RES MUSICA

—

nr 2 / 2010

Eesti Muusikateaduse Seltsi ja Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia muusikateaduse osakonna aastaraamat

TOIMETUS:
Urve Lippus, peatoimetaja
Kerri Kotta (muusikateooria)
Žanna Pärtlas (etnomusikoloogia)
Jaan Ross (muusikapsühholoogia)
Toomas Siitan (muusikaajalugu)
Anu Sõõro, toimetaja

TOIMETUSKOLLEEGIUM:
Mimi S. Daitz (New York City University, USA)
Jeffers Engelhardt (Amherst College, USA)
Mart Humal (Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, Eesti)
Diana Krull (University of Stockholm, Rootsi)
Timo Leisiö (University of Tampere, Soome)
Margus Pärtlas (Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, Eesti)
Johan Sundberg (Royal Institute of Technology, Rootsi)
Avo Sõmer (University of Connecticut, USA)

Res Musicale avaldamiseks esitatud artiklid retsenseeritakse anonüümselt kahe vastava valdkonna asjatundja poolt.

Keeletoimetaja Triin Kaalep
Kaas Tuuli Aule
Küljendaja Katrin Leismann

Rävala pst 16
10143 Tallinn, Eesti
Tel: +372 6675717
e-mail: resmusica@ema.edu.ee
www.muusikateadus.ee/resmusica

© EMTS, EMTA, autorid
Trükitud AS Pakett trükikojas

ISSN 1736-8553

Sisukord

Saateks koostajalt 5

—
Brigitta Davidjants
Armeenia enesekolonisatsioon muusikas
Vene impeeriumi ja Nõukogude Liidu (kultuuri)poliitika tagajärjel 7
Armenian self-colonisation in music as a result of the (cultural)
policies of the Russian Empire and the Soviet Union (abstract) 14

—
Tiiu Ernits
Laulmisõpetusest 1873. aasta eestikeelsetes koolmeistri
käsiraamatutes Preisi kasvatusteaduse kontekstis 15
Concerning the teaching of singing in Estonian-language handbooks
for teachers in the context of Prussian pedagogy in 1873 (abstract) 31

—
Eerik Jõks
Gregooriuse laulu määratlemine mõiste ja nähtusena ning
interpretatsioonilised eelistused tänapäevase praktiseerija vaatenurgast 33
A definition of Gregorian chant as concept and phenomenen and interpretational
preferences from the point of view of present-day practitioners (abstract) 51

—
Anu Kõlar
Elulookirjutuse teoreetilistest lähtekohtadest koos
vaatega tänapäevastele eesti muusikabiograafiatele 53
Thoughts on biography as a research problem with a look
at current Estonian music biography (abstract) 62

—
Gerhard Lock
Muusikalist pinget mõjutavad tegurid ja nende tajumine
Erkki-Sven Tüüri teoses „Oxymoron” 63
On factors influencing musical tension and its perception
in Erkki-Sven Tüür's piece “Oxymoron” (abstract) 74

—
Kaire Maimets-Volt
Vahendades „Üht”: Arvo Pärdi *tintinnabuli*-muusika tähendusväljast 75
Mediating ‘the One’: the paramusical field of connotation of Arvo Pärt's
tintinnabuli music (abstract) 86

—
Marju Raju
***Normalised Pairwise Variability Index* – kuidas seda rakendada muusika uurimisel?** 88
Applying *Normalised Pairwise Variability Index* to musicology (abstract) 96

—
ARVUSTUSED
Urve Lippus: Kes oli Fredrik Pacius? 97
Fredrik Pacius. Musiken som hemland. Kotimaana musiikki.
Redaktör/toimittanut Seija Lappalainen, Helsingfors/Helsinki: Svenska Litteratursällskapet i Finland, 2009, 224 s.

Janika Päll: Anu Kõlar, Cyrillus Kreek ja Eesti muusikaelu, Tallinn 2010 100
Anu Kõlar, *Cyrillus Kreek ja Eesti muusikaelu*. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Väitekirjad 5, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, 2009, 276 lk.

Jarmo Valkola: Reflecting the Music of Arvo Pärt in films – Echoes of Mind, Meditation and Mythology 103
Kaire Maimets-Volt, *Mediating the 'idea of One': Arvo Pärt's pre-existing music in film*. Estonian Academy of Music and Theatre Dissertations 4, Tallinn: Estonian Academy of Music and Theatre, 2009, 237 pp.

KROONIKA
Anu Paulus: Muusikateadusliku elu kroonikat 2009/2010 106

AUTORID 109

Saateks koostajalt

Res Musica teise numbri autoriteks on eesti noorema põlve muusikateadlased – praegused doktoriõppe üliõpilased või doktorantuuri äsja lõpetanud. **Kaire Maimets-Volt** kaitses oma väitekirja Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia muusikateaduse osakonnas 2009. aasta kevadel Arvo Pärdi filmimuusika teemal (juhendajaks allakirjutanu) ning **Anu Kõlar** samas kohas aasta hiljem, teemaks Cyrillus Kreegi elu ja looming (juhendaja professor Urve Lippus). Anust pisut varem kaitses **Eerik Jõks** doktoriväitekirja gregooriuse laulust Yorki Ülikooli muusika osakonnas Inglismaal (juhendaja dr. Nicky Losseff). **Gerhard Lock** ja **Marju Raju** õpivad praegu Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia muusikateaduse osakonna doktorantuuris ning nende juhendajateks on vastavalt dr. Kerri Kotta ning allakirjutanu. Gerhardi teaduslikud huvid paiknevad muusikateooria ja muusikapsühholoogia piirimail. Loomult interdistsiplinaarne on ka Marju uurimistöö, kes püüab rakendada oma seniseid teadmisi nii muusikateaduse kui ka psühholoogia erialal läbitud magistriõppes. **Tiiu Ernits** kirjutab doktoritööd Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias muusikapedagoogika erialal. Tema peagi valmiva väitekirja teemaks on baltisaksa koolilaulikud aastatel 1800–1940 ja nende võimalikud mõjud Eesti muusikakasvatusele ning juhendajateks professor Airi Liimets ning dr. Maris Kirme. **Brigitta Davidjants** (juhendaja dr. Katrin Dean) töötab väitekirja kallal Tallinna Ülikooli koosseisus olevas Eesti Humanitaarinstituudis kultuuride uuringute erialal, keskendudes armeenia muusikakultuuri enesemääratlusele ja seda mõjutavatele teguritele.

Aastaraamatu kõik kaastööd on enne avaldamist retsenseeritud igaüks kahe tunnustatud uurija poolt, nii sõltumatult ja anonüümselt, kui seda Eesti tingimustes on võimalik teha. Tänan Res Musica toimetuse kolleegiumi nimel kõiki retsensente nähtud vaeva eest, mis aastaraamatu selle köite kvaliteeti on aidanud tõsta. Loodetavasti ei häiri kogumiku temaatiline kirevus lugejat, vaid pigem osutab nende probleemide mitmekesisusele, mille lahendamisega meie muusikateaduses praegu tegeldakse.

Jaan Ross

Armeenia enesekolonisatsioon muusikas Vene impeeriumi ja Nõukogude Liidu (kultuuri)poliitika tagajärjel

Brigitta Davidjants

Sissejuhatus

Käesolevas artiklis vaadeldakse imperialistliku kultuuripoliitika rakendamist ja toimimist endise Nõukogude Liidu aladel. Nende, liidu eri paigus aset leidnud sarnaste protsesside kirjeldamiseks analüüsitakse Kaukaasia, eelkõige Armeenia kultuurisuhteid Venemaaga kahe režiimi ajal: Vene impeeriumis ja Nõukogude Liidus. Tollaste kultuurisuhete olemust võib seostada Venemaa militaartegevusega Kaukaasias. Konteksti mõistmiseks kirjeldatakse Armeenia geopoliitikat. Seejärel vaadeldakse, kuidas kajastasid Kaukaasia temaatikat Vene impeeriumi kultuuriinimesed, ning samuti seda, milliseid impulsse said armeenia heliloojad omakorda vene kultuurist. Ühtlasi kirjeldatakse, mis toimus Kaukaasia ja Kesk-Aasia maades nõukogude ajal ning mille poolest erines armeenlaste olukord Kesk-Aasia maade omast. Lõpetuseks on toodud ülevaade, millised aspektid kaasaegses Armeenia kultuuris kajastavad omaaegset Venemaa koosseisu kuulumist.

Edward Saidi järgi on orientalismi mõistel palju tähendusi. Kõige üldisemas plaanis tähendab orientalism seda, kuidas Läänes idamaid uuritakse. Selle definitsiooni kohaselt on Ida Lääne muutumatu huviobjekt ning orientalismis võib näha tähelepanekute kogumit, mis aitab identifitseerida eurooplasi vastandatuna kõigile teistele, mitteeurooplastele. Sellise vastanduse on aluseks võtnud paljud kirjanikud, filosoofid, politoloogid jt. Tihedalt koloniaalajastuga seotud orientalism on olemuselt Euroopa leiutis, milles Euroopa identiteet on ülemuslik, ega räägi niivõrd Idast endast, vaid pigem selle kujutelmadest Läänes (Said 1978: 1–92). Saidi orientalismiteooriaga haakub ka Tiit Hennoste mõiste „enesekoloniseerimine" – selle all on mõeldud protsessi, mille kaudu autoriteetne kiht koloniseeritavaid võtab vabatahtlikult omaks kolonisaatorite väärtused ja kultuurimudelid ning asub neile toetudes muutma oma kultuuri kolonisaatorite kultuuri sarnaseks (Hennoste 2003: 87).

Mõlemad ilmingud – orientalism ja enesekolonisatsioon – iseloomustavad ka armeenia kultuuri. Antud juhul tähendab see seda, et koloniseeritav idamaa vaatleb ennast läbi orientalistliku prisma, võttes enesepeegeldamisel omaks stereotüübid, mille abil on teda kujutanud kolonisaator ehk Lääs. Armeenia puhul ongi intrigeeriv, et sealne kultuurieliit pole endale leidnud kauget eksootilist objekti, millega tegelda, vaid on selle teinud iseendast. Ühest küljest tahetakse rõhutada oma originaalsust, teisalt aga ennast lihtsustada, et kohanduda vastavalt eeldatavale (Euroopa) publikule. Et mõista, milliste protsesside tagajärjel on armeenia kultuuris jõutud sellise minapildini, tasub vaadelda sealset muusikakultuuri ja selle tähendust kogukonnale. Nii muusikast mõtlemine kui ka selle tõlgendamine pakuvad häid vahendeid, mille abil konstrueerida etnilisust, identiteete ja ideoloogiaid ning näha iseennast eksootilise „teisena" (Stokes 1994: 5). Etnilisust muusikas seletavad üldisemad jõusuhted, mille toimel ka muusika areneb. Hoolimata sellest, kuidas konkreetne etniline grupp ennast ise näeb, tuleb arvesse võtta grupiga seotud kolonialistlikke ja domineerivaid suhteid (Chapman jt. 1989: 8–9). Loomulikult tuleb kõike seda arvestada ka Armeenia kultuurisituatsiooni analüüsides. Kui vaadelda sealseid omavahel põimuvaid ajaloolisi protsesse, võib armeenlaste enesekolonisatsiooni ja normidega mugandumist näha Vene impeeriumi ja Nõukogude Liidu kultuuripoliitika tagajärjena. Kuid kindlasti pole asi ainult selles. Põhjuste mõistmiseks tuleb süveneda ajaloosse ning vaadelda, milline geopoliitiline ja kultuuriline pärand oli Armeenias enne Venemaa sisenemist Kaukaasiasse.

Enne teema lähemat vaatlust tuleb rõhutada, et siin artiklis peetakse Venemaa mõjusfääri all silmas Ida-Armeeniat, mis kuulus alates 19. sajandist Vene tsaririigi koosseisu ning millest kujunes ka kaasaegne Armeenia Vabariik. Lääne-Armeenia arenes Osmani impeeriumi, s.o. kaudselt Prantsusmaa mõjusfääris ning kuulub praegu Türgi Vabariigi koosseisu. Ka armeenia kultuuri on kombeks vaadelda kahe erineva, ida ja lääne haruna. Lääne-Armeenia kuulus 19. sajandil Osmani impeeriumi, mida võis pidada omamoodi tolerantseks ja progressiivseks riigiks, mis oli pealegi suuresti Lääne mõju all. Võrreldes Lääne-Armeeniaga valitses Ida-Armeenias enne tsaririigi koosseisu minekut oluliselt hullem olukord, sest Pärsia šahhivõim oli Osmani impeeriumi kõrval konservatiivsem ja n.-ö. keskaegsem.

Armeenia Ida ja Lääne piiril

Artiklis on keskendutud esmajoones kahele nähtusele armeenia kultuuris: 19. sajandi lõpu heliloojad eesotsas Komitasiga ja 20. sajandi helilooja Aram Hatšaturjan. Komitas elas Vene impeeriumis, Hatšaturjan aga Nõukogude Liidus. Mõlemad olid silmapaistvad heliloojad ning pakuvad siinkohal huvi kultuuriloolisest aspektist, sest kuuluvad Armeenia rahvuslike sümbolite süsteemi ning neid kasutatakse etnilisuse ja rahvuslusega seotud ideoloogiate teenistuses. Armeenia rahvuslike sümbolite süsteemi iseloomustab üldisemalt seotus ristiusuga ja 19. sajandil toimunud rahvusromantilise eneseteadvuse tõusuga. Peale Hatšaturjani ja Komitasi kuulub sellesse süsteemi hulk teisigi loomeinimesi, näiteks kaasaegse armeenia keele rajaja Hatšatur Abovjan (1809–1848), poliitika- ja vaimuliider katoolikos Mkrtitš Khrimjan (1820–1907), lihtrahva keele kirjandusse toonud kirjanik Hovhannes Thumanjan (1869–1923), luuletaja ja proosakirjanik Avetikh Isahakjan (1875–1957) ja uuendusliku värvikeelega kunstnik Martiros Sarjan (1880–1972). Rahvuslikud sümbolid võivad olla veel geograafilised, materiaalsed jm., näiteks Piiblis mainitud Ararati mägi, omaaegse Urartu suurriigi keskuses Vani järve saarel asuv Akhtamari kirik, kivisse raiutud ristid khatškarid, rahvuslind kurg, rahvalaul „Krunk",[1] mis viitab armeenlaste sunniviisilisele eksiilile, jpm.[2]

Etnilisuse abil on kombeks konstrueerida piire, mille toel hoitakse alal sotsiaalseid ja kultuurilisi identiteete (Chapman jt. 1989: 17). Just seda teeb kaasaegne armeenia kultuurieliit ka Komitasi ja Hatšaturjani abil: nad mõlemad on armeenlaste jaoks ikoonilised ning neist on saanud ühtaegu nii spetsiifilise armeenialikkuse kui ka armeenlaste euroopalikkuse sümbolid, kelle tähtsuse suudab sõnastada iga keskmiselt haritud armeenlane. Teisisõnu on nad Euroopa mõistes rahvuslikud heliloojad ning ühendavad armeenia kultuuri lääne omaga. Armeenlased konstrueerivad nende toel piire, mille abil identifitseerida end eurooplastena, kuid säilitada oma rahvuslik eripära. Hatšaturjanile lisab veelgi kaalu asjaolu, et ta sai heliloojana maailmakuulsaks ning tõi armeenlastele rahvusvahelise tunnustuse. Seeläbi tekitab ta armeenlastes tunde, et nad on andnud maailmakultuuri oma panuse.

Et mõista, kuidas on armeenlased jõudnud just Komitasi ja Hatšaturjani väärtustamiseni, tuleb vaadelda nii armeenia kultuuri seesmisi kui väliseid protsesse. Keskenduda tasub sellele, millises faasis oli Armeenia kultuuriline ja poliitiline areng hetkel, mil venelased sinna jõudsid, aga ka sellele, kuidas see areng toimus ning milleni jõudis. Nagu öeldud, kuuluvad Komitas ja Hatšaturjan tänapäeval laiemasse ideoloogilisse süsteemi, mille tekkimise aluseks on Armeenia geopoliitiline kontekst. Armeenia on Ida ja Lääne elementidega piiriala, mis asub geograafiliselt Aasias, kuid kuulub konfessiooni järgi Euroopasse. Suuresti kristluse kui valitseva religiooni tõttu pole Armeenia oma regiooni kõige paremini sobitunud ning positsioneerib end islami ja Lähis-Ida maade pideva surve tõttu rõhutatult lääneriikide hulka, püüdes samal ajal Idast distantseeruda. Iga vähegi haritum kaasaegne armeenlane tegeleb aktiivselt oma euroopalikkuse rõhutamisega, otsides tõendeid, mis osutaksid, et armeenlased kuuluvad Euroopa, mitte Lähis-Ida kultuuriruumi. Selliseid „tõendeid" pakubki armeenlastele muusika, sest aitab rahval end soovitud viisil „paigutada" ning annab talle identiteedi. Muusika abil saab organiseerida kollektiivset mälu ja liigendada ruumi (Stokes 1994: 3–5). Seda teevad ka Armeenia kultuuriinimesed, paigutades end oma kanoonilise muusika abil Euroopa kultuuriruumi. Ent kui süveneda armeenlaste traditsioonilisse muusikakultuuri, ilmneb paradoksaalsel kombel Lähis-Ida tugev mõju sellele. Paljud Lähis-Ida muusika struktuuri elemendid on olemas ka armeenia muusikas, olgugi et poliitilis-ideoloogilistel põhjustel ei taheta neist sageli rääkida.

Eesti lugejal on Kaukaasia geopoliitikat keeruline mõista. Esmajoones ei tohiks unustada Kaukaasia kultuuride hübriidsust. Tuleks vältida eeldust, et etnilised grupid on identsed kultuurilistega ning et ühine kultuur on etnilise identiteedi alus (Eriksen 2002: 36; Jenkins 1994: 208). Naaberrahvaste

---

[1] Armeenia k. ‚kurg'.

[2] Neid armeenia sümboleid on läbi aegade eri uurimustes palju käsitletud, kuigi üldjuhul mõne spetsiifilise nähtuse kontekstis. Viimasel ajal on kirjutatud töid, milles on keskendutud rahvuslike sümbolite süsteemidele tervikuna, nt. O'Grady, Ingrid P. 1981. Shared Meaning and Choice as Components of Armenian Immigrant Adaptation. – *Anthropological Quarterly,* Vol. 54, pp. 76–81; Ohanian, Christian G. 2007. Armenian Cultural Values and the Issue of European Integration. Research Project for the International Center for Human Development (ICHD). http://www.ichd.org/?laid=1&com=module&module=static&id=381&PHPSESSID=daae814edf4e8aa6d651b07e0e43b3f5 (4.04.10).

kultuuride segunemine on igati loomulik, liiati veel Kaukaasias. Võrreldes grusiinlastega, kes on Kaukaasia rahvastest ehk paikseimad, ja aserbaidžaanlastega, on suure diasporaaga armeenlaste muusikas eriti palju naaberrahvaste muusika elemente. Huvitavaim näide on 18. sajandi ašuug Sajat Nova, kes lõi laule kõige rohkem aserbaidžaani ning alles seejärel armeenia ja gruusia keeles (Geodakjan 1969: 24). Siinsest rakursist Kaukaasia poliitilisi konflikte vaadeldes kipub ka ununema, et Kaukaasias on alati elanud läbisegi palju hõime, kes erinevad üksteisest nii keele kui etnose, ent ka religiooni poolest. Sealjuures on Kaukaasia olnud alati suurriikide globaalsete huvide mängumaa. Lihtsustatult öeldes realiseerisid Kaukaasias esimesel aastatuhandel oma huve Bütsants ja Pärsia. 1472. aastal haaras Armeenias võimu Pärsia Safaviidide dünastia. Seejärel, pärast Osmani impeeriumi teket 13. sajandil, tulid mängu türklased: 1514. aastal vallutas sultan Selim I suurema osa Armeeniast ning Safaviidide valitsuse alla jäi vaid Armeenia idaosa. 19. sajandi esimesel poolel hakkas Pärsia poliitiliste probleemide tõttu kõne all olevast piirkonnast taanduma. See-eest võttis sihi Pärsiale Venemaa ning hõivas Taga-Kaukaasia. 1826.–1828. aasta Vene-Pärsia ja 1828.–1829. aasta Vene-Türgi sõja tagajärjel arvati seni pärslaste võimu all olnud Ida-Armeenia Vene riigi koosseisu (Ter-Sarkisjants 2005: 288–310).

