

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia

Jaak Sikk

**Stiimuli abil indutseeritud mentaalse ettekujutuse mõju
vabaimprovisatsioonilise mänguprotsessi kvaliteedile**

Töö doktorikraadi taotlemiseks

Juhendaja: prof Allan Vurma

Tallinn 2020

Abstrakt

Doktoritöös „Stiimuli abil indutseeritud mentaalse ettekujutuse mõju vabaimprovisatsioonilise mänguprotsessi kvaliteedile“ uuritakse, milline mõju on mentaalses kujutluses improviseerimisel reaalsele improviseerimisoskusele pillil. Doktoritöö on osa doktoriõppe loomingu suuna studiumist.

Improviseerimisel esineb probleemina eelfikseeritud musitseerimisharjumustest tulenev ideede kammitsetus ja vähene tähenduslikkus. Esitatakse hüpotees, et mentaalsete kujutluste tekitamine muudab improviseerimise muusikule tähenduslikumaks ning tõstab seeläbi väljenduslikku ning tehnilist soorituse kvaliteeti. Töös kasutatakse intellektuaalsete tööriistadena Alain Badiou, Gaston Bachelard'i, Charles Sanders Peirce'i ja Jelena Issajeva kontseptsioone. Töö keskse osa moodustab katse, milles võrreldakse improviseeritud palu, millest osade salvestamisel rakendasid muusikud mentaalseid kujutlusi, ülejäänute puhul mitte. Statistilise analüüsi tulemusena selgus, et improvisatsioonide salvestised, mille puhul oli rakendatud mentaalseid ettekujutusi, said neid hinnanud ekspertidelt oluliselt kõrgemaid hindeid.

Töös analüüsitakse samuti kaht doktorikontserti, milleks ettevalmistamisel improviseeriti kahe kuu vältel vaid mentaalselt, kasutades kujutluste indutseerimiseks stiimulitena Pierre Boulezi ja Lepo Sumera palu ning malinke hõimu traditsioonilist muusikat. Analüüsi tulemusena järeldatakse, et mentaalsete kujutluste rakendamine võib parandada keskendumisvõimet, esituse psühhosomaatilist terviklikkust ning tõsta improviseerija teadlikkust iseenda mõtteprotsessidest.

Sisukord

Sissejuhatus.....	1
1. Uurimismeetodi tinginud aluskontseptsioonidest.....	6
1.1. Derek Bailey käsitlus improvisatsioonist ja selle vabadusest	6
1.2. Alain Badiou „tõeprotseduurid“ ja improvisatsioon	7
1.3. Gaston Bachelard ja spontaanne reaktsioon.....	8
1.4. Charles Sanders Peirce'i ja Jelena Issajeva märgikäsitlus	9
1.5. Katse mudel.....	10
1.6. Integreeritud mudel improvisatsiooniprotsessi kirjeldamiseks	10
2. Katse	12
2.1. Katseisikud ja nende värbamine.....	12
2.2. Minu kokkupuude katseisikutega.....	13
2.3. Katseruum	14
2.4. Katseisikute toimingud katses osalemisel.....	15
2.5. Ekspertgrupp ja salvestised.....	16
2.6. Ekspertide antud hinnete statistiline analüüs	19
2.7. Hinnete esitamine normeeritud kujul z-skaalal.....	20
2.8. T-testi (<i>student's test</i>) tegemine	22
2.9. ANOVA (<i>Analysis of Variance</i>) test ehk dispersioonanalüüs.....	23
2.10. ANOVA testi tulemused.....	24
3. Doktorikontserdid mentaalse kujutluse perspektiivist vaadelduna.....	26
3.1. Stiimuli kasutamise meetod ja selle rakendamine doktorikontsertideks valmistumisel	26
3.2. Esimene doktorikontsert (toimumisaeg 5. juuni 2017).....	28
3.2.1. Pierre Boulezi muusika stiimulina kasutamine.....	29
3.2.2. Esimese doktorikontserdi kirjeldus.....	31

3.3. Teine doktorikontsert (toimumisaeg 7. juuni 2018).....	32
3.3.1. Töö kahe erineva stiimuliga.....	32
3.3.2. Mentaalne tööprotsess Sumera paladega	34
3.3.3. Töö malinke hõimude traditsioonilise muusikaga	36
3.3.4. Stiimulite koosmõju ning kokkusulatamine.....	41
3.3.5. Koosmäng	43
3.4 Järeldused.....	46
4. Arutelu	49
Kokkuvõte.....	53
Allikad ja kirjandus.....	55
Doktorikontsertide kavad.....	57
Doctoral Thesis Summary: The Influence of Stimulus Induced Mental Imagery on the Process of Improvising Freely	59

Sissejuhatus

Nüüdisimprovisatsiooni õppejõuna olen lugematutel kordadel kuulnud esimest korda improvisatsioonitundi tulevate murelike üliõpilaste repliike: „ma ei tea, mida ma siin tunnis tegema pean“, „ma pole kunagi varem vabalt improviseerinud“ või „ma ei julge praegu improviseerida“. Nendes väidetes peitub püüdlus turvalise ning eelnevalt piiritletud tegevuste ja mõtteviisi poole. Samuti võib oletada, et taoline kartus esmase improviseerimise ees viitab üliõpilaste harjumusele järgida teatud etteantud ning ennast varem kehtivatena tõestanud tegevusmudeleid. Vajadus turvalise ning eefikseeritud tegevusruumi järele ei näi aga iseloomustavat vaid noviitsidest üliõpilasi, vaid ühiskonda üldiselt – resultaadile suunatud ning ratsionaalsust ja kasu eesmärgina hoidvatest ühiskonnas valitsevatest põhimõtetest tulenevalt. Improvisatsioonis kui sellises peaks aga olemuslikult leiduma midagi uudset, etteplaneerimatut ning spontaanset, mis ei allu eelnevalt fikseeritud vormelitele. Kui normide järgi käituv individ sattub spontaanset ja uudset käitumist nõudvasse olukorda, ilmneb improvisatsiooniga kaasas käiv vastuolu, kuna see on reeglite struktuuri sisaldavate paradigmatel lõpuni ühildumatu distsipliin. Samal ajal avaneb vastuolu tekkimisel improvisatsiooni potentsiaal lisada olemasolevale midagi uut, kordumatut ja värsket. Sillaks, mis ühendab inimeses leiduvat spontaanset ja loovat reaalse struktureeritud tegevusega, on minu arvates kujunenud teadlik mentaalsete kujutluste genereerimine. Enda vahetute reaktsioonide teadvustamine on minuni jõudnud kujutlustena, milles sisaldub reaktsiooni esile kutsunud stiimuli tähendus. Kujutlusi olen endas improvisatsiooni tähenduslikkuse tõstmiseks teadlikult tekitanud, kasutades selleks stiimulitena objekte või informatsiooni, mis on kunstiliselt põhjendatud. Selline mentaalse ettekujutusega töötamine on võimaldanud saada oma mõtlemise protsessidest üha teadlikumaks. Seetõttu olen mentaalses kujutluses leidnud mooduse, et ennast muusiku ja mõtlejana muuta ja arendada. Käesolev doktoritöö on osa loomeuurimuslikust projektist ning seda ajendas mind kirjutama mentaalse ettekujutuse rakendamise positiivne mõju minu improviseerimisoskusele ning efektiivsus töös üliõpilastega. Järgnevalt annan ülevaate sellest, kuidas jõudsin mentaalse kujutluse teemani.

Mulle oli üks inspireeriv eri valdkondi hõlmav mentaalsete protsesside alane materjal Kenneth Craiki mentaalsete mudelite teooria. Craiki järgi modelleerib inimene esmalt oma tegevused

mentaalsfääris ning alles seejärel on võimalik vastav tegevus ümbritsevas füüsilises aegruumis. Modelleerimisprotsessi võimaldamiseks kannab inimene endas n-ö duaalset ümbritseva maailma mentaalse tasandi koopiat, mis on tekkinud kogemuslikul kokkupuutel sellega (Craik 1967: 50–61).

Minu esimene suunanäitaja mentaalse ettekujutuse rakendamisel klaverimängus oli Karl Leimeri ja Walter Giese kingi raamat „Piano Technique“, mille esimestes peatükkides kirjeldatakse detailselt viise, kuidas kasutada klaveri harjutamisel mentaalsete kujutluste loomist ning milliseid tulemusi võiks taoline praktika anda (Giese king; Leimer 1972: 11–18). Järgmisena pakkus inspiratsiooni Chuan C. Changi raamatu „Fundamentals of Piano Practice“ peatükk „Mental Play“, mille fookuses on klaveri harjutamine mentaalselt (Chang 2016: 37–39).

Nendes raamatutes väidetakse, et mentaalne harjutamine peaks kujutluses olema dünaamiline protsess, millesse on haaratud klaviatuuri visualiseerimine, pianisti käte ja keha liikumise tunnetus, võimalikult täpne heliline ettekujutus mängitavast muusikast ning ka teoreetilised teadmised muusikalisest materjalist. Pärast Giese kingi ja Leimeri ning Changi raamatute lugemist rakendasin klaveri harjutamisel sarnaseid mentaalseid ettekujutusi ning leidsin, et selle tulemusel tõusis lugude päheõppimise kiirus ja detailsuse tase. Klaverimäng muutus ökonoomsemaks, kasvas tehnilise soorituse täpsus ning polüfoonilisi liine oli lihtsam diferentseerida ja palade vormitervikuga siduda. Keskendumisvõime paranes ning lavaolukorras tekkis palju vähem mäluprobleeme. Mentaalset ettekujutust on muusikalisel tegevuses teadlikult rakendanud paljud tunnustatud pedagoogid ja kontsertmuusikud. Järgnevalt esitan selle kohta mõned konkreetsed näited.

Heinrich Neuhausi võib pidada ühe maailma mõjukaima klaverikoolkonna rajajaks. Tema õpilaste hulgas on näiteks: Svjatoslav Richter, Emil Gilels, Radu Lupu, Vera Gornostajeva, Elisa Virsaladze ja paljud teised. Võib oletada, et sedavõrd tulemusliku pedagoogitöö aluseks on mingi efektiivne õpetamise meetod. Neuhaus on kirjutanud oma pedagoogitööst raamatu „The Art of Piano Playing“, mille esimene peatükk kannab pealkirja „The Artistic Image of a Musical Composition“. Selles peatükis on kirjeldatud protsessi, kuidas luua mängitavast teosest selge mentaalne ettekujutus, ning põhjusi, miks mentaalne ettekujutus on mõtestatud ja täpse muusikalise tegevuse alus (Neuhaus 1973: 7–30).

Et muusika mõjuks veenvalt, on heliloojad kasutanud erinevaid kujutluse vorme, mis põhinevad füüsilisel maailma nähtustel (Mountain: 2001). Näiteks võrdles György Ligeti klavessiiniteose

„Continuum“ teatud lõikudes kõlavat muusikat veepinnast allpool toimuva tegevusega. Tema sõnul on veealune muusika hägune, kuid aeg-ajalt tekivad meloodiad, mis n-õ kerkivad veest välja ning selginevad, et uppuda taas. Komponeerimise protsessi võrdleb Ligeti kristalliseerimisega (Mountain: 2001). Luciano Berio võrdleb teose „Circles“ kirjelduses kõlakujundeid plahvatustega (Mountain: 2001). Kuid heliloojal võib olla ka täpne kuuldeline ettekujutus komponeeritavast muusikast. On säilinud pilte, millel Dmitri Šostakovišt istub keset teda ümbritsevate inimeste aktiivset sotsiaalset tegevust laua taga ning kirjutab muusikat otse partituuri ilma muusikainstrumenti või eelnevalt komponeeritud klaviiri kasutamata (Volkov 1979: 194). Ei saa täie kindlusega väita, et Šostakovišt peas ette kujutatav muusika ja tema partituuris kirjapandu on absoluutses vastavuses, kuid võib olla veendunud, et tal pidi sellisel viisil komponeerimiseks olema kirjutatavast teosest mingi ettekujutus.

Marc Andre Hamelin, kes on üks tänapäeva edukamaid ja paremaks peetavaid pianiste, ütleb ühes intervjuus:

„Väga sageli ei võeta arvesse, et kogu harjutamine ei käi klaviatuuri taga. Tegelikult tehakse üks oluline osa tööst just klaverist eemal. Jalutades mõtlen repertuaari peale ja töötan selle kallal. Mõttes harjutades võib teha väga mitmesuguseid avastusi, mis puudutavad tekstilisi detaile, kontrapunkti, vormi balanssi, liikumist, tempot ja fraseerimist. Instrumendi juurest eemal olles saab viimaks teost kuulda nii, nagu soovin, et kõlaks selle viimistletud lõppvariant.“ (Iverson: 2008)

Mentaalse kujutluse mõjust pillimängule on tehtud mitmeid uuringuid, millest toon välja kolm. Peter E. Kelleri uuringute põhjal võib väita, et tegevustele eelnevad ja neid koordineerivad kujutlused võimaldavad efektiivset etteplaneerimist ning seeläbi paraneb soorituse kvaliteet. Pillimängus võib kujutluste rakendamisest tuleneda rütmilise täpsuse ja biomehaanilise ökonoomsuse kasv. Paljude muusikute kirjeldused kinnitavad, et kuulmise, motoorika ning visuaalsete piltidega seotud mentaalne ettekujutus tõstab ansamblimängus esituslikku kvaliteeti ning kommunikatsiooni ja koostöö taset (Keller: 2012). Nicole Saintilan on meetodi *Modified Analytical Induction* (MAI) abil teinud uurimuse, mille raames pidid katseisikud pähe õppima valitud heliteose (Saintilan: 2014). Saintilan avastas uurimuse tulemusena, kuidas erinesid katseisikute kasutusviisid kujutluse rakendamisel ning kaardistas kujutlusega seotud terminoloogiat. Päheõppimise ja esitamise protsessi uuriti intervjuude ja kehakeele analüüsimise abil. Samas ei puudutanud Saintilani uurimus otseselt mentaalse kujutluse rakendamise mõju klaverimängule. Nelly Ben-Or tegi viiepäevase teadusliku uurimislagri professionaalsetele pianistidele. Seal õpiti mentaalset kujutlust kasutades klaveripalu pähe ning

seejärel esitati neid (Davidson-Kelly; Schaefer; Moran; Overy: 2015). Uurimuse tulemusena jõuti järelduseni, et mentaalsete kujutluste abil on võimalik tugevdada integreeritust kavatsuse ja tegevuse vahel.

Mentaalsete kujutlustega seotuks võib pidada Pauline Oliverose loodud käsitust süvakuulamise kohta. Oliveros ise on öelnud, et ta püüab kuulata kõiki helisid kogu aeg nende detailses täielikkuses (Oliveros 2016: vaadatud 14.04.2020). Selline suhtumine oli tema kui improviseerija musitseerimise alustala. Muutes heli süvakuulamisel endale võimalikult tähenduslikuks, võib oletada, et kuulatavate helidega seoses tekivad selged ja informatsiooni poolest rikkad kujutlused. Ometi ei ole Oliverose kontseptsiooni fookuses mentaalsed kujutlused ja nende mõju ise. Kujutluste tekkimist võib pidada tema puhul vahendiks, mille abil tekkis laiendatud teadlikkus kuulatavatest helidest.

Eespoolkirjeldatust selgub, et esitatavast muusikast on edukalt mentaalseid kujutlusi tekitanud mitmed kontsertpianistid, aga samuti heliloojad oma teoste loomisprotsessis. Ei ole aga päris selge, kas ka muusika puhul, mida enne ettekannet veel ei ole, see tähendab muusika improviseerimisel, võiks samuti kasu olla mentaalsete kujutluste loomisest. Käesoleva tööga püüan selles osas teadmisi avardada. Autorile teadaolevalt siiani improvisatsioonivaldkonnas mentaalse kujutluse alal uuringuid tehtud ei ole.

Uurimisküsimus on: kuidas mõjutab stiimuli abil indutseeritud mentaalne kujutus improviseerimise kvaliteeti? Kuna olen ise rakendanud mentaalset ettekujutust improviseerimisel ning pedagoogilises töös üliõpilastega, püstitan hüpoteesi, et stiimuli abil indutseeritud mentaalse ettekujutuse rakendamine improviseerimisel tõstab selle kvaliteeti, kuna muudab improviseerimise improviseerijale tähenduslikumaks. Töö eesmärgid on (1) kirjeldada mentaalse ettekujutuse kasutamise võimalusi improvisatsioonis, (2) anda ülevaade selle mõjust improvisatsioonilisele mänguuskusele, (3) pakkuda välja mooduseid selle efektiivsemaks rakendamiseks ning (4) avada edasisi teema uurimise perspektiive.

Käesoleva uurimuse raames mõtestan improvisatsiooni läbi filosoofiliste ja semiootiliste kontseptsioonide, mida kasutan nn intellektuaalsete tööriistadena. Roger Säljö loodud mõiste „intellektuaalne tööriist“ on teatud terviklik hulk komplementaarset informatsiooni, mis mõjutab inimese mõtteviisi ning seeläbi ka tema tegevust mingil kindlal viisil (Säljö 2003: 22-23). Mõiste „improvisatsioon“ all pean kogu töö jooksul silmas mitteidiomaatilist improvisatsiooni ning selle idee pärineb Derek Bailey’lt (Bailey 1992: x–xii). Improvisatsiooni üldise mudelina olen oma töös kasutanud Alain Badiou filosoofilist käsitust

„tõeprotseduuridest“ (Badiou 2013, vaadatud 29.04.2020) ning spontaanse mentaalse ettekujutuse tekkimise mõtteline alus on Gaston Bachelard'i raamatus „Ruumipoeetika“ leiduv kirjeldus esmase reaktsiooni tekke kohta (Bachelard 1999: 9–35). Mentaalsete kujutluste stiimulite abil indutseerimise protsess põhineb Charles Sanders Peirce'i märgisüsteemide teoorial (Kull; Lindström; Lotman jt. 2018: 117–127) ja sellest välja kasvanud semiootilisel arendusel, mille autoriks on Jelena Issajeva (Issajeva 2015). Uurimisküsimusele vastuse leidmiseks viin läbi katse, mille kujundan vastavalt väljatoodud kontseptsioonides sisalduvatele ideedele. Katsete läbiviimise tulemiks on katseisikute mängitud improvisatsioonide salvestised, mida hindab viieliikmeline ekspertgrupp. Kahe doktorikontserdi ja nendeks ettevalmistamise kirjeldus põhineb eneseanalüüsil, mille alus on Badiou, Bachelard'i, Peirce'i ja Issajeva kontseptsioonide kasutamine intellektuaalsete tööriistadena.

Doktoritöö koosneb kolmest suurest peatükist ning nende alapeatükkidest. Esimeses peatükis annan ülevaate käsitustest, mis on oluliselt mõjutanud doktoritöö metoodika kujunemist. Samuti kirjutan, milline on nende kontseptsioonide roll selle uurimuse tegemisel. Teises peatükis kirjeldan üksikasjalikult katset ja statistilist analüüsi, mille tegin katse tulemusena saadud kvantitatiivseid andmeid uurides. Kolmandas töö peatükis on doktorikontsertide ning nendeks valmistumise kirjeldus ja analüüs. Sellele järgneb arutlus ning töö kokkuvõte.

1. Uurimismeetodi tinginud aluskontseptsioonidest

Kuna nähtuste keelelisel mõtestamise viisil on selle nähtusega seotud tegevusele suur mõju (Säljö 2003: 88), on oluline avada, kuidas mõistan improvisatsiooni kui protsessi ning kuidas selle toimumist valitud kontseptsioonide kaudu mõtestan. Kontseptsioonide võime teguviisi ümber organiseerida ja muuta võimaldab neid kasutada intellektuaalsete tööriistadena.

Käsitused, mis on vorminud minu arusaamist improvisatsioonist ja selle toimimisest, kuuluvad eelkõige filosoofia ja semiootika valdkonda. Seejuures on kontseptsiooni kui sellise mõistmisel ja improvisatsiooni mõtestamiseks vajaliku kontseptuaalse struktuuri loomisel mind tugevalt mõjutanud Gilles Deleuze'i ideed kontseptsioonide ja nende tekke kohta. Deleuze'i järgi on kontseptsiooni loomise eeldus mingi reaalsuses olev probleem või situatsioon, mis tekitab indiviidis vajaduse leida olukorrale kontseptsiooni loomise kaudu lahendus (Deleuze 1987, aeg videos 05.04-06.02, vaadatud 29.04.2020). Hetked, mil olen leidnud mõne improvisatsiooniga sobitava kontseptsiooni ja vastava käsituse suhtes on tekkinud arusaamine, et just täpselt selline protsess improviseerimise ajal toimub, on olnud selle mõju n-ö tipphetked.

