähtuvalt Aranovski (1979) ning Hepokoski ja Darcy (2006) sonaadivormi käsitlusest.

2.3.4. Sonaat-triloogia „Mäed ja inimesed” analüüs

Sonaat-triloogia „Mäed ja inimesed” on komponeeritud tervikliku teosena, Sellele viitavad teatud muusikalised elemendid, mis seovad selle triloogia üheks tervikuks. Eksotismile viitav kõlamaterjal aitab luua ühtsust sonaatides, näiteks läbivad ratsutamise motiivid või korduvad laadid, nagu pentatoonika või oktatoonika. Samas on triloogia teise sonaadi keskel (taktid 289–303) tsitaat esimese sonaadi algusest (leheküljed 1–2). Terviklikku muljet kujundab ka triloogia esimese sonaadi meditatiivne sissejuhatus ja triloogia viimase sonaadi kaugenev ja eemalduv kooda. Nõrgemini on seotud temaatiline materjal – näiteks meloodialõigud ei kordu täpselt, küll on aga neil sarnane karakter, need võiksid seega potentsiaalselt esindada analoogilisi aranovskilikke antropoloogilisi režiime.

Eeldades, et määratlus „sonaat-triloogia” ei viita ainult eelmises lõigus põgusalt kirjeldatud sisulisele, vaid ka vormilisele seotusele, võib teha spekulatiivse katse vaadelda teost ühe suure sonaadina, mille alaosadeks oleksid triloogiat moodustavad kolm sonaati. Aravovskiliku teooria järgi vaadates saab leida sonaat-triloogiast „Mäed ja inimesed” viited neljaosalisele tsüklile. Triloogia esimene sonaat jaguneb kaheks – esimene pool oleks *homo agens*, millele järgneb

variatsioonivormis aeglane osa, kus *homo sapiens* teeb katse end kehtestada. See aga ei õnnestu ning kehtima jääb siiski *homo agens*. Ka nn kolmas osa (triloogia teine sonaat) jääb *homo agens* mõjuvalda: püütakse justkui liikuda *homo ludensile*, kuid kuna *homo sapiens* on jäänud kehtestamata, siis jääb domineerima veel *homo agens*. Triloogia viimane sonaat toimib selle tsükli finaalina, mis algab samuti *homoagensliku* kontrastsusega. Sonaadi koodas kehtestab end viimaks *homo sapiens*, mis jääb asendama *homo communist*.

Kokkuvõte

Käesoleva magistritöö eesmärgiks oli analüüsida eksotismi ja sonaadi kui vormi, žanri ja sellega seotud väärtuste ühenduse avaldumist Kuldar Singi sonaat-triloogias „Mäed ja inimesed”. Sellist uurimisküsimust põhjendas ajalooline kontekst, milles uuritav Singi sonaat-triloogia sündis. Nõukogude, sh Eesti muusikas hakkas 1970–1980. aastatel kunstikäitumisena domineerima eskapism – põgenemine hilisnõukogude reaalsusest. Selle üheks avaldumisvormiks oli sukeldumine eksootikasse, Euroopa-välistesse kultuuridesse, mis võimaldasid heliloojal end tegelikkusest distantseerida. Teisalt tsementeeris nõukogude võim muusikas vene hõbeajastu esteetika, mis väheste muudatustega jäid kehtima kuni nõukogude aja lõpuni. See tähendab, et erinevalt läänest säilitasid nõukogude helikunsti keskse koha klassikalised žanrid ning nende vormisemantika. Kuldar Sink on üks heliloojaid, kelle muusikas eelpool kirjeldatud kaks nähtust eriti selgelt kohtuvad.

Magistritöö eesmärgist lähtuvalt püstitati kaks põhilist uurimisküsimust:

- 1) kuidas avaldub eksotism Kuldar Singi sonaat-triloogias;
- 2) kas ja kuidas klassikaline sonaat kui vormi ja žanr säilib Kuldar Singi sonaat-triloogias „Mäed ja inimesed”.