Kaukaasia venelaste silmis

Koloniseeritava ja kolonisaatori suhtele on sageli omane üheaegne vastuseis ja külgetõmme (Bhabha 1994: 85–92). See iseloomustab ka venelaste suhtumist kaukaaslastesse 19. sajandil ning tundub, et Venemaa ja Kaukaasia suhted on tegelikult alati olnud kaksipidised. Just tollal kujunes venelastel välja hulk orientalistlikke stereotüüpe, mille abil Idast aru saada. Vene impeeriumi muusikalise orientalismiga tegelnud muusikateadlane Richard Taruskin soovitab jagada orientaalse muusikalise materjali vene kultuuris impeeriumisisesesse ja -välisesse kategooriasse. Esimene hõlmab Siberit, Kaukaasiat ja Kesk-Aasiat, teine aga Kaug- ja Lähis-Ida (Taruskin 1992: 194). Seega ühendab Taruskin vene orientalismi tüübid poliitiliste sündmustega. Taruskini lähenemine tundub igati põhjendatuna, sest Kaukaasia vallutamisega langeb ühte Idast inspiratsiooni ammutanud vene romantismi õitseaeg, mida esindavad nt. Puškin ja Lermontov. Tollase kolonialismi tagajärgi võib näha ka tänapäeva Kaukaasias ning just need seletavad osalt Kaukaasia rahvaste praegusi vastastikuseid pretensioone ning nende rahvaste vajadust end kultuuriliselt üksteisest eristada. Tsaarivõimul, mille tegevuse tõttu tollased kubermangupiirid sündisid, oli ilmselt ükskõik, milline rahvas kusagil elab. See võim ei mõelnud osseetidele ega grusiinlastele, armeenlastele ega abhaasidele, ning geograafilised piirid ei järginud kohalike rahvaste etnilist, keelelist, kultuurilist ega religioosset kokkusobivust. Kubermangude territooriumid kujunesid nii, nagu Venemaa maid vallutas ning kuidas oli mugav kohalike rahvastega asju ajada. Ette rutates võib öelda, et ka Nõukogude Liidu hilisem tegevus ainult tugevdas tendentse, mille tulemusel need rahvad soovivad end üksteisest niivõrd eraldada.

Venemaa ja Kaukaasia suhete vastuolulisus väljendub paljudes nüanssides. Siin kajastub klassikaline impeeriumi suhtumine perifeeriasse, mis on iseloomulik paljudele regioonidele. Vene kultuuris leidub küllaga näiteid vastandlike hoiakute kohta, mis peegeldavad venelaste vastuolulist suhtumist Kaukaasiasse. Lihtsaim on neid tuua kirjandusest, mida on orientalismi teooriast lähtuvalt palju uuritud. Ühest küljest kujutasid venelased Ida oma loomingus militaarselt. Tasub mõelda Puškini muinasjutule surnud tsaaritarist ja seitsmest vägilasest.[3] Mida need vennad, Vene vägilased, teha soovisid? Parte lasta, mõõgaga vehelda, tatarlase pea maha raiuda ja tšerkessi metsast välja ajada. See näide pole sugugi erandlik. Siit võib järeldada, et 19. sajandi vene kultuuris nähti Ida antagonistlikelt positsioonidelt lähtudes. Ent see on vaid mündi üks pool. Teisest küljest suhtusid venelased Idasse romantiliselt ja idealistlikult, nähes selles omamoodi eksootilist objekti – vastandas ju Lermontovgi vene kõrgseltskonna kaunitaridele uhkeid Kaukaasia naisi.[4]

Kirjandusega analoogseid näiteid leidub ka muusikas. Nii nagu kirjanduses iseloomustas orientalismi kindel sõnavara, võeti muusikas omaks kindlad idamaised helilised klišeed. 19. sajandi vene heliloojate loomingus kujunes välja hulk idamaiseid muusikalisi stereotüüpe. Nende hulka

[3] Пушкин Александр С. 1976. *Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях*. Москва: Советская Россия.

[4] Lermontov, Mihhail 1967. *Meie aja kangelane*. Tallinn: Eesti Raamat.

kuulusid meloodias näiteks madaldatud teise või mažooris madaldatud kuuenda astme kasutamine, saatefaktuuris tertsi vältimine ning selle asemel kvintide ja kvartide kasutamine jms. Nimetatud stereotüüpe võib kohata näiteks Glinka, Balakirevi, Borodini ja Rimski-Korsakovi loomingus. Vene muusikalise orientalismi esmateoseks võib pidada Borodini ooperit „Vürst Igor", ent muidugi ei jäänud see ainsaks omalaadsete seas. Taruskini sõnul oli Ida teema venelaste jaoks vahepeal nii aktuaalne, et 1882. aastal nimetas muusikateadlane Stassov oma essees „25 aastat vene kunstis" ühe tähtsaima progressiivset vene koolkonda iseloomustava joonena muusika „orientaalset" koloriiti (Taruskin 1992: 194–195).

Venemaa armeenlaste silmis

Eespool on kirjeldatud Venemaa suhtumist Kaukaasiasse. Järgnevalt peatutakse Armeenia suhtumisel Venemaasse. Nagu öeldud, eelistavad armeenlased end kultuuriliselt paigutada Läände ning Venemaa on nende jaoks alati samastatud Läänega. Kui armeenlased 19. sajandi alul pärast Osmani impeeriumi sultani ja Pärsia šahhi võimu all olekut vallutati venelaste poolt, avanes armeenlastele ja grusiinlastele aken Euroopasse, sest Pärsia kõrval oli Venemaa progressiivne riik. Pealegi ühendas nii armeenlasi kui grusiinlasi kristlike venelastega sarnasem mentaliteet kui moslemitest pärslastega (kuigi armeenlaste, grusiinlaste ja venelaste puhul on tegu ristiusu eri harudega). Seetõttu oli 19. sajand n.-ö. piiride avanemise aeg nii armeenlastele kui grusiinlastele.

Tuleb ka meeles pidada, et idaarmeenlaste kultuur ei arenenud tollal niivõrd praeguse Armeenia aladel kui naaberterritooriumide pinnal. Tähtsat rolli mängis siin hoopis Gruusia pealinn, tollane Tiflis, kus elas lisaks grusiinlastele ka palju teisi rahvaid, sealhulgas armeenlasi. Vene impeeriumi ajal sai Tiflisist kubermangukeskus. See linn muutus kolonisaatorite keskuseks, kus arenes vene bürokraatia. Seetõttu toimus seal 19. sajandil majanduslik, poliitiline ja kultuuriline areng kiiremini ning edukamad armeenlased ja grusiinlased hakkasid Tiflisis venestuma. Huvitav on ka Gruusia naaberriigi Aserbaidžaani pealinna Bakuu roll. Kui Bakuu lähedalt leiti 19. sajandi keskel naftat, sai sellest rahvusvaheline linn – sinna ei asunud elama mitte ainult venelased, vaid ka sakslased, hollandlased, šveitslased jt.

Need tegurid – eelkõige soov eemalduda islamimaailmast ja läheneda kristlikule – loovadki suurepärased eeldused enesekolonisatsiooniks, mis väljendub ka armeenlaste kultuurilistes, sh. muusikakultuurilistes suhetes Venemaaga. Nagu öeldud, mõjutasid Venemaa kaudu 19. sajandi armeenia heliloojaid tollane lääne kultuur ja seal levinud rahvuslikud ideed. See oli üleminekuajastu, mil armeenlaste hulgas hakkasid levima mitmehäälne muusika ja euroopalik noodikiri. Esile kerkisid esimesed lääne stiilis muusikat kirjutada püüdvad heliloojad, nagu Komitas, Tigran Tšuhadžjan, Makar Jekmaljan, Romanos Melikjan jt. (Tigranov 1959: 22–23), kes hakkasid tähelepanu osutama oma rahva kultuurile, vaadeldes seda samal ajal n.-ö. eemalviibija pilguga. Ühtlasi panid nad aluse esimesele lääne muusika kaanonist lähtuvate armeenia heliloojate koolkonnale. Kui võtta arvesse, et armeenia muusikateaduses osutab termin „helilooja" sellisele loojale, kes oma loomingus kasutab lääne muusika vorme, tekkisid armeenia heliloojad alles 19. sajandil. Veel tänapäevalgi õpetatakse Jerevani konservatooriumis, et monoodilise muusika loojaid ei nimetata heliloojateks, vaid ašuugideks,[5] gussaanideks[6] vms. (Baghdassarjan 2003). Selle määratluse järgi olid esimesteks armeenia heliloojateks esimeste ooperite ja sümfooniate autorid, kes omandasid hariduse Lääne-Euroopa ja Venemaa muusikakeskustes (Geodakjan 1969: 18).

Kui vaadata, millist muusikat esimesed armeenia heliloojad kirjutasid, võib nende otsese eeskujuna näha vene kultuuris hästi tuntud Võimsat Rühma. Need vene heliloojad olid pannud aluse kompositsioonitehnikale, mille võtsid üle ka 19. sajandi armeenia heliloojad. Võimsa Rühma loomingut iseloomustab diatooniliste rahvalaulude harmoniseerimine, kromaatiline harmoonia, rahvaviiside imiteerimine jms. Nii toimis oma teostes ka Komitas, kes võttis tihti aluseks mõne rahvaviisi transkriptsiooni ning töötles seda funktsionaalharmoonia ja polüfoonia vahendeid kasutades. Orientaalsete klišeede kohta leidub näiteid kogu tema loomingus. Näiteks rahvaviisi „Hov

[5] Ašuug – ‚armunu' (arm. k.), Lähis-Ida rändlaulik. Seda sõna tunnevad paljud idarahvad. Armeenia kirjanduses kohtab sõna „ašuug" juba 15. sajandil, kuid nende kunst levis laiemalt 17.–18. sajandil.

[6] Gussaan – ‚rahva laulja' (arm. k.), 12. ja 13. sajandi rändlaulik.

Arekh"[7] töötluses ei kasuta Komitas saateakordides tertse ja laulus „Tšem krna khagho"[8] kasutab loomuliku mažoori asemel harmoonilist (Komitas 1969: 17, 75). Samuti on Komitas soololaulude tarbeks rahvaviise laadiliselt ühtlustanud: laulus „Tsirani tsar"[9] kaotas ta teises fraasis kuuenda astme kõrgenduse, mis esineb selle viisi transkriptsioonis (Komitas 1969: 37).

Nõukogude Liit Armeenias

Arvestades, kui varmalt ja valutult võtsid armeenlased üle 19. sajandi kolonisaatorite kultuuri, võib vist väita, et Armeenia kultuuriline pinnas oli Nõukogude Liidu ühtlustatud kultuuripoliitika jaoks soodne.[10] See soodne olukord tuleb eriti hästi esile, kui võrrelda Armeenia tollast kultuurisituatsiooni olukorraga Kesk-Aasia maades, millega Kaukaasia riigid ühtse nõukogude kultuuripoliitika tulemusel automaatselt ühele pulgale sattusid.

Nõukogude Liidu kultuuripoliitika jätkas sisuliselt sedasama suunda, mida oli alustanud Vene impeerium. Nii siin kui seal avaldus orientalistlik mudel, mille kohaselt Venemaa esindas Läänt ning Kaukaasia ja Kesk-Aasia liiduvabariigid idamaid. Ühtlasi iseloomustasid tollast kultuuripoliitikat suured geograafilised ambitsioonid, milles on samuti nähtud orientalismi üht tunnust. Venemaa oli need riigid koloniseerinud ning sealsed väikerahvad allusid poliitilisele survele, mis väljendus enam-vähem kõiges alates haridussüsteemist ja lõpetades füüsiliste repressioonidega (Davidjants 2007: 16). Kõigi nõukogude rahvaste kultuur arenes vastavalt Moskva direktiividele ja muutus seeläbi koloniaalkultuuriks. Nõukogude kultuuriideoloogias tõusis kesksele kohale rahvuslikkuse nõue, mis oli eriti aktuaalne 1930.–1960. aastatel. Muusikas tähendas see, et erineva kultuurilise ja ajaloolise taustaga heliloojad pidid oma töödes kasutama rahvaviise või teisi kuulajasõbralikke rahvamuusika elemente koos vene klassikute tehnilise arsenaliga, mis tõi Kaukaasia ja Kesk-Aasia muusikakultuurile kaasa ida kultuuri aspektide imiteerimise lääne (antud juhul vene) haridusega heliloojate poolt. Seega saadi läänestumise mudel Venemaalt, tuginedes sellistele 19. sajandi meistritele nagu Glinka, Borodin, Rimski-Korsakov ja Mussorgski. Marina Frolova-Walkeri järgi püüdsid Kaukaasia ja Kesk-Aasia maad näidata oma kultuuripärandit läbi imporditud lääneliku kultuuri ning Venemaa etendas neis riikides Lääne ja Ida vahendaja rolli. Imporditud kultuuri esitleti kui muusika loomulikku ja autentset arengut (Frolova-Walker 1998: 331–336).

Nõukogude koloniaalkultuuri mõju tulemusel tehti Kesk-Aasia rahvaste muusikas esimesed katsed rahvaviise euroopalikult harmoniseerida. Nii sündinud heliteostes ilmnevad mitmed muusikalised stereotüübid – mažooris madaldatud kuues aste, diatoonilistele meloodiatele lisatud altereeritud saatehääled ja mitmesugused variatsioonitehnikad (Frolova-Walker 1998: 338–351). Kõikides liiduvabariikides tuli Nõukogude Liidu ametliku kultuuripoliitika tulemusel üles ehitada rahvusooper kui institutsioon, luua sellele repertuaar, mille tarbeks omakorda osutus vajalikuks uurida ja süstematiseerida rahvamuusikat. Ka siin ilmnes orientalismile omane lihtsustatud geopoliitiline maailmavaade: ei pööratud tähelepanu asjaolule, et paljudes liiduvabariikides elas mitmest eri rahvusest inimesi. Et paljudel juhtudel, näiteks Usbekistanis ja Kasahstanis, osutus võimatuks kohe sellist kultuurihüpet sooritada, tulid appi Moskva ja Leningradi heliloojad. Sageli kirjutasid nad sotsiaalselt tellitud ooperid ise valmis, püüdes neis luua kohalikku rahvuslikku stiili (Frolova-Walker 1998: 334–339). Tulemused olid mõnikord üsna kurioossed. Näiteks sai Türkmenistanis sündinud armeenlasest Sergei Balasanjanist Tadžikistani rahvuslik helilooja.[11]

Kui võrrelda armeenlaste muusikakultuuri olukorda näiteks turkmeenide või tadžikkide omaga, siis selgub, et need ei kattu enamikus aspektides, välja arvatud see, et nii Kaukaasias kui Kesk-Aasias viljeldi muusikalist orientalismi. Enamiku Kesk-Aasia maade jaoks oli peaaegu võimatu

[7] Arm. k. ‚tuult andke'.

[8] Arm. k. ‚ma ei saa tantsida'.

[9] Arm. k. ‚aprikoosipuu'.

[10] Armeenia Demokraatlik Vabariik eksisteeris vaid aastatel 1918–1920 ning üleminek Vene impeeriumist Nõukogude Liidu koosseisu toimus armeenlaste jaoks lühikese aja jooksul.

[11] 1960. aastal komponeeris ta muusika tollases Stalinabadis, praeguses Dušanbes, Tatjana Berezantseva ja Gafor Valamat-Zade filmile „Leili ja Medžnun", mis käsitles Nizami teose ainetel loodud ja moslemi klassikalises kirjanduses tuntud kuulsat traagilist armastusmotiivi.

sooritada Nõukogude Liidu poolt ettenähtud kultuurihüpet, kuid Kaukaasia maades, sealhulgas Armeenias, käis see palju lihtsamalt. 1930. aastateks oli seal juba olemas lääne traditsioone järgiv süvamuusika, mille juured ulatusid 19. sajandi keskpaika, Vene impeeriumi aegadesse. Ning kuna stiililiselt võeti Nõukogude Liidus sotsialistliku realismi kaanoni raamides omaks 19. sajandi rahvusromantiline helikeel, ei tulnud armeenia nõukogude kultuuri rajada nullist, vaid siin sai tugineda juba eelnenud sajandil juurdunud traditsioonidele (Davidjants 2007: 17).

Nii uuema kui vanema aja armeenia muusikaloo käsitlustes on kombeks rääkida kolmest klassikust: Komitasist, Spendjarovist[12] ja Hatšaturjanist. Ükski armeenia muusika käsitlus ei saa läbi ilma neid mainimata. See, kuidas nimetatud heliloojatest on saanud klassikud, illustreerib nõukogude kultuuripoliitika pärandi tugevust ja selle poliitika jätkuvaid tagajärgi, aga ka armeenlaste enesekolonisatsiooni olemust. Komitasi loomingut hakati propageerima juba nõukogude aja alul. Muidugi ei saa Komitasi tähtsust panna ainult Nõukogude kultuuripoliitika tegevuse arvele. Komitas oli suurepärane helilooja, kes esimesena hakkas tegelema armeenia rahvamuusika uurimisega. Samas tekkis Komitasi fenomen osalt vajaduse tõttu temasuguse isiku kui sümboli järele 1930. aastatel. Komitasi muusika vastas nõukogude ajal „kohustuslikule" sotsialistliku realismi kaanonile: ühest küljest kasutas ta oma muusikas rahvaviise, teisalt aga oli see komponeeritud 19. sajandi lääne muusikas levinud helikeeles.

Esimesed põhjalikumad Komitasi-käsitlused on pärit nõukogude ajastu esimesest poolest ning kui võrrelda neid tänapäevaste kirjutistega, on nii ühtedes kui teistes täheldatav sama rakurss. See kehtib ka teise klassiku, Hatšaturjani puhul. Näiteks tasub võrrelda Hatšaturjani-käsitlusi kahes venekeelses nõukogude entsüklopeedias (vt. Geodakjan 1981: 1044–1052; Bolšaja … 1951: 98–99) ja ühes tänapäeval tähtsamaks peetavas ingliskeelses muusikaentsüklopeedias (Sarkisyan 2001: 556–558), mis on ilmunud aastatel 1951–2001. Võiks ju eeldada, et eri ajastutel, eri kultuurides ja erinevate riigikordade ajal on nende heliloojate tegevust nähtud ideoloogiliselt lahknevatelt positsioonidelt. Kuid see ei ole nii. Hatšaturjani loomingust kõneldes püsib fookuses tema muusika rahvuslikkuse küsimus. Kõigist armeenia n.-ö. rahvuslikest heliloojatest oli Hatšaturjan üks väheseid, kellel õnnestus saada maailmakuulsaks. Hatšaturjani rahvusvahelise tunnustuse põhjusi vaagides on helilooja loomingulise meisterlikkuse kõrval raske sootuks kõrvale jätta kultuuripoliitilisi aspekte. Nõukogude võim vajas kunstnikke, kelle abil teostada rahvuslikku ideoloogiat. Hatšaturjan sobis sellesse rolli hästi, sest ta suutis oma muusikas ühendada patriootilise alge – nii nagu seda nägid totalitaarse ühiskonna võimurid – rahvusliku algega. Võib väita, et Hatšaturjan kirjutas muusikat, mis vastas üsna täpselt Gorki sotsialistliku realismi doktriinile,[13] olles „sisult sotsialistlik, vormilt rahvuslik".

Kuigi Hatšaturjani ja Komitasi loomingut tõstetakse esile kui parimaid näiteid armeenia muusikast, on nende looming tegelikult märksa rahvusvahelisem, kui arvatakse. Komitas „lihvis" rahvaviise sel määral, et armeenia rahvamuusikast jäi neis üsna vähe järele: ta kaotas keerukamad rütmifiguurid ja muutis armeenia viisid sel kombel eurooplasele harjumuspärasemaks (Davidjants 2007: 55). Hatšaturjanil on armeenia muusikakultuuriga sisuliselt veelgi vähem pistmist kui Komitasil ning tema looming on tõlgendatav pigem eksootiliste elementidega vene muusikana kui armeenia muusikana. Ikka veel vaadatakse mõlema helilooja puhul neist seikadest sageli mööda ning kaasaegne armeenia muusikateaduslik kirjandus seob Hatšaturjani ja Komitasi tegevust ideoloogiaga, mis näib pärit olevat pigem 1930. aastatest kui kaasajast. Võime öelda, et Hatšaturjani looming esindab ehedaimal kujul orientalismi muusikas. Ta on ühtaegu nii armeenia helilooja (kellena Hatšaturjani eelistavad näha armeenlased) kui ka omaaegse nõukogude kultuuripoliitika suundumuste esindaja. Hatšaturjani loomingu mitmetahulisusele viitab tema elulugu, mis pole sugugi seotud olnud vaid Armeeniaga.

---

[12] Kuna Aleksander Spendjarovi tegevuse iseloom erineb arvestataval määral Komitasi ja Aram Hatšaturjani omast, keskendutakse siin vaid viimastele.

[13] Kommunistliku kultuuri alustaladeks saanud sotsialistliku realismi põhimõtted sõnastas 1934. aastal Kirjanike Liidu kongressil Moskvas kirjanik Maksim Gorki: „Sotsialistlik realism peab eksistentsi teoks, loominguks, mille eesmärk on arendada katkematult inimese väärtuslikemaid individuaalseid võimeid selle nimel, et saavutada võit looduse üle, tervise ja pikaealisuse nimel, suure õnne nimel elada Maal" (Nõukogude kirjanike esimene üleliiduline kongress. Stenograafiline aruanne, 1934, lk. 17).

Ta elas 18. eluaastani Gruusias, kosmopoliitses Tiflisis, ning läks siis õppima Moskvasse heliloojate Reinhold Glieri, Mihhail Gnessini ja Nikolai Mjaskovski käe alla (Sarkisyan 2001: 556). Muide, Frolova-Walkeri järgi „aitas" Glier luua rahvuslikku stiili aserbaidžaanidel, mis tähendab, et Hatšaturjani õpetajate hulgas oli neidsamu heliloojaid, kes tegutsesid rahvuslike stiilide loomise suunas orientalistlikus vaimus (Frolova-Walker 1998: 364).