Olen püüdnud endale tähtsaid käsitusi ka n-ö praktiseerida. Praktiseerimise all pean silmas oma tegevuse teadlikku ümberorganiseerimist vastavatest käsitustest tulenevate ideede mõjul. Praktiseerimisel olen kogenud, kuidas immanentselt olemas olev potentsiaal võtab vastava kontseptsiooni vormi. N-ö materialiseerunud käsitus on sel viisil kujundanud minu improviseerimisstiili, arusaamist improvisatsioonist kui sellisest ning on otseselt mõjutanud mentaalse kujutluse uurimise metoodikat, mida doktoritöös kasutan. Kõige laiemalt on minu doktoritöö meetodiks katse ja doktorikontserdi analüüs, kitsamalt sisaldavad mõlemad veel hulka metoodilisi elemente, millest kirjutan vastavates peatükkides. Järgnevalt annan ülevaate käsitustest, mis on oluliselt kujundanud minu arusaamist improvisatsioonist, ning viisist, kuidas need on mõjutanud metoodika valikut.

1.1. Derek Bailey käsitus improvisatsioonist ja selle vabadusest

Vabaimprovisatsioonist rääkides oleks kõigepealt tarvis defineerida, mis on vabadus kui selline. Vabadusest kui sellisest on aga suurel hulgal erinevaid arusaamu, mistõttu oleks ühene

defineerimine äärmiselt keeruline ülesanne. Seetõttu ei kasuta ma doktoritöös mõistet „vabaimprovisatsioon“. Kogu töö vältel pean sõna „improvisatsioon“ kasutades silmas mitteidiomaatilist improvisatsiooni, mille idee pärineb Derek Baileylt (Bailey 1992: x–xii). Bailey pakub välja kontseptsiooni, mille põhjal improvisatsioon ei ole seotud ühegi konkreetse idioomiga. Seetõttu saab improviseeritud muusikast väärtus iseendas ning see ei allu mingitele stiililistele ega žanrilistele kvaliteedikriteeriumitele. Sel viisil lahendub kogu uurimise jaoks küsimus, kui „vaba“ on katseisikute mängitud improvisatsioon ning ka minu doktorikontsertidel esitatud improvisatsioon.

1.2. Alain Badiou „tõeprotseduurid“ ja improvisatsioon

Kõige terviklikumalt sobib minu leitud filosoofilistest süsteemidest improvisatsiooni mudeliks Alain Badiou loodud tõeprotseduuride teooria. Tõeprotseduuride teoorias on keskne väärtus „sündmus“. „Sündmus“ on miski, mis eristab eelnenud situatsiooni käesolevast ja jõuab inimeseni muutunud olukorra tajumisena. Muutunud olukorraga kaasneb alati teatud uudsus, milles sisaldub Badiou meelest tõde. Sündmuse toimumisel avaneb inimesel võimalus minna tekkinud uudsusega kaasa ja osaleda „tõeprotsessis“. Uudse olukorra ja sündmuse tunnistamise kaudu tekib vanas arusaamises tähenduslik tühimik, mida saab täita uue teadmisega, mis võib kutsuda esile edasiviiva olukorra. Valik minna kaasa sündmuse pakutava uudse lisandväärtusega tähendab Badiou sõnastuses tõe truu olla. Uudne on alati seotud juhusega ning seega lõpuni etteplaneerimatu. Et tõeprotsessis osaleda, on Badioust lähtuvalt tähtis oma tegevus vastavalt uuele teadmisele ümber organiseerida. Tegevuses materialiseerunud „uus“ on tõesuse kinnitus. Tõeprotsessis osalemise alternatiiv on püüd korrata vana mõtlemis- või tegevusmustrit ning „tõest võõrduda“ (Badiou 2013, vaadatud 29.04.2020). Järgnevalt kirjeldan viisi, kuidas Badiou „tõeprotseduurid“ minu arvates improvisatsiooni konteksti asetuvad.

Minu meelest on sündmus ja selle tajumine improvisatsioonis äärmiselt oluline. Sündmuse tajumises sisaldub viis, kuidas ma suhestun kontekstiga ja tõlgendan vastavat situatsiooni. Selles tõlgenduses sisalduvad üldjuhul ideed, kuidas edasi improviseerida. Valik minna uudsete ja spontaansete ideedega kaasa, astuda seeläbi tundmatusse ruumi ning vältida juba kulunud ning tuntud muusikaliste kujundite etteplaneeritud viisil rakendamist on improvisatsioonis

põhiolemuslikult tähtis. Badiou kontseptsioon „tõeprotseduuridest“ on oluliselt kujundanud viisi, kuidas improvisatsiooniprotsessi näen ja improviseerides tegutsen. See kajastub otseselt minu doktorikontsertides ja nende analüüsis.

Badiou kontseptsioon sobib improvisatsiooni nähtusega eriti hästi, kuna see hõlmab improviseerimisega seotud protsessiahela osi terviklikul viisil ja selles on improvisatsiooni puhul keskse tähtsusega „uudsuse“ ja „loovuse“ element. Sellest teooriast inspireerituna hakkasin tunnetama tugevat vastastikust seotust improvisatsiooni valdkonnas esinevate oluliste elementide vahel, nagu kontekstiteadlikkus, reageerimine välistele impulssidele, autokommunikatsioon, n-ö hetkes viibimine, valikute langetamine ja siiras eneseväljendus.

1.3. Gaston Bachelard ja spontaanne reaktsioon

Bachelard'i järgi on esmane reaktsioon mistahes stiimulile teadvustamata ning selles sisaldub inimese tõeline ja terviklik suhe mingi objekti, nähtuse või situatsiooniga. Tänu teadvustamatusele on selles reaktsioonis uudsus, spontaansus ja võime üllatada. Pärast esmasest reaktsioonist teadlikuks saamist algab reaktsiooni analüüs, filtreerimine ja n-ö normidega kooskõlastamine. Normeerimine on aga kärbe, mis vähendab reaktsiooni provokatiivsust: seoses järeleandmistega sellele, mis tundub „kasulikum“ ja „ratsionaalsem“, tehakse kompromisse ning võõrandatakse isiklikust tõest (Bachelard 1999: 9–35).

Lugesdes Bachelard'i kirjutatud raamatut „Ruumipoeetika“, teadvustasin enda esmast reaktsiooni ning julgesin improviseerides selle pinnalt rohkem tegevusi sooritada. Püüdsin oma tegevustes juhinduda teadvustamisele eelnevatest impulssidest, asetudes selle kaudu oluliselt spontaansemasse ning pidevalt üllatavasse meeelseisundisse. Kuna iga kunstiline reaktsioon oli nüüd tegevuse alusena lubatud ja aktsepteeritud, andis see improviseerimisel erilise vabaduse. Minus sisalduvast mentaalsest pagasist hakkas suurem osa kontekstile ja selles leiduvatele stiimulitele reageerima. Seetõttu tajusin ka iseenda terviklikumat osalemist ja „kohalolekut“ improviseerimise ajal.

Bachelard'i esmase reaktsiooni kontseptsiooni mõjul hakkasin tajuma Badiou kirjeldatud „sündmusi“ tähenduslikumana – kasvas mentaalse pagasi ulatus, mida kujutluste loomisel rakendasin. Osalesin „tõeprotseduurides“ vahetumalt, kompromissitumalt ja terviklikumalt.

Esmase reaktsiooni kontseptsiooni võtsin aluseks, kui lõin doktorikontsertideks ettevalmistamise perioodil stiimulite põhjal mentaalseid ettekujutusi.

1.4. Charles Sanders Peirce'i ja Jelena Issajeva märgikäsitlus

Kujutlustena vormuvate esmareaktsioonide teadvustamine tekitas vajaduse käsituse järele, mis kirjeldaks ja mõtestaks, mil viisil on tekkiv spontaanne kujutlus improviseerimise ajal ümbritseva kontekstiga seotud. Ühenduslüliks valisin Peirce'i märgisüsteemide teooria, kuna (1) see on teistest klassikalistest semiootilistest teooriatest dünaamilisem (Kull; Lindström; Lotman jt. 2018: 117) ning (2) Peirce'i teoorias esineva „tõlgendi“ samastamiseks mentaalse kujutlusega on olemas Issajeva loodud kontseptsioon (Issajeva 2015: 584–696). Kuna minu uurimuse põhifookuses ei ole semiootika, toon järgnevalt välja vaid Peirce'i teooria baasstruktuuri ja semioosiprotsessi kirjelduse, mis pärineb Peirce'i märgisüsteemi teooriast (Atkin 2010: vaadatud 29.04.2020).

Peirce'i järgi koosneb semioos kolmest osast: (1) objekti esindav märk, (2) objekt ja (3) indiviidi tõlgend (Atkin 2010: vaadatud 29.04.2020). „Objekt“ viitab millelegi reaalsuses eksisteerivale, mis on sellisel viisil, nagu see „tegelikult on“. Indiviidile muutub „objekt“ sellega kokkupuutumisel ja kogemuste tekkimisel tähenduslikuks. Kujunenud tähenduslikkust võib indiviidis aktiveerida märk – see on miski, mis esindab objekti teatud viisil (Atkin 2010: vaadatud 29.04.2020). Oma kogemuse põhjal toon näite, et sõna „õun“ võib olla märk, millega kokkupuutel aktiveerub inimeses õunaga seostuv tähenduslikkus, milleks võib olla õuna värv, tekstuur, maitse, lõhn, tunne, kuidas seda käes on hoida, mälestus, kuidas õun puu otsast pähe kukkus jne. Märgiga seoses aktiivseks muutunud tähenduslikkus on „tõlgend“.

Issajeva arvates on tõlgend dünaamiline ja multimodaalne mentaalne ettekujutus, milles põimuvad (sõltuvalt kujutlusest) visuaalne, kuuldeline, taktiline, olfaktoorne modaalsus ning ka ruumitaju, keeleline mõtlemine ning kehalise kohaloleku tunnetamine (Issajeva 2015: 588). See võimaldab samastada märgi põhjal tekkinud tõlgendi stiimuli tähenduslikkust kandva multimodaalse kujutlusega.

Peirce'i ja Issajeva kontseptsioonid andsid mulle idee, kuidas uurida katseliselt mentaalse kujutluse mõju improviseerimisele. Leidsin, et katseisikute asetamine semioosiprotsessi, milles

mingi stiimul (Peirce'i järgi märk) kutsub esile multimodaalseid kujutlusi (tõlgendi) ja muudab improviseerimise kaudu tõlgendi tekkimise improviseerijale tähenduslikumaks, saab olla ideeline alus katse tegemiseks. Samuti sobivad Peirce'i ja Issajeva käsitused Bachelard'i kontseptsiooniga: „vahetu esmareaktsiooni“ saab samastada spontaanse tõlgendiga, mis tekib märgiga kokku puutudes.

1.5. Katse mudel

Et eelnevalt kirjeldatud kontseptsioonid n-ö praktikasse tuua ning nende põhjal katse kujundada, vajasin selleks sobilikku mudelit. Valisin selleks USA-s, Indiana ülikoolis kasutusel oleva eksperimentaalse meetodi juhendis leiduva mudeli A. (https://repo.ema.edu/ee/r1/2020/06/05/05.06.2020_11.30.45_experiment_notes-indiana_edu.pdf, vaadatud 06.06.2020). Mudel nägi ette, et katseisikud tuleb jagada kahte gruppi, kusjuures gruppidesse tuleb katseisikud jagada juhuse alusel. Mudeli järgi peab üks grupp katses kokku puutuma stiimuliga, teine aga olema kontrollgrupp, mille katseisikud ei tohi stiimuliga kokku puutuda. Vaatluse (uurimise) teel tuleb tuvastada, kas kahe grupi katseisikute soorituste vahel esineb erinevus. Otsustasin, et kasutan vaatluses ekspertgruppi, mille liikmed annavad katseisikute sooritustele (improviseeritud paladele) kümnepaljusüsteemis hindeid. Hindamine võimaldab tekitada kvantitatiivseid andmeid, mida saab statistiliselt analüüsida.

1.6. Integreeritud mudel improvisatsiooniprotsessi kirjeldamiseks

Et tekiks ülevaade, kuidas eelpool kirjeldatud käsitused omavahel suhestuvad ning improvisatsiooniprotsessi kirjeldamisel ühtse terviku moodustavad, toon välja nendest moodustatud komplementaarse mudeli. Mudeli abil kirjeldan katset, mille tegin nende katseisikutega, kes puutusid kokku stiimuliga.

(1) Badiou filosoofiline süsteem annab mudelis üldise raamistiku improvisatsiooniks. Tõeprotseduuride teooriast lähtuvalt püüdsin katseisikud katses panna olukorda, milles nad

tajusid „sündmuse“ toimumist ja seeläbi „olukorra muutumist“. „Sündmuse“ esilekutsumiseks andsin neile katses osalemise juhendi ja stiimuli. Stiimuli mõjul tekkinud kujutlusi võib pidada „muutuseks“ ning ühtlasi ka sündmuste toimumise tajumiseks, mis võimaldas katses osalevatel muusikutel ümbritseva kontekstiga ühenduses olla. Sündmuses on Badiou järgi alati midagi uut ning inimene peaks sellele uuele reageerima – seda katseisikud ka eeldatavasti improviseerimise ajal tegid. (2) Osa katseisikuid puutus kokku stiimuliga, mis vastavalt Pierce’i teooriale toimis katseisikutele kui märk ning mentaalsed kujutlused, mille see esile kutsus, olid tõlgendiks. Tõlgendis sisaldus stiimuli aktiveeritud ja stiimuliga seotud tähendus, mis muutis improviseerimise katseisikule tähenduslikumaks. (3) Mentaalsete kujutluste tõlgendiga samastamise aluse sain Issajevalt, kellele on Peirce’i tõlgend multimodaalne dünaamiline kujutlus. (4) Kujutluse improvisatoorsuse idee pärineb minu uurimuses Bachelard’i kirjeldatud „vahetu, teadvustamata reaktsiooni“ kontseptsioonist. Kui spontaanse reaktsiooni põhjal tegutseda enne selle analüüsimist ja ratsionaalsetele eesmärkidele allutamist, sünnib improvisatsioon.

Katseisikutele, kes katse jooksul stiimuliga kokku ei puutunud, esitasin katses käitumiseks juhendi, mis suunas nad improviseerima. Tinglikult võib öelda, et ka see juhend oli kui „stiimul“. Samas asetas selline stiimul katseisikud improvisatsiooni mõtlemis- ja tegevusruumi, kuid ei suunanud neid mentaalseid kujutlusi looma ega mõttes improviseerima. Seega ei muutnud juhend kui „stiimul“ improviseerimist katseisikutele tähenduslikumaks. Nimetatud katseisikud improviseerisid katses loomulikul viisil ning eelnev kontseptsioonidest integreeritud mudel nende puhul pigem ei kehti. Mudeli kehtimine stiimuliga kokku puutunud katseisikute grupi ning mitte kehtimine stiimuliga mitte kokku puutunud katseisikute puhul tingis olukordade tähendusliku erinevuse. See tähenduslikkuse erinevus on alus mentaalsete kujutluste mõju uurimiseks. Oletan, et uurimise käigus ilmneb, et stiimuliga kokku puutuvate katseisikute mängitud improvisatsioonid saavad ekspertidelt kõrgemaid hindeid.

2. Katse

Improviseerimise esinemisel loomulikus keskkonnas ei ole võimalik vaatluse teel tuvastada, mida improviseerija mõtleb. Seetõttu jääb ka varjatuks, kas improviseerija rakendab teadlikult mentaalset ettekujutust või mitte ning kujutluse mõju uurimine oleks keeruline. Selleks, et muusikud tekitaksid uurimise aluseks olevaid mentaalseid ettekujutusi, sobis katse. Katse toimus ajavahemikus esimesest veebruarist aastal kaks tuhat üheksateist kuni viienda märtsini aastal kaks tuhat üheksateist ning see võimaldas katseisikuid stiimulite abil sihipäraselt mõjutada ja paluda neil enne improviseerimist mentaalseid ettekujutusi luua. Sellega tekkis eeldus oletada, et uurimise aluseks olev mentaalne kujutlusprotsess toimus.

2.1. Katseisikud ja nende värbamine

Valisin katses osalema Itaalias Lecces asuva Tito Schipa nimelise konservatooriumi bakalaureuse- ja magistriõppe klaveriüliõpilased. Et vältida õpetaja-õpilase suhte hierarhiast tulenevat potentsiaalset moonutust käitumises (Bogdan; Biklen 2006: 49), valisin vaid üliõpilasi, keda ma ei olnud varem õppejõuna juhendanud. Eelistasin, et katseisikud ei oleks muusikutena väljakujunenud isiksused ja nende varasem improviseerimiskogemus oleks vähene. Eelnevad fikseeritud harjumused improviseerimisel ja muusikuna üldiselt oleksid võinud pärssida katseisiku väljenduslikkusealast muutumist katseperioodi jooksul. Improviseerimisviisi muutumine katse jooksul oli tähtis, kuna selles sisaldus uurimise seisukohalt oluline teave. Samas pidid katseisikud valdama oma pilli tehniliselt piisavalt, et suuta väljendusrikkalt improviseerida. Kuna Lecces on improviseerimiskogemus vähearenenud ning Tito Schipa nimelises konservatooriumis sellealane õpe puudub, kuid klaveriõppe tase on kõrge, oli sealt hõlbus leida katsesse sobivaid muusikuid. Samuti oli mul Tito Schipa nimelises konservatooriumis olemas kontakt sealse klaveriprofessori Valeria Vetrucchioga, kes aitas mind katseisikute värbamisel.

Katseisikute värbamisel püüdsin vältida nendega liigset kontakti. Iga minu kokkupuude katseisikutega oleks võinud mõjutada nende ettekujutust katses ning tähendas info lekkimise riski. Seetõttu kutsus klaveriüliõpilasi katsesse osalema professor Vetrucchio. Värbamise eel

andsin talle ülevaate, mitu korda peab iga katseisik salvestusel osalema ning milline võiks olla salvestuste ajavahe. Professor Vetrucchio koostas katseisikutele minu juhiste järgi ajakava ning broneeris katse tegemiseks Tito Schipa nimelises konservatooriumis ruumid. Professor Vetrucchio ja katseisikud suhtlesid katset teemal peamiselt nutirakenduse WhatsApp grupivestluses. Ka mina olin selle grupi liige, kuid ei osalenud kordagi aktiivselt vestluses. Kuni katseolukorras osalemiseni suhtles katseisikutega professor Vetrucchio. Kokku kutsus ta katses osalema kuusteist katseisikut. Katseisikute vanust ja sugu ma üles ei tähendanud.

2.2. Minu kokkupuude katseisikutega

Katseisikutega suhtluses järgisin eetikapõhimõtteid, mille võtsin raamatust „Qualitative Research for Education: An Introduction to Theories and Methods“ (Bogdan; Biklen 2006: 48-49). Esimest korda kohtusin katseisikutega katseruumi ukse taga. Katses osalejad saabusid katseruumi ukse taha ühekaupa. Vestlesin katseisikutega sõbralikult ja arvestavalt. Sellega proovisin vähendada psüühilisest pingest tulenevat moonutust katses improviseerimisel, kuna „ideaaljuhul tuleks katsete tegemisel jälgida tegevusi ... nende loomulikus tekkeolukorras, kus neid on võimalik kõige paremini mõista“ (Bogdan; Biklen 2006: 4). Näiteks turvatunde ning väljendusvabaduse tekitamiseks ütlesin katseisikutele, et nad võivad igal hetkel katse katkestada ja ruumist lahkuda ning kogu katses salvestatud informatsioon jääb konfidentsiaalseks, kuni katseisikud pole vastupidiseks nõusolekut andnud. Katseisikute austusega kohtlemine ning nende mõtete respektseerimine on oluline (Bogdan; Biklen 2006: 49), seetõttu ütlesin neile, et improviseerides on neil täielik kunstiline väljendusvabadus ja iga nende tegevust selles vallas aktsepteeritakse. Et katseisikud saaksid katset sooritada, pidin selleks ette valmistama katseruumi. Tavaliselt saabusin umbes tund aega enne katseisikuid ja seadsin katses kasutatava inventari valmis.

2.3. Katseruum

Soovisin, et katse toimuks kogu katseperioodi jooksul võimalikult samasuguses keskkonnas. Nii tahtsin vähendada juhusliku infomüra hulka, mis võinuks katseisikuid mõjutada. Enamikul juhtudest toimus katse kas Tito Schipa nimelise konservatooriumi rektori kabinetis või prof Valeria Vetrucchio klaveriklassis. Oli ka kordi, kui broneeritud ruumide ootamatu hõivatuse tõttu tuli valida parajasti saadaval olnud juhuslik ruum. Seetõttu ei õnnestunud mul seda, et kõik katseisikud oleksid saanud katse sooritada täiesti samasuguses katsekeskkonnas.

Katsetes kasutatava inventari hulka kuulus klaver, helisalvestusseade, videokaamera, juhend katseisikutele, liivakell, stiimul (katseisikute grupile, kes sellega kokku puutus), noodipult ja laud. Kasutasin katse inventarina alati samu objekte (v.a klaver, mis oli ruumiti erinev, ja stiimul, mis muutus vastavalt katsest tulenevale vajadusele), et muuta katse tervikuna stabiilsemaks.