Antud töö põhines kahel analüüsisosal. Esiteks analüüsisin eksotismi Ralph Locke eksotismi teorial põhineva viie parameetri kaudu – 1) eripärased rütmid, 2) eripärased meloodiakäigud, 3) laadid ja harmooniad, mida peetakse loomisajastule võõraks, sh intervallika, 4) muusikalise materjali tavapärasest erinev esitus- ja arendusviis ning 5) võõraste või läänelike pillide kasutamine võõrapärases maneeris. Eripärased rütmid ilmnemiseid Singi sonaat-triloogias ratsutamisele viitavate rütmiliste kujundite kaudu. Põhilisi eripäraseid meloodiakäike oli kahte liiki – rahvamuusikale omased ja loodushääli imiteerivad. Sink kasutab oma sonaat-triloogias peamist kahte laadi: pentatoonikat ja oktatoonikat. Muusikalise materjali tavapärasest erinev esitus- ja arendusviis ilmnemise eelkõige pikemates meloodilistes lõikudes, milles Sink vältis lääne helikunstile omaseid selge arengusuunaga fraase. Võõraste või läänelike pillide kasutamine võõrapärases maneeris, mis kerkis eelkõige esile erinevate rahvapillide imiteerimisel.

Töö teises pooles teostas in sonaat-triloogiat moodustavate sonaatide vormianalüüsi, mida tehes põhinesin Hepokoski ja Darcy, Aranovski ning Moortele lähenemisviisidele. Analüüsi tulemusena selgus, et sonaadivormile omaseid jooni võib leida kõige enam triloogia esimeses ja viimases osas. Esimeses sonaadis leidsid viiteid ka kolmeosalisele tsüklile – sonaadivormi joontega esimene osa, lühike ülemineku funktsioonis teine osa ning variatsioonivormis viimane osa. Triloogia viimases sonaadis avaldub aga kõige selgemini kahedimensiooniline sonaadivorm. Kõige vähem ühisosa sonaadivormiga oli triloogia teisel sonaadil, kus pidevalt naasev temaatilises tähenduses muusikaline materjal lõi mulje pigem rondost.

Kuldar Sink sonaat-triloogias „Mäed ja inimesed” ühendab ida mõtlemise lääne vormiga. Leo Normet on öelnud:

„Õhtumaises kunstis on tavaks saanud, et selle looja allutab looduse oma nägemusele ja taatele, vormides suvaliselt selle tema silmis inertset olekut. Hommikumaise kunsti looja on üleolekutundest kaugel – tundes ennastki looduse osana, püüab ta esile tuua selle seaduspärasusi.” (Normet 1990: 180)

Kuldar Singi sonaat-triloogia näib ühendavat Normeti poolt mainitud kahte erinevat mõtlemise tüüpi, mis muudab triloogias muusikalise mõtlemise ambivalentseks. Ühest küljest esineb tsükli palju staatikat ja lokaalselt mitte-kulminatiivseid meloodiaid, teisalt on sonaatide kui tervikute ning triloogia kui tsükli ülesehitus läänelikult teleoloogiline. Sink ei järgi rangelt võttes kas ainult õhtu- või hommikumaa kultuuridele omast kunsti loomise loogikat, vaid ta on sünteesinud kaks radikaalselt erinevat muusikalise mõtlemise viisi. Lõppkokkuvõttes tuleb tõdeda, et hoolimata süvenemisest võõraste kultuuri ja selle kultuuri tugevat mõju Singi heliloojamõtlemisele, jääb Singi muusikas lõppkokkuvõttes domineerima läänelik vormidramaturgia ja sellele omane teleoloogiline suunatus.

Allikad

Eesti Muusika Infokeskus [veebileht]. Teosed klaverile. Sonaat. Otsing EMIKi koduleheküljel.
<https://www.emic.ee/?type=2&otsingAction=doSearch&sisu=otsing&mid=218&lang=est&normal=1&zanr=196&otsing=sonaat&from=0&searchType=1> (06.05.26).

ENSV Teataja 19.08.1977

Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum

TMM M286 Kuldar ja Marje Singi kogu

Raadiosaated

Kauged rahvad muusikas. Indiaani. 1974. Eesti Raadio, esmaeeter 13.11. Autor Leo Normet.
Eesti Rahvusringhäälingu audioarhiiv.

<https://arhiiv.err.ee/audio/vaata/kauged-rahvad-muusikas-kauged-rahvad-muusikas-indiaani>
(18.01.2025)

Garcia Lorca põhjamaade muusikas. 1986. Eesti Raadio, esmaeeter 20.10. Autor Leo Normet.
Eesti Rahvusringhäälingu audioarhiiv.

<https://arhiiv.err.ee/audio/vaata/garcia-lorca-pohjamaade-muusikas> (18.01.2025)

Muusikaline tund. 1990. Eesti Raadio, esmaeeter 25.01. Autor Edgar Selberg. Eesti
Rahvusringhäälingu audioarhiiv.