Uus Armeenia, vana kultuur

Nüüd, umbes 20 aastat pärast Nõukogude Liidu lagunemist, võib üle pika aja iseseisvas Armeenias täheldada huvitavat kultuurilist olukorda. Rohkem kui pooleteise sajandi pikkuse vene kultuuriruumi kuulumise järel on Armeenias valitsevaks muutunud orientalistlik, iseennast koloniseeriv hoiak, mille järgi ühest küljest rõhutatakse oma kultuuri iidsust ja väärtuslikkust, teisest küljest aga luuakse endast üha kuvandit läbi Lääne paradigma. Üsna tavaline tänapäeva Armeenias on identifitseerida end vene kultuuris leiduvate peegelduste, näiteks Brjussovi ja Mandelštami kirjanduslike tekstide varal. 2002. aastal Jerevani Komitasi-nimelises Konservatooriumis õppides tutvus artikli autor koos teiste tudengitega armeenia muusikat ja kultuuri käsitlevate loengute raames nimetatud vene autorite Armeenia-teemalise loominguga, samal ajal kui armeenia oma autorite analoogilistele käsitlustele tähelepanu ei pööratud.

Nõukogude kultuurieksportdi tagajärjel tekkinud Lääne institutsioonid on paljuski mõjutanud armeenia süvamuusika kultuuri kujunemist (Stock 2004: 18–39). Näiteks Jerevani Komitasi-nimelises konservatooriumis on rahvapillide osakond, kus kohalikke algselt modaalse häälestusega rahvapille õpetatakse mažoor-minoorsüsteemile tuginedes. Mitmeid rahvamuusika žanre, näiteks keskaegseid improvisatsioone taage, esitatakse lääne muusika traditsioonist lähtuvas kontsertstiilis. Mõnikord ühendatakse nähtusi, mis on pärit erinevatest kultuurikihistustest ning seetõttu ei sobi omavahel kokku – näiteks ida monoodiat, mis on improvisatsiooniline ja levib suuliselt, partituuripõhise ooperiga, mis on läänelik nähtus. Võrreldes autentse rahvamuusikaga on süvamuusika prestiiž ühiskonnas jätkuvalt palju suurem. Rahvapillidele luuakse uut repertuaari ja mängutehnikat Lääne traditsioonist lähtudes. Instrumente ühtlustatakse lähtuvalt võrdtempereeritud häälestusest ning rahvapilliorkestrite puhul ei võeta arvesse, et paljude pillide häälestused omavahel ei ühildu. Sageli ei teadvustata, kust algab ja kus lõpeb folkloor ning millal see läheb üle autoriloominguks. Esitatakse partituuripõhist rahvapilliorkestritele loodud repertuaari ja räägitakse sellest kui folkloorist. Komitasi rahvalauluseadetest räägitakse kui folkloorist (Davidjants 2007: 18–19).

Sealjuures on huvitav püüda jälgida, millised on tänapäeva Armeenia ühiskonnas inimeste tegelikud muusikalised eelistused. Komitasi ja Hatšaturjani autoriteeti ja tähtsust ei ole Armeenias üldiselt kombeks kahtluse alla seada, sellele vaatamata et tõenäoliselt piirduvad keskmise armeenia noore teadmised Hatšaturjani loomingust vaid „Mõõkade tantsuga". Armeenlaste muusikalised maitse-eelistused näivad ka tänapäeval armeenia kultuuri paigutavat pigem Lähis-Idasse kui Euroopasse. Bakuu armeenlased on 1960. aastatest meenutanud, kuidas aserbaidžaanlastesse suhtuti küll üsna üleolevalt, kuid kell üks häälestati raadio ikkagi jaamale, mis kandis üle aserbaidžaani rahvamuusika kontserti. Ka Türgis, kus samuti positsioneeritakse end Ida ja Lääne piirile, on nähtavasti tegemist umbes samasuguse olukorraga. Massiteabevahendite kaudu on Türgis püütud propageerida läänelikku muusikat, kuid kuivõrd lääne stiilis muusika oli külainimeste jaoks väheütlev, lülitati raadio lihtsalt välja või häälestati Egiptuse jaamale (Chapman jt. 1989: 11–12).

Mis puutub armeenia kaasaegsesse muusikateadusse, siis kui seda võrrelda eesti muusikateadusega, on Eestis n.-ö. uue teaduse vallas ilmunud mitmeid töid,[14] samal ajal kui armeenia muusikateaduses moodsad uurimisrakursid peaaegu puuduvad ning see on endiselt allutatud rahvusriigi ideoloogia kujundamise eesmärgile. Muusikateadlaste tegevuse eesmärki nähakse esmajoones heliloojate „teenimisena" ning uuemate teemadeni, näiteks muusikaelu institutsioonide jms. vaatlemiseni, pole veel jõutud.

[14] Selliseid töid on kirjutanud Urve Lippus, Kristel Pappel, Jaan Ross, Toomas Siitan jt.

KIRJANDUS

Baghdassarjan, Anahit 2003. *Armeenia kirikumuusika*. Jerevan, Jerevani Komitasi-nimelise Konservatooriumi loeng.
Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. New York: Routledge.
Bolšaja ... 1951 = *Большая советская энциклопедия*. Второе издание, Государственное научное издательство „Большая Советская Энциклопедия".
Chapman, Malcolm, Maryon McDonald, Elizabeth Tonkin 1989. Introduction. – *History and Ethnicity*. Eds. Malcolm Chapman, Maryon McDonald, Elizabeth Tonkin, London: Routledge, pp. 8–17.
Davidjants, Brigitta 2007. *Orientalism ja muusika: erinevatest lähtekohtadest armeenia rahvalaulude transkriptsioonides*. Muusikateaduse eriala magistritöö, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
Eriksen, Thomas H. 2002. *Ethnicity and nationalism: anthropological perspectives*. London: Pluto Press.
Frolova-Walker, Marina 1998. „National in Form, Socialist in Content": Musical Nation-Building in the Soviet Republics. – *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 51 No. 2, pp. 331–371.
Geodakjan 1969 = Геодакян Георгий 1969. *Комитас*. Ереван: Изд. АН Армянской ССР.
Geodakjan 1981 = Геодакян Георгий 1981. Хачатурян Арам Ильич. – *Музыкальная энциклопедия 5*. Издательство „Советская Энциклопедия".
Hennoste, Tiit 2003. Postkolonialism ja Eesti. Väga väike leksikon. – *Vikerkaar* nr. 4/5, lk. 85–100.
Jenkins, Richard P. 1994. Rethinking ethnicity: identity, categorization and power. – *Ethnic and Racial Studies*, Vol. 17 No. 2, pp. 197–223.
Komitas 1969 = Комитас 1969. *Собрание сочинений, сольные песни*. Том 1, Ереван: Айастан.
Said, Edward W. 1978. *Orientalism*. London: Reprinted in Penguin Books with a new Preface, 2003, 9. First published by Routledge & Kegan Paul Ltd, 1978.
Sarkisyan, Svetlana 2001. Khachaturyan, Aram. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed., eds. Stanley Sadie and John Tyrrell, London: Macmillan, pp. 556–559.
Stock, Jonathan 2004. Interface at the Peripheries: Western Impact on Other Musics. – *Cambridge History of Twentieth-Century Western Music*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 18–39.
Stokes, Martin 1994. *Ethnicity, Identity and Music. Musical Construction of Place*. Oxford / New York: Berg.
Taruskin, Richard 1992. „Entoiling the falconet": Russian musical orientalism in context. – *The Exotic in Western Music*. Ed. Johathan Bellmann, Michigan: Northeastern University Press, pp. 194–217.
Ter-Sarkisjants 2005 = Тер-Саркисянц Алла 2005. *История и культура Армянского народа*. Москва: Издательская фирма „Восточная литература" РАН.
Tigranov 1959 = Тигранов Георгий 1959. *Александр Афанасьевич Спендиаров*. Москва: Государственное музыкальное издательство.

Armenian self-colonisation in music as a result of the (cultural) policies of the Russian Empire and the Soviet Union

Brigitta Davidjants

In this article, the author has attempted to follow the cultural self-colonisation in modern Armenia, and analyse how it has been influenced by certain processes in the Russian Empire and the Soviet Union. Such self-colonisation can be explained through Caucasian geopolitics – Armenia is situated on the border of East and West. As a Christian country, it describes itself as European, but in geographical terms it belongs to the Middle East. According to the main thesis of the article, Armenian culture has been highly influenced by the cultural politics of the Russian Empire and the Soviet Union, both of which perceived the Caucasus as an exotic object. Armenians have always seen Russia as a window to Europe, therefore they also conceive of themselves as an exotic "other". Music is an element of such self-representation, and can be used for the benefit of certain ideologies. In this article, the author has illustrated these processes by way of examples of two Armenian composers: Komitas and Aram Khachaturian. Both of them are included in the Armenian system of national symbols. They are considered to be specifically Armenian, but at the same time, European composers. The author suggests that they both serve a wider ideology. Their phenomenon "proves" that Armenians belong culturally to Europe, but also helps to present Armenians as exotic subjects.

Laulmisõpetusest 1873. aasta eestikeelsetes koolmeistri käsiraamatutes Preisi kasvatusteaduse kontekstis

Tiiu Ernits

Sissejuhatus

Käesolevas artiklis vaadeldakse Preisi kasvatusteaduse jõudmist Eestisse. Seda tehakse nelja õpetajatele mõeldud käsiraamatu põhjal, neis eelkõige muusikakasvatuse osa silmas pidades. Artikli eesmärkideks on heita pilk nii saksakeelsetele õpetajakäsiraamatutele (Bormann 1869a; Bormann 1869b) kui ka nende eestikeelsetele mugandustele (Hansen 1873; Normann 1873), uurida seoseid nende raamatute vahel ning muusikaõpetuse kajastumist neis. Artikli esimeses osas antakse lühiülevaade 19. sajandi Lääne-Euroopa ja Preisi kasvatusteadusest, muusikahariduse seisust ja selle kandumisest Eesti alale. Järgnevalt avatakse nii saksa- kui eestikeelsete käsiraamatute taust ja tutvustatakse lühidalt nende sisu. Seejärel esitatakse võrdlevalt aine „Laulmisõpetus" olulisemad õpetuspõhimõtted. Viimases alapeatükis käsitletakse laululiike: vaimulikud, rahva- ja isamaalised laulud.

1. Preisi kasvatusteadusest ja selle jõudmisest Eestisse

Läänemere kubermangudes ei õnnestunud 19. sajandil täielikult sisse viia Sise-Venemaal valitsevat haridussüsteemi. Balti erikorra tõttu, mis asetas saksa aadli, linnavalitsused ja evangeelse-luterliku kiriku eelisseisundisse, kujunes välja olukord, et suurema osa koolide õppekeeleks jäi saksa keel kuni 1880. aastateni. Ka luteri usu talurahvakoolide üle saavutas Venemaa Rahvahariduse Ministeerium kontrolli alles 1885. aastal (Ernits 1999: 15; Andresen 2002: 322). Kultuurialane suhtlemine toimus seetõttu peamiselt saksa keeles, mis võimaldas saksa haritlastel Balti kubermangudes tööd leida ning siit pärinevatel noormeestel Saksamaa ülikoolides õppida (Elango 2001: 232). Säilisid ajalooliselt kujunenud kontaktid Saksamaaga.

Sel ajajärgul oli Preisimaa[1] juhtival positsioonil nii poliitiliselt kui ka haridusolude poolest. Saksa muusikakasvatust mõjutasid 19. sajandil kaudselt Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) ja Johann Heinrich Pestalozzi[2] (1746–1827), kelle algatatud haridusreformid riivasid kooli ja kiriku senist kokkukuuluvust. Tema põhimõtete järgi läbiviidud reformid toetusid pigem rahvalaulule kui kiriklik-religioossele traditsioonile koolis (Siitan 2007: 11). 19. sajandi saksa muusikakasvatusele piirjoonte andjana rõhutatakse ka Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) osatähtsust (vt. „Wilhelm Meisteri rännuaastad", 1821–1829) (Oberborbeck 1989: 1121; Schünemann 1931: 327–332). Juhtfiguuriks hariduse vallas kujunes Saksamaal 19. sajandi keskel Friedrich Adolf Diesterweg (1790–1866), kes järgis samuti Pestalozzi ideid. Diesterweg, kes oli ka Preisi parlamendi liige, sõnastas õpetamise reeglid, mida peetakse didaktika aluseks

[1] Preisi Kuningriik oli kujunenud Brandenburgist ja sellega liitunud Ida-Preisimaast. Preisimaal oli tähtis roll Saksamaa ühendamisel. 1870–1871. aastal lõi Preisimaa koos teiste Saksa riikidega sõjas Prantsusmaad ja moodustati Saksa keisririik, milles juhtkoht jäi Preisile. Preisimaal oli 19. sajandi keskpaigas kirjaoskajate arv 80%, nii et ta paigutus Rootsi (90%) järel Euroopas teisele kohale (Paul 1999: 485).

[2] J. H. Pestalozzi, Šveitsi kasvatusteadlane ja hariduse uuendaja, sai tuntuks rahvakooli ümberkorralduste kavaga ja rajas algõpetusteooria, mis peab ainete õpetuse aluseks elemente (vormi, arvu, sõna). Pestalozzi osutas perekonnale kui kasvatuse ja hariduse alglättele ning rõhutas lapse aktiveerimist ja tema sünnipäraste eelduste arendamist. Pestalozzi toonitas, et muusikakasvatus peaks hõlmama kogu rahvast, algama kuulmise arendamisega, lähtuma vaatlusest, detailsest üksikelemendist ja elamusest ning selle kujundamisest muusikaliseks tervikuks, astmeliselt edasiliikuvast õpetusest, iseseisvusest musitseerimisel jne. (Schünemann 1931: 294–309, 317, 360). Pestalozzi ja muusikaõpetajate Michael Traugott Pfeiffer'i (1771–1849), Hans Georg Nägeli (1773–1836) ja Bernhard Christoph Ludwig Natorp'i (1774–1846) koostööna töötati Yverdoni (Irferteni) õpetajate instituudis, mille juhiks Pestalozzi oli aastatel 1805–1825, välja elementaarõpetuse metoodika, milles rütmikat, meloodikat ja dünaamikat käsitleti esialgu eraldi, hiljem vastastikku haakuvatena astmeliselt edasiliikuvas vormis. Lähtepunktiks selles oli rütmika elementaarõpetus, milles võeti vaatluse alla noodivältuste erinevad kombinatsioonid arvukates harjutustes. Järgnes meloodika elementaarõpetus (helide tabamine ja järgnevused, õpiti eristama skaalal *sammu* (sekund) ja *hüpet* (terts), omandati tetrahord *g a h c*). Järgnes eriline akustikaõpetus, milles käsitleti kõne ja laulmise seost, lauluheli ühendati sõnalise tekstiga, helirõhk sõnarõhuga ja helikunst luulekunstiga. Dünaamika elementaarõpetuses oli oluline väljendusrikas helide produtseerimine. Pestalozzi muusikaelementaarõpetuse metoodika suuniseid järgis terve muusikaõpetajate generatsioon.

tänapäevalgi.[3] Tema juhatuse all saavutas suure kuulsuse Berliini linnakooliõpetajate seminar (1832–1847), tema kolleegiks oli Karl Wilhelm Emil Bormann, siinses artiklis uurimisobjektiks olevate saksakeelsete käsiraamatute autor.

Põhilist edu laulmisõpetuses saavutasidki 19. sajandil kõikides saksa keelt rääkivates maades õpetajate koolitusõppeasutuste muusikaõpetajad ja direktorid.[4] Iseloomulik oli aga, et lauluõpetajatel puudus seos nn. suure muusikaga (Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Wagner, Liszt) (Oberborbeck 1989: 1121; Schünemann 1931: 357). Ilmselt andis selleks põhjust laulmisõpetuses valitsenud põhimõte, et tähtis pole see, mida lauldakse, vaid kuidas lauldakse (Bormann 1869b: 27; Mumme: 1862). Ka olid muusikud kriitilised kooliõpetajate hoiaku suhtes mitte õpetada algkoolis noodikirja, nimetades tollal koolides valitsenud õpetussüsteemi pigem dressuuriks kui õpetuseks (*das „Abrichten" aber nicht „Unterrichten"*) (Schünemann 1931: 338–339). Saksamaal oli valgustusajastu sekulariseerimisprotsess võtnud kiriklik-religioosselt koolimuusikalt ära senise sisu ja kasvatusväärtuse. Muusikaõpetus õppeainena paigutati sageli ümber koolivälistele aegadele. Kantori asemele, kellel varem oli koolis olnud kõrge positsioon, asus nüüd muusikaõpetaja, kes ei kuulunud enam kooli kolleegiumi ning seisis ka akadeemilistest ringidest väljaspool (Oberborbeck 1989: 1120; Schünemann 1931: 325). Koolimuusika ja modernne muusika eraldusid ja toimus kaugenemine rahva- ja kunstmuusika vahel (Schünemann 1931: 357). Alles 1854. aastal väljaantud regulatiiv kirjutas ette rahvakoolidele kohustuslikuna kolm laulmistundi nädalas. Saksa muusikaõpetuses polnud metoodilist ühtsust (Oberborbeck 1989: 1120–1121; Schünemann 1931: 337). Erinevalt naabermaadest Inglismaast ja Prantsusmaast, kus 1840. aastatel ilmusid suunaandvad teosed relatiivsetest noodilugemismeetoditest (Ernits 2009a: 209), jäi Saksamaal kuni 1875. aastani domineerima traditsiooniline muusikaharidus, mis põhines laulude õpetamisel kuulmise järgi, seetõttu osutatakse 19. sajandil Saksamaa koolimuusika teatud madalseisule (Oberborbeck 1989: 1122–1123).

Pestalozzi pedagoogiline mõte ei jätnud mõju avaldamata ka Baltimaades.[5] Balti aadelkond oli saanud hariduse Saksa ülikoolides, innustunud 18. sajandi lõpul valgustusideedest ja suutis seetõttu vene aadlist paremini mõista Euroopa üldisi arengusuundi (Paul 1999: 480). Ka paljud õpetajad olid hariduse saanud Preisi eeskujul sisseseatud õpetajate seminarides, milles neljandik õppetööst koosnes muusikaõpingutest ja kasvandikke arendati nii vokaal- kui instrumentaalmuusika alal niisuguse tasemeni, et nad olid suutelised õpetajakutse kõrval töötama ka kantorina ja organistina (Jürgenson 1833: 26; Lange 1890: 13, 14, 24). Hea muusikalise ettevalmistusega lõpetajad said paikkonna muusikajuhtideks, asutasid koore, orkestreid ja juhatasid neid. Koolid, eriti maal, kujunesid muusikaelu keskusteks. Õpetajate seminaride asutajad ja direktorid käisid pidevalt Preisimaa koolioludega tutvumas.[6] Nende kaudu kandusid Pestalozzi ja Diesterwegi põhimõtted edasi paljudele eesti soost haritlastele. Koolide juhtivad tegelased sõitsid sageli Saksamaale eesmärgiga tutvuda seminaride õppetööga, mille mõjul pandi rohkem rõhku ka muusikaõpetusele (Tartu 1929: 20, 38). Ka saksa õppekeelega koolide tavaõpetajatel võimaldati sõita Lääne-Euroopasse tutvuma

---

[3] Diesterwegi nõueteks õpetajatele olid: õpetus ärgu olgu teaduslik, vaid elementaarne, lapse seisukohast lähtuv, pidev, katkestusteta, lünkadeta ja põhjalik. Nendest põhiseisukohtadest tulenesid ka didaktilis-metoodilised printsiibid: lähemal asuvast kaugemale, lihtsamast raskemale, tuttavast tundmatule. Õpetus peab õpilast mitmekülgselt erutama, teadmine peab olema seotud võimetega, lastel peab tekkima tööharjumus. Olulisematest töödest, mis pole tänapäevalgi oma aktuaalsust kaotanud, nimetatagu „Saksa õpetajahariduse teejuht" („Wegweiser zur Bildung deutscher Lehrer"), mille 4. trükk ilmus 1850. aastal (Schneider 1877; Elango 1984: 86).

[4] Näiteks Wihelm Harnisch (1787–1864), saksa teoloog ja pedagoog, kes juhtis Weißenfelsi muusikaseminari, mille reorganiseerimine sai eeskujuks kogu Saksamaale. Ta edendas 19. sajandi I poolel rahvakooliõpetajate koolitamist ja õpetajate seminare. Tema kuulsaim nõue oli: sisemine, südame põhjast laulmine, rõõmus meeleolu, sügav meeleliigutus, mis jäi pitserina kujundama järgnevate kümnendite lauluvalikut ja sellest tuletati kooli laulmise põhieesmärk (Oberborbeck 1989: 1121; Bemerkungen 1863: 332).

[5] Šveitsi kasvatusteadlase uuenduslikud haridusideed leidsid Baltimaades suurt kõlapinda. Ka Tartu ülikooli professorite huvi J. H. Pestalozzi vastu oli suur. Nii saatis ülikooli rektor George Frederic (Georg Friedrich) Parrot isiklikult 1804. aasta suvel Pestalozzile kirja ettepanekuga asuda koolireformi läbiviimiseks Tartu ülikooli teenistusse, samuti sõitsid mitmed tuntud balti inimesed Burgdorfi ja Ifferteni (Yverdoni) õpetajate instituutidesse uue õppeviisiga tutvuma, näiteks prof. A. Kaisarow, krahv E. Sievers jt. (Andresen 2002: 25–31, 139; Elango 2001: 237).

[6] Nii külastas Pestalozzi kasvatusasutusi 19. sajandi algul Eestimaa koolide järelevaataja ja Kuuda seminari mõtte algataja parun Christoph Adam von Stackelberg (Andresen 2002: 139). Jānis Cimze oli õppinud Saksamaal

kooliolude ja pedagoogika uute suundadega ning neist reisidest avaldati põhjalikke aruandeid (Blumberg 1864). Lembit Andresen (2002: 309) on rõhutanud, et seminarides õppinud koolmeistrid ei jäänud pedagoogiliste teadmiste ja oskuste poolest maha Lääne-Euroopa ametivendadest.