Katseruumi katseks ette valmistamisel avasin seal paikneva klaveri klaviatuuri kaane ning klaveri kaane, mille toetasin jalale. Eemaldasin klaverilt noodipuldi, et võimaldada improviseerimisel kasutada laiendatud mänguvõtteid klaveri sees. Panin muusikutele klaveri ette valmis klaveritooli. Klaveri sisse asetasin salvestusseadme ZOOM HN2. Kuna prof Vetrucchio klaveriklass (ja ka teised klaveriklassid) ei olnud korraliku heliisolatsiooniga, kostis mitmel katse tegemise korral teistest klassidest pilli hajutamise seotud müra. Et vähendada müra hulka salvestistel, seadistasin helisalvestusseadme madalaima tundlikkusastme peale, kuna see võimaldas püüda helisid (peamiselt) lokaalselt. Hiljem (salvestiste toimetamise ajal) tõstsin (võimendasin) salvestiste helinivood. Sättisin paika statiivi ja sellele videokaamera. Kaamera suunasin pianistile viisil, et terve pianisti keha jäi vaatesse ning käed olid näha. Mõlemad salvestusseadmed lülitasin alati sisse enne, kui muusikul katseruumi siseneda palusin, ja välja, kui katses osaleja oli ruumist lahkunud.

Kuna osa katseisikuid puutus kokku stiimuliga ja ülejäänud mitte, esines katseruumi ettevalmistuses kaks võimalikku varianti, millest korraga oli kasutusel üks. (1) Katseisikutele, kes stiimuliga kokku ei puutunud, asetasin katseruumi, sissepääsu vahetusse lähedusse noodipuldi, millel oli katse juhend. (2) Stiimuliga kokku puutuvatele muusikutele oli noodipuldil juhend, stiimul ja liivakell. Et jõuda variante vahetada ja sellega seoses inventari ümberasetusi teha, jätsin muusikute katses osalemise sessioonide vahele tavaliselt viieteistminutilise ajapuhvri.

2.4. Katseisikute toimingud katses osalemisel

Iga katseisik osales katses kokku kuuel korral. Nende esmasaabumisel salvestusele tutvustasin osalejatele katse eetikapõhimõtteid. Seejärel andsin katseisikule teada tema kuuluvuse gruppi A või gruppi B, mis kehtis katseperioodi lõpuni. Lisasin liikmeid gruppidesse vaheldumisi: iga saabuv esmaosaleja läks eelmisest katse sooritajast erinevasse gruppi. Pärast eetikapõhimõtete selgitamist ja grupeerimist suunasin katseisikud noodipuldi juurde, millelt nad leidsid juhised katse edasisteks toiminguteks. Enne, kui katseisikud improviseerima asusid, väljusin ruumist.

Grupi A liikmed leidsid noodipuldilt järgneva juhendi:

Juhend

1. Improviseeri pillil vabalt üks lühike pala (2–3 minutit).
2. Lahku ruumist

Grupi B liikmed leidsid noodipuldilt aga sellise juhendi:

Juhend

Loe juhiseid, kuni need on täiesti arusaadavad ja järgi neid siis täpselt.

Juhised

- 1) Võta puldilt paberileht, pööra leht ümber ja loe sellele kirjutatud teksti
- 2) Pööra liivakell ümber
- 3) Improviseeri oma kujutluses vabalt, kuni liivakell jookseb. Proovi leida inspiratsiooni tekstist, mis on kirjutatud lehele. (Improviseeri vaid kujutluses ja ära puutu reaalsel instrumenti kuni liivakell jookseb!)
- 4) Kui liivakell on jooksmise lõpetanud, mine pilli juurde ja improviseeri üks lühike pala (2–

3 minutit)

5) Lahku ruumist

Grupi A liikmed suundusid kohe pärast juhendi lugemist klaveri juurde ning improviseerisid ühe lühikese pala. Kui grupi B katseisikud olid vastavalt juhiste liivakella käima pööranud, võtsid nad noodipuldilt paberilehe ja pöörasid selle ümber. Lugesdes lehele kirjutatud teksti, puutusid nad kokku stiimuliga. Igal katses osalemise korral oli stiimul erinev. Stiimulid olid vastavalt osalemiskordade järjestusele järgnevad: 1) kaos, 2) pall, 3) tehas, 4) teravus/selgus, 5) väljak, 6) katseisiku valitud nimisõna. Kui grupi B kuuluvad katses osalejad olid stiimuliga kokku puutunud, alustasid nad stiimulist inspireerituna mentaalset improviseerimist. Eeldan, et käivitus semiootiline protsess, mille mudeli lõin teoreetiliste kontseptsioonide kohandamisel ja ühendamisel. Pärast kujutluste loomist läksid grupi B katseisikud klaveril improviseerima. Seejuures ei ole teada, kas nad kasutasid pillil improviseerides teadlikult mentaalseid kujutlusi või mitte.

Katses osalemist alustas kuusteist muusikut. Neist kolm katkestasid katse seoses kontserttegevuse ja õppetööga. Kõik katkestajad kuulusid gruppi A. Katseisikuid, kes katsega õnnestunult lõpuni jõudsid, oli seega kolmeist. Kolmeteistkümnest viis kuulusid gruppi A ning kaheksa gruppi B. Kuna iga katseisik läbis kuus katseprotseduuri, kujunes analüüsitava salvestiste hulgaks seitsekümmend kaheksa. Edasi asusin salvestisi ekspertidele kuulamiseks ette valmistama.

2.5. Ekspertgrupp ja salvestised

Katse käigus saadud salvestised andsin kümnepallisüsteemis hindamiseks ekspertgrupile, kelle moodustasin kompetentsetest improvisatsioonivaldkonnas tegutsevatest muusikutest. Ekspertid valisin mulle tuttavate improviseerijate hulgast, keda usaldan ja kellega mul on olnud varasemaid positiivsed koostöökogemusi. Ekspertgruppi kutsusin viis liiget, kes olid: Farištamo Eller, Una McGlone, Anto Pett, Mart Soo ja Sergio Castrillón. Viis eksperti oli piisav hulk, et tagada statistiliseks analüüsiks piisav arv hindeid (kokku 390 hinnet). Samal ajal ei

ületanud viie eksperdi puhul tekkivad suhtlemise ning andmete haldamisega seotud kohustused minu ajaressursside limiiti.

Ekspertide valikul pidasin tähtsaks kõrgharidust muusika vallas. Samuti tahtsin, et hindajate kultuuriline ning hariduslik taust oleks võimalikult mitmekesine. Järgnevalt annan ülevaate ekspertide tegutsemise ja hariduse omandamise piirkonnast. (1) Farištamo Eller tegutseb peamiselt Eestis ning õpetab Eesti muusika- ja teatriakadeemias improvisatsiooni. Ta omandas improvisatsioonialase magistrikraadi Baseli Šveitsis. Tema õpetajad olid Alfred Zimmerlin ja Fred Frith. (2) Una McGlone õppis Edinburghis ning tegutseb improviseerijana peale Edinburghi ka Glasgows. Tema õpetaja improvisatsiooni valdkonnas oli Raymond McDonald. Praegu õpetab ta Šotimaa kuninglikus konservatooriumis improvisatsiooni. (3) Anto Pett on improvisatsiooniprofessor Eesti muusika- ja teatriakadeemias. Pett on loonud oma improvisatsiooniõpetamise metoodika ning tal on improvisatsiooniga seotud akadeemilises ringkonnas lai rahvusvaheline kontaktivõrgustik. Ta esineb ja õpetab tihti kõrgkoolides improvisatsiooni ning on seotud rahvusvaheliste improvisatsiooniprojektide korraldamisega. (4) Mart Soo õpetab EMTAs elektrikitarril ning tegutseb kitarristina rahvusvaheliselt eri žanrites, sh improvisatsiooni alal. Soo on üks improvisatsioonisarja „Improtest“ juhtfigure. (5) Sergio Castrillón on hariduse omandanud Lõuna-Ameerika linnades (Bogotá, Buenos Aires, Manizales). Ta resideerib hetkel Helsingis Soomes, kuid esineb regulaarselt improviseerijana nii solisti kui ka ansamblistina paljudes maailma riikides. Kontakteerusin iga eelpool mainitud muusikuga, kirjeldasin hindamisega seotud ülesandeid ja kutsusin neid oma doktoritöö ekspertgrupi liikmeks. Sain kõigilt muusikutelt kohe nõusoleku koostööks.

Enne salvestiste ekspertidele hindamiseks esitamist lõikasin välja üleliigse helimaterjali, tõstsin helinivoo kuulamiseks mugavale tasemele ja tekitasin igale eksperdile individuaalse salvestiste kuulamisjärjekorra. Nivoo tõstmiseks ja lõikamiseks kasutasin programmi Audacity (versioon 2.3.3), mis on vabavara. (<https://www.audacityteam.org/download/windows/>, viimati vaadatud 10.03.2020)

Andsin salvestised ekspertidele kuulamiseks ja hindamiseks. Hindamistulemuste kujunemist võib mõjutada salvestiste kuulamise järjekord. Kui oleksin salvestised andnud kõigile ekspertidele hindamiseks samas järjestuses, oleksin riskinud moonutatud hindamistulemustega, kuna ainuüksi esituste asetusel kuulamisjärjekorras võib olla hindamise lõpptulemustele suur mõju (Thompson 2008: 205). Moonutuse välistamiseks tekitasin salvestistest kuulamise ja hindamise tarbeks igale eksperdile erineva juhusliku järjekorra. Kasutasin juhusliku järjestuse tekitamiseks veebisaidil www.random.org (viimati vaadatud

30.03.2020) leiduvat juhuslike arvude generaatorit. Generaatori väljastatud arvude puhul on tegemist n-ö juhuslikuma juhusega kui see, mis põhineb matemaatilistel algoritmidel – juhuse aluseks võetakse atmosfääris leiduvate õhumasside tekitatav müra.

Tahtsin välistada võimaluse, et eksperdid võiksid salvestiste vahel failinimede põhjal seoseid luua (näiteks esitaja tuvastamine jmt). Seetõttu kodeerisin salvestiste nimed neljakohalisteks numbrikombinatsioonideks, millest kaks esimest numbrit tähistasid juhusepõhist järjekorranumbrit, kolmas ja neljas number aga asukohta salvestiste originaaljärjekorras. Ühekohaliste juhusepõhiste ja originaaljärjekorda tähistavate numbrite ette lisasin koodis nulli – sel viisil sain kõik numbrid neljakohaliseks muuta. Kodeerimine võimaldas vältida üleliigse informatsiooni sattumist ekspertide valdusse ja jätta mulle võimaluse salvestiste järjestuses vabalt orienteeruda. Toon kirjeldatud kodeerimise kohta näite.

Näide: Kui numbrite ühest seitsmekümne kaheksani juhusliku järjestuse tekitamise puhul tuli esimeseks arvuks 17, siis kohaldasin numbri 17 salvestiste originaaljärjestuses esimesele salvestisele. Arvust 17 sai neljakohalise koodi kaks esimest numbrit. Salvestise kohta originaaljärjestuses jäi aga antud juhul tähistama numbrikombinatsioon 01, kuna tegemist oli esimese salvestisega originaaljärjestuses. Seega kujunes salvestise nimeks 1701.

Kodeerisin kirjeldatud viisil, kuna File Explorer, mida kasutasin, (ja ka teised informatsioonibrauserid) järjestab numbriliste nimedega failid nimes sisalduvate numbrite suuruse alusel kasvavas järjekorras. Sel viisil asetustid failid juhuslikku järjekorda, mille olin tekitanud www.random.org lehel. Samas oli salvestiste failinimede kahe viimase numbri alusel tuvastatav ka salvestiste originaaljärjekord.

Pärast kõiki eespoolkirjeldatud toiminguid salvestistega andsin need ekspertidele hindamiseks. Palusin kõigil ekspertidel kuulata faile minu antud järjekorras. Salvestiste viimiseks ekspertidele Eller, Pett ja Soo läksin ise oma arvutiga nende juurde, ekspert Castrillón külastas hindamiseks minu elukohta ning eksperdile McGlone saatsin failid failijagamise tarkvara Dropbox abil. Eksperdid Eller, Soo ja Castrillón kirjutasid hinded minu arvutis otse Exceli tabelisse, ekspert Pett kirjutas need käsitsi paberile ning ekspert McGlone saatis mulle sisestatud hinnetega Exceli tabeli meili teel. Kõik eksperdid peale McGlone'i kasutasid salvestiste kuulamiseks kõrvaklappe, mille neile selleks otstarbeks andsin. Kui kõik

salvestistele antud hinned olid minuni jõudnud ning olin taastanud kõikide hinnete originaaljärjestuse, sain alustada hinnete statistilise analüüsiga.

2.6. Ekspertide antud hinnete statistiline analüüs

Käesolevas peatükis analüüsivad eksperdid katseisikute mängitud improvisatsioonidele antud hindeid. Analüüsi eesmärk on saada statistilist informatsiooni, mis kajastab teadliku mentaalse kujutluse rakendamise mõju vabalt improviseerimise protsessile ning võimaldab selle mõju kohta järeldusi teha. Statistilise analüüsi terminoloogia ning baasinformatsiooni võtsin Natalja Jurevitši raamatust „Rakendusstatistika“ (Jurevitš 2004).

Grupi A liikmed ei puutunud enne improviseerimist mentaalsete kujutluste loomiseks kokku stiimuliga, kuid grupi B liikmed puutusid. Kuna kõik muud aspektid olid katseisikute jaoks tekitatud olukorras mõlema grupi liikmete puhul võimalikult sarnased, võib erinevust hinnetes, mida eksperdid andsid gruppi A ja B kuuluvatele muusikutele, pidada stiimuli mõju tulemuseks.

Esimese sammuna tuli välja selgitada, kas gruppidele A ja B antud hinnete keskväärtused omavahel erinevad. Kui grupi B keskmine hinne on kõrgem grupi A keskmisest hindest, siis võib oletada, et stiimuli abil indutseeritud mentaalse kujutluse rakendamisel võis olla positiivset mõju katseisikute mängitud improvisatsiooni kvaliteedile ning edasisel analüüsil on mõtet. Kui grupi A keskmine hinne oleks olnud grupi B keskmisest hindest kõrgem või sellega (ligilähedaselt) võrdne, võinuks oletada, et mentaalsete kujutluste teadlikul rakendamisel enne improviseerimist ei olnud katseisikute mängitud improvisatsioonide kvaliteedile olulist mõju. Kui aga grupi A keskmine hinne oleks kõrgem olnud, oleks saanud järeldada, et mentaalne kujutlemine viib improviseerimise kvaliteedi alla. Järgnevalt esitan gruppide A ja B keskväärtused tabelis 1.

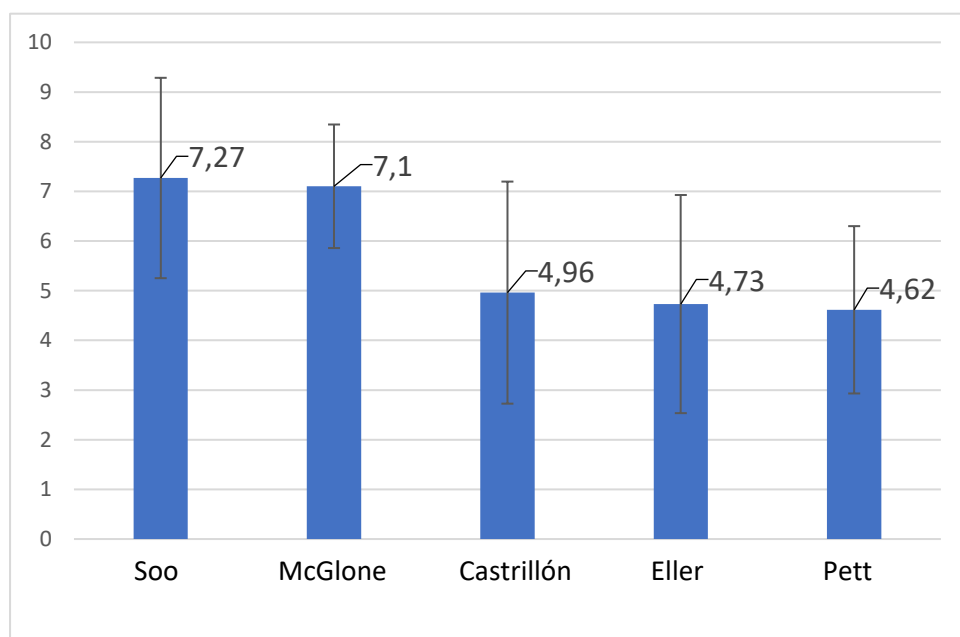
Grupp	A	B
Hinnete keskväärtus	5,15	6,1

Tabel 1. Gruppidele A ja B kõigi ekspertide antud hinnete keskväärtused

Kuna gruppide A ja B keskvärtused erinevad omavahel 0,95 palli, on minu hinnangul edasise statistilise analüüsi läbiviimine põhjendatud. Analüüsimisel kasutan andmete z-skaalale viimist (normeerimist), *t*-testi (*student's test*) ning ANOVA testi ehk dispersioonanalüüsi (*Analysis of Variance test*).

2.7. Hinnete esitamine normeeritud kujul z-skaalal

Nii grupi A kui ka B katseisikute mängitud improvisatsioone hindas viis eksperti, kasutades selleks kümnepallilist skaalat. Iga ekspert kasutas selle skaala ulatust mõnevõrra erinevalt. Erinevus väljendub konkreetse eksperdi antud kõikide hinnete keskvärtuses ja standardhälbes (vt joonis 1). Standardhälve näitab arvuliste väärtuste keskmist hälvimist kogu grupi keskvärtusest (<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/standard-deviation>). Mida väiksem on standardhälve, seda kitsamale alale on arvud keskvärtuse ümber jaotunud.

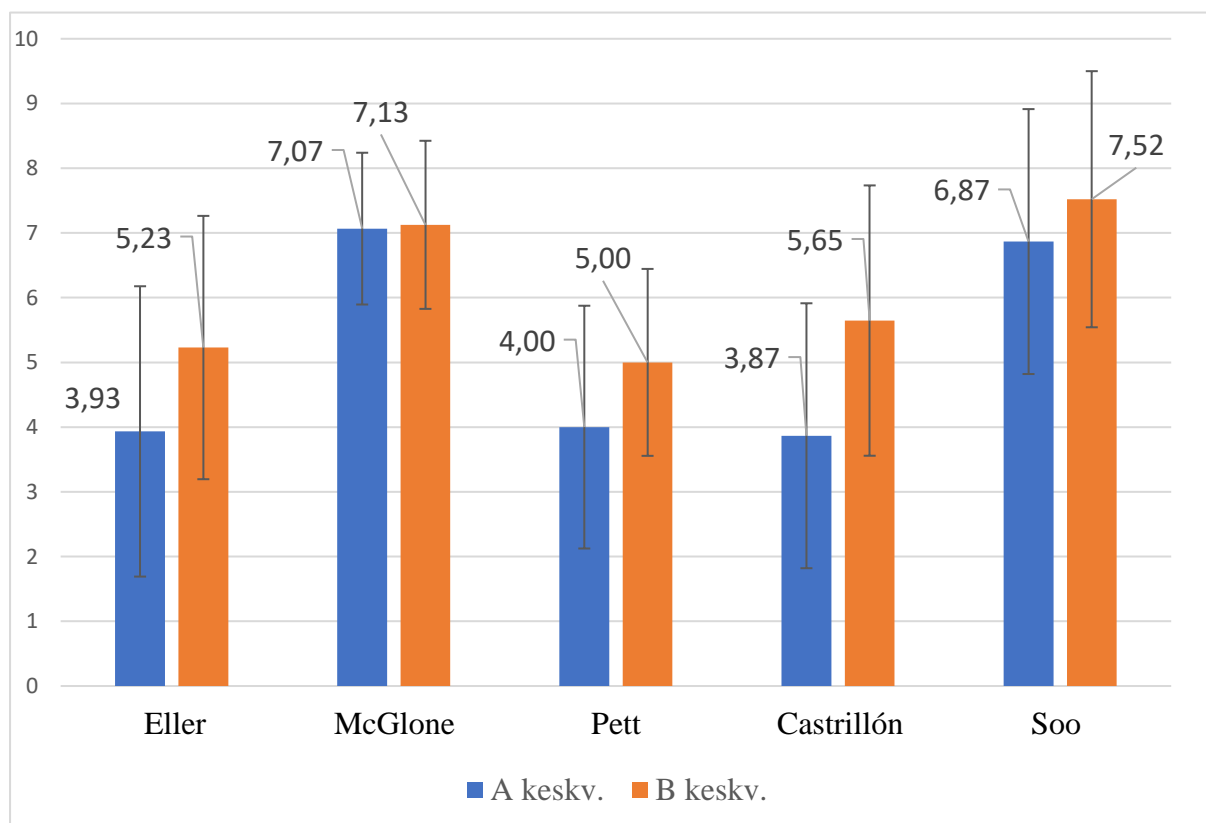


Joonis 1. Ekspertide antud hinnete keskvärtused koos standardhälvetega.