<https://arhiiv.err.ee/audio/vaata/muusikaline-tund-muusikaline-tund-helilooja-ja-looming-kuldar-sink-02> (18.01.2025)

Kirjandus

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

Aro, Greta-Liisa 2025. *Ülevaade Kuldar Singi elukäigust ja helikeele muutumisest*. Seminaritöö. Käsikiri. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

Fanning, David 2010. Carl Nielsen and Theories of Symphonism. – *Carl Nielsen Studies 4*. Toim. Niels Krabbe. Routledge, lk 9–25.

Fanning, David; Assay, Michelle 2012. „Dreams and Deeds” and other Dualities: Nielsen and the Two-Movement Symphony. – *Carl Nielsen Studies 5*. Toim. Niels Krabbe. Routledge, lk 26–48.

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

Kotta, Kerri 2025a. Traditsioon ja murdumised modernismi. *Elav. Helisev. Loov: Eesti Heliloojate Liit 100*. Tallinn: SA Eesti Muusikafond.

Kotta Kerri 2025b. Tragöödia artikuleerimine sonaadi kaudu: kahe arhetüüpse narratiivi kohtumine Semperi-Ojasoo-Eltsi „Macbethis“. *Res Musica*, nr 17, lk 115–130.

Kristberga, Laine 2021. *The Strategies of Escapism in the Homo Sovieticus Reality*. Religiski-Filozofiski Raksti, 322–344.

Konzack, Lars 2018. Escapism. – *The Routledge Companion to Imaginary Worlds*. Toim. Wolf, Mark J. P. Routledge, 246–255.

Lamb, Andrew 2001. Galopp. – *Grove Music Online*, 20.01. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10589> (04.05.26)

Levin, Theodore 2016. Music in Central Asia: An Overview. *The Music of Central Asia*. Indiana University Press.

Locke, Ralph P. 2001. Exoticism. – *Grove Music Online*, 20.01. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45644> (04.05.26)

Locke, Ralph P. 2009. *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge University Press.

Moortele, Steven Vande 2009. *Two-dimensional sōnata form: form and cycle in single movement instrumental works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*. Leuven: Leuven University Press.

Muhambetova 2002 = Мухамбетова, Асия 2002. Казахский кюй (очерки истории, теории и эстетики). Алматы „Дайк-Пресс” [Muhambetova, Alija 2002. Kasahskij kjuj (otšerki istorii, teorii i estetiki). Almatõ Dajk-Press]

Mändla, Mirje 2002. Arbo Valdma – pühapäevaõhtu Vltava jõe kallastel. – *Eesti Päevaleht*, 29.10.

Normet, Leo 1990. *Värvimängud rütmirõõmud*. Tallinn: Eesti Raamat.

Rannap, Ines 1978. *Eesti viiulimuusikat. Lemmo Erendi* [Tekst plaadiümbrisel]. Tallinn: Meloodia.

Savoy, Lauret E. *Trace: Memory, History, Race, and the American Landscape*. Counterpoint Press, 2015.

Sink, Kuldar 1977. Eestlased ja kirgiiside muusika. – *Sirp ja Vasar*, 18.11.

Sink, Kuldar 1982. Kõõ traditsioonides. – *Teater: Muusika. Kino* 12: 70–74.

Sink, Kuldar 1988. Autori tekst RAT Estonia kavalehel. – „Surma ja sünni laulud“. Ballet 2 osas. [Kavaraamat.] Tallinn: RAT Estonia.

Taylor, Timothy D. 2007. *Beyond Exoticism*. Duke University Press.

Vaitmaa, Merike 1970. Kuldar Sink. – *Kuus eesti tänase muusika loojat*. Koost. Helju Tauk. Tallinn: Eesti Raamat, 80–106.

Vaitmaa, Merike 2000. Eesti muusika muutumises: viis viimast aastakümnet. – *Valgeid laike eesti muusikaloos*. Koost. Urve Lippus. Tallinn: Eesti Muusikaloo Toimetised 5, 135–178.

Viljanen, Elina 2020. The Formation of Soviet Cultural Theory of Music (1917–1948). – *Studies in Eastern European Thought*. Toim. Marina F. Bykova. Springer, 135–159.