Kokkuvõtteks tõdetagu, et Balti erikorra tõttu säilisid haritlastel ajalooliselt kujunenud tihedad kontaktid Saksamaaga ning sealt kandus Balti kubermangudesse uuenduslikke ideid. Mitmekesiseid ning mõjusaid otsekontakte võib tuvastada ka J. H. Pestalozzilt (Elango 2001; Andresen 2002).

2. Eestikeelsed koolmeistrite käsiraamatud ja nende eeskujud

1873. aastal ilmus Woldemar Adolf Hansenilt,[7] Paistu kirikuõpetajalt ja Pärnu-Viljandi maakonna koolide inspektorilt (tollal revident), eestikeelne raamat pealkirjaga „Kooliteadus" (Hansen 1873), mis kujutas endast nn. kooliõpetaja koodeksit ja mille ilmumisest lootis autor „kasu tulgu Jumala armuga rohkeste meie rahva kätte" (Hansen 1873: Eeskõne). Sihtrühmana oli autor määratlenud niihästi töötavad vallakoolide õpetajad kui ka õpetajakutseks valmistuvad noormehed. Tema väitel on liikvel palju erinevaid meetodeid ja õpetusviise, kuid tema tahab esile tõsta neist parima ja teatab, nime nimetamata, et on raamatu „ühe kuulsa meistri juhatamise järel kirjutanud" (Hansen 1873: Eeskõne).

Samal aastal ilmus Põhja-Eestis Wilhelm Normannilt,[8] Simuna köstrilt ja kihelkonnakooliõpetajalt raamat „Õppetus koli-piddamisest ning laste kasvatamisest" (Normann 1873), mis oli mõeldud nii kooliõpetajatele kui ka lastevanematele ja koostatud samuti „ühhe Saksamaal wägga kuulsa ja tundja koliõppetaja ramato järrele" (samas, 1873: Eeskõne).

Weißenfelsi seminaris ja Berliini ülikoolis. Tartu Õpetajate Seminari esimene juhataja Dietrich Heinrich Jürgenson (1804–1841) pööras erilist tähelepanu muusikaõpingutele Preisi seminaride eeskujul (Jürgenson 1833: 26, 38–40). Preisimaal olid õppinud viimati mainitud õppeasutuse hilisemad juhatajad ja õpetajad, nagu Johann Heinrich Ferdinand Kölpin (Tartu 1929: 37) ja Friedrich August Hermann Lange (Lange 1890: 184). Nii Friedrich Reinhold Kreutzwald kui Carl Robert Jakobson järgisid mitmetes teostes Pestalozzi ideid. C. R. Jakobson koostas oma õpikud Diesterwegi arendava õppeviisi ideid järgides, mille läbi juurdusid eesti koolikirjandusse uuenduslikud printsiibid nagu näitlikkus, jõukohasus ja teaduslikkus (Andresen 2002: 261). Diesterwegi eeskujul hakati 1860. aastatel ka nii Liivi- kui Eestimaal sageli korraldama koolmeistrite konverentse (Andresen 2002: 310). Aleksander Elango (2001: 233) on osutanud Eestis käibinud didaktiliste rahvaraamatute sarnasusele Pestalozzi rahvaraamatutega.

7 Woldemar Hansen (1823 Jelgava – 1881 Viljandi) oli baltisaksa kirikuõpetaja (F. R. 1940: 83). Tema haridustee kulges läbi Peterburi saksakeelse kooli ja Tallinna kubermangugümnaasiumi (1845–1847) ning Tartu ülikooli usuteaduskonna (1847–1851). Oli Paistu koguduse õpetajaks 1854–1881 ja aastast 1866 Pärnu-Viljandimaa kihelkonnakoolide inspektoriks (Album ... 1889: 373; J. L. 1881; Eesti ... [s. a.]; Aavik 1959: 46). Tema eestvõttel asutati 1854. aastal Paistus kihelkonnakool poeglastele (Hansen 1867a) ja 1869. aastal ka tütarlastele (F. R. 1940). Tema ametiaja jooksul jõudsid nii Paistu koguduse kui ümberkaudsed koolid heale järjele (J. L. 1881). Viljandi koolides oli arvestatavalt kõrgel tasemel muusikaõpetus. Paistu kihelkonnakoolis on õpetajaks olnud vennad Saebelmannid (Säbelmannid) – Aleksander (pseud. Kunileid) aastatel 1865–1868 ja Friedrich August 1880–1911 (Eesti ... 1998). Hansen toetas igati eesti rahva haridust ja eriti koorilaulu arengut. Juhan Aaviku mälestuste kohaselt olnud Hansen rahva seas populaarne, ta olnud huumorimeelne, ladusa jutupuhumise andega, tundnud huvi muusika ja hariduse vastu (Aavik 1959: 46). Eesti Aleksandrikooli suhtus W. Hansen aga skepsisega (Ommalt ... 1878), pidades loodava kooli juures ülearuseks ja „kahjulikuks jooneks" saksa õppekeelest loobumist. Koos Põltsamaa õpetaja Maurachiga võtsid nad sel teemal sõna ka Tarvastu kooliõpetajate konverentsil. Kuid samas näeme, et W. Hansen püüdis eesti ja saksa rahvast lähendada: tema 25-aastase tööjuubeli tähistamisel 1879. aastal istusid pidulauas sõbralikult koos nii eestlased kui sakslased ja kõneldi eesti keeles (Kodumaalt ... 1879).

8 Wilhelm Normann (1812 Põlula – 1906 Simuna), köster, silmapaistev kooliõpetaja ja vaimulik kirjamees, sündis Viru-Jaagupi kihelkonnas Põlulas (J. K. 1940: 220–221). Kirikuraamatusse on kantud isa nimena kingsepa Jakob ja ema nimena Ann, samas pole märgitud aga perekonnanime (EAA f. 3114, n. 2, s. 13, l. 23) ja nii võib oletada, et ta oli eestlane. Normann õppis Rakvere alg- ja kreiskoolis (1821–1825) ning töötas Simunas õpetajana 50 aastat (1835–1885) ja sealsamas köstrina 60 aastat (1832–1892). Normanni juhatatav Simuna kihelkonnakool kujunes mitmeks aastakümneks tähtsaimaks koolmeistrite ettevalmistamise õppeasutuseks Põhja-Eestis. Ta õpetas koolis ka oreli- ja viiulimängu ning neljahäälset laulmist (Joonuks 1981; Andresen 2002: 149). Kirgliku laulu- ja muusikaarmastajana asutas Normann Simunasse asudes kohe segakoori, millest hiljem kasvas välja meeskoor. Normann on asutanud üle 20 laulukoori ja (ümber) kirjutanud üle 30 noodiraamatu (-t- 1906: 2). Ta organiseeris Simuna laulupüha (1866) ja laste kihelkonnalaulupäevi (1873, 1883) (Eesti ... 1998). Normanni sulest on ilmunud 35 raamatut ja 20 tõlgitud teost peamiselt saksa keelest (Eestikeelne ... 1995: 781). Kuna ta oli sügavalt usklik, liigituvad tema teosed religioosse moraalikirjanduse hulka. W. Normann on maetud Simuna kalmistule.

Hanseni ja Normanni raamatud kujutasid endast Lembit Andreseni sõnul saksa pedagoogika algkursust ja olid kasutusel koolmeistrite käsiraamatutena sajandi lõpuni (Andresen 2002: 237–240). Käsiraamatutes puudutatakse teiste õppeainete seas ka eriaine „Laulmisõpetus" metoodilisi ja didaktilisi põhimõtteid.

Tekib küsimus, kelle teoseid kasutati kõnealuste eestikeelsete käsiraamatute eeskujuna. Eelkõige oli selleks Karl Wilhelm Bormanni (1869a),[9] Berliini provintsi koolinõuniku kirjutatud „Kooliteadus evangeelse rahvakooli õpetajale" („Schulkunde[10] für evangelische Volksschullehrer", esmatrükk 1855, 17. trükk 1872 (Brümmer 1903)). Bormanni „Kooliteadus" põhines Preisimaa 1854. aasta oktoobris väljaantud regulatiivil õppetöö korraldamisest evangeelsetes seminarides, ettevalmistus- ja elementaarkoolides. See väljaanne sai kõige laiemalt levinud õpperaamatuks Saksamaal (Knörzer, Grass 1998; Andresen 2002: 237). Kui nimetatud Bormanni teosele on mitmed autorid osutanud kui eestindustele aluseks olevatele (Andresen 2002: 237; Eestikeelne ... 1995: 183; 476), siis Bormanni (1869b) teisele raamatule „Õpetamisteadus evangeelse rahvakooli õpetajale" („Unterrichtskunde[11] für evangelische Volksschullehrer", esmatrükk 1856, 10. trükk 1872) pole siinkirjutaja viidet leidnud. Ometi selgus uurimise käigus tõsiasi, et eestikeelses Wilhelm Normanni raamatus (1873: 81–86), milles käsitletakse palju pikemalt ja põhjalikumalt laulmisõpetuse metoodikat, on alalõik „Laulmise õppetus" tõlgitud K. W. Bormanni viimati nimetatud (1869b: 182–198) laulmise ainemetoodika kümne esimese punkti järgi. Seega on W. Normann oma käsiraamatu koostamisel kasutanud eeskujuna kahte Bormanni saksakeelset teost. Niisiis võime kokkuvõtvalt öelda, et nii Hansen kui ka Normann kasutasid oma käsiraamatute kirjutamisel eeskujuna ühte ja sama autorit – Bormanni – ja ka peamiselt ühte raamatut.

Siinkirjutaja lisab, et K. W. Bormanni „Schulkunde't" (14. trükk, 1868. a.) on soovitatud Tartu õpperingkonna elementaarkoolide 1869. aasta õppeplaanis õpetajale, sealhulgas muusikaõpetajale, kui olulist õppevahendit (Lehrpläne ... 1869: 64). K. W. Bormanni „Kooliteaduse" 15. trüki 1869. aastast (Bormann 1869a) ja „Õpetamisteaduse" 9. trüki 1869. aastast (Bormann 1869b) leidis siinkirjutaja Tallinna Ülikooli Akadeemilise Raamatukogu baltika ja haruldaste raamatute osakonnast (vt. käsikataloogi III 856), millele toetutakse ka edasises analüütilis-ajaloolises võrdluses.

Kokkuvõtteks võib öelda, et kõik käsiraamatute autorid (Bormann, Hansen, Normann) olid huvitatud hariduse ja rahvakoolide edenemisest. Nad olid sisulised koolide juhid ja nõunikud oma maal, võtsid sõna ajakirjanduses ja kirjutasid kasvatusalaseid teoseid.

3. Kolme käsiraamatu sisu võrdlus

Järgnevas käsitluses võrdlen, mil määral saksakeelsed ja eestikeelsed raamatud üksteisega kattuvad. Selgitan, kuivõrd täpsed on tõlked, mis on võetud eestikeelsete autorite poolt otseselt üle ja mis teatud mugandustega ning millest üldse loobutud. Seega selgub võrdleva analüüsi tulemusel, missugused Lääne-Euroopa kasvatuspõhimõtted jõudsid Liivi- ja Eestimaale.

---

[9] Karl Wilhelm Emil Bormann (1802 Potsdam – 1882 Berliin) oli silmapaistev koolimees, kelle mõju ulatus Preisi pealinna ja Brandenburgi provintsi piiridest kaugele väljapoole (Brümmer 1903). Lõpetanud Berliini gümnaasiumi (1823), asus ta õppima Berliini ülikoolis teoloogiat. K. W. E. Bormann juhatas mitmeid koole, sealhulgas Berliini linnakooliõpetajate seminari (1830–1832) ja naisõpetajate seminari Friedrichstadtis (1841–1849), mis pälvisid suure kuulsuse. Aastast 1837 oli Bormann kuningliku perekonna laste õpetaja ning aastatel 1849–1872 Berliini provintsi koolinõunik. Tema sulest ilmus palju kasvatus- ja õppetööalaseid raamatuid. Ta kuulus Adolf Diesterwegi koolkonda, kes omakorda viis edasi Johann Heinrich Pestalozzi arendava õpetuse teooriat ning kellede raamatud jõudsid nii Eesti- kui Liivimaale, hakates kujundama koolmeistrite uue põlvkonna pedagoogilisi tõekspidamisi ja oskusi (Andresen 2002: 31). Pärast nn. Preisi Regulatiivi ilmumist 1854. aasta oktoobrikuus kirjutas Bormann sellele toetudes oma „Kooliteaduse" ja „Õpetusteaduse". Neid laialt levinud ja populaarseid raamatuid kasutati sellest ajast alates Preisi seminarides pedagoogikas õppetöö põhialusena (Brümmer 1903).

[10] Saksa k. *Schulkunde* ‚kooliteadus'. Terminil on siiski laiem tähendus. Eessõnas rõhutab autor, et ühendab teoses sellised ained nagu pedagoogika, metoodika, didaktika, antropoloogia, psühholoogia jt. (Bormann 1869a). Saksa kasvatusteaduses on termin *Schulkunde* kasutusel tänapäevalgi, sagedasti koos terminiga „kooliõigus" (*Schulrecht und Schulkunde*), ning teda loetletakse selliste valdkondade nagu üldpedagoogika, koolipedagoogika ja psühholoogia kõrval. Kuna tänapäeval sisaldab *Schulkunde* kooli kutsealase liigendamise, hariduskontseptsioonide, sotsiaalsete, õiguslike, majanduslike ja poliitiliste ning eriliste õppesisude nagu keskkonna-, julgeoleku- ja liikluskorralduse küsimuste käsitlusi (Zulassungs ... 1992), võib selle all mõista ka koolikorraldust.

[11] Termin *Unterrichtskunde* (‚õpetamise teadus') tähendab sisuliselt didaktikat.

TABEL 1. Ülevaade käsiraamatute osade jaotusest.

Osad	Bormann 1869	Hansen 1873	Normann 1873
Maht	218 lk.	101 lk.	128 lk.
I.	Die Volksschule	Kool	Kool
II.	Der Volksschullehrer	Koolmeister	Koolmeister
III.	Der Volksschulunterricht	Kooli õppetus	Koli-õppetusest
IV.	Die Volksschulerziehung	Lastekaswatamine koolis	Laste kaswatamisest

3.1 Sissejuhatused

Bormanni (1869a) sissejuhatus sisaldab mitmeid määrusi 1854. aastal väljaantud regulatiivist. Esimene neist selgitab, et siiani seminaride õppeplaanides seisnud ained, nagu pedagoogika, metoodika, didaktika, katehheetika, antropoloogia ja psühholoogia jne., peab õppeplaanidest kõrvaldatama ning asendama need kooliteaduse (*Schulkunde*) ainega 2 tunniga nädalas. Kusjuures kooliteaduse kui aine õppetöö pidi olema võimalikult praktiline ja vahenditu, kaitstud abstraktsioonide ja definitsioonide eest. Aine eesmärgiks oli saavutada/kindlustada tulevaste õpetajate pedagoogiline haridus ja pädevus, teadlik ja selge arusaamine õpetajaelukutse põhiolemusest ja ülesannetest.

Eestikeelsetes eessõnades jäeti ära Preisi 1854. aasta regulatiivi kirjeldus ja rõhutati raamatu vajalikkust nii lastevanematele kui õpetajatele.

Kuna käsiraamatutes peetakse esmatähtsaks õpetamist ja alles seejärel kasvatamist, on vastavalt järjestatud ka sisukorra peatükid (tabel 1).

3.2. I osa. Kool

I osas esitatakse kasvatuse eesmärk ja ülesanded ning käsitletakse kasvatamise keskkonnana perekonda, riiki ja kirikut ning nende suhteid kooliga ja tutvustatakse õpetajatele ka pedagoogika ajalugu antiiksest Kreekast kuni Johann Heinrich Pestalozzini.

Kõigil autoritel on kasvatuse vundamendiks kristlus. Kooli eesmärgi kohta ütleb Hansen järgmist: „Kooli kohus on et kool lapsi oma õppetamisega nõnda valmistaks, et laps täielikuks ristikoguduse liikmeks, auusaks suguseltsi liikmeks, kõlblikuks ametimeheks, mõistlikuks walla liikmeks ja truuiks riigi alamaks saaks" (Hansen 1873: 46–47). Siin on järgitud Bormanni seisukohta, et kooli eesmärgiks on kasvatada mõistlik ristiinimene, kes saab edaspidises elus hakkama viies praktilises elukeskkonnas: kirikus, kodus, elukutses/ametis, vallas ja riigis (Bormann 1869a: 113, 116–117; Hansen 1873: 47–49, 54; Normann 1873: 2).

I peatükist jääb kõigi kolme puhul kõlama põhimõte, et kool ja kodu peavad olema koostöös, kusjuures kool on perekonna abistaja, nagu koduski valitsegu koolis armastus, õpetaja olgu eeskujuks nagu isa ja ema kodus. Mainitagu, et nimetatud seisukoht oli üks Pestalozzi põhitõdedest (Elango 1984: 84). Kooliõpetus on koduõpetusest parem, kuid samas suudab kodune õpetus arvestada rohkem lapse individuaalsusega (Bormann 1869a: 30; Hansen 1873: 12; Normann 1873: 6).

Analüüsimisel selgus, et saksakeelset algallikat on Hansen tõlkinud sageli sõna-sõnalt või siis nii ümbersõnastatult, et mõte jääb samaks. Normannil on I peatükk lühendatud, viidatud küll ka seadusele „Seädmised Ma-kolide pärast Tallinna maal"[12] (Normann 1873: 4).

3.3. II osa. Koolmeister

Hoolikalt on Hansenil (1873) ja Normannil (1873) koostatud, võiks öelda Bormannilt (1869a) otse tõlgitud, teine peatükk koolmeistrist, kelle ülesandeks on eelkõige õpetada ja alles seejärel kasvatada. Peatükis käsitletakse õpetajakutse olulisust ja tähtsust, õpetajale vajalikke isikuomadusi ja eeldusi, osutatakse kooliõpetajale sobilikele eluviisidele ja suhtlusringkonnale. Käsiraamatutest selgus, et õpetajale esitati väga kõrgeid nõudmisi. Nagu kommenteeris ajakirjandus Normanni raamatut, olevat käsitluses „muidu kõik väga hää, aga kardame, et sähärdust koolmeistrid, kui sääl nõutakse, vähe saab leida olema" (A. B. S. 1873).

[12] Dokumendis, mis anti välja Eestimaa kubermangu Ülemmaakooli ameti poolt 1867. aastal, piiritleti Põhja-Eesti ulatuses koolmeistritele esitatavad nõuded (Andresen 2002: 302).

3.4. III osa. Kooli õpetus

Kolmas osa on kõige mahukam ja sisaldab mitmeid õppetööalaseid küsimusi. Alustatakse ja lõpetatakse koolimaja ehituse, sisustuse, õppetöö organiseerimisega ja kooliajaga seotud küsimustega. Seejärel käsitletakse kõigis õpikuis sarnases järjekorras järgmisi õppeaineid: usuõpetus, lugemine, kirjutamine ja emakeel, rehkendamine, laulmine, joonistamine, „isamaa tundmine" ehk ajalugu ja looduslugu (Bormann 1869a: 131–175; Hansen 1873: 56–72; Normann 1873: 51–99), puudutades erineval määral ka nende metoodikat. Märgitagu, et Normann ei käsitle joonistamist ja ajalugu, samas on tema õppeplaanis geograafia. Lõpetatakse soovitustega kooli õppekava ja tunnijaotusplaani koostamise osas.

Pestalozzi arendava õpetuse teooriale viitab aga käsiraamatutes nõue, et õpetust peaks läbi viidama kogu inimese tervikut haaraval ja mõttetegevust ergutaval viisil ning see olgu praktiline, mitte teaduslikult abstraktne (Bormann 1869a: 97, 113–114). Ühine oli autoritel põhimõtte järgimine: kergemast raskema poole (Bormann 1869a: 126; Hansen 1873: 54), mis näitab toetumist A. Diesterwegi põhilisele didaktilisele printsiibile.

3.5. IV osa. Kasvatus koolis

Neljandas osas keskendutakse kasvatusküsimustele koolis, kusjuures kõige olulisemaks märksõnaks on kuulekus, mida nimetatakse vooruste vooruseks ning millel tuuakse välja neli astet (Bormann 182–183; Hansen 1873: 79; Normann 1873: 102–104). Siinses osas antakse nõuandeid lapse sotsiaalsete, füüsiliste ja vaimsete oskuste arendamiseks. Kõik autorid õigustavad õppetöö parema distsipliini tagamise nimel käskude järjekorras kogu klassi sünkroonset tegutsemist tunni algul ja lõpus[13] (Bormann 1869a: 120, 188; Hansen 1873: 50, 82; Normann 1873: 51, 106) ja vajaduse korral ka kehalist karistust. Eestikeelsete teoste autorid jätavad siinses osas tõlkimata originaalteoses loetletud Saksamaa seadused ja korraldused.

Nende raamatute võrdlus toob esile, et eestikeelsete muganduste autorid edastasid küllaltki täpselt neis kajastuvaid Lääne-Euroopa kasvatuspõhimõtteid. Eestikeelsete muganduste autorid rõhutasid suurt puudust kasvatusalasest kirjandusest ning vastavate väljaannete ilmumine pidi aitama kaasa arvukamate heade koolide tekkele. Koolmeistrid, kelle kutsesobivust ei määranud enam kirikuõpetaja ja kes pidid 1872. aastast alates sooritama kutseeksami, millel nõuti nii ainemetoodika kui ka pedagoogika algkursuse tundmist, kasutasid neid käsiraamatuid sajandi lõpuni (Andresen 2002: 237–239).