Nii näiteks on joonisel 1 näha, et ekspert McGlone'i antud keskvärtus on 7,1 palli, ning standardhälve on vaid 1,24 palli, seevastu ekspert Peti antud hinnete keskvärtus on 4,62 palli

ning standardhälve on 1,68 palli. See tähendab, et ekspert McGlone andis keskmiselt kõrgemaid hindeid kui ekspert Pett, aga ekspert McGlone'i hinded varieerusid väiksemas ulatuses.

Võib öelda, et erinev keskväärtus ning standardhälve iseloomustavad vastava eksperdi hindamisstiili. Keskmiste hinnete ja hindedkaala kasutamise ulatuse suure erinevuse puhul oli raske ekspertide hindeid omavahel võrrelda (vt joonis 2). Et muuta võrdlemist täpsemaks, normeerisin hindeid. Normeerimisel kasutasin standardskoori meetodit ehk viisin hinded z-skaalale. Z-skaalale viimise teostasid iga eksperdi antud hinnetele eraldi. Lahutasin iga eksperdi igast hindest selle eksperdi kõikide hinnete keskväärtuse (see toiming muudab lahutamisel saadud arvude grupi keskväärtuse nulliks) ning jagasin saadud tulemuse selle eksperdi hinnete standardhällbega (tulemus esitatakse vastava eksperdi antud hinnete standardhällbe ühikutes). Normeerimise puhul säilisid suhted katseisikute mängitud improvisatsioonidele antud hinnete vahel. Sel viisil tasandasin ekspertide individuaalsest hindamisstiilist tuleneva kõrgemate või madalamate hinnete andmise tendentsi ning erineva skaalajaotuse kasutuse, mistõttu on erinevate ekspertide antud hinded lihtsamini ja adekvaatsemalt kõrvutatavad (vt tabel 1).



Joonis 2. Ekspertide poolt gruppidele A ja B antud hinnete keskväärtused koos standardhällbega

	Kogu grupi keskmine z	Eller z	McGlone z	Pett z	Castrillón z	Soo z
Grupp A	-0,29	-0,36	-0,03	-0,37	-0,49	-0,20
Grupp B	0,18	0,23	0,02	0,23	0,31	0,12

Tabel 1. Ekspertide antud hinnete keskväärtused z-skaalal.

Tabelis 1 on esitatud ekspertide antud hinnete keskväärtused normeeritud (z-skaalale viidud kujul). Tabelist näeme, et z-skaalal esitatuna on grupile A antud keskmine 0,29 standardhälbe ühikut, aga grupile B antud hinnete keskmine 0,18 standardhälbe ühikut. Seega on grupile B antud hinnete keskmine väärtus 0,47 standardhälbe võrra kõrgem kui grupile A antud hinnete keskmine väärtus. Samuti on eranditult iga eksperdi antud hinnete keskmine väärtus kõrgem grupile B antud hinnete puhul.

2.8. *T*-testi (*student's test*) tegemine

Selleks, et teada saada, kas gruppi A ja gruppi B kuuluvate muusikute esitustele antud hinnete erinevus on statistiliselt oluline, kasutasin *t*-testi. *T*-testi abil püütakse ümber lükata nn nullhüpotees. Nullhüpotees väidab, et valimist moodustatud uuritavate gruppide vahel puudub statistiliselt oluline erinevus ehk teisisõnu, nendest koosnevate elementide väärtuste statistiline jaotus, kaasa arvatud nende keskväärtus on samasugune. Teine ehk nn sisukas hüpotees väidab aga keskväärtuste erinevuse statistilist olulisust. Järgnevalt sõnastan need kaks hüpoteesi.

H_0 : Ekspertidelt grupile A ja grupile B antud hinded ei erine statistiliselt oluliselt.

H_A : Ekspertidelt grupile A ja grupile B antud hinded erinevad statistiliselt oluliselt.

T-testi abil võetakse vastu otsus, kas pidada ümberlükatuks nullhüpotees ja kehtivaks sisukas hüpotees H_A . Vastasel korral jääb kehtima nullhüpotees. Selleks määratakse usaldusnivoo, mille tähiseks on α . Usaldusnivoo näitab, kui suurt tõenäosust oleme valmis lubama, et ekslikult vastu võetud sisuka hüpoteesi asemel on õige hoopis nullhüpoteesi kehtima jäämine.

Selle, nn teist tüüpi vea tõenäosust väljendatakse näitaja p abil. Kui $p < \alpha$, loetakse H_0 ümberlükatuks ning H_1 kehtivaks, suurema p puhul vastupidi. Tüüpiliselt valitakse α väärtuseks 0,05 ($\alpha = 0,05$) nagu valisin ka oma töö jaoks. Arvutasin kõike eelnevalt mainitud arvestades välja vastavad keskmised hinded ning standardhälbed ning tegin t -testi.

Vastavalt t -testi tulemustele said stiimuli põhjal kujutlusi loonud kaheksa katseisiku (grupi B katseisikute) mängitud improvisatsioonide salvestised (keskväärtus = 6,1, standardhälve = 4,24) võrreldes kontrollgrupi (grupi A katseisikute) viie katseisiku mängitud improvisatsioonide salvestistega (keskväärtus = 5,15, standardhälve = 5,79) statistiliselt olulisel määral kõrgemaid hindeid: $t(388) = 4,18$, $p < 0,05$. T -testi läbiviimiseks kasutasin veebipõhist kalkulaatorit asukohaga. <https://www.socscistatistics.com/tutorials/ttest/default.aspx>.

2.9. ANOVA (*Analysis of Variance*) test ehk dispersioonanalüüs

T -test võimaldas leida, kas grupele A ja B antud hinnete erinevus oli statistiliselt oluline. ANOVA test võimaldab aga uurida mitme potentsiaalselt mõju omava faktori mõju komplekselt ning ka siis, kui grupe on rohkem kui kaks. Praeguses töös on ANOVA test lihtsama t -testi täiendus.

Kasutasin analüüsimudelit, kus eksperdi antud hinne on sõltuv muutuja ning uurisin selle sõltumist kahest¹ fikseeritud faktorist, milleks olid: grupp (kas A või B) ja hindaja (hinde andnud eksperdi nimi). Kuna uuritavaid faktoreid oli kokku kaks, võib tehtud testi nimetada kahefaktoriliseks dispersioonanalüüsiks. ANOVA test võimaldab uurida fikseeritud tunnuste omavahelist seost ning näitab iga tunnuse mõju ulatust.

ANOVA testi abil saab välja selgitada, kas saadud tulemuse põhjal (sarnaselt t -testiga) saab nullhüpoteesi ümber lükata ning alternatiivse hüpoteesi vastu võtta. <https://www.statisticshowto.datasciencecentral.com/probability-and-statistics/hypothesis-testing/anova/> (viimati vaadatud 29.04.2020)

¹ Kui andmete hulk oleks olnud suurem, oleks fikseeritud faktoritena saanud uurida ka näiteks salvestuse numברי (mitmenda ühe esitaja salvestusega on tegemist) ning esitaja (improvisatsiooni esitaja nimi) mõju.

vaadatud 29.04.2020)

ANOVA testi tulemuste esitamisel tuuakse välja (1) näitaja F , mis sisuliselt on valimitevahelise dispersiooni (dispersioon näitab andmete varieeruvuse määra) ning valimisiseste dispersioonide suhe. Mida sarnasemad on omavahel valimitevaheline dispersioon ning valimitesisene dispersioon, seda väiksem on statistiline erinevus ning vastupidi. (2) Esitatakse vabadusastmete arvud (*degrees of freedom*). Neist esimene näitab, mitu elementide gruppi analüüsis osales ja teine näitab grupisest elementide koguhulka. Suurem vabadusastmete arv sõltuva parameetri puhul on üks näitajaid, mis tõstab testi usaldusväärsust. (3) Viimane näitaja eeta (osaline) ruut (η^2_p) näitab kui suure osa sõltuva muutuja varieeruvusest põhjustab vastav faktor.

2.10. ANOVA testi tulemused

Kahefaktoriline ANOVA näitas, et nii „grupp“ kui ka „hindaja“ on statistiliselt olulised faktorid, mis mõjutavad sõltuva faktori ehk hinde väärtust. ANOVA tulemused: grupi mõju (kas esitaja oli grupist A või B), $F(1; 270) = 24,903$, $p < 0,001$, faktori mõju tugevus $\eta^2_p = 0,043$; hindaja mõju, $F(4; 270) = 42,016$, $p < 0,001$, faktori mõju tugevus $\eta^2_p = 0,289$.

ANOVA tulemuste põhjal on kõige tugevama mõjuga faktor hindaja ($\eta^2_p = 0,289$, mis tähendab, et vastavast faktorist olenes 28,9% hinnete keskväärtuste erinevusest. Hindaja kui faktori tugev mõju oli ootuspärane ning tulenes suurel määral sellest, et hindajate hindamisstiilid (st kas hindaja andis pigem madalamaid või kõrgemaid hindeid) olid kohati üsna erinevad.

Gruppide A ja B erinevus on vastavalt tulemustele statistiliselt oluline ning faktori „grupp“ mõju tugevus on 4,3% varieeruvusest ($\eta^2_p = 0,043$). Nii nagu t -testi tulemuste puhul, võib ka ANOVA tulemuste põhjal nullhüpooteesi ümber lükata ning väita, et stiimuli põhjal indutseeritud mentaalsete kujutluste rakendamine (osalemine grupis A või grupis B) improvisatsiooniprotsessi eel põhjustas statistiliselt olulise erinevuse hinnetes, mida eksperdid katseisikute mängitud improvisatsioonide salvestistele andsid.

Faktori „grupp“ statistilise olulisuse tõttu võib väita, et stiimuli põhjal loodud mentaalsete kujutluste rakendamine tingis gruppidele A ja B antud hinnetes statistiliselt olulise erinevuse.

Sellest järeldub, et teadliku mentaalse kujutluse rakendamise puhul paraneb muusikute improviseerimise kvaliteet statistiliselt olulisel määral.

3. Doktorikontserdid mentaalse kujutluse perspektiivist vaadelduna

Käesolevas peatükis kirjutan kahe doktorikontserdi põhjal tekkinud mentaalse kujutluse rakendamise kogemustest ja teen selle põhjal järeldusi mõju kohta, mille musitseerimisele eelnev mentaalsete kujutluste rakendamine võib improviseerimise protsessile anda.

3.1. Stiimuli kasutamise meetod ja selle rakendamine doktorikontsertideks valmistumisel

Minu eesmärk oli järgida kontsertideks mentaalselt ettevalmistumise protsessis spontaanset ja vaba mõtte liikumist. Püüdsin tekkivaid ideid võimalikult vahetult kujutlusteks vormida. See toimimisviis on Bachelard'ist inspireeritud meetod, mida proovisin rakendada kokkupuutel stiimuliga. Seega võib öelda, et kasutatav meetod seisnes minu spontaanse reaktsiooni vahetul vormimisel kujutlusteks.

Hea paralleelina võib siin vaadelda Badiou kirjeldatud tõeprotseduure. Kirjeldan järgnevalt otsest seost Badiou tõeprotsesside ning minu mõttes improviseerimise vahel. Badiou arvates on tõde alati olemuslikult „miski uus“. Sarnast „uudsust“ tajusin töös stiimulitega. Stiimulitest inspireerituna toimus kujutlustes pidevalt protsess, milles seostusid omavahel eelnev mentaalne pagas ning stiimuliga seotud uudne informatsioon. Kuna läksin vaba ja loova mõttetegevusega pidevalt ja spontaanselt kaasa, osalesin Badiou järgi „tõeprotseduurides“. Samuti oli mul sisemine hoiak, et ma ei takista ennast kujutluste loomisel kvalitatiivsete hinnangute ega eelnevalt fikseeritud hoiakutega ning olen avatud igasuguste ideedega vabalt kaasa minekuks. Valmisolekut uudse situatsiooniga kaasa minna nimetab Badiou tõetruuduseks.

Reaktsiooni tekkimise mehhanismidest ei püüdnudki ma tegevuse ajal teadlikuks saada: püüdsin vältida reaktsiooni analüüsimist ja sellele kvalitatiivsete hinnangute andmist nii kujutluste loomise ajal kui ka doktorikontsertidel esinedes. Spontaanse ja veel läbi analüüsimata reaktsiooni põhjal käitumine on minu hinnangul improvisatoorne. Minu suhe

stiimulite esile kutsutud reaktsiooni kui sellisesse on kirjeldatav Bachelard' loodud kontseptsiooni abil. Bachelard' järgi moodustub alateadvuses kogu inimese psüühe pinnalt spontaanne, tsenseerimata reaktsioon. Just sedalaadi reaktsiooni pinnalt tahtsin tegutseda nii kujutlusi luues kui ka reaalselt kontserdil improviseerides. Mitteimprovisatoorseks võib pidada seda, kui rakendatakse teadlikult eelnevalt fikseeritud mudeleid ja vorme, mis vastavad olemasolevatele normidele ning on n-ö põhjendatud. Sellist analüüsi ning teadliku mõtestamisega tegelevat osa nimetab Bachelard „vaimuks“ (Bachelard 1999: 9–35). Mentaalset improvisatsiooni (ja selle sünonüüme) defineerin töös kui „Badiou tõe protseduuridel põhinevat mentaalset või mentaalset ja füüsilist tegevust, mis lähtub Bachelard'i kirjeldatud spontaansest reaktsioonist“.

Kuna aktsepteerisin iseenda mõtetegevust maksimaalselt ja lähtusin sellest, jäin puutumata probleemidest, mis võivad kaasneda mis iganes fikseeritud meetodi rakendamisega. Seetõttu nimetasin enda spontaansel suhtumisel ja iseenda mõtetegevuse aktsepteerimisel põhineva tegevusprintsipi „antimeetodiks“. Tal on küll meetodiga sarnaseid omadusi ja mingi kindel struktuur, kuid teisalt välistab see tegutsemiseks igasuguse eelnevalt paika pandud vormeli.

Üldiselt kaasneb eelnevalt fikseeritud meetodite kasutamisega tööprotsessis pidev võrdlemine: on vaja jälgida, kas toimiti meetodile vastavalt ning kas tulemused kinnitavad meetodi rakendamist ja selle põhjendatust. Tegevuse ning selle jälgimise samaaegsusega kaasneb minu kogemuse põhjal spetsiifiline mõtetegevus, mis ei pruugi olla performatiivses aktis kõige efektiivsem. Pean performatiivses aktis efektiivseks seda, kui tekib fookus, mis koondab endas võimalikult ulatusliku osa esineja mentaalsest kapatsiteedist ja mille sisu on konkreetne performatiivne akt ise.

Antimeetodi abil vabanesin vajadusest kontrollida oma tegevuse vastavust mingile eelnevalt paika pandud meetodile. Ükskõik milline tegevus, mida sooritasin, põhines paratamatult minu loomulikul mõtlemisel ja oli seega sobilik. See toimimisviis võimaldas mul kujutlusi luues ning ka kontserdil esinedes kogeda teatud psühhosomaatilist terviklikkust ning mõttelist vabadust. Nn potentsiaalse vea, mis oleks tulenenud meetodi vastu eksimisest, elimineerisin eelnevalt kirjeldatud antimeetodi abil.

Mõlemaks doktorikontserdiks valmistasin ette vaid mentaalselt. Ettevalmistus kestis kaks kuud ning sisaldas igapäevast stiimuli(te)ga kokkupuudet ja mõttes improviseerimist. Stiimulite toimimise kirjeldamise teoreetiliseks aluseks võtsin Jelena Issajeva kirjeldatud kontseptsiooni märgi tõlgendamisest. Issajeva järgi on märgi tõlgend multimodaalne ning võrreldav unenäoga,

mis tundub terviklik ja realistlik (Issajeva 2015: 592-594). Stiimulite võimalikult multimodaalse ja rikkaliku tõlgenduse ehk teisisõnu võimalikult laiadel seostel põhinevate kujutluste poole püüdesin mentaalse improviseerimise ajal ka mina. Badiou, Bachelard'i ja Issajeva kontseptsioonide põhjal kujundatud definitsioonid ning minu suhtumine improvisatsiooni jääb läbivalt kehtivaks kogu loomingulist osa käsitlevas peatükis.

Mõlema doktorikontserdi ettevalmistusperioodi jooksul vältisin igasugust kokkupuudet füüsilise instrumendiga. Esimest korda pärast mentaalset ettevalmistusperioodi mängisin realselt pillil otse doktorikontsertidel. Järgnevalt kirjeldan esimese ja teise doktorikontserdi ettevalmistusprotsessi ja esinemiskogemust ning toon välja nendega seotud ideed ja tähelepanekud. Kogu edaspidine selle peatüki tekst on subjektiivne ning põhineb isiklikel kogemustel.

3.2. Esimene doktorikontsert (toimumisaeg 5. juuni 2017)

Valisin esimese doktorikontserdi (Sikk 2017: vaadatud 29.04.2020) stiimuliks Boulezi muusika tervikuna. Tagantjärele analüüsid oletan, et valiku Boulezi kasuks võis tingida Boulezi stiili tuttavlikkus, mis võis tuleneda sellest, et minu loominguline juhendaja Anto Pett on Boulezi klaverimuusikat mänginud ning võtnud selle üheks eeskujuks oma improvisatsioonistiili luues ja õpetusmetoodikas kasutatavaid improvisatsiooniharjutusi kujundades.

Samuti pakkus mulle huvi Boulezi muusikas leiduva dodekafoonia kasutamine stiimulina. Soovisin kogeda ning uurida, kuidas mõjutab minu suhet improvisatsiooniga tekstiliselt täpselt fikseeritud ja kompleksse muusika kuulamine ning stiimulina rakendamine. Selle huvi võiks kokku võtta järgmise küsimusega: milline tulemus tekib, kui olla improviseerides võimalikult spontaanne ja võtta seejuures kujutluste loomisel inspiratsiooni allikaks rangelt detailideni fikseeritud Boulezi muusika? Eriti paelusid mind väga täpsed ning lõpuni kirja pandud juhised interpreedile Boulezi klaveriteostes „Struktuurid, I vihik“, sest need tekitavad hea esituse korral äärmiselt rafineeritud ja kõlatundliku maailma. Kõlatundlikkuse teravdamine klaverimängus oli stiimuli valimise hetkel mulle improviseerimisel kindlasti üks prioriteete.

3.2.1. Pierre Boulezi muusika stiimulina kasutamine

Boulezi muusika kasutamisel stiimulina kuulasin läbi kogu Boulezi loomingu, mida oli võimalik kätte saada YouTube'i vahendusel. Pianistina pöörasin stiimuliga töötamisel palju tähelepanu just Boulezi klaverimuusikale ja kuulasin enim tema klaverisonaate. Boulezi teine klaverisonaat on minu meelest eriti kujundirohke ning muusikaliselt huvitav. Analüüsisin seda sonaati kuulamispõhiselt, võttes eeskujuks Samuel Andrejevi vastavateemalise videoloengu (<https://youtu.be/8giW4XdcV-M>, viimati vaadatud 22.03.2020). Kuna Boulezi teine klaverisonaat oli minu arvates stiimuli kõige tugevamat mõju avaldav osa, kirjeldan järgnevalt Boulezi teise klaverisonaadi analüüsi.

Andrejev kasutas Boulezi teist klaverisonaati analüüsides mõistet „tekstuuritüüp“. Ta jagas sonaadi iseloomulikeks muusikalisteks materjalideks, mida grupeeris sarnasuse alusel tekstuuritüüpideks. Tekstuuritüüpide leidmise ja esinemise kaudu teose ülesehituses analüüsis ta ka sonaadi vormi. Soovisin samuti leida sonaadist teatud tüüpmaterjale ning kasutada neid mentaalses improvisatsioonis. Samal ajal oli sõna „tekstuur“ koormatud tähendusega, mis oli mulle sobimatu. „Tekstuur“ ehk teisisõnu kude on tähenduselt pigem staatiline. Seetõttu tekitasin ja võtsin tekstuuritüübi mõiste asemel kasutusele neologismi „musotüüp“. „Musotüüp“ kui mõiste sisaldab muusikalist dünaamikat, rütmilist ja helikõrguslikku proportsionaalsust, muusikalise kujundi omadusi ja teatud juhul ka kindlat meeleolu.

Otsustasin kuulamispõhiselt kõnesolevat sonaati analüüsida ning jagada see Andrejevi eeskujul tekstuuritüüpideks ehk musotüüpideks. Analüüsimisel kuulasin salvestist ning jälgisin samal ajal nooti. Kuulamise ajal kujutasin mentaalselt ette iga musotüübi mänguprotsessi. Kui leidsin mingi uue äratuntava tüübi, peatasin salvestise kuulamise ning improviseerisin mõttes leitud musotüübiga võimalikult erineval moel. Ettekujutuses sisaldus heli, keha liikumise protsess, taktiline klahvide tunnetus, visuaalne ruum ning ka teadlikud mõtted seoses sellega, mida mängin. Töö musotüüpidega mentaalses ruumis oli meeldiv kogemus ning õnnestus ilma suure pingutusega. Kui mõni koordineerimise poolest nõudlik või tiheda faktuuriga akorde sisaldav löik nõudis ettekujutamisel aega, siis töötasin vastava materjaliga mõttes korduvalt. Pärast mentaalset improvisatsiooni panin iga tüübi kohta kirja lühikese, vabal ja lihtsal sõnakasutusel põhineva teksti, mille eesmärk oli vajadusel uuesti indutseerida vastav mentaalne kujutlus.