Lisa 1. Kuldar Singi sonaat-triloogia „Mäed ja inimesed” esimese sonaadi noot

SONAAT nr. 2

K. Sink

Handwritten musical score for the first system on the left page. It consists of six systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. Dynamics include *ppp*, *con Ped.*, *8va*, *mp*, and *f*. There are various performance markings such as *con Ped.*, *8va*, *mp*, and *f*. The notation includes chords, single notes, and slurs.

En Kava võivad lühematel perioodidel kasutada ka Pedalalet en suuremal määral

Handwritten musical score for the first system on the right page. It consists of six systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The music continues from the left page. Dynamics include *ppp*, *8va*, *f*, and *ff*. There are various performance markings such as *8va*, *f*, and *ff*. The notation includes chords, single notes, and slurs.

Handwritten musical score for the second system on the left page. It consists of six systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The music continues from the left page. Dynamics include *mf*, *8va*, *ppp subito accel. e cresc. ff*, and *legato*. There are various performance markings such as *mf*, *8va*, *ppp subito accel. e cresc. ff*, and *legato*. The notation includes chords, single notes, and slurs.

or. Ped. võimalik suuremal määral kasutada ka suuremal määral

Handwritten musical score for the second system on the right page. It consists of six systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The music continues from the right page. Dynamics include *f*, *ppp*, *ff*, *8va*, and *ff*. There are various performance markings such as *f*, *ppp*, *ff*, *8va*, and *ff*. The notation includes chords, single notes, and slurs.

75 *simile*

81

87 6^{va} 5^{va} *Senza Ped.*

91 3^{va} 2^{va} 3^{va} 8^{va} 2^{va}

96 3^{va} 2^{va} 3^{va} 2^{va}

101 *pedale*
eli - mi - nu - en - do

8^{va} 105

8^{va} 110 *Senza Ped.*

8^{va} 114

3^{va} 119

8^{va} 124 3^{va} 4^{va}

129 4^{va} 3^{va} 2^{va}

133

138

143

146

149

152

154

157

160

163

166

169 *un poco colla mano dir.*
8^{va} Ritardando fino mod. del
partito interinale solo.

172 *Hispanicalcut*
Vin poco meno
ff

175 *mf*

178 *f*

182 *p* *f* *mf* *p*

185 *ff*

189 *meno ff*

193 *mf* *senza ped.*

197

200 *f*

202 *f* *pedale*

204 *ff* *ped.*

206 *marcato*

210 *8va* *ff*

213

216 *8va* *ped.*

219 *ped.*

222

226 *ff*

229 *f*

233 *pp* *6. 2. 4. 6. 8. 10. 12. e Ligato*

236

239 *poco ri-*

242 *in tempo 3J legatissimo*
te-nu-to *pp* *ped.*

245 *4J*

3! 248 4! 3!

250 3! 4!

253

256 3!

259 4!

-77-

Уч. Консерватории
 Раминакуева
 D 11984

6! 261

254

256

258 4! stacc.

-78-

260 *leg.*

263 *stacc.*

266

269 *mf*

-79-

272

275

278

281 *senza Ped.*

-80-

357 6^{\flat}

360

362

365

367

370 9^{\flat}

373

376

379

õdükuvad noodid esile tuua

382 6^{\flat}

385

389

392

*! Koigil tasulistel režiimidel mängida alllaagid parema käega tugevamalt ja selgemalt

396

400

404

408

412

Handwritten musical score for measures 412-415. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand has a steady bass line. Dynamics include *mf* and *mp*. A "Scripps Pedal" marking is present at the end.

416

Handwritten musical score for measures 416-418. The right hand features a more active melodic line with slurs. Dynamics include *mf*.

419

Handwritten musical score for measures 419-421. The right hand has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *mf*.

422

Handwritten musical score for measures 422-424. The right hand has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *mf*.

425

Handwritten musical score for measures 425-426. The right hand has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *mf*.

427

Handwritten musical score for measures 427-428. The right hand has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *mf*.

429

Handwritten musical score for measures 429-430. The right hand has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *mf*.

431

Handwritten musical score for measures 431-432. The right hand has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *mf*.

433

Handwritten musical score for measures 433-434. The right hand has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *f*.

435

Handwritten musical score for measures 435-436. The right hand has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *ff* and *p ff*.

438

Handwritten musical score for measures 438-439. The right hand has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *ff* and *ff marcato*. A tempo marking "M.H.d = 88" is present.

440

Handwritten musical score for measures 440-441. The right hand has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *ff*.

443

Handwritten musical score for measures 443-444. The right hand has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *ff*.