4. Aine „Laulmisõpetus"

Laulmisõpetuse käsitlemisel on eestikeelsed mugandused erinevad, sest koostajad on järginud eri allikaid: W. Hansen (1873) on jätkanud otseselt Bormanni (1869a) publikatsiooni „Schulkunde" mugandamist, W. Normann (1873) aga on kasutanud oma raamatus alapeatüki „Laulmise õppetus" koostamisel hoopis Bormanni teist publikatsiooni „Unterrichtskunde" (1869b). Ka on vastavad peatükid mahult erinevad: Hansenil hõlmab see vaid ühe, Normannil aga kuus lehekülge. Nimetatud asjaolud tingisid autorite paariti käsitluse (peatükid 4.1. ja 4.2.).

Enne kui jõutakse otseselt laulmisõpetuse metoodikani, käsitletakse laulmisega seonduvat ka eelnevates peatükkides. Kooli kasvatuseesmärgist lähtuvalt pidi iga õppeaine silmas pidama praktilist eluvaldkonda. Praktiliseks eluks oli tingimata vaja lugemise, kirjutamise ja arvutamise kõrval ka laulmist (Bormann 1869a: 126). Lauluõpetust peeti õppeaineks, mis eelistatavalt oli sobiv tunnete ergastamiseks (Bormann 1869a: 98). Heli peeti tundmuse vahetuks väljenduseks. Kui helid moodustavad terviku ja on seotud sõnadega, võivad nad väljendada selliseid tundmusi nagu hardus, usaldus, meeleülendus, rõõm ja nukrus, mis kõik kajavad vastu südames ja teevad lapsed ergemaks ja vastuvõtlikumaks (Bormann 1869a: 98). Seega peab heli vastama nii mõttele kui aistingule (Bormann 1869a: 107). Selline põhjendus laulmisele kui ainele aga puudub nii Hansenil kui Normannil. Iseloomulik on seisukoht, et laul tulgu südame põhjast ja ülendagu südant (Bormann 1869a: 98; Normann 1873: 82). Mainitagu, et muusikaõpetuse peamiseks eesmärgiks tollal oligi lastele eluks kaasa anda ilus, jõuline, usklikust sisemusest tulev ja vagast südamest voogav kirikulaul (Bemerkungen … 1863: 332).

[13] Nimetatud nõuet tuleb pidada preisiliku kasvatuse äärmuslikuks vormiks, kuid silmas peab pidama, et õpilaste arv klassis oli tollal väga suur. 1854. a. Preisi regulatiivi kohaselt lubati alles üle 80 kerkinud õpilaste arvu puhul poolitada klass kaheks või seada sisse abiõpetaja koht (Bormann 1869a: 102). Ka Liivi- ja Eestimaa koolmeister pidi töötama liitklassi põhimõttel.

Alapeatükis, kus on kõne all koolmeistri suhted vallaga, soovitatakse sõbralike suhete loomiseks moodustada laulukoore ja nendega esineda meeleülenduse[14] (*Erbauung*) eesmärgil nii kiriklikel kui patriootlikel pühadel (Bormann 1869a: 87; Hansen 1873: 41), samuti rõhutatakse siin kooliõpetaja omandatud köstri- ja kantoriametile viidates tema võimalust osa võtta koguduseliikmete elusündmustest. Seda alapeatükki on Hansen lühendanud, jättes tõlkimata lõigu kooliõpetaja tegevusvõimalustest köstri ja kantorina. W. Normannil on suhted vallarahvaga ainuke alapeatükk teisest osast, mis on välja jäänud. Kuid samas rõhutab Normann (1873: 17) teisal, et laulmise üle kolleegidega nõu pidades tõuseb kooliõpetaja pädevus.

Laulmisõpetust käsitletakse põhjalikumalt kolmandas peatükis pealkirjaga „Laulmise õpetusest" („Von dem Unterricht im Gesang") (Bormann 1869a: 168–170; Hansen 1873: 70–71; Bormann 1869b: 182–198; Normann 1873: 81–85). Hansen pealkirjastab alapeatüki „Laulmine", Normann tõlgib täpselt „Laulmise õppetus". Bormann rõhutab, et enne kui lapsed noodilugemise selgeks saavad, tuleb neid õpetada laulma kuulmise järgi. Kooli lõpetanud pidid olema omandanud enam kasutatavad kirikulaulud, rikkaliku valiku häid laste- ning isamaalisi laule. Nõudeks oli, et lapsed laulaksid osavalt ja tekstist arusaamisega.

Siin on kohane osutada tollasele probleemile piiblikeele ja kõnekeele erinevusest. Probleemiks oli kiriku põhilauludes säilinud algupärane keel, nn. piiblikeel (*Bibeldeutsch*), mis polnud rahva seas tarvitatav (Bemerkungen ... 1863: 342).

Huvitav on fakt, et kui Bormannil (1869: 168, 170) on laulmistunde nädalas kolm, nagu 1854. aasta Preisi regulatiiv ette nägigi, siis eestikeelsete käsiraamatute autoritel on laulmisele ette nähtud viis tundi (igapäevaselt pärastlõunane koolitund kella kolmest kuni neljani) (Normann 1873: 101; Hansen 1873: 72, 77). Seega on nii Liivi- kui Eestimaa õpetajal koolitundide arv nädalas suurem, kui Saksamaal soovitatud. Laulmine oli siinsetes koolides ka enesestmõistetav, sest Õpetatud Eesti Seltsi korraldatud küsitluses maakooliolude kohta on püstitatud küsimus nr. 5 järgnevalt: „Kas koolilapsed lugema ja laulma üksipäini, või ehk ka kirjutama ja rehkendama õpivad" (EAA f. 2569, n. 1, s. 77).

Kõikides kooliteaduse käsiraamatutes on mainitud, et kooli õpperuumis on ette nähtud ka nooditahvel (Bormann 1869: 105; Hansen 1873: 4; Normann 1873: 41), muusikainstrumentidest kasutati põhiliselt viiulit, ent samuti orelit (viimast on saksakeelses raamatus mainitud vähem). Ainet „Laulmisõpetus" käsitati olulise kasvatus- ja mõjutusvahendina, mis püüdis arendada eelkõige lapse emotsionaalset, sotsiaalset ning intellektuaalset arengut.

4.1. Laulmisõpetuse metoodikast Bormanni ja Hanseni käsitluses

W. Hansen on Bormanni käsiraamatu teksti tõlkinud sisuliselt täpselt, kuigi veidi lühendatult (Hansen 1873: 70–71; Bormann 1869a: 168–170). Autorid on reastanud muusikakasvatuse olulised põhimõtted:

Laulmise õpetus peab andma lapsele eelkõige oskuse laulda. Autorid sedastavad samas, et rahvakoolis on teisejärgulise tähtsusega, kas lauldakse kuulmise järgi või noodist.[15]

Mainitagu, et käsitletaval ajajärgul domineerisid Saksamaal kuulmise järgi laulmise esindajad, nagu Ernst Hentschel (1804–1875), kes Weißenfelsis seminarimuusikaõpetajana töötades oli kuni 1875. aastani koolimuusika juhtiv pedagoog Saksamaal[16] (Oberborbeck 1989: 1121; Oettel 1860: 387;

[14] Muusika pidi äratama ilu-, harmoonia ja rõõmutunnet. Koolides soovitati harrastada meeliülendavat vaimulike laulude laulmist, et osaleda koguduselaulus (Schünemann 1931: 294, 302, 322).

[15] Nagu osutab Georg Schünemann (1931: 306, 323, 356), oli saksa koolis antud perioodil eelkõige tähtis omandada lauluvara, et osaleda rahva(kogukonna) kooslaulmises, seetõttu olid ülejäänud printsiibid nagu noodistlaulmine või mitmehäälne laul teisejärgulised. Pestalozzi ja tema pooldajad olid seisukohal, et muusika on inimese elu mõjusaim kasvatusvahend. Rõhutati, et muusikaga ei pea tegelema ainult väljavalitud, vaid muusika kui kõrgem kunst on kogu rahva, rahvuse ühisvara. Selle saavutamist peeti võimalikuks ainult koorilaulu kaudu, mida vaadeldi muusikaharrastuse keskpunktina. Koolis loodavate laulukooride ja koorilaulurepertuaari vahendusel oli võimalik osaleda rahva ühislaulus (Schünemann 1931: 317).

[16] Ernst Hentschel, kes hakkas 1841. a. välja andma muusikapedagoogilist kuukirja Euterpe ja oli terve generatsiooni muusikaõpetajate kasvataja, järgis Pestalozzi printsiipe. Siiski nägi tema laulmisõpetus ette vähem elementaarharjutusi ning selle asemel kohustuslike laulude päheõppimist kuulmise järgi viiuli või ettelaulmise abil. Noodikirja õppimist nägi ta ette keskastmes. Enne tavanotatsiooni juurde jõudmist kasutati lühikest aega ka numbrinotatsiooni (Schünemann 1931: 337–338, 347).

Schünemann 1931: 337). Seetõttu järgisid paljud muusikaõpetajaid n.-ö. traditsioonilist õpetusviisi. Liivimaal võis aastatel 1860–1863 jälgida ajakirjanduses baltisaksa haridusmaastikul kirglikku väitlust muusikakasvatuse üle. Tartu muusikaõpetajad eesotsas Carl Oetteliga olid koolides hakanud õpetama laulmist Prantsusmaalt pärit uue relatiivse Chevé meetodi järgi, mis tekitas vastuväiteid opositsioonis, kes pidas kiireid reforme siinsetes provintsides liigseks vapustuseks ning suhtus Prantsusmaalt pärit ideedesse teatud reservatsiooniga (Ernits 2009b). Saksamaa oli laulmise õpetamisega kuulmise järgi jäänud naabermaadest Prantsusmaast ja Inglismaast isoleerituks, kus oli intensiivselt hakatud otsima noodilugemist tõhustavaid meetodeid ja pöördutud relatiivse noodilugemissüsteemi poole.

Läbi laulmisõpetuse peavad lapsed suutma osa võtta kirikulaulust. Kirikumeloodiaid tuli osata laulda õigesti ja täiuslikult, et saada osa koguduse meeleülendusest.

Kristliku koolikorralduse algusest peale on kasvatus ja haridus seisnud kiriku vahetu mõju all, eriti Saksa aladel, kus koolimuusika oli tihedalt seotud koraalilaulmisega. Lapsed õppisid koolis kuulmise järgi vajalikke, põhiliselt tähtsamaid koraale laulma, kõikjal kõlasid jumalateenistustel laste hääled (Schünemann 1931: 152, 244, 249). Ja kuigi 18./19. sajandi vahetuse reformid olid murendanud kiriku ja kooli senist kokkukuuluvust, oli Preisimaa üldkoolikorralduses 19. sajandi algul määratletud kooli muusikakasvatuse keskpunktiks hoolitsemine kirikulaulu eest (Schünemann 1931: 347; Oberborbeck 1989: 1120). Ajalooliselt saksa kultuuriruumi mõjuväljas olevates eesti koolides oli muusikakasvatuses samuti kesksel kohal kirikulaul (ühenduses katekismuse ja piiblilooga) ning ülimaks eesmärgiks seati anda lastele eluks kaasa ilus, jõuline, usklikust sisemusest tulev ja vagast südamest voogav kirikulaul (Bemerkungen ... 1863).

Laulud tuleb sisse harjutada ilusa esituseni. Tollal püüeldi kunstiliselt ilusa poole, mis oli tähtis printsiip ja postulaat (Hanslick 1891).[17] Nii näiteks peeti numbrinotatsioonil põhinevat Chevé elementaar-lauluõpetusmeetodit kõrgemast muusikalisest vaatekohast sobimatuks, sest vaid oma seitsme heli ja numbriga oli ta kunsti jaoks liiga lihtne (Die Musik ... 1863: 83). Kõige tähtsamaks laulmise elemendiks peetigi ilusat ja tundeküllast tooni[18] ning muusikakasvatuse eesmärgiks oli selle elemendi arendamine täiuslikkuse suunas. Oldi veendunud, et laulmine on tundmusküllane helikeel, mis väideti olevat siiski vaid andekate ühisvara (Mumme 1862).

Laul on „meloodiliselt kõlav kõne" („melodisch tönende Rede"). Nimetatud põhimõte oli määrava tähtsusega lähenemisel teksti ja viisi vahekorrale. Hansen (1873: 70) ütleb laulmise kohta „ilusaste kõlav kõne". Seetõttu seati tingimatuks nõudeks viisile eelnevalt veatu teksti omandamine. Teksti pidi suutma esitada väljendusrikkalt ja peast. Rõhutati veel, et just rahvalaulu ja kirikulaulu puhul on oluline teksti oskamine.

Kommentaariks öeldagu, et muusikakasvatuses oli oluline laulu õilistamine, rafineerimine ja väärtustamine. Seisukoht, et laul on tundmusküllane helikeel, mis leiab väljenduse ilusas, hästi kujundatud toonis, oli ka Liivimaa muusikaõpetajate seas levinud (Mumme 1862: 559).

Kooli osatähtsus on suur nii isamaaliste laulude (*Vaterlandslieder*) kui ka rahvalike laulude õppimisel. Neid laule soovitati kasutada nii isamaalistel mälestuspäevadel, koolipühadel kui muudel sobivatel puhkudel. Rõhutati sobivate laulude kasutamist koos usuõpetuse, lugemise ja ajaloo tundides läbivõetava materjaliga. Neil oli nii õpetuslik kui kasvatuslik väärtus.

Koolis õpetatagu pigem vähem ja lihtsamaid laule, kuid valik olgu lastele parim. W. Hansen (1873: 71) väljendab seda mõtet järgmiselt: „Selle õppetuse poolest tuleb ka ütelda, et mitte ei nõuta, et lapsed wäga palju mõistwad laulda, waid et nende laulmine koguni ilus ja armas oleks, see on, olgu lauluviis hästi meeles, takt õige, healed pehmed."

Osavõtt kirikukooridest. Bormann soovitab osa võtta kiriklikest liturgilistest kooridest (*liturgische Chöre*). Hansen rõhutab siin mitmehäälse laulu osatähtsust (Hansen 1873: 71).

---

[17] Ilusa esituse nõude seostas Pestalozzi ja ka tema järgijad tämbri elementaarõpetusega. Dünaamika („Dynamik oder die Lehre vom guten Ausdruck") tähendas eelkõige head väljendusrikkust, ilmekust (Schünemann 1931: 317).

[18] Carl Dahlhaus (1996: 86) osutab, et toon oli 19. sajandil otsustav esteetiline postulaat.

Sissejuhatuseks järgmisele peatükile olgu öeldud, et kui Hanseni koostatud väljaandele ei ole õnnestunud leida ühtegi vastukaja, siis Normanni „Kooliteaduse" (1873) ilmumine leidis äramärkimist ka siinses ajakirjanduses. Selles väljendatakse rõõmu ja tänumeelt, et eesti maarahva koolide õpetajatele ja lastevanematele on niisuguse raamatu koostanud väga kogenud koolmeister, sellest loodeti koolide ülevaatajatele ühtsete printsiipide väljakujundamist (A. B. S. 1873).

4.2. Laulmisõpetuse metoodikast Bormanni ja Normanni käsitluses

W. Normani teoses (1873: 81–86) on alalõik „Laulmise õppetus" kirjutatud märksa pikemalt kui Bormanni „Schulkunde's" vastavas lõigus ja W. Hanseni muganduses sellest. Esialgu tekitas see mõningat nõutust, kuid võrrelnud Normanni vastavat ainemetoodilist osa Bormanni teise, samal aastal ilmunud teosega „Unterrichtskunde" (Bormann 1869b: 182–198), selgus tõsiasi, et Normann on tõlkinud küll lühendatult, kuid siiski küllalt täpselt saksa autori laulmise ainemetoodika kümme esimest punkti. Siinkirjutaja ei ole seni leidnud viidet sellisele seosele Bormanni ja Normanni käsiraamatute vahel. Simuna teenekas lauluõpetaja kasutab isegi täpselt samasuguseid poeetilisi kujundeid, näiteks laulmise eeskujudena ööbikut ja lõokest. „Öpik ja lõukenne laulawad ka, iggaüks omma laulo wisi, aga innimese lapsele põlle mitte ni kui lindudele laulmise and sündimisest antud" (Normann 1873: 82); „Die Nachtigall und die Lerche singen auch, jede in ihrer Weise; aber dem Menschen ist nicht, wie ihnen, der Gesang eine angeborene Gabe" (Bormann 1869b: 182). Sissejuhatuses väidab Normann, et tuginetakse nii Saksamaalt kui ka Kuuda[19] seminarist saadud õpperaamatutele (Normann 1873: V). Et nimetatud saksakeelne käsiraamat oli Kuuda seminaris kasutusel, selle kohta annab tõendust inventarinimestik, milles on loetletud nii Bormanni „Kooliteadus" kui „Õpetamisteadus" (Aarma jt. 2004: 127).[20] Normann on järginud täpselt Bormanni (1869b) raamatu alapeatükkide pealkirju.

Sõna ja heli vahekord. Mõlemad autorid asetavad laulmisõpetuse keele õpetamise järel teisele kohale.[21] Rahvakoolides peetakse hädavajalikuks lõimida laulmise õpetus lugemise ja keeleõpetusega. „Inimlaulmist" peetakse just sellepärast ilusaks, et selles ühendunud mõte ja tundmus leiavad väljenduse nii sõnas kui helis. Kuid nii nagu saksakeelses käsiraamatus, rõhutab ka Normann rasvases kirjas, et sõna ja heli peavad omavahel olema õiges suhtes, s.t. et sõna on n.-ö. aluspõhjaks ning temale tulgu juurde toon/heli, mitte vastupidi (Bormann 1869b: 183; Normann 1873: 82).

Siinkirjutaja osutab, et Saksamaa rahvakoolides ei peetud tähtsaks noodilugemise oskuse saavutamist, vaid olulisemaks peeti nõuet laulda (nii üksikesineja kui koori poolt) südamest, rõõmsalt, selge diktsiooniga ja mõttesisukalt („Es ist kein in der Volksschule zu erstrebender Ruhm, dass vom Blatt gesungen werde; das aber hat sie zu erstreben, dass man in ihr aus dem Herzen herausginge" (Bormann 1869b: 183)). W. Normann rõhutab laulmisel neidsamu väärtusi, tõlgib aga lauset siiski veidi teise nüansiga, millest siinkirjutaja arvates nähtub, et noodilugemisoskuse omandamist peeti siinsetes koolides oluliseks: „Se ei ole meie walla kolides weel mitte kül, et lapsed igga nodi lehhe pealt wõiwad laulda; waid selle eest peame hoolt kandma, et lapsed meie kolides, selge armsa sõnnadega ja süddame põhjast ommad laulud wõiksid wälja laulda" (Normann 1873: 82).

Mõlemad autorid kurdavad, et rahva seas olevat laulmine vähenenud, kusjuures Bormann arvab süü olevat õige vahekorra kadumises sõna ja heli vahel (Bormann 1869b: 183). Normann arvab aga laulmise vähenemise põhjuseks, „et meie ajal wägga paljo sõnnadeta laulo- ehk mängoriistadega lauldakse" (Normann 1873: 82).

Mõlemad autorid rõhutasid enne viisiõppimist laulusalmide täielikku omandamist. Bormann soovitas laulutekste õppida ka religiooni- ja lugemistundides ning osutas, et koraalide puhul on enne

[19] Kuuda seminar kui saksameelne, kuid eestikeelne õpetajaid ettevalmistav asutus töötas aastatel 1854–1887 Märjamaa kihelkonnas (Aarma jt. 2004: 4).

[20] Käesolevas artiklis käsitletavate käsiraamatute olulisusele osutab tõsiasi, et Bormanni raamatute kõrval olid 1888. aastal Kuuda seminaris olemas ka nii Hanseni kui Normanni mugandused (Aarma jt. 2004: 122–129).

[21] Õpitavate laulude juures käsitleti teksti peaasjana ja laulmisõpetust koolis pigem keeleõpetusena, mis garanteeris ilusa kõnelemise (*Sprechen*) (Bormann 1869b: 28; Schünemann 1931: 300). Keeleõpetuses vaadeldi näiteks deklamatsiooni muusikalise kõnena.

viisiõppimist oluline omandada vaid 1–2 salmi, kuid rahvalaulude (*Volkslieder*) puhul õpitagu selgeks kogu tekst, sest nendes väljendatud mõte tulevat enamasti esile lõpus (Bormann 1869b: 183).

Laulmine kuulmise järele. Kuulmise järgi lauluõppimisel soovitavad autorid niisugust järjekorda: 1) Esiteks tuleb õpetajale vastata laulu sõnad; 2) õpetaja mängib lastele ette kogu viisi; 3) õpetaja mängib 4–5 korda ette poole või kolmandiku lauluviisist. Lapsed kuulavad mängu ja löövad viisile vaikselt, aga tuntavalt takti juurde; 4) lastele antakse luba laulda vaikse häälega koos pilliga; 5) õpetaja laulab veel kord laulu tervikuna ette; 6) lapsed laulavad nüüd üksi, ilma instrumendi abita. Kusjuures Bormannil on instrumendina nimetatud ainult viiul, Normannil lisaks ka orel (Bormann 1869b: 184; Normann 1873: 83). Rõhutatakse, et laulmisel tuleb kohe mis tahes vead korrigeerida ning ei tohi taluda ebamäärast suminat. Nii õpitakse selgeks ka laulu järgnevad osad ja korratakse siis laulu tervikuna mitu korda. Vaheldust toob nii kooris kui gruppidena laulmine kui ka andekamate üksikesinemine. Laul on selge, kui lapsed laulavad puhtalt, väljendusrikkalt ja selge diktsiooniga (Bormann 1869b: 184; Normann 1873:83).