Musotüüpideks liigitamine aitas mul Boulezi teist klaverisonaati sügavamalt mõista ning endale tähenduslikumaks muuta. Musotüüpidega improviseerimine andis vastava tüübi aluseks

oleva algoritmi valdamise, mis kujunes hiljem spontaanselt kasutuses oleva mänguuskuste arsenalil lahutamatuks osaks. Erinevaid musotüüpe, millega töötasin, sain kokku nelikümmend. Üheks oluliseks tööprotsessi osaks kujunes mentaalne improvisatsioon õhtuti, vahetult enne uinumist. Pikutasin voodis ning kujutasin ette, kuidas improviseerin Boulezi stiilis. Oletan, etkeskmiselt kestis üks uinumiseelne mentaalne harjutamissessioon umbes kakskümmend minutit. Juhtus ka seda, et uinusin improviseerimise ajal.

Õhtuste sessioonide jooksul säilitasin võimalikult spontaanse suhtumise ning ühtegi spetsiifilist musotüüpi ega muud ideed ma teadlikult aluseks ei võtnud. Lasin juhtuda sellel, mis seoses Bouleziga vabalt mõttesse ja kujutlusse tekkis. Õhtuste sessioonide ajal kogesin väga tugevat mentaalsesse ruumi sisenemist. Kogesin end olevat peaaegu realselt klaveri taga improviseerimas, tajudes mentaalse ruumi detaile ning tegevusega seotud nüansse täpselt ja selgelt. Selle võrra tundus nn füüsiline ruum, milles viibisin, mulle kaugel ning peaaegu olematu. Tundus, et minu loodud mentaalne reaalsus on võimeline mahutama kogu mu tähelepanupotentsiaali. See oli suurepärane viis arendada keskendumis- ja kujutlusvõimet. Seda ruumi, kuhu taoline mentaalne harjutamine mind viis, nimetaksin teatud eriliseks mõtte- ja kujutlusseisundiks.

Nn mentaalse reaalsuse loomisel integreerisin omavahel võimalikult palju erinevatel tajuliikidel põhinevaid kogemusi ning mentaalset infot. Põimusid ruumitajul põhinev, visuaalne, kuuldeline, taktiline, dünaamilisel liikumisprotsessil põhinev ja isegi olfaktorset osa sisaldav kujutlus. Kaasatud olid ka teoreetilised teadmised. See kõik muutus mulle üheks lahutamatuks mõtestatud tervikuks.

Tõenäoliselt on taolise laialdase mentaalse tegevuse puhul omavahel suhtluses ning aktiivsed ka vastavate tajuliikidega seotud ajuosad. Vastavalt professor Craig Hellerile (Heller 2013: vaadatud 2016) toimub une ajal erinevate ajukestuste sageduste koondumine sarnasele nivoole ning see võimaldab ajukeskustel omavahel informatsiooni vahetada. Ilmselt kogesin oma nn mentaalse reaalsuse loomisel sarnast fenomeni ning sellega on seletatav ka võrdlemisi lihtne „unne libisemine“, mis mõnel korral õhtuse improviseerimise ajal juhtus. Järgnevalt kirjeldan oma kogemusi seoses doktorikontserdiga.

3.2.2. Esimese doktorikontserdi kirjeldus

Doktorikontserdi päeval oli raske vältida Boulezist inspireeritud mõtete ja kujutluste tekkimist. Kogu mentaalne ettevalmistusperiood oli tekitanud mentaalse ruumi, millest oli saanud harjumus ning mu mõtlemise osa. Teadmine, et doktorikontsert on lähedal, soodustas minu loodud nn mentaalse keha aktiveerumist. Boulezist inspireeritud mõtete ja kujutluste domineerimine mentaalses ruumis süvenes järsult kuni kontserdini välja. Kontserti võin nimetada omamoodi „Boulezi ruumis“ viibimise tipp-punktiks.

Tänu eelnevalt tehtud ettevalmistusele oli kontserdil esinedes erakordselt kerge musitseerimisele keskenduda. Tundsin, et improvisatsioon haaras kogu mu tähelepanu ning muudeks mõteteks ja kujutlusteks ei jäänud ruumi. Keskendumisvõime paranemine on mentaalse harjutamise juures üks positiivne aspekt.

Enne kontserti kippusid tekkima mõtted seoses tehnilise soorituse küsimustega. Kuna ma polnud pilli mänginud kaks kuud, valdas mind enne kontserti teatud ärevus seoses soorituse kvaliteediga. Püüdsin lasta ka sellel ärevusel olla vaid omaenda mõtete loomulik osa ning proovisin seda ärevust näha pigem kui produktiivset alust muusikaliseks väljenduseks. Esinedes veendusin, et ka pianistlik vorm oli säilinud või isegi paranenud. Läksin esinedes kaasa improvisatsiooni ajal tekkivate muusikaliste ideede ja kujutlustega, mille teostamine tundus mulle tehniliselt nõudlik, ning lubasin endale teatud riske. Mulle lisas (ning lisab üleüldse improvisatsioonis) nn riskide võtmine esinemissituatsiooni vabadust, kuna aitas eemalduda esinemissituatsiooni alateadlikust võrdlemisest kujutlusega sellest, kuidas „ideaalis peaks olema ja tegelikult peaks sooritama“.

Esinemise ajal kogesin, et kontserdile eelnev töö erinevate musotüüpidega andis Boulezist inspireeritud improviseerimiseks kindlustunde ning tajusin kogu mentaalse tööprotsessi ülekantavust praktilisse musitseerimisse. Kontserdi õnnestumist kinnitab ka asjaolu, et eksamikomisjon hindas doktorikontserti üksmeelselt hindegaga „suurepärane“.

3.3. Teine doktorikontsert (toimumisaeg 7. juuni 2018)

Teise doktorikontserdiga (Sikk 2018: vaadatud 29.04.2020) võtsin endale kolm konkreetset, improvisatsioonis olulist teemat, mida soovisin kujutlustes improviseerimise perspektiivist uurida. Need teemad olid (1) enam kui ühe stiimuliga töötamine, (2) võõrapärasest kultuuriruumist pärit stiimuli rakendamine mentaalses improvisatsioonis ja (3) mentaalse kujutlemise mõju ansamblimängule improvisatsioonis. Nende teemade valik oli esimese doktorikontserdi loogiline jätk. Käesolevas peatükis käsitlen mainitud kolme teemat. Kuna enam kui ühe stiimuliga töötamise protsessi kirjeldus sisaldab ka nn võõrapärasest stiimulit, käsitlen vastavaid teemasid koos.

3.3.1. Töö kahe erineva stiimuliga

Esimese doktorikontserdi ettevalmistamisel kasutasin vaid üht stiimulit – see oli kogu minule YouTube’i vahendusel kättesaadav Boulezi muusika. Peamine rõhk stiimulis asetses Boulezi teisel klaverisonaadil, mida kuulasin kõige rohkem. Olin Boulezi muusikat juba varem kuulanud ja ka mänginud ning Boulezi loomingul oli mulle teatud tähendusväli. Sellest tulenevalt ei osutunud Boulezi muusikast inspireeritud mentaalsete kujutluste loomine mulle kuigi keeruliseks. Kuna tegemist oli vaid ühe stiimuliga, ei tekkinud vajadust võrrelda, kuidas erineval materjalil põhinevad stiimulid võivad kujutlusprotsessi mõjutada ning kuidas need omavahel suhestuvad. Pärast ühte stiimulisse süvenemist ja selle põhjal mentaalselt improviseerimise kogemust tahtsin teise doktorikontserdi abil uurida mentaalse improvisatsiooni rakendamise võimalusi keerukamates kombinatsioonides – töös kahe erineva stiimuliga.

Esimese doktorikontserdi ja selleks ette valmistumise perioodil kogesin, kuidas mõjutab ühes stiimulis sisalduva uue materjali omandamine mind kui improviseerijat. Boulezi muusikaga töötades omandatud musotüübid seostusid harjumuste ja vormelitega, mis olid varem minu improviseerimises tavapärased, ning muutsid neid. Olin esimese doktorikontserdiga saanud ühe stiimuliga töötamise kogemuse. Teise doktorikontserdiga soovisin uurida, kuidas

suhestuvad kaks stiimulit, millega töötan ühel ajal, teineteisega ja ka eelnevate improviseerimisoskustega.

Kõige paremini saab kirjeldada ja selgitada minu kogemusi mitme stiimuliga töötamisel Peirce'i ideede abil, millest ta kirjutas oma viimases (kolmandas) redaktsioonis semioosist. Selles redaktsiooni põhjal püüdleb semioos tõlgenduse lõpetatuse poole (Atkin 2010: punkt 4. vaadatud 29.04.2020). Ideed, mida ma kolmandat redaktsiooni lugedes sain, kujundasid viisi, kuidas ennast mitme stiimuliga töötamise protsessis nägin ja seetõttu oli Peirce'i kolmandal redaktsioonil mu mõtteprotsessidele tugev mõju. Lõin mudeli stiimulite koosmõjul toimuvast informatsioonisünteesist. Mudeli võiks sõnastada järgmiselt: uue informatsiooni omandamisel luuakse vastsetl õpitu ja eelneva teabe vahele mõttelisi ja tähenduslikke seoseid ning selle tulemusena sünteesitakse midagi uut. Selline süntees on improviseerimise protsessis minu hinnangul laialt levinud nähtus.

Valisin mentaalseks tööks teineteisest võimalikult erinevad stiimulid. Kui stiimulid oleksid olnud sarnased, oleksid nende esile kutsutud mentaalsed reaktsioonid tõenäoliselt suures ulatuses kattunud. Seetõttu oleks ka erinevate stiimulite omavahelise suhestumise uurimine olnud keeruline. Piisav erinevus võimaldas hõlpsalt võrrelda kummagi stiimuliga sooritatud mentaalse tööprotsessi kulgu. Stiimulite suurest erinevusest tulenevalt oli teise doktorikontserdi salvestise põhjal võimalik lõiguti eristada, millal oli improvisatsioon ühest ja millal teisest stiimulist inspireeritud.

Piisavat erinevust prioriteediks seades valisin üheks stiimuliks Lepo Sumera teosed „Pala aastast 1981“ ning „Quasi improvisata“ ning teiseks stiimuliks Aafrikas elava malinke² hõimu traditsioonilise muusika. Järgnevalt kirjeldan individuaalset tööd eraldi kummagi stiimuliga, stiimulite sünteesimisel tekkinud kujutlusprotsessi ning improviseerimiskogemust, mille sain teisel doktorikontserdil esinedes.

² Malinke (teisisõnu ka mandinke) hõim asustab Lääne-Aafrikat ja elab ühena paljudest hõimudest Guinea, Elevandiluuranniku, Mali, Senegali, Gambia ja Guinea-Bissau territooriumidel. Malinked kõnelevad mande keelkonda kuuluvat keelt. Tähtsaimad malinke muusikas kasutatavad pillid on kora, džembe ja dundun. Džembe on peamiselt kasutusel sooloinstrumendina. Dundunide ehk basstrummide hulka kuulub dundunba (suurim), sangban (kesmise suurusega dundun koos metallist kellaga, mida mängitakse metallist pulgaga) ja kensedeni ehk kenkeni, mis on väikseim dundun. (<https://www.taxi-brousse.ch/menu-english/music-of-the-malinke/>, viimati vaadatud 23.03.2020) (<https://www.everyculture.com/wc/Japan-to-Mali/Malinke.html>, viimati vaadatud 23.03.2020) Korat võib näha kui harfi ja lauto sulamit.

3.3.2. Mentaalne tööprotsess Sumera paladega

Lepo Sumera palad „Pala aastast 1981“ ning „Quasi improvisata“ olid mulle teise doktorikontserdi tööprotsessi alguses juba hästi tuttavad. Seetõttu tekkisid Sumera paladest inspireeritud mentaalses improvisatsioonis kohe rikkalikud ning küllaltki paindlikult vormitavad kujutlused. Kujutluste loomist toetas asjaolu, et mõlemas stiimulisse valitud Sumera palas on kasutatud klaverit („Pala aastast 1981“ on sooloklaverile), mis on minu erialainstrument, mistõttu on sellega seostuv mentaalne ruum rikkalik. Peale selle olin „Pala aastast 1981“ bakalaureuseõppes mänginud.

Mentaalse tööperioodi jooksul kuulasin mõlema pala salvestist vähemalt üks kord päevas. Salvestiste kuulamisega samal ajal kujutlesin end parajasti kõlavast muusikast inspireerituna klaverit mängimas. Mängida salvestiselt kuulatavale muusikale sarnaselt või sama muusikalist teksti ei olnud mulle prioriteet. Pigem püüdsin lihtsalt stiimulile reageerida vabalt tekkiva kujutluse kaudu.

Ka vaba või sundimatu stiimuliga seostatud kujutlus sõltus siiski üpris suurel määral kuulatavast muusikalisest materjalist – rütm, akordimustrid, sekvents, kordused ja materjali arendusviis vormusid kujutlustes stiimulitest tugevalt mõjutatuna. Kujunesid välja mitmed muusikalised musotüübid, mille omandasin ning mis on ka teise doktorikontserdi videosalvestisel äratuntavad. Pärast simultaanset salvestiste kuulamist ja selle põhjal kujutlemist improviseerisin mõttes ilma salvestisi kuulamata, kasutades aluseks mentaalset muusikalist materjali, mis oli tekkinud ja mällu salvestunud kuulamise ja kujutlemise käigus.

Sumera paladega mentaalselt töötades kogesin senisest kõige ehedamalt Peirce'i kirjeldatud semioosi elukaarele sarnanevat protsessi. Mentaalse tööperioodi alguses suhestusin kuulamise ja kujutlemise ajal intensiivselt ja otsivalt Sumera paladega. Toimus elujõulisemate kujutluste ja ideede valikuprotsess – tundsin, justkui oleks alateadvus Sumera palades leiduvate infoseoste põhjal kobanud ja kaalunud, milline Sumera paladest inspireeritud kujutlus on kõige sobilikum selles hetkekontekstis loomiseks. Samas püüdsin vältida „õige kujutlusvariandi“ teadlikku valimist ja fikseerimist, kuna see oleks võinud viia loova protsessi kustumiseni. Minu eesmärk oli lasta kõigil kujutlustel loomulikult tekkida ja püüda toimuvat kujutlusprotsessi kestvana hoida, ise võimalikult vähe teadlikult sekkudes.

Kuna olen üles kasvanud lääne kultuuriruumi muusikaga (sh ka eesti muusikaga) ja Sumera palad olid mulle mentaalse töö perioodil tuttavad ja tähenduslikud, tekkis nende paladega

rohkelt infoseoseid, mis vormusid kujutlustena. Kujutlustes oli võimalik Sumera paladega sünteesida minu harjumuspärasest improviseerimisstiili ning selles sisalduvaid elemente (musotüüpe). Sumera paladega töötades oli semioosiprotsess kohe rikkalik ja loov, kuid samal ajal hakkas see moodustama ka püsivaid, salvestuvaid tähendusi. Iga järgmise salvestiste kuulamise korraga olid tekkinud kujutlused üha väljakujunenenumad. Pärast paljusid kuulamiskordi kattus kogu salvestiste kestus mingit püsivat osa sisaldava tähendusega. Selleks püsivaks tähenduseks oli parajasti kõlavale muusikale vastav ja omandatud musotüüpidele tuginev klaveril improviseerimine mentaalsfääris. Võib öelda, et teatud hetkeks oli palades sisalduv uudse materjali sünteesimise potentsiaal vastavalt minu teabepagasile suures ulatuses ammendunud. Mida rohkem „sain aru“, seda väljakujunenumaks ning vahendite poolest omandatumaks muutus Sumera lugudel põhinev mentaalne improvisatsioon. Kui oli tekkinud „arusaamine“ stiimulitest, siis muutus töö stiimulitega märkimisväärselt. Et tekitada Sumera palade kuulamise ajal kujutlustes edasist muutust, mitte korrata vaid tekkinud tähendust, sai määravaks teadlik tahteimpulss, et sundida end looma seoseid väljaspool tekkinud „arusaamist“.

Sain kujutlusprotsessis teadlikult jälgida ka n-ö fundamentaalseid väärtushinnanguid, mille põhjal üleüldse toimus kujutlemisega seotud valikute tegemine. Nägin, mille alusel toimus otsustamine selle üle, milline kujutlus on väärt n-ö oskusena säilitamist ja milline mitte. Toon järgnevalt isikliku kogemuse põhjal mõned näited väärtustest, mis tundusid andvat aluse selles kiires, alateadlikus protsessis „ei“ või „jah“ valiku langetamiseks. Need väärtused olid (1) kogemus, mis kinnitas valitud materjali või toimimisviisi elujõulisust, efektiivsust, (2) valikuga kaasneva materjali või toimimisviisi intensiivsus ja liikuvus multisensoorses kujutluses, (3) lai kujutlusse tekkiv ajaaken, mis hõlmas seoses valikuga pigem pikka lõiku korraga (vähemalt üks muusikaline motiiv kuni fraas või isegi veel ulatuslikum kujutlus), (4) tervikliku vormiüksuse tunnetus, (5) loogilise seose tajumine mentaalses sfääris (näiteks heli ja vajutatavate klahvide sünkroonsus kujuteldaval pillil mängides jmt), (6) kontrastide abil tekkiv ruumilisustunnetus. Mida selgemad olid kirjeldatud väärtused tekkinud kujutlustes, seda tõenäolisemalt andsin alateadlikult korralduse vastav kujutlus mällu salvestada.

3.3.3. Töö malinke hõimude traditsioonilise muusikaga

Malinke hõimude muusikaga suhestumine oli mulle võrreldes Sumera paladega töötamisega oluliselt keerulisem. Kuna mul puudus selle muusikaga varem tihe kokkupuude ning kasutatavad pillid, rütmid ja helilaad olid mulle võõrapärased, kujunes probleemiks endasse talletunud varasemate muusikaalaste kogemuste seostamine malinke traditsioonilise muusikaga. Seetõttu oli muusikaliste kujutluste loomine komplitseeritud ning käivitus hoopis mõtteprotsess, mis oli osaliselt ka mittemuusikaline ning pigem seotud uue teabe omandamise ja esmase mõtestamisega.

Malinke hõimude muusikat kuulates püüdsin muusika kuulamise ajal sellele reageerida mentaalsete kujutluste loomisega. Kujutluste loomise protsessi käigus põrkusin oma harjumuspärase mõttemustriga, mida kasutan alateadlikult igasuguse informatsiooni töötlemisel ja esmasel analüüsil. See oli justkui instinktiivne informatsiooniga suhestumise viis, mida võib tinglikult pidada minu sisemise ning väljaspool mind asetseva informatsioonivälja piiriks.

Ühest küljest takistas see mõttemuster sundimatute kujutluste tekkimist, teisalt sain olulist informatsiooni mentaalse kujutlemise protsessis osalevate mehhanismide kohta. Kuna malinke muusika kui stiimul ei allunud oma võõrapärasuse tõttu eelnevalt kirjeldatud suhestumismudelile, mis oli üsna agressiivne, tekkis sisemine konflikt. Tänu „komplitseeritud olukorra“ tekkele väljusin harjumuspärasest infoga suhestumise raamist. Kuna distantseerisin end harjumuspärasest infoanalüüsi mudelist, sain selle teadlikku ruumi asetada ning seda analüüsida. Senine mudel ehk tegelikkuse lihtsustus ei kirjeldanud uues olukorras enam nii hästi tegelikkust ning tuli asendada uuega. Edasises tekstis kirjeldan seda informatsiooniga suhestumise ja töötlemise mudelit, mis aktiveerus võõrapärase stiimuliga töötamisel.

Ratsionaalne ning usaldusväärne alus informatsiooni mõtestamiseks ja mõistmiseks näib olevat mõistetava informatsiooni reprodutseerimine ja funktsionaalne taaskasutatavus (Gadamer 1997: 171). See on idee, et kui oleme midagi omandanud, siis oleme võimelised omandatud uuesti sarnasel viisil kujutlema, rakendama ja selle baasil (soovi korral korduvalt) midagi sarnast looma. Seega võib järeldada, et reprodutseeritavuse eeltingimus on mingi mentaalselt olemasolev püsiv vorm, mida on tahtmise korral võimalik aktiveerida, et reprodutseerida vastavat kujutlust ja selle abil ka tegevust. Võib öelda, et kogesin ise, kuidas Gadameri kirjeldatav reprodutseerimise nõue on ka minu isiksuses juurdunud, kuna olen välja kujunenud

vastavas kultuuriruumis. Mõistsin, et minu puhul on üks informatsiooniga suhestumise viisi peamisi omadusi vajadus ja püüdlus fikseeritud püsivate vormide poole, milles on tugev kogemuslik ja loogiline tuum ning mida olen võimeline reprodutseerima. Loogilisus tundus olevat oluline püsiva vormi n-ö sisemise homöostaasi jaoks ja vormi kooshoidva n-ö pindpinevuse tekitamiseks. Kogemuslik tuum oli aga minu hinnangul vajalik selle vormi mällu talletamiseks ning talle teatud isikliku tähenduse ja mõtestatuse andmiseks.