446

Handwritten musical score for measures 446-447. The right hand has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *ff*.

448

Handwritten musical score for measures 448-449. The right hand has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *ff* and *mf marcato*.

451

Handwritten musical score for measures 451-452. The right hand has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *ff*.

Handwritten musical notation with dense scribbles and corrections.

16 va 481
seglanez glissandos
PP senza pedale

16 va →
 482
16 va ↓ *simile*

484 16 va →
 16 va →

☺ Sün ainult on järjekord teistryana. Parem käsi mängib ff celloõigina

486
 16 va

488
 16 va

491
Tempo
impressionaalselt
is la lõhky
PPPPP
 Ped

494
Tempo precedente
 16 va

495
 16 va → (imiteerib rütmilist rütmilist) *PP senza ped.*

498
Tempo
(mõnikord rütmilist)
(ilmselt)
 3va --- 8va --- ti
 16 va
 Ped PPP

500
Tempo precedente
 16 va
 (f) (16 va)

502
 16 va

Lisa 2. Kuldar Singi sonaat-triloogia „Mäed ja inimesed” teise sonaadi noot

seksioon E

in tempo I

rit. *mf* *f*

Ped. Senza Ped.

poco a

Ped.

poco *cus - - - cen - - do*

seksioon F

tumult *8va*

fff

ped.

8va

fy liikuma iudid mingit cadenzataga, pidin caesuraiga ja olmausnaga, sest: all toimid ka laugade.

8va

Ped. *pppp*

e.t.c.

8va

Ped.

8va

Ped.

8va meno meno

6!

5

mp

ped.

8!

6!

8va

pp

Ped.

11

p stacc.

Musical notation for measures 11 and 12. Measure 11 contains a whole note chord with a piano (*p*) and staccato (*stacc.*) marking. Measure 12 contains a half note chord.

13

mf

Musical notation for measures 13 and 14. Measure 13 contains a half note chord with a mezzo-forte (*mf*) marking. Measure 14 contains a half note chord.

15

pp

ped

Musical notation for measures 15 and 16. Measure 15 contains a half note chord with a pianissimo (*pp*) marking. Measure 16 contains a half note chord. A *ped* marking is present below the staff.

17

8va

Musical notation for measures 17 and 18. Measure 17 contains a half note chord with an *8va* marking. Measure 18 contains a half note chord.

19

ped

stacc.

poco crescen -

Musical notation for measures 19 and 20. Measure 19 contains a half note chord with a *ped* marking. Measure 20 contains a half note chord with a *stacc.* marking. A *poco crescen -* marking is present above the staff.

21

do

mf

poco allargando pesante

Musical notation for measures 21 and 22. Measure 21 contains a half note chord with a *do* marking. Measure 22 contains a half note chord with a mezzo-forte (*mf*) marking. A *poco allargando pesante* marking is present above the staff.

22

ff

2x

Senza Ped.

Viva

Musical notation for measures 23 and 24. Measure 23 contains a half note chord with a fortissimo (*ff*) marking. Measure 24 contains a half note chord with a *2x* marking. A *Senza Ped.* marking is present below the staff. A *Viva* marking is present below the staff.

24

ritenuto

apressivo e poco rubato

in tempo

mp.

Musical notation for measures 25 and 26. Measure 25 contains a half note chord with a *ritenuto* marking. Measure 26 contains a half note chord with an *apressivo e poco rubato* marking. A *in tempo* marking is present above the staff. A mezzo-piano (*mp.*) marking is present below the staff.

26

8va

in tempo

Musical notation for measures 27 and 28. Measure 27 contains a half note chord with an *8va* marking. Measure 28 contains a half note chord with an *in tempo* marking.

28

poco rubato

Musical notation for measures 29 and 30. Measure 29 contains a half note chord with a *poco rubato* marking. Measure 30 contains a half note chord.

30

in tempo

Musical notation for measures 31 and 32. Measure 31 contains a half note chord with an *in tempo* marking. Measure 32 contains a half note chord.

32

Tempo 2

Ped

Musical notation for measures 33 and 34. Measure 33 contains a half note chord with a *Tempo 2* marking. Measure 34 contains a half note chord with a *Ped* marking.

35

Musical notation for measures 35 and 36. Measure 35 contains a half note chord. Measure 36 contains a half note chord.

38

Musical notation for measures 37 and 38. Measure 37 contains a half note chord. Measure 38 contains a half note chord.

40

Musical notation for measures 39 and 40. Measure 39 contains a half note chord. Measure 40 contains a half note chord.