Noodist laulmine. Bormann rõhutab, et vanemate klasside õpilastele tutvustatakse noodikirja, mis peaks saama laulu õppimist edendavaks abinõuks. Nimelt peab nooditekst toetama silma ja kõrva, olema mälutehniliseks abivahendiks, mis osutab meloodia suunale ja intervallilisele vahekorrale (Bormann 1869b: 185; Normann 1873: 83). Kõigepealt soovitatakse laulda helirida tõusvas ja laskuvas suunas, siis tutvuda tarvilike helistikega ja seejärel harjutada nootide tabamist ilma instrumendi abita. Õpitakse ka nootide vältusi ja pausimärke. Seega tuli omandada muusikateoreetilisi algteadmisi nii saksa kui eesti rahvakoolis. Liivimaal ilmus 1849. aastal kooliseadus, milles esitati nõue, et uusi laule õpitagu ainult noodikirja abil ja võimalusel mitmehäälselt (Koli … 1849).

Laulmise õigsus. Neljandas alapunktis põhjendatakse vigade parandamise tähtsust laulmise juures. Iga vale heli/hääl rikkuvat mitte ainult kuulmist, vaid ka eristamisvõimet ja ilutunnet. Mõlemad autorid osutavad õpetajapoolsele sallimatusele vigade suhtes kui olulisele kasvatuslikule võttele.

Laulmine täiel häälel. Laulmisel nõuti lastelt püsti seistes täiel häälel laulmist, et laste kael, kõri, rind areneksid. Hoiatati aga karjumise eest. Nii pöörati selle nõudmisega tähelepanu ka lapse füüsilisele arengule.

Laulmise intonatsioonipuhtus. Alapeatükis peatuti intonatsioonipuhtuse saavutamise probleemil, mida püüti saavutada hoolsa harjutamisega mõne instrumendi saatel. Bormann (1869b: 186) osutab Hentschelile ja Diesterwegile viidates, et kõige parem oleks, kui saateinstrumendid vahelduksid. Teise intoneerimist parandava võttena soovitavad autorid panna lapsi tähelepanelikult kuulama kaasõpilaste laulu. Mõlemad autorid rõhutavad lõpetuseks, et ilma saateta laul on siiski kõige ilusam (Bormann 1869b: 186; Normann 1873: 84).

Laulmine takti lüües. Bormann soovitab lauluharjutuste juures panna lapsed takti lööma koos õpetajaga, kusjuures 1. löök, s.t. allalöök, tabagu lauda või teist kätt. (Seesugune didaktiline võte on kasutusel ka tänapäeval nt. Karlsruhe Kõrgemas Muusikakoolis.) Hiljem juhatab õpetaja laulu üksi ja olles sõnades säästlik õpetab ta lapsi tähele panema *crescendo* ja *diminuendo* märke. Normann lisab, et „õige takti piddamine on laulo hing", ja toob ära samad ülalloetletud võtted (Bormann 1869b: 186; Normann 1873: 84).

Ühehäälsus ja mitmehäälsus. Bormann (1869b: 187) rõhutab, et rahvakoolides õpitagu koraalid ühehäälsena.[22] Kuid teisel seisukohal on autor ilmaliku ehk nn. rahvalaulu puhul, pidades kahehäälsust nende laulmisel suisa loomulikuks, sest kahehäälne laulmine olevat rahvale omane. Ka Normann väidab saksa autorile toetudes, et vallakoolides lauldagu peamiselt ühehäälselt „korralisi", s.o. vaimulikke ehk kirikulaule ja ilmalikke laule ehk rahva laule (*Volkslieder*) võib laulda mitmehäälselt (Normann 1873: 85). Didaktilise

[22] Ilmselt juhindus Bormann tollasest korraldusest, mille järgi rahvakoolides seati õpetamise sihiks teatud lauluvara päheõppimine ning alles kõrgemas astmes laulmine mitmehäälses kooris. Enamikus koolides lauldi koraale ühehäälselt ja vaid parimates koolides töötades jõuti noodist lauldud mitmehäälse kirikulauluni (Schünemann 1931: 352, 368).

võttena õpetati kõigile lastele selgeks algul esimene hääl.

Üksiklaulmine ja koorilaul. Bormann osutab, et laulmise tunnis on lastele virgutavaks ja rõõmustavaks vahelduseks üksiklaulmise vaheldumine koorilauluga. Valiku aluseks olgu eelkõige tekst. W. Normann ei ole seda alalõiku oma käsiraamatus esitanud.

Liivimaal ja Eestimaal püüeldi üldiselt neljahäälsete koraalide laulmise poole. Johann Leberecht Ehregott Punscheli ja Johann August Hageni koraaliraamatud ilmusid vastavalt 1839 ja 1844. Nõudeks oli koolilaste poolt pühapäevase jumalateenistuse lõpetuseks laulda kirikulaul ning 1849. aastal ilmunud kooliseaduses seati eesmärgiks laulmine 4-häälselt: „Kui wähhä woimalik on, kasko koolmeister, et saaks nelja heälega laultud" (Koli ... 1849).

Elementaarharjutused. Mõlemad autorid rõhutavad, et lauluviiside õppimise eel peab tegema nii hääle- kui ka nn. toonitabamise harjutusi. Bormann osutab Hentschelile (konkreetset teost nimetamata) viidates, et hääleharjutused võiksid laulmise tunnist hõlmata kolmandiku ajast, kusjuures harjutused lauldagu kindla karakteriga ning nad olgu tingimata lihtsad ja õpitavate viisidega seotud. Bormann rõhutab, et ülesannetega ei maksa liialdada, sest rahvakooli eesmärgiks polevat saavutada kõrgeimat haridust laulmises (Bormann 1869b: 188). Harjutuste abil loodeti vältida vigu õppimiseletulevas laulus[23] ning tugevdada laulmiseks vajalikke organeid. Normann (1873: 85–86) ei tõlgi selles lõigus Bormanni teksti, vaid toob siin ära konkreetsed sammud: õpetaja peab alustama heliredeli (*Tonleiter*) laulmisega, algul ühe, siis kaheoktavilise ulatusega. Ta kasutab helistiku sünonüümina terminit „heäle mõnno" (Normann 1873: 85), mis oli tollal terminina käibel (Andresen 2002: 320). Kõikide tunnis pruugitavate helistike läbiharjutamine oli Normanni meelest vajalik ja kasulik, et lapsed pärast seda kergemini ja puhtamalt laule suudaks laulda. Ühtlasi kurdab Normann siin hea laulmisõpetuse raamatu puudumise üle, viidates siiski kasutatavale Andreas Erlemanni (1864) „Muusika õppetusele".

Lauluvalik. Nimetatud lõik Normannil puudub. Bormann rõhutab, et koraalide valikul on tähtis elulähedusе nõue, ning esitab 47 koraalist koosneva nimekirja, mis tuleb ära õppida rahvakoolis (Bormann 1869b: 189–190). Bormann toob ära ka nimekirja 56 ilmalikust laulust, mida soovitatakse laulmisõpetajatel rahvakoolides õpetada[24] (samas: 191–192). Ta hoiatab tendentsi eest, et õpetajad tõstavad liigselt esile omakomponeeritud laule ja tõrjuvad tagasi rahva omi. Nii vaimulike kui ilmalike laulude valikul on domineeriv didaktilismetoodiline kriteerium: liikumine kergemalt raskema poole.

Selgeks õpitud laulude kasutamine. Bormann pühendab järgneva alapeatüki selgeksõpitud laulude kasutusvõimalustele, milleks on koraalide puhul kooli hommikupalvus ja hardushetked, usuõpetuse tunnid, jumalateenistused kirikus. Rahvalaule soovitab Bormann laulda lugemistundides ja isamaad käsitlevas õppeaines (*Vaterlandskunde*), samuti isamaalistel mälestuspäevadel. Õpitud laulude kasutamisele viidatakse ka kui distsipliini hoidmise vahendile, seda küll õppetööd virgutava vahendina tähelepanu ja erksuse hoidmiseks tunnis (Bormann 1869b: 195).

Kirikukoorid. Bormann rõhutab, et mõlemas eelnimetatud korralduses ja regulatiivis on laste osavõtt kirikukooridest soovitatav, sõltudes samas paikkondlikest oludest. Siiski ei tohiks kiriklike laulude oskuse harjutamine meeleülenduse teenimiseks koolidest puududa. Kirikukoorid võiksid olla 2–3-häälsed, kuid rõhutatakse, et õpetaja juhatagu vaimustusega ja õppetöö kulgegu rõõmu ja armastusega. Nähti ette ka vilistlaste rakendamist kirikukooride töösse. Normann (1873: 86) käsitab kirikukooris laulmist viimase alapunktina. Ta soovitab muusikakirjandusest Erlemanni „Muusika õppetust" (1864) ning saksakeelset Rudolph Lange õpikut. Viimane on ka Bormanni (1869b: 197–198) 15. alapeatükis toodud

[23] Elementaarharjutuste seotus kindlate laulude õppimisega viitab Pestalozzi-Natorpi meetodile, milles elementaarharjutusi ei käsitletud eraldi, vaid need olid seostatud õppimisele tuleva lauluga (Schünemann 1931: 317). Bormann (1869b: 28) toob oma raamatus ära 1854. a. Preisi regulatiivi nõude vähendada tekstita harjutuste osakaalu laulmisel.

[24] Preisimaal töötas Brandenburgi koolikollegium 1851. aastal välja korralduse, mis määras aastakümneteks kindlaks metoodika ja lauluvara. Nimetatud regulatiiviga küll ühtlustati, kuid ühtlasi kitsendati muusikaõpetust (Schünemann 1931: 355).

õppevahendite nimekirjas.[25] Normann ei käsitle ühegi sõnaga ilmalike laulude laulmist koolis. Ilmselt avaldab siin mõju ka tema Rakvere-aegne haridus, sest teada on, et Rakvere kuulus köster Göök, kelle juures Normann õppis ja kelle kõrval ta igal pühapäeval laulis, armastas laulda vennastekoguduse viise (-t- 1906: 2).

Häälehoiu probleemid. Eelviimases peatükis käsitleb Bormann häälehoiu probleeme, eriti puberteedieas, ajavahemikus 14–18 eluaastat. Üldse ei soovitata alustada laulmisega tegelemist enne seitsmendat[26] eluaastat. Samuti soovitatakse jälgida, et tunnis vahelduks laulmine puhkepausidega.

Õppevahendid. Viimases peatükis esitab Bormann (1869: 197–198) nimekirja soovitatavast muusikakirjandusest laulmise tunniks. Nimekirjas on laulikud aastatest 1828–1860. Märgitagu, et Normann ei käsitle lauluvaliku, laulude kasutamise ega häälehoiu probleeme ning mitmehäälsust; koorilaulmise ning kirikukoori küsimusi käsitleb ta üheskoos.

4.3. Käsiraamatutes nimetatud laululiikidest

4.3.1. Vaimulikud laulud

Muusika kõlas ennekõike kahes aines: usuõpetuse tunnis (*Unterricht in der Religion*) ja laulmise tunnis (*Unterricht im Gesange*). Sobivate koraalide laulmisega rõhutati laulmise kui aine elulähedust ja praktilisust. Usuõpetuse õpetamise metoodika on kõigil autoreil mahukaim, hõlmates Bormannil (1869a: 131–154) 24 lehekülge, Hansenil (1873: 56–63) 8 ja Normannil (1873: 51–73) 16, mis näitab ainete kaaluvahekorda neis käsiraamatutes. Palve tähtsust koolipäevas rõhutasid kõik. Koolipäev algas ja lõppes palvega ja sobiva vaimuliku lauluga, kusjuures peeti vajalikuks hoiatada, et viiul ei sobivat palvetunniga kokku (Bormann 1869a: 152). Hansenil (1873: 62) oli samal puhul oreli kasutamine aga lubatud.

Usuõpetuses käsitletakse vaimulikku laulu eraldi alalõiguna ning osutatakse sellele kui kõige ilusamale viisile, mille läbi lapsed õpivad usku tunnistama, kiitust, tänu, palvelaule laulma (Bormann 1869a: 117; Hansen 1873: 47). Bormann (1869a: 145; 1869b: 191) sedastab, et Saksa algkoolis on ette nähtud selgeks õppida 30–45 kirikulaulu, mis on aga jaotatud 8 aasta peale. Bormann (1869a: 142–143) esitab valiku 80 põhilisest kirikulaulust (*Kernlieder*), mille määras Preisi regulatiiv 1854. aastal. Võrrelnud nimekirja Tartu ülikooli kauaaegse muusikadirektori Friedrich Brenneri (1815–1898) väljaantud teosega, selgus, et „Schulkunde's" toodud valikust leidub 82% laule ka Brenneri (1862) koraalikogumikus. Eestikeelsed õpikud ei esita soovitatavate laulude nimekirja, kuid rõhutavad, et lapsed peavad peast teadma kirikus kõige rohkem pruugitavaid kirikulaule (Normann 1873: 63–64), ning Hansen peab soovitatavaks õpetada nädalas selgeks ühe kirikuviisi (Hansen 1873: 60).

4.3.2 Ilmalikud laulud

4.3.2.1 „Rahvalaulud"

Sagedasti on kasutusel terminid „rahvalaul" ja ka „rahva laul", mille all peetakse silmas kirikulaulust eristuvat ilmalikku laulu, seega nii rahvalaulu kui ka rahvalikku laulu. Nimelt liigitab Bormann (1869b: 193) rahvalauludeks (*Volkslieder*) nii neid laule, mille tekst ja viis on tekkinud rahva seas, kui ka neid, mis pärinevad saksa kuulsatelt heliloojatelt, kuid on levinud rahva seas suust suhu. Ka Saksa koolimuusika ajaloos osutatakse mõiste „rahvalaul" laiale tähendusele. „Rahvalaulu" nimetuse saamiseks piisas juba ka vastandlikkusest generaalbassile, ilmalikust tekstist, ka lihtsast üldarusaadavast hoiakust. „Rahvalaulude" seas

[25] K. Bormannil pole märgitud R. Lange metoodilise materjali „Winke für Gesanglehrer in Volksschulen" väljaandmisaastat. Esiväljaanne raamatust ilmus 1858. aastal (8. tr. 1894. a.). K. Bormann võis neist kasutada nelja esimest väljaannet, mis ilmusid aastatel 1858–1868. Berliini Riigiraamatukogus on R. Lange raamatutest olemas 4. (1868) ja 8. (1894) trükk. R. Lange metoodiline materjal oli praktiline, sisaldades konkreetseid nõuandeid metoodilistes ja didaktilistes küsimustes. Mil määral on aga W. Normann eelnimetatud raamatut kasutanud, jääb edasiseks uurimistööks.

[26] Schünemann (1931: 336) osutab, et koolieelse kasvatuse teoreetik Friedrich Wilhelm August Fröbeli (1782–1852) ideed ei leidnud Saksa muusikaõpetajate poolt omal ajal peaaegu mingit tähelepanu. Praktilised muusikaõpetajad toetusid Pestalozzi-Nägeli-Natorpi muusikakasvatuse printsiipidele, milles oli tähtsaim rütmika, meloodika ja dünaamika elementaarõpetus. Schünemann (1931: 309, 318) osutab, et Pestalozzit järgides mindi kohati liialdustesse. Nii näiteks pidas Nägeli optimaalseks alata lauluõpetusega 10-aastaselt, kui laps on küps esteetilisteks mängudeks (Schünemann 1931: 309, 318). Ja kuigi oli ka oponente, kes pidasid muusikaõpetuses oluliseks alustamist lastelaulu ja -mänguga, jäid nad vähemusse. Ka ilmus 1851. aastal seadus, milles arstlikele ekspertidele toetudes keelati ülepingutused ja laulmine enne seitsmendat eluaastat (Schünemann 1931: 353).

leidus laule nii Friedrich Silcherilt kui ka teistelt autoritelt, nagu Hans Georg Nägeli, Gläser, Fesca jt. (Schünemann 1931: 302–303, 322), samuti talupoeglikke lorilaule. Rahvalike laulude (*volkstümliche Lieder*) seas eristati ka koolilaule, mis erinesid rahvalikest lauludest õpetliku põhitooni/sisu poolest (Schünemann 1931: 303). K. Bormann esitab „rahvalaulude" nimekirja 56 lauluga (Bormann 1869b: 191–193), mida Brandenburgi provintsi koolikolleegiumi 1851. aasta korraldus nägi ette koolis laulda. Ilmalikke laule nähti ette vaja minevat eluks perekonnas ja riigis, koolis võis neid laulda integreerituna teiste ainetega, eriti ajaloo õppimisel. Hanseni (1873: 47) järgi nõudvat elu perekondlikus keskkonnas „rahva laulude" tundmist, mida isegi Bormannil vastavas lõigus pole (Bormann 1869a: 118). W. Hansen on see, kes tunnetab teravat vajadust ühe hea rahvalaulukogumiku (*Volksliedersammlung*) järele maakoolides (Hansen 1867b: 347). Samas artiklis osutab Hansen, et puudub ühine ilmalik lauluvara, mida saaks koos laulda.

Ka Simuna koolmeister W. Normann (1873: 85) sedastab, et vallakoolides „ennamiste korralised, s. o. waimulikkuid- ehk kirriko-laulusid saab lauldud ... Isse luggu on ilmalikko lauludega, ehk kuida neid Saksa rahwas hüüdvad: rahwa laulud (Volkslieder)". W. Norman, kes on ilmsesti eesti soost (EAA f. 3114, n. 2, s. 13, l. 23) lisab, et mitme häälega „rahva laulud" on sobivamad vaid targematele lastele (Normann 1873: 85).

4.3.2.2 Isamaalised laulud

Peatükis „Kuidas kasvatab kool lapsi isamaa armastusele" on rõhutatud, et isamaa-armastust saab kasvatada eelkõige Piibli abil, kuid rõhutatakse ka isamaaliste laulude (*Vaterlandsgesänge*) tähtsust, mida oli vaja laulda isamaalise tunde ja meele virgutamiseks, toitmiseks ja tugevdamiseks eriti koolipidude ja isamaa mälestuspäevade puhul (Bormann 1869a: 192, 196–197). Hansen rõhutab siin just, et „mitme healega isamaa laulud teevad kõigile suurt rõõmu" (Hansen 1873: 88), sest laulu ja sõna koosmõju aitab isamaa-armastust tugevdada. Normannil puudub selleteemaline alapeatükk hoopis.

Kõikidele ülalnimetatud laululiikidele omistati suurt kasvatuslikku väärtust ja nende valikul jälgiti kergemalt raskemale suunduvat printsiipi.

Kokkuvõtteks

Uurimusest selgus, et eestikeelsete muganduste autorid edastasid küllaltki täpselt saksakeelsetes käsiraamatutes olevaid kasvatuspõhimõtteid. Sageli on tõlked sõnasõnalised, lühendatud teksti korral aga sisuliselt täpsed. Eestikeelsetes õpetajate käsiraamatutes ei ole viiteid Preisi regulatiividele ja korraldustele, samuti ei ole toodud ära kohustuslike laulude nimekirju. Eestikeelsete väljaannete autoritel on jäänud tõlkimata pikemad arutlused, kuid hoolikalt on edastatud praktilised nõuanded laulmisõpetuse didaktiliste võtete osas.

Käsiraamatute võrdlemisel selgusid põhilistes joontes kokkulangevad muusikaõpetuse põhiprintsiibid, milles rõhutati sõna osatähtsust ja õppimisele tuleva lauluteksti laitmatut ja väljendusrikast omandamist. Eelkõige taotleti ilusat ja südamest tulevat laulmist; noodilugemise õpetus, eriti saksakeelses käsiraamatus, jäi mõnevõrra tagaplaanile. Rõhutati laulmise kasvatuslikku väärtust ja seost teiste ainetega. Kõikidel autoritel oli eraldi tähelepanu all kirikulaul. Rõhutati vaimulike laulude laulmist meeleülenduse saamiseks ja koguduselaulus osalemise tähtsust.

W. Normanni eestindatud konkreetsed didaktilised soovitused intonatsioonipuhtuse, elementaarharjutuste ja laulmisel kindla pulsi hoidmise osas olid muusikaõpetajale omal ajal väärtuslikud.

Pilguheit saksa- ja eestikeelsetele õpetajakäsiraamatutele tõi esile, et 19. sajandi 60.–70. aastatel toetuti Liivi- ja Eestimaal konkreetselt saksa kasvatusteaduse käsiraamatutele. Seega kinnitab siinne õpetajakäsiraamatute analüüs ka varem väljendatud seisukohti, kaasa arvatud seda, et eesti muusikaõpetus toetus saksa eeskujule.