Harjumuspärase informatsiooniga suhestumise viisi puhul käivitus stiimuliga kokkupuutel mõttes kohe analüüsiprotsess: malinke muusikat tuli seni järjest väiksemateks osadeks lahti võtta, kuni informatsiooniosad muutusid püsivaks ja arusaadavaks ning säilitasid mingi stabiilse ja reprodutseeritava sisu. Kuna minu prioriteet oli sundimatu ja vaba kujutluste loomine, siis püüdsin vältida liigset analüüsi ning uue informatsiooniga suhestumise varasemate harjumuste domineerima pääsemist.

Malinke muusikas esinevad rütmid tundusid mulle minu harjumuspärasest informatsiooniga suhestumise viisist lähtuvalt keerulised. Ma ei suutnud neid kuulamisel oma kujutlustes organiseerida ning luua süsteemset korda, mille alusel oleksin olnud võimeline neid tahtlikult reprodutseerima. Seetõttu tekkisid mõttes pidevalt n-ö veasignaaliid: tundsin, et „ma ei oska“, ning tajusin alateadlikku survet kuulatavat muusikat teadlikult analüüsida. Tekkis isegi konkreetne kujutus analüüsi sooritamise viisist. Nimelt oleksin harjumuspäraselt toimides ära lugenud kaheksandiknootide arvu ühes rütmitsükklis, märkinud ära rõhulised kaheksandiknoodid ning loonud rütmi mõistmiseks kirjaliku, kaheksandiknootide gruppidest koosneva skeemi.

Huvitav on see, et lõin kokkupuutel malinke muusikaga alateadlikult juba kujutluse analüüsist (mis paratamatult sisaldas ka analüüsi ennast), ilma et oleksin analüüsida soovinud ega selleks vähematki teadlikku pingutust teinud. See n-ö analüüsi iseeneslikkus andis mõista, kuivõrd automaatne ning rakendumises kaugeleulatuv on kirjeldatud harjumus väljastpoolt tuleva informatsiooniga suhestumisel. Kuna minu eesmärk oli suhestuda selle muusikaga kujutluse abil võimalikult vabalt ja sundimatult, otsustasin mitte toimida vastavalt n-ö reprodutseerimisel põhinevale eeldusele. Loobusin teadlikust analüüsist ning proovisin malinke muusikat kuulates võimalikult intuiitiivselt kujutlusi luua. Teadlikkusel ja reprodutseerimisel põhinevast toimimisviisist loobumine aetas mind kujutlemisel aga määramatusesse.

Määramatust saab defineerida määratuse ja määramatuse opositsiooni kaudu (<http://eki.ee/dict/ekss/index.cgi?Q=m%C3%A4%C3%A4ramatus&F=M>, viimati vaadatud

23.03.2020). Defineerimise alus on idee, et igasugune informatsioon likvideerib mingi määramatuse. Kuna ma ei saanud olla teadlik oma alateadlikest protsessidest, puudus mul teadlik informatsioon, mis oleks määramatust likvideerinud. Seetõttu jäi kujutluste loomine mulle määramatuks: mul puudus arusaamine, mis selle kujutluse tingib ning kuidas ja millel põhinedes see kujutus vormub. Sellises määramatusel põhinevas seisundis sain kujutlustest teadlikuks alles siis, kui need olid juba tekkinud, ning küllaltki terviklikke vorme loov mentaalne protsess leidis aset enne analüüsi. Olin stiimulist teadlik ja järelkult eksisteeris ka teadlik osa stiimuli tõlgendamisest, kuid peale selle esines kujutlusena ka paralleelne reaktsioon stiimulile, mille aluseks olev tõlgendusprotsess oli täielikult mulle varjatud. Tekkis duaalne kujutusprotsess, milles eksisteerisid korraga teadlik, korrastatud informatsioonil põhinev kujutus, mida harjumuspärased info korrastamise harjumused olid „lihtsustanud“. Samal ajal eksisteeris üllatusi põhjustav ning täiesti prognoosimatu, alateadlikust „pimedusest“ välja kasvav kujutus. Järgnevalt püüan seda duaalset kujutusprotsessi üksikasjalikult kirjeldada.

Teadlikkuse esinemine (vähemalt mingil määral) oli mulle mentaalses töös stiimuliga paratamatu. Juba teadmine, et puutun stiimuliga kokku ja et stiimul on olemas, sisaldas endas teadlikkust, sõnade ja tähenduste püsivat, õpitud vormi. Samuti mõistmine, et mu kujutlust juhtis määramatu, alateadlik jõud, põhines reprodutseeritaval ning püsival tähendusel, mis seostus määramatuse nähtusega. Siin võiks tekkida ka teatud vastuolu, mida iseloomustab järgnev küsimus: kui minu tegevust juhib määramatu, alateadlik jõud, siis kuidas saan teadlikult väita, et see jõud on olemas?

Tähendusväli, mis tekkis mu kujutlustes seoses teadliku info ja püsivate tõlgendustega, sundis kujutlusi võtma selget, fikseeritud ning mulle arusaadavat vormi. See teadlik osa minust püüdis malinke muusika kuulamise ajal luua varasematele oskustele tuginevat, püsivat, reprodutseeritavuse nõudele vastavat kujutlust sellest, kuidas improviseerida kuulatavast muusikast inspireerituna. Kuna malinke muusika oli mulle võõras ning mul polnud selle muusika alal piisavalt palju püsiva vormiga teavet ja oskusi, siis loodud kujutus ei toiminud. Harjumuspärane mõttemudel, mille abil tavaliselt infot töötlesin ning talletasin, saatis pidevalt „veasignaale“ ning survestas mind kujutlust katkestama ja tegelema hoopis edasise malinke muusika analüüsi ja n-ö omandamisega. Reprodutseeritavuse nõudel põhinev kujutus seetõttu aegajalt kadus, „purunes“ hetketi ning oli minu puudulike oskuste tõttu ebapüsiv. Hetkedel, mil teadlik kujutus kadus, pääses ajutiselt täielikult domineerima alateadlikkusel põhinev kujutus. Kuna ma ei olnud sel puhul kujutluse tekkeprotsessist teadlik, olin puhtalt jälgija rollis.

Kui tavapärane, ratsionaalne mudel end taas tööle rakendas, eksisteerisid jälle korruga kaks kujutlusprotsessi – teadlik, mis oli selge struktuuriga, olemasoleval ja omandatud infol põhinev, ning selle kõrval teine protsess, määramatu ja alateadlikkusele põhinev. Need protsessid kulgesid osaliselt koos, kuid siis jälle lahkesid dissonantselt, mõjutades, „lõhkudes“ ja asendades teineteist. Seda duaalset ja konfliktset ruumi võib vaadelda kui olelusvõitlust sisseharjunud, reprodutseerimisel põhineva mudeli, mis pole olemuselt loov, ning alateadliku mudeli vahel. Ühtlasi iseloomustavad need erinevad kujutlusmaailmad minu hinnangul kahte esteetiliselt teineteisest väga erinevat ruumi. See kujutlustevaheline ekviliibrium tundus aga universaalselt iseloomustavat igasugust arenguprotsessi, milles fikseeritud ja lõplikku tähendust püüab edasi viia ja lammutada tundmatusest tulvav uudsus ning mille tulemusena võiks toimuda millegi uue kohanemine (Säljö 2003: 64).

Järgnevas tekstis püüan kirjeldada tööprotsessi, mis toimus määramatusel põhinevate või seda sisaldavate kujutlustega.

Malinke hõimude traditsioonilist muusikat inspiratsioonina kasutavas kujutluse loomise protsessis esines kolm põhilist komponenti: teadvustatud stiimul, varjatud kujul toimuv stiimuli tõlgendamine ja tekkinud kujutluse jälgimine. Varjatud kujul toimuv tõlgendusprotsess oli ratsionaalselt teadvustamata ja sisaldas endas määramatuse elementi. Ma ei saanud näiteks jälgida, mis põhjusel ja mil viisil stiimul tähenduse omandas ning miks tekkisid kujutlused just sellistena. Seetõttu jäi nii selle stiimuli põhjal tekkinud kujutlus ise kui ka kontserdil toimunud improvisatsioon mulle suures ulatuses mõistetamatuks ning n-ö reprodutseeritavuse nõudele mittevastavaks.

Tänu mulle püsivate ja selgete tähenduste puudumisele malinke muusikas jõudis „pimeduses“ aset leidev tõlgendusprotsess minuni teisel viisil – mitte töödeldud ja mõistetava infona, vaid tundmusena. Malinke muusikat kuulates ja samal ajal püüdes sellest inspireerituna mentaalselt improviseerida elasin tundmuse tasandil läbi alateadvuses toimuvat tõlgendusprotsessi ja kogesin ka selle baasil vormuvaid kujutlusi. Tundmus kujunes toimuva protsessi teadlikuks osaks, mis seostus teadvustamata tõlgendusprotsessiga ja sellest tulenevate kujutlustega. Tundmus salvestus mällu ja hakkas edaspidi toimima kui autokommunikatiivne märk, mille abil kutsuda esile spetsiifilist varjatud tõlgendusprotsessi ja sellest tulenevat kujutlust.

Oma varjatusest hoolimata tekkisid ja salvestusid ka teadvustamata mentaalsesse ruumi olemuselt musotüübile sarnased vormid. Nn alateadlike musotüüpide esinemine järeldub sellest, et kindlad tundmused kutsusid esile just konkreetsete omadustega kujutlusi ja järelikult

ka neile vastavaid alateadlikke protsesse. Näiteks, kui mingi kogetud tundmuse hiljem, suvalisel hetkel aktiveerisin, võisin enam-vähem aimata, missugune kujutlus selle põhjal tekib. See andis võimaluse kasutada tundmuse nn semiootiliste lülititena, et määramatuse elementi sisaldavate musotüüpidega teadlikumalt kujutlusi luua ja ka kontserdil improviseerida. Seejuures on oluline märkida, et määramatust sisaldavates kujutlustes esinesid väga raskesti jälgitavad „tumedad laigud“ ning terviklike muusikaliste motiivide kohta puudus teadlikkus. Hoolimata nn lünkadest, mis kaasnesid määramatust sisaldava mentaalse improvisatsiooniga, on minu hinnangul doktorikontserdi salvestise põhjal võimalik tuvastada konkreetseid musotüüpe.

Hoolimata tundmuste kui märkide kasutamise abil saavutatud osalisest kontrollist määramatust sisaldavate kujutluste loomisel, jäi tekkivate kujutluste tähendus mulle suures osas arusaamatuks. Kujutlus tekkis, kuid olin pigem kõrvaltvaataja rollis. Näiteks määramatusel põhinevas kujutluses tekkinud rütmid võisid olla sedavõrd irregulaarsed, et nad ei oleks tõenäoliselt süstematiseerimiskatsetele allunud, rääkimata vastavusest reprodutseerimisnõudele. Kuna neis rütmistruktuurides puudus minu meelest püsiv ja teadlik vorm, siis võin väita, et need kujutlused olid mulle suurel määral mõistetamatud. „Mõistmiseks“ võis antud kontekstis pidada püsivate ja jälgitavate mõttekonstruktsioonide ja kujutluste olemasolu. „Mõistetamatus“ oli mulle olukord, milles mõtteline vorm purunes ja kadus enne, kui minus olemasoleva informatsiooniga seostus ning seeläbi tähenduslikuks muutus.

Kui tavapärasel teadvustatud tegevuses ja kommunikatsioonis kutsub tõlgendusi esile märk, mis toimib tihti ka nn leppemärgina ning mis on juba idee poolest fikseeritud tähenduse püüdlusega, siis käesoleval juhul asetus märgi rolli oluliselt komplekssema nähtusena tundmus. Kommunikatsioonis on üldjuhul märgi tähendus suunatud mõistmisele, defineeritusele, püsiva tähenduse tekkele. Kuna tundmus kui selline oli kujutluse protsessis osaliselt määramatu ja sisaldas suurt hulka teadvustamata infot, siis ka tundmuse esile kutsutud kujutlus ning pillimäng doktorikontserdil sisaldas palju kompleksust, irregulaarsust, teadvustamatut ja mulle mõistetamatut. Doktorikontserdi järel sain eksamikomisjoni liikmetelt personaalset tagasisidet selle kohta, kuidas ühe või teise liikme arvates oleks minu improvisatsioon võinud teisiti kõlada ning milliste tehnikate harjutamisega tuleks veel tegeleda. Komisjoni liikmetel tundus olevat eelnevalt fikseeritud suhtumine sellesse, kuidas improvisatsioon oleks pidanud kõlama ning ja millised on selle kvaliteedikriteeriumid. See pörkus minu püüdlustega tegutseda just alateadlikult ning vältida teadaolevalt kehtivate improvisatsioonivõtete kasutamist.

Doktorikontserti hindas eksamikomisjon hindega „väga hea“, mille põhjal oletan, et doktorikontserdil esines sellist muusikalist materjali, mida oli kuulajal keeruline tavapäraselt informatsiooniga suhestumise vormelilt rakendades mõista. Kahjuks ei saa ma siinkohal tugineda eksamikomisjoni arutelu protokollile, sest see ei ole avalik.

Malinke muusika kasutamine stiimulina andis mulle väärtuslikku informatsiooni mentaalsete kujutluste tekkimise ja rakendamise piiride kohta. Kogusin, mil viisil on stiimulipõhise mentaalse kujutluspildi terviklikkus, paindlikkus ning ülekantavus reaalsesse tegevusse seotud varem stiimuliga seoses omandatud teadmiste ja kogemustega. Mida vähem detailseid mõttelisi seoseid stiimul tekitab, seda piiratumad olid tema kasutusvõimalused teadlike kujutluste loomisel ning seda vähem allus kujutlusprotsess nn reprodutseerimisnõudele. Samal ajal peitus alateadlikul tegevusel põhinevas suuremas keerukuses ning olemuslikus ebasümmeetrias just kunstiliselt oluline osa, mis andis minu hinnangul improvisatsioonile tema edasiviiva jõu.

3.3.4. Stiimulite koosmõju ning kokkusulatamine

Teise doktorikontserdi stiimulite koosmõju kirjeldamisel on tähtis märkida, et kogu alapeatükki kirjapandu on retrospektiivis tehtud enesevaatluse tulemus. Otsese mentaalse töö ajal ning ka doktorikontserdil improviseerimise jooksul lasin lihtsalt mõtetel vabalt omasoodu liikuda ning proovisin loobuda igasugustest kunstilistest ja kvalitatiivsetest eesmärkidest, samuti teadlikust ideede fikseerimisest ja kogumisest. Seetõttu jõudsin käesolevas alapeatükis esitatavate mõteteni alles tagantjärele. Retrospektiivis tehtud enesevaatluse saan jagada kolmeks osaks: (1) doktorikontserdiks ettevalmistumise perioodi analüüsimine, (2) doktorikontserdil esinemise analüüsimine ning (3) doktorikontserdi salvestise kuulamine ja analüüs pärast doktorikontserti. Annan järgnevatel lõikudes edasi kirjeldatud kolmes osas tehtud vaatlusest tulenevad ideed.

Kuna stiimulid (Sumera palad „Pala aastast 1981“ ja „Quasi improvisata“ ning malinke traditsiooniline muusika) erinesid teineteisest oluliselt ning malinke muusikaga suhestumine jäi mulle Sumera teostega võrreldes suures osas alateadlikuks, säilitasid stiimulid minu mentaalses ruumis peamiselt eraldiseisvad territooriumid. Sulandumise potentsiaal jäi minu hinnangul paljuski realiseerimata. Näiteks esineb doktorikontserdi salvestisel muusikalise materjali vahetumist, mida võib tõlgendada kui järsku üleminekut ühe stiimuli põhjal improviseerimiselt improvisatsioonile teise stiimuli põhjal. Selles tuleb esile erinevate

stiimulite põhjal loodud mentaalsete kogumite eraldatus. Oli aga ka aspekte, milles tekkis erinevate stiimulite põhjal ammutatud mentaalne infosüntees, mis väljendus kontserdil improviseerides. Nendest aspektidest kirjutan järgnevas tekstis.

Mulle oli stiimulite sünteesimise seisukohalt oluline Lepo Sumera teoses „Pala aastast 1981“ esinev rohke variatiivsete korduste sisaldumine motiivitöötuses. Väikesed fragmendid laienevad teoses esinevates kordustes, moodustavad suuremaid tervikuid ning arenevad ka pikkadeks meloodilisteks liinideks. Ka malinke traditsiooniline muusika põhineb paljudel korduvatel rütmitsükklitel. Kujutluses improviseerides proovisin kahel erineval stiimulil põhinevaid motiivitöötusi ja rütme omavahel sünteesida. Mentaalse töö käigus kujunesid muusikalise materjali variatiivne kordamine ning nn laiendamine valitud Sumera teoste ning malinke muusika ühenduslüliks. Nii mentaalses kujutluses kui ka kontserdil improviseerimisel sulasid Sumera teostest pärinevad rütmilised, variatiivsed kordused kokku aafrikapärase rütmidega. Seoses määramatuse esinemisega improvisatsioonides muutusid rütmid ebaregulaarseteks, ei allunud fikseeritavale pulsile ega meetrumile. Säilis aga materjali kasvav, variatiivne struktuur ja kordused, ning ka diapatoon, mille ulatuses materjali varieerisin, jäi enam-vähem sarnaseks.

Tämbriliselt mõjutasid stiimulid üksteist märkimisväärselt. Aafrikapärasust lisas nii mõttes kui ka reaalsel esinemisel klaveri ettevalmistamine, asetades puidust vardad keelte vahele. Varraste abil oli võimalik klaveril tekitada korale teatud määral sarnanev tämber. Võib öelda, et Sumeralt pärit motiivikäsitlus segunes aafrikapärase rütmide ja tämbritega ning moodustas uue helimaailma. Kindlasti ei ole siin võimalik (seoses määramatuse esinemisega improviseerimisel) ega ka vajalik rääkida täpselt ülekantavatest motiividest või rütmidest. Pigem on tegemist äratuntava stiimulite mõjuga minu improvisatsioonis, mis põhineb suures osas teadvustamata tegevuse käigus tekkinud muusikalise materjali analüüsil ning enesevaatlusel. Samuti mõjutasid stiimulid mõtteseisundit, mis tekkis mul laval improviseerimise ajal, see aga omakorda mõjutas minu käitumist ja mängu esinemise ajal. Järelduste tegemine sellelt pinnalt oleks tõenäoliselt liiga üldine ning seetõttu küsitav.

Üheks stiimulite ühendamise viisiks kujunes nii kontserdil mängides kui ka mentaalse ettevalmistusprotsessi jooksul erinevatel stiimulitel põhinev improvisatsioon vasakus ja paremas käes – kummaski käes sisaldus erinevast stiimulist pärinev materjal. Doktorikontserdi ajal esines löike, milles vasak käsi mängis korasarnase tämbri mingit korduvat rütmi ning paremas käes oli tavapärase klaveri kõlaga sumeralik passaaž.

3.3.5. Koosmäng

Teisel doktorikontserdil oli minu ansamblipartner Sergio Castrillón. Ka tema tegi vastavalt minu juhistele kahe kuu pikkuse mentaalse tööperioodi, mis oli ettevalmistus doktorikontserdiksi. Castrillón töötas kontserdi mentaalse ettevalmistusperioodi jooksul minust teisiti. Sarnaselt minule kuulas ta stiimulites sisalduvaid palasid regulaarselt, kuid tema oli põhiliselt keskendunud Lepo Sumera ning malinke traditsioonilise muusika kohta käivate materjalide lugemisele ja uurimisele. Castrillón ütles, et tema mentaalne ettevalmistus sisaldas rohkelt stiimulite üle mõtlemist ning püüdu kujundada stiimulitega mingi filosoofiline ja esteetiline suhe. Filosoofilist ning esteetilist suhestumist vastava informatsiooni ammutamise kaudu pidas ta ka oma tavaliseks töömeetodiks enese arendamisel improviseerimise vallas. Tema enda sõnul tõlkis ta uue informatsiooni n-ö improvisatsiooni keelde puhtalt alateadlikul tasandil ja ta vältis oma teadlikes kujutlustes tšellol improviseerimist täielikult.