42

Musical notation for measures 41 and 42. Measure 41 contains a half note chord. Measure 42 contains a half note chord.

Op. 40/100/101
(p. 100/101)

45 *ped*

47

49 *8va* *6/4* *4/4*
con- con- do

51 *4/4* *Poco meno mosso, marcato*
senza ped. 8va

53 *cantabile*
8va

55 *8va*

58 *8va* *sempre*

61 *8va* *sempre*

64 *8va* *sempre*

67 *mf*

70

73

76

79

82

85



87 *f*

90

93 *8va* *f*

96 *8va*

99 *8va* *stacc.* *senza Pedale sempre*

102 *legatissimo* *mp*

104

107 *f stacc.* *senza Pedale*

110 *legatissimo* *p*

113

116 *con Pedale*

120 *1=2 3)* *legatissimo* *(tumult)* *pp* *senza Pedale*

124 *4)* *3)*

127

130

133 *mp*

Handwritten musical notation for measures 137-140. Includes notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *pp*. A handwritten *8va* is present above the staff.

Handwritten musical notation for measures 141-143. Includes notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *pp*. A handwritten *8va* is present above the staff.

Handwritten musical notation for measures 144-146. Includes notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *pp*. A handwritten *8va* is present above the staff.

Handwritten musical notation for measures 147-150. Includes notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *pp*. A handwritten *8va* is present above the staff.

Handwritten musical notation for measures 149-151. Includes notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *pp*. A handwritten *8va* is present above the staff.

Handwritten musical notation for measures 152-154. Includes notes, rests, and dynamic markings like *mp* and *pp*. A handwritten *8va* is present above the staff.

Handwritten musical notation for measures 153-155. Includes notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *pp*. A handwritten *8va* is present above the staff.

Handwritten musical notation for measures 156-158. Includes notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *pp*. A handwritten *8va* is present above the staff.

Handwritten musical notation for measures 158-160. Includes notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *pp*. A handwritten *8va* and *Pedale* are present.

Handwritten musical notation for measures 160-162. Includes notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *pp*. A handwritten *senza ped.* is present.

Handwritten musical notation for measures 162-164. Includes notes, rests, and dynamic markings like *f* and *pp*. A handwritten *senza ped.* is present.

Handwritten musical notation for measures 164-166. Includes notes, rests, and dynamic markings like *f* and *pp*. A handwritten *Ped.* is present.

Handwritten musical notation for measures 166-168. Includes notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *mf*.

Handwritten musical notation for measures 168-170. Includes notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *pp*.

Handwritten musical notation for measures 170-172. Includes notes, rests, and dynamic markings like *f* and *pp*.

Handwritten musical notation for measures 172-174. Includes notes, rests, and dynamic markings like *f* and *pp*.

174

f
mf
Ped.

176

p
mf
con Pedale

178

p
mf
Ped.

180

marcato
mf
Senza Ped.

181

ppp
mf
Ped.

184

ppp
mf
8va

186

mf
mf
Ped.

188

p
marcato
senza Ped.

tr. chrom. per un colpo, segue fortissimo

190

mp
mf

192

p
f
8va
ped.

194

p
mf
8va
con Pedale

195

p
mf
8va

197

p
mf
Ped.

199

p
mf
ped.

201

p
mf
8va
con Pedale

203

p
mf
8va

206 *8va*

a tempo

208 *81 legato*

210

212

214

216 *8va acceler.*

217 *Tempo I*

220

222

226

230

234

238

242

246

250

304

8va
mp
Ped.

mp
Ped.

mp
Ped.

304

Senza Ped.

306

v

309

mf
#

311

p
cresc.
Ped.

313

ff

315

8va
sff
Ped.

317

ff

319

mp
Senza Ped.

321

321

323

323

325

325

328

(Zufriedenheit 24/16)

329

329

Handwritten musical notation for measure 332. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings *mf* and *mf*. There are handwritten notes *us - - un* and *do* above the notes.

Handwritten musical notation for measure 334. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings *mf* and *mf*.

Handwritten musical notation for measure 336. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings *mp* and *mf*. There is a handwritten note *Ped.* below the staff.

Handwritten musical notation for measure 338. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings *mf* and *mf*.

Handwritten musical notation for measure 340. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings *pp* and *mf*. There are handwritten notes *legato* and *senza Ped.* above the notes.

Handwritten musical notation for measure 343. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings *pp* and *mf*.