Käsitletud eestikeelsed kasvatusteaduslikud väljaanded (Hansen 1873; Normann 1873) jõudsid koolmeistritele vajalike käsiraamatutena ette ametlikest koolielu reguleerivatest seadustest 1874. ja 1878. aastal (Andresen 2002: 245; Koolipidamise ... 1878), mille abil kehtestati kohustuslik kooliharidus ja kinnitati ühtsed õppeprogrammid. Käsitletud raamatutest ilmneb, kasutades Airi Liimetsa sõnu, nii tollane hariduse sisu ehk sotsiaalkultuurilises tegelikkuses varjul olev teadmiskäsitus, õppemeetodite kaudu domineeriv õppimiskäsitus kui ka kogu inimesekäsitus (Liimets 2009: 11). Nende kaudu jõudis Liivi- ja Eestimaale Lääne-Euroopa, eeskätt Preisi kasvatusteadus,

mis mõjutas siinseid nii saksa- kui eestikeelseid koole. Kuigi preisi kasvatuse aluseks oli usuline lähtekoht ja oluliseks märksõnaks kuulekus, leidub raamatutes ka seisukohti, mis on tunnustatud tänapäevases pedagoogikas (millest mitmed haakuvad ka tänapäevaste mõttesuundadega), näiteks:

Taotleti ainete integreeritud käsitlemist, sünteesides õpetajate seminaride õppeplaanides nn. kooliteaduse (*Schulkunde*) õppeainesse niisugused distsipliinid nagu pedagoogika, metoodika, didaktika, psühholoogia, antropoloogia jt. Ka rahvakoolides taotleti ainete lõimimist, nii nähti ette laulmisõpetuse integreerimist emakeele, lugemis- ja religiooniõpetusega, samuti ajaloo õpetamisega.

Rõhutati pideva enesetäiendamise ja eluaegse õppimise vajadust. Õpetamispädevuse kvaliteedi tõstmiseks soovitati külastada naaberkoole ja osaleda nii kooliõpetajate konverentsidel kui töökogemuslikel kohtumistel.

Taotleti õpetuse läbiviimist kogu inimese tervikut haaraval ja mõttetegevust ergutaval viisil, rõhutati praktilisuse ja elulähedusе vajadust. Omandatavad teadmised ja oskused pidid olema hädavajalikud, kasulikud ja meeldivad.

Didaktilis-metoodilistest printsiipidest oli aktuaalne liikumine õpetuses lihtsamalt ja kergemalt raskemale, tuntult tundmatule, lähedalt kaugemale, milles tunneme ära Diesterwegi sõnastatud didaktikaprintsiibid. Nii vaimulike kui ilmalike laulude valikul järgiti seda printsiipi rangelt.

Käsiraamatud järgisid Pestalozzi arendava õpetuse teooriat ja Diesterwegi didaktika reegleid.

Lembit Andresen (2002: 309) on osutanud, et seminarides õppinud koolmeistrid ei jäänud pedagoogiliste teadmiste ja oskuste poolest maha Lääne-Euroopa ametivendadest. Asjaomase materjali läbitöötamise järel on siinkirjutaja veendunud, et Eesti alade juhtivad õpetajad olid head saksa keele tundjad, nad suutsid luua kontakte ametivendadega Euroopas, lugeda ja tõlkida kaasaegset koolikirjandust, olid küll tihti iseõppijad, siiski head nooditundjad ja muusikaarmastajad. Tuleb nentida, et Liivi- ja Eestimaa nõudmised nooditundmisele ületasid tollaseid Saksamaa nõudmisi, kuna meil taotleti ideaalina 4-häälset (koraali) laulmist, Saksamaal pandi sel ajajärgul erilist rõhku ühise lauluvara omandamisele, et suuta musitseerida kogukonna ühislaulmisel (koorilaulus).

Koolmeistrite käsiraamatutes edastatud vaated kasvatus- ja õppetööle, sealhulgas muusikaõpetusele, ning konkreetsed laulmisõpetuse metoodilis-didaktilised nõuanded avardasid siinsete õpetajate maailmapilti ja aitasid muusikaharidusele rajada kindlamat pinda.

KIRJANDUS

Aarma, Liivi, Rait Talvoja, Ülle Viitkar 2004. *Kuuda Seminar 150: ülevaade ja lühilood.* Mahtra Talurahvamuuseumi Toimetised 1. Juuru: Mahtra Talurahvamuuseum.
Aavik, Juhan 1959. *Muusika radadelt: mälestusi ja mõlgutusi eluteelt I.* Toronto: Ortoprint.
A. B. S. 1873. Tallinnast. Uus kooliraamat. – *Eesti Postimees*, nr. 26, 27.06, lk. 150.
Album ... 1889 = *Album Academicum der kaiserlichen Universität Dorpat*. Bearbeitet von A[rnold] Hasselblatt und Dr. G[ustav] Otto, Dorpat: C. Mattiesen, 1889.
Andresen, Lembit 2002. *Eesti rahvakooli ja pedagoogika ajalugu III. Koolireformid ja venestamine (1803–1918).* Tallinn, Tartu, Pärnu, Jõhvi: Avita.
Bemerkungen ... 1863 = Bemerkungen über einige in unseren Elementarschulen vorkommende Lehrbücher. – *Das Inland*, 1863, H. 21, Sp. 331–332; H. 22, Sp. 341–342.
Blumberg, Gustav 1864. *Bericht über den Besuch einiger Schulen in Deutschland im Jahre 1864*. Dorpat: C. Mattiesen.
Bormann, Karl 1869a. *Schulkunde für evangelische Volkslehrer auf Grund der Preussischen Regulative vom 1., 2. und 3. Oktober 1854 über Einrichtung des evangelischen Seminar-, Präparanden- und Elementarschul-Unterrichts.* 15. verb. Aufl., Berlin: Wiegand und Grieben.
Bormann, Karl 1869b. *Unterrichtskunde für evangelische Volksschullehrer auf Grund der Preussischen Regulative vom 1., 2. und 3. Oktober 1854 über Einrichtung des evangelischen Seminar-, Präparanden- und Elementarschul-Unterrichts.* 9. verb. Aufl., Berlin: Wiegand und Grieben.
Brenner, Friedrich 1862. *Choralbuch für vier Männerstimmen zum Gebrauche bei Gümnasien, Seminarien und kirchlichen Männerchören.* Gesetzt von Friedrich Brenner, Dorpat: E. J. Karow.
Brümmer, Franz 1903. Borman, Karl. – *Allgemeine Deutsche Biographie*. Hrsg. von der Historischen Kommission bei Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 47, S. 113–115. ‹http://de.wikisource.org/wiki/ADB:Bormann,_Karl› (18.11.2009).
Dahlhaus, Carl 1996. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6, Laaber: Laaber.
Die Musik ... 1863 = Die Musik gegen die Musiker. – *Das Inland*, 1863, H. 6, Sp. 83–90.
Eesti ... [s. a.] = Eesti biograafiline andmebaas ISIK. ‹http://www2.kirmus.ee/biblioserver/isik/index.php?id=572› (18.01.2010).
Eesti ... 1998 = *Eesti kooli biograafiline leksikon*. Koost. Heino Rannap, Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 1998.
Eestikeelne ... 1995 = *Eestikeelne raamat 1851–1900 I. A–Q*. Toim. Endel Annus, Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia Raamatukogu, 1995.
Elango, Aleksander 1984. *Pedagoogika ajalugu.* 2., parand. ja täiend. tr., Tallinn: Valgus.
Elango, Aleksander 2001. J. H. Pestalozzi ja Eesti. – *Tagasivaade. Valik publitseeritud artikleid 1928–2000*. Toimetuskolleegium: Inger Kraav, Hillar Palamets, Karmen Trasberg, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk. 232–240.
Erlemann, Andreas 1864. *Musika õppetus: üks nodi, laulmisse ja mängimisse selletusse ramat, isseärranis koolmeistridele ja keigile laulo- ja mängo-söbradele.* Tartu: H. Laakmann.
Ernits, Elmar 1999. Koolide juhtimis- ja järelevalveorganid. – *Haridusinstitutsioonid Eestis keskajast kuni 1917. aastani: ajaloolised institutsioonid Eestis keskajast kuni 1917. aastani*. Tartu: Rahvusarhiiv, lk. 13–58.
Ernits, Tiiu 2009a. Relatiivse astmesümboolika kasutuselevõtust Eestis ja Voldemar Tammani osa selles. – *Muusikalise kontegelikkuse ühendused identiteedi ja diferentsiga*. Koost. ja toim. Airi Liimets, Tallinn: Tallinna Ülikool, lk. 207–235.
Ernits, Tiiu 2009b. The distribution of the Galin-Paris-Chevé method in the 19th century Baltic-German environment. – *Music and Environment. The Changing Face of Music Education (CFME09): 2nd International Conference.* Eds. Tiina Selke and Gerhard Lock, Tallinn: Tallinn University, Department of Music, pp. 85–90.
F. R. 1940. Hansen, Woldemar Adolf. – *Eesti biograafilise leksikoni täiendusköide.* Toim. P[eeter] Tarvel, H[ans] Kruus, J[aan] Olvet, Akadeemilise Ajaloo-Seltsi toimetised 10 / Academicae Societatis Historicae Scripta 10, Tartu, Tallinn: Loodus, lk. 83. ‹http://www2.kirmus.ee/grafo/index.php?ID=231› (18.01.2010).
Hansen, Woldemar 1867a. Sõbrad, mis te arvate, kuidas koliga eddespiddi luggu lähhäb? – *Eesti Postimees*, nr. 21, 24.05, lk. 161–163.
Hansen, Woldemar 1867b. Ueber das Landschulwesen in Livland. – *Mittheilungen und Nachrichten für die evangelische Kirche in Russland,* begründet von Dr. K[arl] Chr[istian] Ulmann u. hrsg. von Dr. C[hristian] A[ugust] Berkholtz. Bd. 23, neue Folge Bd. 14, Riga: Berkholz, S. 326–354.

Hansen, Woldemar Adolf 1873. *Kooli-teadus*. Tartu: W. Gläser.
Hanslick, Eduard 1891. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. 8., verm. und verb. Aufl., Leipzig: J. A. Barth.
J. K. 1940. Normann, Wilhelm. – *Eesti biograafilise leksikoni täiendusköide.* Toim. P[eeter] Tarvel, H[ans] Kruus, J[aan] Olvet, Akadeemilise Ajaloo-Seltsi toimetised 10 / Academicae Societatis Historicae Scripta 10, Tartu, Tallinn: Loodus, lk. 220–221. ‹http://www2.kirmus.ee/grafo/index.php?ID=231› (18.01.2010).
J. L. 1881. Isamaalt. Viljandimaalt. – *Eesti Postimees*, nr. 22, 02.06, lk. 86.
Joonuks, Helmut 1981. *Simuna piirkonna ajalugu*. ‹http://www.hot.ee/lemmutabelin/simuna%20 piirkonna%20ajalugu.doc› (22.01.2010).
Jürgenson, Dietrich Heinrich 1833. *Das Elementarlehrer-Seminarium zu Dorpat nach seiner gegenwärtigen Einrichtung und Verfassung*. Dorpat: Schünmann.
Knörzer, Wolfgang, Karl Grass 1998. *Einführung Grundschule: Geschichte – Auftrag – Innovation.* Weinheim und Basel: Beltz Verlag.
Kodumaalt ... 1879 = Kodumaalt. Williandi maakonnast. – *Eesti Postimehe lisaleht*, nr. 22, 02.06.1879.
Koli ... 1849 = *Koli-seädus*. Riga: W. F. Häcker, 1849.
Koolipidamise ... 1878 = *Koolipidamise Seadus Eestimaa Ewangeliumi Luteruse usu maa-koolidele.* Eestimaa Ülemaa Maa-kooli-kohtu poolt wäljaantud koolipidamise juhiks, Tallinn: W. Kentmann, 1878.
Lange, Hermann 1890. *Das Erste Dorpatsche Lehrer-Seminar mit seinen Schülern und Lehrern von seiner Gründung 1828 bis zu seiner Schliessung 1889*. Dorpat: Schnakenburg.
Lehrpläne ... 1869 = *Lehrpläne für Knaben-Elementarschulen im Dorpater Lehrbezirk mit den nöthigen Erläuterungen und Ergänzungen*: entworfen unter Mitberatung erfahrener Schulmänner und herausgegeben von Prof. Strümpell. Dorpat: W. Gläser, 1869.
Liimets, Airi 2009. Distsiplinaarsest, aporeetilisest ning mittedistsiplinaarsest mõtlemisest. – *Muusikalise kontegelikkuse ühendused identiteedi ja diferentsiga*. Koost. ja toim. Airi Liimets, Tallinn: Tallinna Ülikool, lk. 7–11.
Mumme, Rudolf 1862. Zu Nr. 33 des „Inlandes", die Anwendung der Chevé'schen Methode betreffend. – *Das Inland*, H. 35, Sp. 558–560.
Normann, Wilhelm 1873. *Õppetus koli-piddamisest ning laste kasvatamisest isseärranis koolmeistrite ja laste wannemate heaks, õppetuseks ning juhhatamiseks wäljaantud.* Tartu: H. Laakmann.
Oberborbeck, Felix 1989. Geschichte der Schulmusik in Deutschland 1810–1960. – *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 9. Hrsg. Friedrich Blume, Kassel, Basel, London, New York: Deutscher Taschenbuch-Verlag, Bärenreiter-Verlag, Sp. 1120–1130.
Ommalt ... 1878 = Ommalt maalt. Wiliandi maakonnast. Kahest juubelipäevast. – *Sakala,* nr. 32, 23.09.1878, lk. 3.
Oettel, Carl 1860. Vortrag über die Galin-Paris-Chevé'sche Methode des Gesangunterrichts. – *Das Inland*, H. 20, Sp. 385–392; H. 21, Sp. 401–411.
Paul, Toomas 1999. *Eesti Piiblitõlke ajalugu: esimestest katsetest kuni 1999. aastani.* Eesti Teaduste Akadeemia Emakeele Seltsi toimetised nr. 72, Tallinn: Teaduste Akadeemia.
Schneider 1877. Diesterweg Adolf. – *Allgemeine Deutsche Biographie*. Hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 5, S. 150–153. ‹http://de.wikisource.org/wiki/ADB:Diesterweg,_Adolf› (18.11.2009).
Schünemann, Georg 1931. *Geschichte der Deutschen Schulmusik I. Teil*. 2. Aufl., Leipzig: Fr. Kistner, C. F. W. Siegel.
Siitan, Toomas 2007. Eesti kooriliikumise lätetest ja selle kiriklikest seostest 19. sajandi esimesel poolel. – *Meeskoor ja meestelaul.* Koost. Urve Lippus, Eesti Muusikaloo Toimetised 8, Tallinn: EMTA, lk. 10–20.
-t- 1906. Willem Normann. – *Postimees*, nr. 45, 24.02, lk. 2; nr. 46, 25.02, lk. 1.
Tartu ... 1929 = *Tartu Õpetajate Seminar 1828–1928.* Tartu: Õpetajate Seminari Vilistlaskogu, 1929.
Zulassungs ... 1992 = Zulassungs- und Ausbildungsordnung für das Lehramt an beruflichen Schulen (ZALB) in der Fassung der Bekanntmachung vom 29. September 1992. ‹http://by.juris.de/by/BSchulLehrZAO_BY_1992_P11.htm› (30.01.2010).

ALLIKAD

Eesti Ajalooarhiiv (EAA), f. 2569, n. 1, s. 77: Kooliõpetajate aruanded maakoolide kohta 1863. a.

Eesti Ajalooarhiiv (EAA), f. 3114, n. 2, s. 13, l. 23: Viru-Nigula koguduse meetrikaraamat.

Concerning the teaching of singing in Estonian-language handbooks for teachers in the context of Prussian pedagogy in 1873

Tiiu Ernits

This paper deals with the arrival of Prussian pedagogy in the Estonian area. The research is based on the analysis of four teacher handbooks, primarily with reference to the role of music education in them. The aims of the paper are, first, to investigate the handbooks written for teachers in the German language and their Estonian adaptations, published between 1860 and 1870; secondly, to find connections between these books and the methods of music instruction contained in them.

The first subsection of the work consists of a brief overview of Western European and Prussian pedagogy, of the situation of music education and of the spread of Prussian pedagogy in the Estonian ethnic area. Subsequently the backgrounds to the handbooks are considered and their contents are introduced. In the following sections the significant principles of the subject/discipline of "teaching singing" are comparatively introduced. The last subsection deals with species of songs: sacred/spiritual, popular and patriotic songs.

In 1873 two authors – Woldemar Adolf Hansen (1823–1881), who worked as a pastor and an inspector of schools in Paistu (South Estonia), and Wilhelm Normann (1812–1906), a sacristan and a teacher in Simuna (North Estonia) – published two handbooks for teachers in the Estonian language about education, namely "Kooli-teadus" and "Õppetus koli-pidamisest ning laste kasvatamisest" respectively. The handbooks deal with the methodical and didactic principles of the subject of "teaching singing". Both handbooks were based on the "Schulkunde für evangelische Volksschullehrer" by Karl Wilhelm Bormann (1802–1882). As well as the book just cited, W. Normann also used the work "Unterrichtskunde für evangelische Volksschullehrer" by Bormann. Both were published in 1869.

The research indicates that the authors of the Estonian adaptations transmitted the principles of education fairly exactly from the original German handbooks. In the Estonian handbooks there are no references to Prussian regulations and arrangements; neither can we find any checklist of obligatory songs. The authors of the Estonian handbooks have not translated the longer discourses and disquisitions, but practical advice about didactic questions are transmitted carefully.

Comparing the handbooks, coincidental principles of teaching singing, in which the Word is stressed as a relatively important circumstance (faultless and expressive acquisition of lyrics), become evident. Foremost is the pursuit of beautiful singing, singing from the souls of Christians flowing from the devout heart. There is less emphasis on the teaching of musical notation, especially in the German-language handbooks. The educational values of singing and its connection with other disciplines are stressed. All authors give special attention to hymns. The singing of spiritual songs for edification and the importance of singing as members of a congregation were stressed.

A glimpse into the Estonian and German handbooks of the 1860s and 1870s reveals that the Estonian handbooks relied particularly upon handbooks of German pedagogy. They followed the grounding theory of Johann Heinrich Pestalozzi and the didactic rules elaborated by Friedrich Adolf Diesterweg. An actual movement in teaching from the easiest to the more complicated, from familiar to unfamiliar, from the nearest to the more distant were the basic didactic-methodical principles in teaching.

The Estonian translations of didactic recommendations by W. Normann for singing with a clear intonation, elementary exercises and keeping the beat while singing were valuable for a music teacher at that time.

The Estonian adaptations of famous Prussian authors were in advance of the rules regulating school life (Andresen 2002: 245; Koolipidamise ... 1878). By these rules compulsory school education and fixed unified curricula were imposed. Prussian education was based on Christianity and the essential keyword was obedience understood as cardinal virtue.

The ideas, didactic concepts and methods in the handbooks are also considered essential nowadays. For example, the authors endeavoured to synthesize so-called subject "Schulkunde" by adding such disciplines as pedagogy, methodology, didactics, psychology, anthropology etc. in the curricula of teacher training schools for integrated teaching. The continuous need for self-improvement and lifelong learning were stressed. Education was focused on the development of the human being as a whole and on stimulating thinking. Practicality was stressed.

The research indicates that requirements for the knowledge of musical notation in Livonia and Estonia exceeded the requirements used at that time in Germany. In Livonia and Estonia 4-voiced singing was pursued as an ideal. German teachers focused on the acquisition of a common song repertoire, in order that children should be able to participate successfully in choral singing.

The perspectives closely related to education and explicit didactic advice transmitted in the handbooks analysed enlarged the world-view of local teachers and contributed to the establishment of a solid basis for music education.

Gregooriuse laulu määratlemine mõiste ja nähtusena ning interpretatsioonilised eelistused tänapäevase praktiseerija vaatenurgast

Eerik Jõks

1. Sissejuhatus

Keskaegse sakraalse ladina monoodia terviklikust repertuaarist[1] on tänapäeval enim tuntud frangi-rooma laulu ehk gregooriuse laulu repertuaar.[2] Gregooriuse laulu repertuaariga on tegeldud kõikides tänapäevasele muusikateadusele tuntud harudes:[3] (1) muusikaajaloolased on esitanud mitmeid erinevaid käsitlusi gregooriuse laulu repertuaari tekkimise ja arengu kohta;[4] (2) muusikateoreetilises plaanis on frangi-rooma käsikirjades sisalduva noodikirja teemadel tehtud ulatuslikke uurimusi,[5] liturgilise laulu eri žanreid on mitmekülgselt uuritud ja repertuaari on põhjalikult süstematiseeritud;[6] (3) kuna keskaegne liturgiline laul on oma algstaadiumis olnud vaid suulise traditsiooni kanda, on ainesele püütud läheneda etnomuusikateaduslikust vaatenurgast;[7] (4) sarnaselt teiste ajastute muusika uurimisega on ka liturgilise laulu uurimisel üha suuremat rolli kandmas kognitiivse muusikateaduse erinevad harud.[8] Võrreldes muusikaajalooliste ja muusikateoreetiliste teemadega on vähem vaetud gregooriuse laulu kaasaegse esitamise küsimusi. Põhjalikult on tegeldud küll kommertssalvestiste süstematiseerimisega[9] ja mõningal määral ka valiku kommertssalvestistel esinevate esitusstiilide erinevuste kirjeldamisega.[10] Siiamaani ei ole aga uuritud kaasaegse esitaja isiklikku suhet keskaegsesse repertuaari.