Mina seevastu kujutlesin stiimulites sisalduvat muusikat kuulates samal ajal võimalikult täpselt ja detailselt, kuidas improviseerin kuulnud muusikast inspireerituna mentaalses sfääris pillil. Ka mentaalse töö jooksul, mil parajasti stiimulitega kokkupuudet ei olnud (ning ma ei kuulanud parajasti ka neis sisalduvad palasid), püüdsin olla võimalikult detailirohke ning luua selgeid multisensorsetel kogemustel põhinevaid kujutlusi. Kuna püüdlesin mentaalses töös kujutluste selguse poole, salvestusid mitmed neist (eriti Sumera muusika põhjal) minu mällu võrdlemisi kindla ja selge vormiga musotüüpidega, mistõttu oli mul kontserdi jooksul risk lülitada end nende vormide rakendamisse improvisatsioonis. Sellist eelnevalt olemasolevate vormide kasutamist püüdsin vältida, reageerides võimalikult palju ja paindlikult sellele, mida mängis ja tegi Castrillón.

Castrillóni ja minu töömeetodite erinevus mõjutas minu hinnangul märkimisväärselt kogu laval tekkinud dünaamikat ning võis olla põhjuseks teatud tüüpi vastuoludele, mida mina improviseerijana laval läbi elasin. Püüdsin laval täielikult vältida varem fikseeritud ideede esile tulemist, kuid teatud määral oli stiimulitega töö loonud kuvandi või vormi, mis mõjus alateadliku eeldusena kontserdil toimuva suhtes. Järgnevalt kirjeldatud vastuolu, mis mul kontserdil tekkis, iseloomustab ainult teatud (ajaliselt väikest) osa kontserdist, kuid sisaldab olulist informatsiooni mentaalse töö kohta improvisatsioonis üldiselt.

Kontserdil oli hetki, mil tabasin end mõtlemast selle üle, kas Castrillóni mängus on tajuda mingeid konkreetseid elemente, mis oleksid stiimulipõhised. Lühikesteks episoodideks

arenesid need mõtted eeldusteks, mida esitasin oma kujutlustes Castrillónile improviseerimise ajal. Nn eeldamise hetkedel tundsin, nagu ma ei oleks Castrillóniga heas koosmängus. Selline eeldamine on minu hinnangul seotud sisemise vastuoluga, mis valitseb improviseerija ning esinemiskonteksti vahel. Vastuolu tekib improviseerija loodud kujutluste vahel, milleks on (1) kujutus sellest, kuidas soovitakse, et ümbritsev reaalsus oleks ja (2) kujutus sellest, milline on ümbritsev reaalsus hetkel tegelikult. Selline vastuolu on olemuselt negatiivne, kuna eitab reaalsel hetkeseisu ning eelistaks selle asemel midagi muud, mis eksisteerib mentaalse kujutlusena. John Corbetti järgi peaks improviseerija olema alati konteksti suhtes jaatav ning võtma ümbritsevat keskkonda kui materjali, millega suhestumisel tekib improvisatsioon (Corbett 2016: 26).

Üheks põhjuseks, miks vastuolu tekkis, võis olla Castrillóni ja minu töömeetodite erinevus: mina püüdsin selgeid kujutlusi luua ning nende põhjal vastavalt improviseerida, Castrillón lähenes asjale üldisemalt ning kontekstipõhisemalt. Kuna me ei olnud Castrillóniga töömeetodi osas kokku leppinud, oletasin spontaanselt, et ka tema on loonud mentaalse töö käigus stiimulitega konkreetselt suhestuvaid selgeid kujutlusi, mis võiksid kontserdi ajal väljenduda äratuntaval viisil improvisatsioonina. Kuna ma äratuntavat stiimuli mõju kontserdi ajal (vähemalt teatud hetkedel) ei tuvastanud, tekkis minus eelnevalt kirjeldatud sisemine vastuolu.

Vastuolu tekkimist võis soodustada ka see, et Castrillón otsustas enda sõnul vahetult enne lavale minekut, et tema roll ansamblistina on doktorikontserdil puhtalt toetav ja saatev. Mina ei olnud sellest otsusest teadlik. See kontserdile eelnenud fikseeritud hoiak, mille Castrillón oli võtnud, võis teatud hetkedel tingida minus tekkinud sisemise vastuolu ümbritseva kontekstiga ning võis olla põhjus, miks eeldasin mingitel hetkedel Castrillónilt teistsugust muusikalist käitumist. Kontserdil esines hetki, mil mõtlesin, et jätan Castrillónile muusikaliselt vaba ruumi initsiatiivi näitamiseks. Kuna ta vältis nendel hetkedel initsiatiivi võtmist ning oma muusikalise materjali sisse toomist, tundusid need hetked mulle muusikaliselt „tühjade“ ja „ebamugavatena“.

Tšello ja klaveri koosmängus tekkis muusikaliste materjalide kombinatsioone, mida võib tõlgendada kui stiimulite mõju väljendumist improvisatsiooni kaudu. Kuna Castrillón lähenes stiimulite tõlgendamisele üldisemalt kui mina, on võimatu kindlalt väita, et teatud muusikaliste materjalide kooslused seostuvad ansamblimängus just ühe või teise stiimuli või selle osaga. Siiski on minu hinnangul kontserdi salvestise põhjal võimalik välja tuua mõned ansamblimängus esinenud põhimõtted ja tüüpsituatsioonid ning lõigud, milles muusikalise materjali iseärasused on otseselt vastava stiimuli mõjutatud või isegi sellest tingitud.

Kuna Castrillón töötas stiimulitega pigem sisemise arutluse abil ning suhestas improvisatsiooni ja stiimulite kohta ammutatud uusi teadmisi alateadlikult, väljendus ka stiimulite mõju tema mängus pigem üldiselt ja muusikalise atmosfääri loomise kaudu kontserdil. Atmosfääri loomisel mängisid üliolulist rolli tämber ning laiendatud mänguvõtete kasutamine. Need võtted olid näiteks flažoletide *glissando*, *scordatura* häälestus, pilli sisse lisatud resonaator, mis võimaldas tekitada trompetile sarnast heli, ettevalmistatud poogna kasutamine, poognaga teisel pool tšello roopi mängimine ja poognamäng tšello jalal. Castrillón ütles, et väljendas selle kaudu atmosfääri meeleseisundit ja emotsionaalset sisu, mida ta stiimulite kaudu oli endasse talletanud. Tekkis sulam, milles eksisteerisid korruga Castrillóni loodud üldine stiimulitega seotud kõlaruum ning konkreetselt stiimulitega seostuv materjal, mida mängisin mina.

Kuna Castrillón asetask ennast kontserdi ajal teadlikult saatja ja toetaja rolli, võttis ta tšellot mängides korduvalt üle minu mängitavat stiimulitega seotud muusikalist materjali. See üle võetud materjal säilitas tema improvisatsioonis tugeva seose stiimulis algupäraselt sisalduva muusikalise materjaliga ning mõjus kui märk, mis aktiveeris mentaalse töö perioodil loodud suhte stiimulitega ja stiimulitega seostuva tähenduse. Seega esines kontserdil löike, milles nii Castrillón kui ka mina mängisime samal ajal muusikalist materjali, mis seostus otseselt stiimuliga. Järgnevalt kirjeldan seda tähendust, mille aktiveerumise ja teadvustamise kutsus Castrillónis esile stiimulitega seotud muusikalise materjali põhjal improviseerimine.

Malinke traditsioonilise muusika kuulamisel ning selle kohta lugemisel tekkis Castrillónil kuvand, et see muusika on tugevalt rituaalse sisuga – vahend transsi minekuks. Selle kuvandi aktiveerumise ning n-ö tõlkimise muusikalisse improvisatsiooni kutsus kontserdil Castrillóni sõnul temas esile rohkete minimalistlike, korduvate, kuid ometi ebaregulaarsete motiivide esinemine minu improvisatsioonis. Castrillón ütles, et ta läks improviseerides transilaadsesse seisundisse ning tajus ja arvas, et ka mina olin kontserdi ajal sarnases seisundis. Väikestest motiividest koosnev ja kordusi sisaldav, tämbriliselt rikas muusikaline materjal esines kontserdi vastavates löikudes nii Castrillóni kui ka minu mängus.

Sumera teostes kujunesid Castrillónile kõige tähenduslikumaks tämbrilised resoneerivad heliväljad. Minule teadmata oli „Pala aastast 1981“ Castrillónile juba enne doktorikontserdi mentaalset ettevalmistusperioodi hästi tuttav. Pärast doktorikontserti meenutas Castrillón, et kui ta kuulis esimest korda „Pala aastast 1981“ (umbes neli aastat enne doktorikontserti), vaimustasid teda sealsed heliväljad. Tema sõnul jäi see kogemus talle meelde ning meenus stiimulitega töötades. Selle põhjal võib järeldada, et Sumera palade kui stiimuliga kokku

puutumine inspireeris Castrillóni kontserdil rohkelt erinevate tämbritega improviseerima ning selle abil spetsiifilise emotsiooniga muusikalist atmosfääri looma.

3.4 Järeldused

Selles peatükis kirjeldan kahel doktorikontserdil tekkinud kogemuse põhjal, millised on mentaalse kujutluse kasutamise võimalused improvisatsioonioskuse arendamisel. Püüan anda ka ülevaate põhilistest omadustest, mis võivad iseloomustada mentaalset improvisatsiooni ning mentaalset kujutlust üleüldse.

Kujutlus kui selline tähendab teadlikkust kujuteldavast. Bob Snyderile tuginedes võib väita, et kõik mentaalne, mis kujutlusse ilmub, on inimese n-ö informatsioonipangas muutunud aktiivseks ning on omavahel kujutluse kaudu seotud (Snyder 2000: 3–11). Järelikult on kujutlemise üks rakendusviis seoste loomine erinevate infomatsioonikildude või elementide vahel ja sellega kaasnevad võimalused. Kujutlusse saab ühendada kõiki modaalsusi ning märgilist informatsiooni, millel on ükskõik milline tähendus. Eelneva põhjal võib öelda, et mida rikkalikum ning tähenduslikum on mingi stiimuli või märgi tõlgend kujutluses, seda suurem osa inimese mentaalsest kapatsiteedist seostub selle stiimuli või märgiga.

Harjumus tekitada seoses hetkel tähelepanu keskmes oleva infokilluga väga ulatuslikke tähendusi, eriti selliseid, mis hõlmavad kogu tähelepanuvõime potentsiaali, on vaadeldav kui efektiivne keskendumisvõime. Mentaalse kujutlemise praktiseerimine võib oluliselt parandada keskendumisoskust ning muuta kujutluse aluseks olevat stiimul või märk kujutlejale tähenduslikumaks. Väljenduse aluseks oleva materjali tähenduslikkuse kasv ning parem keskendumisvõime võivad improviseerijale tähendada suuremat psühhosomaatilist kohalolekut performatiivses aktis. Nii saab ka publik tõenäoliselt tugevama kunstilise elamuse.

Mentaalses töös mitme stiimuliga oli mul võimalik vaadelda stiimulite iseärasustega seoses tekkinud erinevusi kujutlustes. Selgus, et mida tähenduslikum oli stiimul, seda lihtsamini tekkisid selle põhjal teadvustatud kujutlused. Mida vähem oli stiimul arusaadav, seda hõredam ja detailivaesem oli temaga seoses tekkinud kujutlus. Olukorda, mil stiimul ei oleks üldse mingit kujutlust indutseerinud, ei kogenud ma kordagi. Seejuures on oluline, et mõistetamatu stiimuli puhul aktiveerusid hoopis teist tüüpi kujutlused ning mentaalsed konstruktsioonid, mis

olid seotud pigem n-ö mõistmise tekitamise protsessidega. Mõistmise kui sellise aluseks olid teatud (1) väärtushinnangud, millele vastamise korral tasus mõistetavat teavet säilitada, (2) püsivad informatsioonivormid, mis sisaldasid loogikat, terviklikkust ja isiklikku tähendust ning (3) teadmine, et vastav informatsioon on reprodutseeritav ja taas kasutatav.

Eelneva lõigu sisu pärineb kujutlemise käigus aset leidnud mentaalsete protsesside jälgimisest. Kui põimida loodavatesse kujutlustesse rohkem isiklikult tähenduslikku informatsiooni, tekib seoses kujutluste ulatuse laienemisega võimalus laiendada teadlikkust iseendast ja oma mentaalsete protsessidega seotud harjumustest. Kuna teadlikult saab muuta vaid seda, millest ollakse teadlik, siis avas iseendast teadlikumaks saamine uusi võimalusi muutusteks ning arenguks. Mida rohkem informatsiooni oli kujutlusse hõlmatud, seda sügavamaid muutusi võis mentaalne töö esile kutsuda.

Mida tugevam isiklik seos stiimuliga kokkupuutel või mõne märgi tõlgendamisel tekkis ning mida laiema kujutluse selle põhjal lõin, seda lihtsam oli mällu talletada kujutluse käigus infosünteesi abil tekkinud uut teavet. Võin öelda, et ulatuslike kujutluste loomine parandas rohkete infoseoste tekkimise kaudu mälu kasutamise efektiivsust.

Teatud muusikalise materjaliga kujutluses võimalikult paindlikult ning erineval viisil improviseerides laienes selle materjali mõistmine ning tekkis vabadus vastava materjali põhjal hiljem improviseerida ja seda ka füüsilisel instrumendil. Omandatud oskused talletusid minus ning seostusid aja jooksul eelnevate improviseerimisharjumustega, sealjuures muutus kogu minu improviseerimisstiil. Seega annab mentaalne improvisatsioon võimaluse õppida valitud materjali või infostruktuuriga loovalt ümber käima ning arendada dünaamilisi oskusi.

Kuna olin kujutlustes improviseerides detailselt teadlik oma keha liikumisest (käte, sõrmede, randmete ja kogu ülejäänud keha dünaamikast klaveri mängimisel), oletan, et stimuleerisin närvisüsteemi osi, mis osalevad ka füüsilises pillimängus ning seetõttu ei kannatanud minu pianistlik vorm mentaalse harjutusperioodi jooksul. Täpsus mängimisega seotud peenmotoorikas isegi kasvas. Seega on mentaalne improviseerimine füüsilisel pillil mängimise hea alternatiiv ning sel on füüsilise mängu ees ka teatud eeliseid.

Teadlike kujutlustega kaasnes paratamatult ka mingi teadliku vormi tekkimine ja salvestumine mentaalsesse ruumi. Kui neid vorme doktorikontserdil improvisatsioonis aktiveerisin, võis tekkida vastuolu minus eelnevalt fikseeritud vormi ja lavakonteksti vahel. Seetõttu kujutasid tekkinud fikseeritud struktuurid endas keerulist ülesannet säilitada vahetu reaktsiooni põhjal tegutsemine ning mitte hakata oma tegevuses kordama varem omandatud. Kirjeldatud olukord

kadus aja jooksul. Kui ma mainitud fikseeritud struktuure pärast doktorikontserti enam improvisatsioonis ei kasutanud, assimileerusid need struktuurid minu üldisse improvisatsioonioskusse. Nende mõju improviseerimisstiili tervikule ei kadunud ning omandatud muusikaline materjal ja tehnilised võtted säilisid.

4. Arutelu

Käesolevas doktoritöös tehtud katsete tulemused toetavad ideed, et mentaalse kujutluse rakendamine enne improvisatsioon tõstab improviseerimise kvaliteeti. Improvisatsiooni kui sellise olemuslik alustala on see, et seal sisaldub midagi uudset ja ettekavatsematut. Sel põhjusel ei saa improvisatsioon lõpuni alluda teadvustatud ning eelnevalt fikseeritud meetodile ja seda ka juhul, kui meetod on sedavõrd loov tegevus nagu mentaalse kujutluse rakendamine. Seetõttu võib tekkida küsimus, kas stiimuleid kasutades on tegemist ikkagi improvisatsiooniga, kuna stiimul andis loominguks tugeva vormistatud impulsi.

Et jätta alles improvisatsioonis esinev uudsus ning vähendada katseisikute improvisatoorse mõtteprotsessi otsest mõjutamist reaalse improviseerimise ajal, eraldas teineteisest stiimulist inspireeritud mentaalse improvisatsiooni ja füüsilisel pillil mängu. Palusin katseisikutel esmalt stiimulist inspireerituna mentaalselt improviseerida ning alles seejärel füüsilisel pillil. Pillil improviseerimiseks oli ainus juhised selline: improviseeri vabalt üks lühike pala. Fikseeritud polnud ka see, kas pidi mentaalseid kujutlusi looma või mitte.

Lähtusin katseformaadi kujundamisel oma pedagoogilisest kogemusest, mille põhjal üliõpilane hakkab pärast mentaalsete kujutluse loomise kogemust edaspidi oma vaimseid ressursse veidi teisiti kasutama. Mentaalsest kujutlusest võib saada osa improviseerimiseks kasutatavate „vaimsete tööriistade“ arsenalist, mis rakendub tööle isegi siis, kui üliõpilased teadlikult kujutlusi ei loo ning nende tekkimist ei teadvusta. Seetõttu võib käesolevas doktoritöös kirjeldatud „stiimuli abil indutseeritud mentaalseid kujutlusi“ ja nendega töötamise protsessi pidada improviseerimist ettevalmistavaks ning muusiku mõtlemisviisi mõjutavaks vahendiks, mitte aga improviseerimisega simultaanselt kasutatavaks meetodiks.

Käesolevas töös oli mentaalsete kujutluse uurimisel peafookus sellel, kas katseisikutel paluti stiimuli põhjal kujutlusi luua või mitte. Seda, milline oli konkreetne stiimul ja millised kujutlused ning improvisatsioonid selle stiimuli põhjal tekkisid, ma aga ei uurinud. Usun, et stiimuleid ning nende mõju uurides oleks võimalik leida täiendavat informatsiooni selle kohta, kuidas stiimuleid nende iseärasustest lähtuvalt sihispäraselt rakendada. Näiteks saaks ehk teatud tehniliste oskuste arendamisel kasutada stiimuleid, mis kutsuksid esile vastava oskusega seotud kujutlusi. Kõlatundlikkuse suurendamiseks võiks proovida kujutluse loomisel stiimulina

kasutada sõnu „värvus“ ja „pastell“, seejärel vastavalt improviseerida. Töös erinevate karaktersete elementidega võiks rakendada stiimulitena vastavaid sõnu – „hüplikkus“, „pehmus“, „tantsija“, „kloun“ jne. Usun, et sellised kujutlused võiksid ehk võimaldada kehalise väljenduse muutumist vastavalt stiimuli sisule.

Käesolevas doktoritöös võrdlesin juba eelnevalt tuttavasse kultuuriruumi kuuluva stiimuli ning võõrapärase stiimuli rakendamist mentaalsete ettekujutuste loomisel. Ometi jääb konkreetse stiimuli mõju kohta suurel hulgal vastamata küsimusi, millele vastuseid otsides saaks mentaalse kujutluse mõju uurimist jätkata. Näiteks (1) milline on erinevatele tajumodaalsustele (visuaalne, kuuldeline, taktiline, olfaktoorne) suunatud stiimuli mõju. Tõenäoliselt on erinevate modaalsustega seotud stiimulite põhjal loodud kujutlustes erinevus. Selle erinevuse mõju saaks uurida vastavate stiimulite katseisikutele esitamise ja nende põhjal inspireeritud tegevuste uurimise teel. (2) Milline on stiimuli abil mentaalsete kujutluste indutseerimise mõju improviseerimisele pikemas ajaperspektiivis (näiteks ühe õppeaasta jooksul) ning milliseid erinevusi tingivad selles erinevad stiimulid. Oletan, et teatud kujutlustega stiimuli rakendamise puhul areneb improviseerijas just see väljenduslik külge, mis on seotud vastava stiimuli esile kutsutud tähenduste ja kujutlustega. Töös üliõpilastega oleks võimalik valida õpetusmetoodika vastavalt stiimuli tüüpidele ning analüüsida hiljem saadud tulemuste mõju. (3) Milliseid erinevaid stiimulite rakendamise meetodeid on mentaalsete kujutlustega töötamiseks olemas (näiteks lisada teadlikult kujutlusse modaalsusi, muuta kujutlusi elavamaks ja detailsemaks, laiendada teadmisi kujutluse kui sellise kohta)? Oletan, et töötades kujutlusse detailide lisamisega paraneb katseisiku keskendumisvõime. Näiteks, kujutades pidevalt ette, kuidas pillimängus kasutatavad kehasoad väga kiiresti mõtestatult liiguvad, paraneb oletatavasti keha valmisolek vastavaks tegevuseks.

Üks oluline valdkond, milles olen kasutanud mentaalsete kujutluste teadlikku rakendamist, on ansambelis improviseerimine. Peaaegu alati on üliõpilased improvisatsioonitunnis enne esimest korda koos mängimist väga ebakindlad ning ütlevad, et nad ei tea, mida nad improviseerides tegema peaksid. Kui olen neile seejärel klaveril improviseerinud ja palunud neil vaid mõttes ette kujutada, mida nad minuga koos improviseeriksid, on üliõpilastel peaaegu eranditult tekkinud selge idee, mida kõlanud muusikaga koos mängida. Sellest „kaasimproviseerija stiimulina kasutamisest“ ongi üldiselt saanud üliõpilaste edaspidine harjumus, mis toimib teadvustamata kujul ja mis on improvisatsioonis koosmängu alus.