Handwritten musical notation for measure 345. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings *f* and *f*.

Handwritten musical notation for measure 347. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings *f* and *f*. There is a handwritten note *di* above the notes.

di Tumbuh ahluwah, lama mingyngah wihkahak mangkas
mawakil, mabaculakali

Handwritten musical notation for measure 349. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings *ff* and *f*.

Handwritten musical notation for measure 351. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings *ppp* and *ppp*. There is a handwritten note *ppp* above the notes.

Handwritten musical notation for measure 353. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings *ppp* and *ppp*. There is a handwritten note *ppp* above the notes.

Handwritten musical notation for measure 355. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings *mp* and *mp*. There is a handwritten note *(wasa xawawaw)* above the notes.

Handwritten musical notation for measure 358. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings *f* and *f*.

Handwritten musical notation for measure 360. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings *f* and *f*.

Handwritten musical notation for measure 362. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings *f* and *f*.

Handwritten musical notation for measure 364. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings *f* and *f*. There is a handwritten note *di* above the notes.

- men - - - do

372 *alla marcia, poco marcato*

mp
con Pedale

men - - - en - - -

do - - -

Piu allargando, poco marcato

406

Musical notation for measure 406. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lower staff has a bass clef. The notation includes chords and a dynamic marking of *ff*. Above the first measure, there are handwritten annotations: a circled '8', a circled '7', and a circled '14'.

409

Musical notation for measure 409. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. The lower staff has a bass clef. The notation includes chords and a dynamic marking of *ff*. Above the first measure, there are handwritten annotations: a circled '8', a circled '7', and a circled '14'.

411

Musical notation for measure 411. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. The lower staff has a bass clef. The notation includes a series of chords with a dynamic marking of *fff*. Above the first measure, there are handwritten annotations: *Piu mosso*, *fff marcato*, and *e.t.c.*

412

Musical notation for measure 412. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. The lower staff has a bass clef. The notation includes chords and a dynamic marking of *fff*. Above the first measure, there are handwritten annotations: *a tempo*.

Lisa 3. Kuldar Singi sonaat-triloogia „Mäed ja inimesed” kolmanda sonaadi noot

8. $\text{M.M.} = 52$

ppp

3

5

7

mf

9 $\text{Piu mosso} (\text{♩} = \text{M.M.} 68)$
(7. ad libitum in Zeit)

senza ped.

Alustada tremolot peasegu ei milledxi.

26

27

28

29

31

ped.

12

15

18

21

24

25

6. $(\text{M.M.} = 152)$

poco e allargando

in tempo mp (7. ad libitum in Zeit)

ped.

accell.

mf

p

33

35

37

39

41

ppp

senza ped.

mf

sub p

8

ped.

(stummalt)

90
84 *mf* poco a poco allargando
87 *senza Ped.* *(M.M. = 80)* *Red...*

90 *senza Ped.*

93 *legandi 220 me*

96 *ppp*

98 *senza Ped.*

100

102

105 *M.M. = 400*

108 *con Ped.* *esec* *mf*

111 *ppp* *gr...* *sempre ff*

115 *gr...*

Di terra salpa l'ignavia che vana non è

118

121 *gr...*

124 *mp*

127 *intempo* *ritardando* *f*

130 *pp* *mf* *p senza Ped.*

133 *simto*

136 *gr...* *p* *mf* *ppp*

139 *mp*

142 *gr...* *ppp*

145 *ppp* *f*

148 *tr...* *gr...* *tr...*

150

151 *grau*

153 *pppp* *p* *mf* *mf*

156 *sen felle* *mf* *mf* *mf*

159 *bd.* *mf* *p legato*

162 *apud* *p* *f* *f*

165 *p* *3* *3*

168

170

172 *f* *mf*

175 *3* *stacc.* *pppp* *p*

178 *pp* *5* *ped* *3* *6*

181 *p* *mf*

184 *p legato* *mf* *p*

187 *mf* *f* *senza ped.*

190 *2* *3* *3* *p* *3*

193 *3* *4* *MM=14* *mf* *pp*

197 *senza ped.*

202

207 *3* *trm* *3* *trm* *3* *trm* *3* *trm* *3* *trm*

210 *3* *p* *mf*

214 *senza ped.*

219 *3* *f* *3*

223 *mf* *f*

227

Musical score for measures 227-230. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *f* and *pp*. The tempo is marked *con Ritard.*

231

Musical score for measures 231-234. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. Dynamics include *pp* and *f*. The tempo is marked *con Ritard.*

235

Musical score for measures 235-238. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. Dynamics include *f*. The tempo is marked *con Ritard.*

239

Musical score for measures 239-242. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. Dynamics include *pp*. The tempo is marked *con Ritard.*

242

Musical score for measures 242-245. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. Dynamics include *pp*. The tempo is marked *con Ritard.*

244

Musical score for measures 244-247. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. Dynamics include *pp*. The tempo is marked *con Ritard.*

Senza Ritard.