Teiseks doktorikontserdiks valmistumise jooksul, mil töötasin malinke hõimude muusika ja Lepo Sumera paladega, teadvustasin endale informatsiooni või tegevuse reprodutseeritavuse

nõudel põhineva mõttemudeli, mida olen harjunud kasutama informatsiooniga suhestumiseks. Selle mõttemudeli põhjal on millegi mõistmise üks komponent võime mõistetavat kas füüsilises reaalsuses või kujutlusena sihipärasel viisil uuesti reprodutseerida. Paljuski määravad eelnevalt omandatud mõttemudelid selle, kuidas midagi nähakse ja mõistetakse. Eelfikseeritud suhe ümbritsevasse annab teatud kindlad ning „turvalised“ piirid olukordadega toimetulekuks ja lahenduste leidmiseks, teisalt aga piirab see valikuvariantide mitmekesisust ja hulka. Vahetu reaktsioon, millest vormub kujutus, saaks olla eelfikseeritud infotöötuse viisist oluliselt loomingulisem võimalus ümbritsevaga suhestumiseks. Samuti võib olukorras, kus harjumuspärane mudel ei toimi, kogeda ebakindlust ja psüühilist pinget. Kõikide erinevate tekkinud reaktsioonivariantide aktsepteerimine ja teadvustamine annab võimaluse vabaneda normidele vastamise kohustusest ning jätab alles suure hulga potentsiaalseid tegutsemisviise, mille hulgast on võimalik valida. Igasuguste reaktsioonide teadvustamine ja aktsepteerimine võib viia isiklikuma ja laiemat mentaalset kõlapinda tekitava suhestumiseni informatsiooniga. Näiteks, kui pianisti kujutluses piirdub klaverimäng eelfikseerituna vaid klaviatuuri kasutamisega, siis puuduvad tal tõenäoliselt võimalused laiendatud klaveritehnika kasutamiseks improvisatsioonis. Kui suhtuda aga nii, et iga klaveri osa võib spontaanses reaktsioonis tekkiva idee ajendil olla kasutatav heli tekitamiseks, avardub pillikäsitlus märkimisväärselt. Paludes katseisikuid enne katset, et nad katse vältel pidevalt spontaansete ideede põhjal (millegi sooritamisel) tegutseksid, oleks võimalik saadud tulemusi uurides „vahetu suhestumise meetodi“ ja selle toime kohta informatsiooni saada. Oletan, et paljude spontaansete ideedega kaasa minnes teeb katseisik rohkem tegevusi kui eelfikseeritud viisil toimides. Suurem hulk tegevusi tekitab rohkem erinevaid olukordi ning katseisik saab seetõttu vastava nähtuse kohta enam teavet. Samuti on sellise mõtteviisi puhul minu hinnangul suurem tõenäosus jõuda uute ning efektiivsete lahendusteni.

Selles doktoritöös tehtud statistilise uurimise aluseks olev andmekogum on võrdlemisi väike. Katse tegemisel pidin toime tulema vähese ajalise ja materiaalse ressursiga. Suurema andmemahu puhul oleksid tehtud järeldused statistiliselt tugevamad ning oleks olnud võimalik saada statistilist informatsiooni enamate faktorite kohta, näiteks: kas on oluline, milline täpselt on stiimul, mida kasutatakse kujutluste loomisel. Seoses minu ressursi piiratusega ei olnud mul võimalik valida katseisikuid, kelle profiil oleks detailideni määratletud (näiteks: vanus, sugu, eelnev muusikõppe kogemus, eelnev kogemus improvisatsiooniga, katseisiku pärinemine kindlalt territooriumilt). Katseisikud võinuks ideaalis olla oma omadustelt üksteisele sarnasemad. Lisaks katseisikutega läbiviidud kvantitatiivsele uurimisele oleks

tulevikuperspektiiv ka kvalitatiivsete meetodite kasutamine. Katseisikute intervjuerimise või neile küsimustike esitamise abil saaks luua seoseid mentaalsete kujutluste kirjelduste ning katseisikute mängitud improvisatsioonide vahel, et vastavaid järeldusi teha. Näiteks saaks uurida, (1) kas konkreetsed kujutluste elemendid muusikas kajastuvad, (2) kas kujutluste selgus ja ulatus on seotud improviseerimise kvaliteediga, (3) mil määral ja mil viisil katseisikud kujutlusi loovad.

Kokkuvõte

Käesolev doktoritöö on uurimus selle kohta, milline mõju on mentaalses kujutluses improviseerimisel reaalsele improviseerimisoskusele pillil. Töö hüpotees oli, et improviseerimise kvaliteet tõuseb, kui muusikud enne seda enda kujutluses improviseerivad, kuna stiimulipõhiste kujutluste loomine paneb muusikud situatsiooni tähenduslikumana tajuma ning seda ka improviseerimisel väljendama. Sisuliselt jaguneb uurimus kahte ossa: katse ja kahe doktorikontserdi analüüs.

Katse kujundamise mõtteliseks aluseks valisin filosoofilised ja semiootilised kontseptsioonid, mille abil püüdsin kirjeldada improviseerimise protsessi. Valitud kontseptsioone kasutasin intellektuaalsete tööriistadena, mille mõiste pärineb Roger Säljõlt. Rakendust leidnud kontseptsioonid olid Derek Bailey idee mitteidiomaatilise improvisatsioonist, Alain Badiou tõeprotseduuride teooria, Gaston Bachelard'i arusaam spontaansest reaktsioonist, Charles Sanders Peirce'i märgisüsteemide teooria ning Jelena Issajeva samal Peirce'i teorial põhinev mõttearendus, milles samastab tõlgendi mentaalse kujutlusega. Mainitud kontseptsioonid integreerisin improvisatsiooniprotsessi kirjeldavaks mudeliks, mis oli katse kujunduse aluseks.

Katses osalesid katseisikud, kelle jagasin kahte gruppi. Grupi B liikmed puutusid kokku stiimuliga, mille alusel palusin neil mentaalseid kujutlusi indutseerida ning seejärel improviseerida ühe lühipala. Grupi A liikmetel palusin improviseerida ühe lühipala, kusjuures stiimuliga nad enne kokku ei puutunud. Kõik katseisikud osalesid katses kuuel korral ning nende mängitud improvisatsioonid salvestati. Salvestised esitasin viieliikmelise ekspertgrupile, mille liikmed andsid neile kümnepallisüsteemis hindeid. Teostatud analüüsi põhjal oli stiimuli abil mentaalseid kujutlusi loonud katseisikute improvisatsiooni kvaliteet statistiliselt märkimisväärselt parem ning see toetab minu esitatud hüpoteesi kehtivust.

Iseenda doktorikontsertide ettevalmistamisel improviseerisin kahekuulise perioodi jooksul vaid oma kujutluses. Kujutluste indutseerimiseks kasutasin stiimulitena esimese doktorikontserdi puhul Pierre Boulezi muusikat, teise kontserdi puhul Lepo Sumera palu „Pala aastast 1981“ ja „Quasi improvisata“ ning Aafrikas elava malinke hõimu traditsioonilist muusikat. Esimene kokkupuude reaalse pilliga pärast mentaalse improviseerimise perioodi oligi doktorikontserdil esinedes. Doktorikontsertide ettevalmistamist ning neil esinemist kirjeldasin ning analüüsisin, kasutades selleks intellektuaalsete tööriistadena kasutatud kontseptsioonidest integreeritud mudelit, mida olin eelnevalt kasutanud ka katses.

Katsetulemustest ja doktorikontsertidelt saadud kogemuste põhjal võin öelda, et mentaalsete kujutluste tekitamine muudab improviseerimise protsessi tähenduslikumaks ning parandab selle kaudu improviseeritud muusika väljenduslikkust ja tehnilist kvaliteeti. Paranesid keskendumisvõime, psühhosomaatiline kohalolek esinemistel, suurenes teadlikkus oma mõtteprotsessidest ja paranes muusikalise materjali töötlemise oskus improviseerimisel.

Allikad ja kirjandus

Sikk, Jaak 2017. Doktorikontsert I, 5. juuni, <https://youtu.be/LzmMtQoWyKs>, vaadatud 29.04.2020.

Sikk, Jaak 2018. Doktorikontsert II, 7. juuni, <https://youtu.be/jpjFvwxHxZk>, vaadatud 29.04.2020.

Atkin, Albert 2010. Peirce's Theory of Signs – *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 15. november, <https://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/peirce-semiotics/>, vaadatud 29.04.2020.

Bachelard, Gaston 1999. *Ruumipoeetika*. Tallinn: Vababund.

Badiou, Alain 2013. Event in Artistic and Political Practices, <https://youtu.be/fQ8XadTKa1c>, vaadatud 29.04.2020.

Bogdan, Robert C.; Biklen, Sari Knopp 2006. *Qualitative Research for Education: An Introduction to Theories and Methods*. Boston: Pearson Education, Inc.

Bailey, Derek 1992. *Improvisation: Its Nature And Practice In Music*. UK: Da Capo Press, Inc.

Chang, Chuan C. 2016. *Fundamentals of Piano Practice*. Tampa, FL, USA: CreateSpace (Amazon Publishing).

Corbett, John 2016. *A Listener's Guide to Free Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.

Craik, Kenneth 1967. *The Nature of Explanation*. Cambridge: At the University Press.

Davidson-Kelly, Kirsteen; Schaefer, Rebecca; Moran, Nikki; Overy, Katie 2015. Total inner memory: Deliberate uses of multimodal musical imagery during performance preparation. – *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*. Vol. 25 (1). pp. 83–92.

Deleuze, Gilles 1987. What is Creative Act?, https://youtu.be/a_hifamdISs, vaadatud 29.04.2020.

Gadamer, Hans-Georg 1997. Mis on tõde?. – *Filosoofilise hermeneutika klassikat 1997*. Toim. Leili Punga. Tartu: Ilmamaa, lk 165–182.

Gieseking, Walter; Leimer, Karl 1972. *Piano Technique*. New York: Dover Publications, inc.

Heller, Craig H 2013. Secrets of Sleep Science: From Dreams to Disorders. – *The Great Courses*, <https://www.thegreatcourses.com/courses/secrets-of-sleep-science-from-dreams-to-disorders.html>, vaadatud 2016.

Issajeva, Jelena 2015. Sign Theory at Work: The Mental Imagery Debate Revisited. – *Sign Systems Studies*. Vol. 43 (4), pp. 584–596.

Iverson, Ethan, 2008. Interview With Marc-Andre Hamelin. – *DO THE M@TH*, <https://ethaniverson.com/interviews/interview-with-marc-andre-hamelin/>, vaadatud 19.04.2017.

Jurevičš, Natalja 2004. *Rakendusstatistika*. Tallinn: Kirjastus Ilo.

Keller, Peter 2012. Mental imagery in music performance: underlying mechanisms and potential benefits. – *Annals of the New York Academy of Sciences Issue: The Neurosciences and Music IV: Learning and Memory*. pp. 206–213.

Kull, Kalevi; Lindström, Kati; Lotman, Mihhail; Magnus, Riin; Maimets, Kaire; Maran, Timo; Moss, Rauno Thomas; Pärli, Ülle; Pärn, Katre; Randviir, Anti; Remm, Tiit; Salupere, Silvi; Sarapik, Virve; Sütiste, Elin; Torop, Peeter; Ventsel, Andreas; Vereničš, Vadim; Väli, Katre 2018. *Semiootika*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Mountain, Rosemary 2001. Composers and Imagery: Myths and Realities. – *Musical Imagery*. Toim. Godøy, Rolf Inge; Jørgensen, Harald. New York: Taylor & Francis, lk 275–288.

Neuhaus, Heinrich 1973. *The Art of Piano Playing*. New York: Praeger Publishers.

Oliveros, Pauline 2016. Pauline Oliveros on The Power of Listening – *Red Bull Music Academy*, 22. november, <https://youtu.be/xMo5j3ebJw0>, vaadatud 14.04.2020.

Saintilan, Nicole 2014. The Use of Imagery During the Performance of Memorized Music. – *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*. Vol. 24 (4), pp. 309–315.

Säljö, Roger 2003. *Õppimine tegelikkuses: sotsiokultuuriline käsitus*. Võru: As Võru Täht.

Thompson, William Forde 2008. *Music, Thought, and Feeling: Understanding the Psychology of Music*. Oxford: Oxford University Press.

Doktorikontsertide kavad

1. doktorikontsert

5. juuni 2017 kell 18.30 Eesti Ajaloomuuseumi Suurgildi hoones

Kavas vabad improvisatsioonid

2. doktorikontsert

7. juuni 2018 kell 19.30 Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia ooperistuudios

Kavas vabad improvisatsioonid

Kaastegev:

Sergi Castrillón – tšello

3. doktorikontsert

17. juuni 2019 kell 18.00 Balderi saalis (Balderin sali) aadressil Aleksanterinkatu 12, Helsinki.

Kavas vabad improvisatsioonid

Kaastegevad:

Milda Sokolovaite – näitlemine

Kristiin Räägel – näitlemine

Essi Koivula – kaasaegne tants

Jussi Ulkuniemi – kaasaegne tants

Juan Fran Cabrera – viiul

Lauri Hyvärinen – kitarr

4. doktorikontsert (salvestis)

Salvestatud 20. novembril 2019 kell 14.30 Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia elektronmuusika stuudios ja 11. märtsil 2020 kell 19.00 Kanuti Gildi saalis

Eksami aeg: juuli algus 2020.

Kavas vabad improvisatsioonid

Kaastegev: Andro Manzoni – löökpillid

Doctoral Thesis Summary: The Influence of Stimulus Induced Mental Imagery on the Process of Improvising Freely

The doctoral thesis “The Influence of Stimulus Induced Mental Imagery on the Process of Improvising Freely” researches the influence of mental improvisation prior to improvisation on a real instrument on one’s free improvisatory skills. This is done (1) experimentally and (2) through the analysis of two of my doctoral concerts. (In the frames of the experiment I asked participants to accomplish tasks related to inducing mental imagery). I proposed a hypothesis that the use of mental imagery can raise the quality of improvising freely, because through created imagery, the meaning of improvised music expands for the improviser. The goals I set for the thesis are (1) to describe the possibilities of using mental imagery in the field of improvisation, (2) give an overview of the influence of mental imagery on the process of improvising freely, (3) propose methods for efficient use of mental imagery in improvising and (4) set further goals in researching the subject of mental imagery. The thesis consists of three main chapters and their sub-chapters.

The first chapter gives an overview of the philosophical and semiotic concepts that underlie the work and which I used as intellectual tools. According to Roger Säljö an intellectual tool is a coherent cluster of information, which is internally complementary, and which can alter the ways of thinking and therefore behaviour in a directed way (Säljö 2003: 22-23). I used the concepts of Derek Bailey, Alain Badiou, Gaston Bachelard, Charles Sanders Peirce and Jelena Issajeva as intellectual tools. Combining of these concepts gave me the frames of carrying out the research experiment.

In the thesis the term „free improvisation“ is defined as non-idiomatic improvisation. Bailey argues that improvisation in its freest form is not related to any specific idiom or style of music and is therefore independent from quality criteria related to genres or music styles. Improvisation becomes a value itself as it is (Bailey 1992: x-xii). I created the generic model for understanding improvisation based on the theory of procedures of truth by Alain Badiou. The idea of being aware of the first reactions as impulses for creating mental imagery and acting based on that is taken from the book “The Poetics of Space” by Bachelard. For connecting first reactions to the surrounding environment, the sign system theory by Peirce is

used. According to Peirce the components of the process of semiosis are (1) sign, which represents the object, (2) object and (3) interpretation (Atkin 2010: last viewed on 29.04.2020). The „interpretation“ of Peirce is equated with multimodal imagery based on the concept of Issajeva (Issajeva 2015).

The second chapter of the thesis describes the process of carrying through the experiment. I used an experimental design format as the frame for the experiment which I took from Bloomington Indiana University instruction for experimental design (https://repo.ema.edu.ee/r1/2020/06/05/05.06.2020_11.30.45_experiment_notes-indiana_edu.pdf, last viewed on 08.06.2020). According to the experiment design I divided participants into groups A and B. Stimulus was used on the participants of group B before the participants performed a short improvised piece. Group A was the control group which members improvised one short pieces without encountering stimulus beforehand. During one month each participant of both groups participated six times in the experiment. I gave the recordings of the improvised pieces played by participants to an expert group consisting of five improvisers to be evaluated in ten-point-scale. The order of recordings was random and different for each expert. The marks given by experts were then analysed statistically, using z -scale, t -test (student's test) and ANOVA test (Analysis of Variance).

The results of the t -test indicate that the recordings played by the members of participant group B got significantly higher marks compared to the control group 6.1 (SD = 4.24) and 5.15 (SD = 5.79); $t(388) = 4.18, p < 0,05$. The T -test results confirm the positive influence of using mental imagery prior to improvising on the process of improvising freely.

The two-factorial ANOVA test indicated that both factors “group” and “expert” had a statistically significant effect on the dependent variable “mark”. The effect size of the factor “expert” accounted for 28.9% of the difference of the mean values of groups A and B, the effect size of the factor “group” accounted for 4.2% of the difference between mean values of two groups. ANOVA test shows that stimulus induced mental imagery prior to improvising freely caused a statistically significant difference in the marks given by the experts to the recordings of improvised pieces by the participants.

Chapter 3 describes the experience of using mental imagery in the performance and preparation processes of two doctoral concerts. Conclusions are made about the possible influence prior to improvisation mental imagery can have on the process of improvising freely. An overview is given about (1) the way concepts by Bachelard, Badiou and Issajeva had a direct impact on the style of my improvising and (2) the principles I used for preparing for the doctoral concerts.

Before the doctoral concerts I engaged only in mental practicing, avoiding any physical contact with the piano for two months. While working mentally I imagined myself improvising inspired from the stimuli. This mental work took place on a daily basis.

I chose the music of Pierre Boulez as the stimulus for the first doctoral concert. To relate with the music of Boulez as a stimulus I listened to almost all works by Boulez. The biggest emphasis in the listening was given to the second piano sonata by Boulez. I analysed the sonata, dividing it into texture types, using the method of Samuel Andreyev as an example. I defined the meaning of the term “texture type” as a coherent musical entity, which includes a particular dynamics of music, rhythm, the proportion of pitch in the musical texture, the specifics of musical motives and mood. I divided the sonata into forty different texture types, which I used in the mental improvisation. The process of mental improvisation practice proved itself effective, as I had had lots of previous contact with the music of Boulez beforehand and therefore lots of creative ideas emerged. Also the mental work naturally turned into a musical reality while performing the first doctoral concert.

The second doctoral concert and the preparation process for it, included three research subjects, which were (1) simultaneous work with more than one stimulus, (2) work stimulus, which originates cultural territory, which is unknown for me and (3) the influence of mental improvisation on the process of ensemble improvisation (my ensemble partner was Sergio Castrillón, who is a Colombia/Finland based cellist). The stimuli for the second doctoral concert were traditional music of African Malinke tribe and the pieces by Lepo Sumera “The Piece from the Year 1981” and “Quasi Improvisata”. The music of Sumera was well-known for me before the doctoral concert took place in contrast to the music of Malinke tribe which was completely unknown. The music of Sumera instantly inspired rich mental images of myself improvising, but it was quite complicated to create imagery based on Malinke music – rather it triggered on a thought process which was related to finding ways to better understanding new

and unknown materials. My habitual thinking patterns did not match with the characteristics of Malinke music and I had to find an alternative approach how to “decode” it. The problem of not being able to understand the music made me more aware of the usual thought constructions which I am used to use when relating to new information. I avoided any conscious analyses and attempted to be as intuitive as possible in the process of creating mental images of myself improvising. In this process of intuitive mental creation I executed actions, which origin was unknown to me, oppositely I felt I was mostly aware of every action while improvising based on the music of Sumera as a stimulus. The two stimuli were very different from each other and therefore the discrepancy between them was also present onstage. Still, the two stimuli partially also melted together in doctoral performance. The unifying was based on similarities of musical features like abundant repetitions of short musical motives. Through preparation of the piano it was also possible to use quasi-African timbres on the piano. The mental work routine of Castrillón differed from mine as he tried to form a philosophical, aesthetic and intuitive relationship with the stimuli, while I was as clear as possible in imagining myself improvising, which could be a reason for some contradicting moments onstage.

In the course of this research I came to conclusions that (1) the more meaning a stimulus has, the bigger part of mental capacity can be transformed into mental imagery, (2) use of mental imagery can improve the ability of focussing, memory, raise awareness about the inner thought processes, give further possibilities of triggering on a change on thinking patterns and behaviours and strengthen the psychosomatic presence in a performative act. The overall positive effect of the use of mental imagery on the process of improvising freely was also supported by statistical analyses.

The further research of the subject could include finding out (1) how does the influence of mental imagery differ between the stimuli, which are targeted to different sensory modalities, (2) what kind of influence does the use of stimulus based mental imagery have on the process of improvising freely in long-term, (3) what kind of different methods exist for exploiting the potential benefits of using mental imagery in improvising freely, (4) what are the options of using mental imagery in ensemble playing.