246

Musical score for measures 246-247. The right hand features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *f*. The tempo is marked *con Ritard.*

248

Musical score for measures 248-250. The right hand features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *f*. The tempo is marked *Tempo di ritenuto* and *e allargando*.

251

Musical score for measures 251-254. The right hand features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *f*. The tempo is marked *Tempo di ritenuto*.

255

Musical score for measures 255-258. The right hand features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *pp*. The tempo is marked *a tempo*.

259

Musical score for measures 259-262. The right hand features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *pp*. The tempo is marked *con Ritard.*

263

Musical score for measures 263-266. The right hand features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *pp*. The tempo is marked *con Ritard.*

267

Musical score for measures 267-270. The right hand features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *pp*. The tempo is marked *con Ritard.*

271

Musical score for measures 271-274. The right hand features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *pp*. The tempo is marked *con Ritard.*

275

Musical score for measures 275-278. The right hand features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *pp*. The tempo is marked *con Ritard.*

279

Musical score for measures 279-282. The right hand features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *pp*. The tempo is marked *Piu allargando (M.M. = 120)* and *allargando*.

283

Musical score for measures 283-286. The right hand features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *pp*. The tempo is marked *con Ritard.*

287

Musical score for measures 287-290. The right hand features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *pp*. The tempo is marked *con Ritard.*

291

Musical score for measures 291-294. The right hand features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *f*. The tempo is marked *con Ritard.*

295

Musical score for measures 295-298. The right hand features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *mf*. The tempo is marked *in tempo (M.M. = 130)*.

299

Musical score for measures 299-302. The right hand features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *mf*. The tempo is marked *in tempo (M.M. = 130)*.

303

Musical score for measures 303-306. The right hand features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *f*. The tempo is marked *in tempo (M.M. = 130)*.

307

Musical score for measures 307-310. The right hand features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *f*. The tempo is marked *in tempo (M.M. = 130)*.

311

Musical score for measures 311-314. The right hand features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *f*. The tempo is marked *in tempo (M.M. = 130)*.

313

316

320

323

326

329

331

333

335

337

339

341

343

345

348

350

352

354

356

359

362

365

369

371

373

Musical notation for measures 373-376, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings.

375

Musical notation for measures 375-378, including a fermata and dynamic markings.

378

Musical notation for measures 378-382, featuring a melodic line with a fermata.

382

Musical notation for measures 382-386, including a melodic line with a fermata.

386

Musical notation for measures 386-390, marked *moreato* and *ritu. Ped.*

390

Musical notation for measures 390-394, including a melodic line with a fermata.

394

Musical notation for measures 394-398, marked *pp*.

400

Musical notation for measures 400-405, including a melodic line with a fermata.

405

Musical notation for measures 405-409, featuring a dense rhythmic texture.

409

Musical notation for measures 409-413, including a melodic line with a fermata.

413

Musical notation for measures 413-417, including a melodic line with a fermata.

417

Musical notation for measures 417-421, marked *p*.

421

Musical notation for measures 421-425, marked *p*.

425

Musical notation for measures 425-429, featuring a dense rhythmic texture.

429

Musical notation for measures 429-433, including a melodic line with a fermata.

433

Musical notation for measures 433-437, marked *mf* and *mf*.

437

Musical notation for measures 437-441, marked *mf* and *pp*, with *Ped.* marking.

442

Musical notation for measures 442-446, marked *p*.

447

Musical notation for measures 447-451, marked *mf*.

450

Musical notation for measures 450-454, marked *mf sempre*.

454

Musical notation for measures 454-458, marked *Adagio* and *ppp*.

457

Musical notation for measures 457-461, marked *pp*.

461

Musical notation for measures 461-465, marked *pp*.

465 *4d*

468 *4d*

473 *erace.*

477 *Poco animato*

481

485

489

493 *tr. tempo 4/4*

497

501

505

509

513

517 *(carnival)*