Raskusi tekitab asjaolu, et sõnapaari „gregooriuse laul" mõistetakse rahvusvahelises praktikas väga mitmeti. Samuti on muusikahuvilistele tuntud äärmiselt erinevad interpretatsioonid, mis põhinevad samade keskaegsete liturgilise laulu käsikirjade tõlgitsemisel. Käesolevas artiklis otsin vastust neljale küsimustele: (1) mida tähendab gregooriuse laul tänapäevasele praktiseerijale

---

1 Keskaegse sakraalse ladina monoodia repertuaar hõlmab lisaks frangi-rooma laulu repertuaarile veel ambroosiuse laulu repertuaari, vanarooma laulu repertuaari ja mosaraabia laulu repertuaari.

2 Samas võib mõiste „gregooriuse laul" mitmes keeles tähendada ka kogu sakraalset ladina monoodiat nii kirjapildis kui muusikalises esituses. Arutelu selle mõiste problemaatilisuse üle järgneb alajaotuses „Probleemid gregooriuse laulu määratlemisel mõiste ja nähtusena".

3 Ülevaatlikuks käsitluseks keskaegsest sakraalsest ladina monoodiast ja ulatuslikuks bibliograafiaks vt. Hiley, David 1993. *Western plainchant: a handbook.* Oxford: Clarendon Press.

4 Vt. nt. Hughes, Andrew 1980. *Medieval music: the sixth liberal art.* Revised ed., Toronto medieval bibliographies 4, London: Benn, pp. 89–92.

5 Neist kõige tuntum on kindlasti Eugene Cardine'i paleograafiliste ja semioloogiliste uurimuste kokkuvõte: Cardine, Eugène 1968. *Semiologia gregoriana. Note raccolte dalle lezioni.* Roma: Pontificio istituto di musica sacra, mille raamatuks vormistamisel oli määrav roll Godehard Joppichil ja Ruppert Fisheril. Raamatu saamisloo kohta vt. Jõks, Eerik 2010. *Contemporary understanding of Gregorian chant – conceptualisation and practice.* Doktoriväitekiri, University of York, pp. 106–107. Väitekiri on saadaval Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia raamatukogus. Ingliskeelset tõlget Cardine'i raamatust vt. Cardine, Eugène 1982. *Gregorian semiology.* Sable-sur-Sarthe: Solesmes. Raamat on tõlgitud mitmesse keelde, viimati anti 2003. aastal välja saksakeelne tõlge.

6 Parimaks näiteks selle töö kohta on monumentaalsed teosed: Hesbert, René-Jean (ed.) 1935. *Antiphonale missarum sextuplex. Edité par Dom René-Jean Hesbert ... d'aprés le Graduel de Monza et les Antiphonaires de Rheinau; du Mont-Blandin, de Compiégne, de Corbie et de Senlis.* Bruxelles, ja Hesbert, René-Jean, Renatus Prévost (éds.) 1963–1979. *Corpus antiphonalium officii.* 6 vols., Roma: Herder.

7 Etnomuusikateadusest gregooriuse laulu uurimisel vt. Jeffery, Peter 1992. *Re-envisioning past musical cultures: ethnomusicology in the study of Gregorian chant.* Chicago: University of Chicago Press.

8 Vt. nt. Heller, Karl-Leo 2008. Hinweise zum Stimmklang in gregorianischen Handschriften. Überlegungen zu einer klanglichen Interpretation der Oriscus-Graphien. – *Beiträge zur Gregorianik,* 45, S. 57–68, milles kasutatakse spektrogrammanalüüsi gregooriuse laulu esituste analüüsimiseks.

9 Gregooriuse laulu kommertssalvestiste 1904–1988 diskograafia kohta vt. Weber, Jerome 1990. *A Gregorian chant discography.* 2 vols., Utica, New York: J. F. Weber.

10 Neist kirjeldustest tuntuim on Berry, Mary 1979. Gregorian Chant: The Restoration of the Chant and Seventy-Five Years of Recording. – *Early Music,* 7/2, 197–217. Vaadata tasuks ka teise seda teemat käsitleva prominentse autori Jerome Weberi kirjutisi, nt. Weber, Jerome 1992. The Phonograph as Witness to Performance Practice of Chant. – *Cantus Planus 1990 Budapest conference proceedings*, pp. 607–14.

nii mõiste kui nähtusena? (2) Mis on tänapäevase praktiseerija seisukohast oluline gregooriuse laulu repertuaari heaks esitamiseks? (3) Mis võiksid olla need tunnused, mis kõige olulisemalt mõjutavad kaasaegseid arvamusi neis küsimustes? (4) Mis on need gregooriuse laulu olulised tunnused ja need vajalikud omadused, mille osas selle muusika esitajatel on tendents nõustuda ning mis võiks seetõttu pretendeerida ühisele, rahvusvahelisele ning konfessioonideülesele arvamusele?

Vastust nendele küsimustele otsitakse rahvusvahelise sotsioloogilise uuringu tulemustest, mis korraldati aastatel 2006–2008 ja millele vastas 127 gregooriuse laulu esitajat üle kogu maailma. Kvantitatiivse sotsioloogilise meetodi abil vaadeldakse vastuseid kahele küsimustiku küsimusele: (1) „Mida tähendab Teie jaoks gregooriuse laul (nii mõiste kui nähtusena)?" ja (2) „Mis on Teie meelest gregooriuse laulu heaks esitamiseks oluline?".

2. Probleemi kirjeldus

2.1. Probleemid gregooriuse laulu määratlemisel mõiste ja nähtusena

Rääkides gregooriuse laulu repertuaarist ja selle esitamisest, tuleb väga selgelt teadvustada, et võrreldes klassikaliste repertuaaridega[11] ei eksisteeri gregooriuse laulu puhul repertuaari ühest definitsiooni ega laiapõhjalisi konsensuslikke interpretatsioonipõhimõtteid. „Gregooriuse lauluna" tuntud repertuaari määratlemisel tekib mitmeid raskusi. Mille kaudu oleks õige seda anonüümset keskaegset repertuaari defineerida? Gregooriuse laulu repertuaari puhul on selge, et seda ei saa üks-ühele võrrelda klassikaliste vokaalrepertuaaridega. Ometi ei kuulu see ka samasse klassi etnomuusika valdkonnast tuntud repertuaaridega, mille lahutamatuks kaasanniks on peaaegu täielik sõltuvus suulisest pärimusest. Nõnda seisabki gregooriuse laulu repertuaar klassikalise ja rahvamuusikalise repertuaari vahel: üleskirjutatud notatsiooni näol on tal esimese ja mitmeti tõlgendatavate esitusparameetrite järgi teise repertuaaritüübi tunnuseid.

Mõiste „gregooriuse laul" defineerimisega seonduvaid raskusi on tõdetud varemgi. Seda teemat uurivad autoriteedid on juhtinud tähelepanu, et termin „gregooriuse laul" pole päris kohane kirjeldama seda liturgilist laulu, mida me tänapäeval kuuleme (Hughes 2002: 161), aga seda on jäädud kasutama praktilistel kaalutlustel (McKinnon 2001). Jääb üle nende tõdemustega nõustuda, sest tõepoolest on „gregooriuse laul" terminina väga mitmeti mõistetav.

Sellest kõnelevad mitmed erinevad definitsioonid muusikateadlaste kirjutistes. Eespool juba mainitud James McKinnoni määratlus autoriteetses teatmeteoses „The New Grove Dictionary for Music and Musicians" ütleb, et „gregooriuse laul on termin, mida kasutatakse kokkuleppeliselt lääne liturgilise laulu [Western Plainchant] keskse haru[12] kohta" (McKinnon 2001). Peter Jeffery kirjeldab gregooriuse laulu kui „ristmikku, kus kohtuvad etnomuusikateadus ja Euroopa kunstmuusika ajalugu" (Jeffery 1992: 1). Jerome Weber ütleb, et „gregooriuse laul on ladina riitusega katoliku kiriku liturgiline muusika, mis pärineb ladina riitusega liturgilise tegevuse algaegadest" (Weber 1990: ix). Mary Berry läheneb küsimusele hoopis isemoodi ja väidab, et gregooriuse laul on „lääne kristluse ainulaadne muusika ja meie lähim elusolev side esimeste sajandite kirikuga" (Berry 1979: 5).

Niisiis võidakse sõnapaariga „gregooriuse laul" tähistada „(1) keskaegset frangi-rooma repertuaari, (2) roomakatoliku kiriku ühehäälset ladinakeelset liturgilist laulu kas kaasajal või kõigil aegadel, (3) kindlalt piiritletud repertuaari esitusstiili ühe koolkonna põhimõtete alusel,[13] (4) määratlematut pärandit, mis koosneb paljudest, erinevatel juhtudel varieeruvatest elementidest" (Jõks 2009: 42).

Kui esitada küsimus gregooriuse laulu repertuaari mahust, tuleb taas selgelt aru anda, et see sõltub otseselt määratlusest. Võttes arvesse kõige algupärasemad frangi-rooma käsikirjad, koosneb missamuusika repertuaar umbes 630 varajase notatsiooniga varustatud tekstist. Algupärase tunnipalvuste repertuaari (antifoonide,

[11] Repertuaaride all mõistetakse käesolevas artiklis erinevaid, selgelt eristuvaid muusikalise materjali kogumeid. Vt. ka joonealust märkust nr. 1.

[12] Mõeldud on frangi-rooma laulu.

[13] Näiteks ansambli Schola Hungarica heliplaat kannab pealkirja „Gregorian chants from medieval Hungary" (Hungarton Classics HCD 12169).

responsooriumide jne.) suurust hinnatakse tuhandetes ühikutes. Kui aga lugeda gregooriuse laulu repertuaari hulka ka troobid, sekventsid, proosulad ja muud hilisemad kompositsioonid koos kõikide kohalike traditsioonidega, suureneb repertuaar veel tuhandete ühikute võrra (Levy jt. 2001). Samuti ei tohi unustada, et gregooriuse laulu stiilis komponeerimine jätkus ka 19. ja 20. sajandil, näiteks on Joseph Pothier ja Lucien David kirjutanud hulgaliselt uudisloomingut, mis mõnikord ei ole helipildilt eristatav algupärasest repertuaarist isegi asjatundja kõrvale.

Mõiste „gregooriuse laul" ei määratle iseenesest ei (1) ajastut, (2) geograafilist päritolu, ja mis kõige tähtsam, ka mitte (3) muusika ontoloogilist olekut. Sõna „laul" iseenesest võib ontoloogilises mõttes tähendada nii pala üleskirjutust kui selle esituslikku või ettekujutuslikku tõlgitsust (Jõks 2009: 43). Klassikaliste repertuaaride puhul ei ole see nõnda häiriv, sest hoolimata võimalikest interpretatsioonilistest erinevustest on vähemalt esitatava laulu temporaalne struktuur enamasti identifitseeritav kirjutatud laulu omaga. Gregooriuse laulu repertuaaris ei ole see aga sugugi enesestmõistetav.

Loomulikult ei saa märkimata jätta, et mis tahes repertuaari võib määratleda mitmest vaatenurgast. Nii saab Franz Schuberti (1797–1828) laululooming muude määratluste hulgas tähendada näiteks ka elavat sidet luule mõistmisega 19. sajandil. Ennekõike on aga konsensuslikult selge, et tegu on konkreetselt piiritletava repertuaariga, mille moodustavad Franz Schuberti komponeeritud laulud, mis on tänapäevase interpreedi jaoks olulistes küsimustes üheselt ja mõistetavalt noteeritud – need asjaolud on repertuaarile lähenemisel keskseks kandvaks teljeks. Gregooriuse laulu repertuaari puhul selline üksmeelne arusaam puudub ja nii võib ükskõik milline neljast eelnimetatud määratlusest olla keskseks kandvaks teljeks repertuaarile lähenemisel.

Olulist ebaselgust tekitab ka keeleline aspekt – mitte igas keeles ei ole olemas üldmõistet *cantus planus*, mille ingliskeelne vaste on ‚plainchant'. Näidet ei ole vaja kaugelt otsida – meie emakeel on üks nendest keeltest, milles on oldud sunnitud ühehäälse ladinakeelse liturgilise laulu üldnimetusena kasutusele võtma liigselt üldistav ja mõnevõrra eksitav „gregooriuse laul". Eesti keeles on „gregooriuse laul" parema mõiste puududes sünonüüm mõistele „plainchant", samas kui tegelikult võiks „gregooriuse laul" olla reserveeritud keskaegsele frangi-rooma repertuaarile ja/või selle repertuaari tänapäevasele interpretatsioonile. „Üldmõistena on „gregooriuse laulu" üldistustase samaväärne mõistetega „lääne muusika" või „ida võitluskunst". Loomulikult on teatavates olukordades üldistamine oluline, aga tuleb selgelt teadvustada, mis üldistuse taga seisab" (Jõks 2006: 65). Gregooriuse laulu puhul ei ole see aga sugugi selge isegi mitte elukutseliste muusikute seas.

2.2. Gregooriuse laulu erinevad esitustavad

Esituse ehk interpretatsiooniliste eelistuste juures võivad arvamuste lahknevused olla veelgi suuremad kui gregooriuse laulu määratlemisel. Erinevused võivad olla oluliselt suuremad, kui klassikaliste repertuaaride puhul enamasti harjunud ollakse. Näiteks on salvestiste võrdlemine näidanud, et „35 esitaja tempod varieeruvad graduaallaulu „Haec dies" esitamisel pea kaks korda – esituste pikkus varieerus 55 sekundist kuni 101 sekundini" (Jõks 2009: 270). Samade esituste temporaalse struktuuri analüüs on näidanud, et erinevate esituste noodipikkuslik ülesehitus võib olla tundmatuseni erinev (Jõks 2009: 273, 533–568 ja 585–655).

Ehkki osa interpretatsioonilisi koolkondi on märgatavalt suuremad, ei ole siiski suudetud esile tuua selgeid, üheseid ning ammendavaid argumente, miks üks gregooriuse laulu interpretatsioon on täpsemalt käsikirju järgiv või mingil muul põhjusel „õigem" kui teine. Kõige veenvam argument „õigsuse" kohta ei tulene mitte niivõrd muusikateaduslikult lähtekohalt, vaid ajalooliskultuuriliselt ja mitmes mõttes ka mahukuse ning jõu positsioonilt. On selge, et gregooriuse laul oli 20. sajandil nii *de jure* kui *de facto* roomakatoliku kiriku keskne liturgiline muusika. On palju vaieldud, kas 19. ja 20. sajandil toimunud gregooriuse laulu taaselustamise tagajärg ja sellest võrsunud interpretatsiooniline praktika on keskaegsete käsikirjade adekvaatne peegeldus. Selge aga on tõsiasi, et roomakatoliku kiriku suurus ja sellest lähtuv praktiseerimismaht andis iseenesest gregooriuse laulu stiilile nn. *mainstream*-staatuse. Katoliku kirik pakkus enda heakskiidetud keskaegse repertuaari käsitlusele tugevat ja ajalooliselt õigustatud institutsionaalset kaitset, mille kaudu loodi kaasaegne kuvand gregooriuse laulust. Aja möödudes ilmus konkureerivaid arusaamasid gregooriuse laulu esitamisest, eriti selle rütmi küsimustest. Eri leerides on tehtud mitmeid

katseid tõestada oma arusaamise vastavust keskaegsetele käsikirjadele,[14] aga põhjapanevate tulemusteni ei saa neist suure tõenäosusega ükski jõuda.

Objektiivsuse faktori keskaegsete käsikirjade tõlgitsemisel välistab muude põhjuste hulgas[15] asjaolu, et keskajast pärinev materjal, mis meie kasutuses on, piirdub notatsiooni spetsiifikat arvestades vaid teksti ja neumakirjast lähtuva noodikõrgusliku informatsiooniga, mida ei saa muuta kuuldavaks muusikaks meie ainukordse, subjektiivse osaluseta. Me peame andma noodikõrguslikule informatsioonile ajamõõtme elik andma nootidele pikkused. See välistabki objektiivse faktori neumakirja tõlgendamisel ja asetab tegelikult kõik subjektiivsed tõlgitsused samale tasemele (Jõks 2006: 69–70).

Erinevaid tänapäevaseid esitusstiile ei ole ka selgelt piiritletud ega neile nimesid antud. Omaaegne klassifikatsioon mensuraalne *versus* aktsentuaalne ehk ekvalistlik esitusstiil[16] ei ole enam aktuaalne, kuna mensuraalset stiili järgivad tänapäeval vähesed ja selle klassifikatsiooni järgi kuuluksid kõik esitusstiilid aktsentuaalsete ehk ekvalistlike hulka. Mensuraalse ehk mõõdetud stiili põhimõtteks gregooriuse laulu esitamisel on noodivältuste ja nende omavaheliste suhete fikseerimine ja/või keskaegse meloodilise materjali paigutamine konkreetsesse meetrumisse. Samuti ei kirjelda mõiste „ekvalistlik" ehk „võrdsustav", mis viitab esitatavate nootide võrdsele pikkusele, enamikku kaasajal viljeldavatest esitusstiilidest. Pisut täpsem on ehk mõiste „aktsentuaalne", mis viitab sõna rütmil põhinevale esitustavale, aga seegi ei hõlma kindlasti kõiki esituslaade David Ebeni ja Dominique Vellardi omadest Marcel Pérèsi ja Iegor Reznikoffi omadeni.

Gregooriuse laulu esitamise kaasaegse ajaloo ekvaatoriks on vaieldamatult Eugéne Cardine (1905–1988). Arvestades tema panust gregooriuse laulu semioloogia institueerijana, võib julgelt erinevad interpretatsioonid liigitada kategooriatesse „Cardine'i-eelne" ja „Cardine'i-järgne". Cardine'i avastused gregooriuse laulu varajase notatsiooni interpretatsiooniliste aspektide uurimisel olid määrava tähtsusega ja koondasid tema ümber hulgaliselt õpilasi ja järgijaid. Tema olulisimaks panuseks peetakse nn. neumakupüüri[17] avastamist ja selle väljenduslikku mõtestamist gregooriuse laulu esitamisel. Samas jätsid tema õpetused, nii nagu varajane notatsioongi, tõlgendamisvabadust ja nii on meil tänapäeval mitmeid esitusstiile, mille puhul väidetakse, et inspiratsiooni on ammutatud just Cardine'i tegevusest, tema juures õppimisest või temaga konsulteerimisest. Muusikalised tõlgitsused aga, mida need esitusstiilid pakuvad, võivad olla väga erinevad. Eugéne Cardine'i elust ja tööst on kirjutatud mõningaid artikleid, aga terviklikku biograafilist teost ei ole minu teada siiamaani isegi mitte alustatud. Cardine'i semioloogilise uurimustöö viljad said laiemalt tuntuks just sel ajal, kui gregooriuse laul hakkas pärast Vatikani II kirikukogu (1962–1965) roomakatoliku kiriku liturgiast taanduma.

Võrreldes teiste gregooriuse laulu teemadega on erinevate kaasaegsete esitustavade temaatikat erialakirjanduses vähe käsitletud. Meil puudub kaasaegse gregooriuse laulu esitamise ajalugu. Siin on taas põhjuseks asjaolu, et mitmed esitusstiilid erinevad märgatavalt 20. sajandi alguseks väljakujunenud „mainstream"-laadist ja neid ei peeta mõnede spetsialistide seas suure erinevuse tõttu üldse gregooriuse lauluks. Parimad tunnistajad selles küsimuses on muidugi salvestised, mida on rohkesti ja mis kõnelevad selget keelt

[14] Ühe mensuraalse (selle mõiste seletus järgneb tekstis) teooria keskaegsetel käsikirjadel põhinemise põhjalikku argumentatsiooni vt. nt. Vollaerts, Jan W. A. 1958. *Rhythmic Proportions in Early Medieval Ecclesiastical Chant.* E. J. Brill: Leiden. Kriitikat mensuralistliku teooria käsikirjadele vastavuse kohta vt. nt. Cardine, Eugène 1963. Le chant grégorien est-il mesuré? – *Etudes grégoriennes,* vi, pp. 7–38. Sama töö on ilmunud ka inglise keeles: Cardine, Eugène 1964. *Is Gregorian chant measured music?* Trans. Aldhelm Dean with a foreword. Solesmes.

[15] Kriitikat nn. ajaloolise autentsuse teemal vt. nt.: Leech-Wilkinson, Daniel 2002. *The modern invention of medieval music: scholarship, ideology, performance*. Musical performance and reception. Cambridge: Cambridge University Press.

[16] Lühikirjeldust mensuraalsest ja aktsentuaalsest stiilist vt. nt. Cattin, Giulio 1984. *Music of the Middle Ages 1.* Cambridge: Cambridge University Press, pp. 72–79, või Hiley, David 1990. Chant. – *Performance practice: music before 1600.* Eds. Howard Mayer Brown and Stanley Sadie, Norton/Grove handbooks in music, New York: Norton, pp. 50–52.

[17] Lühidalt kirjeldades võib öelda, et neumakupüür (inglise keeles: *neumatic break*, prantsuse keeles: *coupure neumatique*) on neumaelementide graafiliselt väikemateks osadeks lahutamine eesmärgiga tuua välja kupüüri (katkestuse) kohal oleva noodi olulisus.

laiast diapasoonist keskaegsete käsikirjade tõlgendamisel.[18]

2.3. Põgus ekskurss gregooriuse laulu taastekkimise[19] ajalukku

Et käesolevas artiklis esitatud tulemusi oleks võimalik vaadata gregooriuse laulu 19. ja 20. sajandi ajaloo kontekstis, tuleb teha põgus ekskurss ajalukku ning vaadata, kuidas gregooriuse laulu kaasaegne taasteke algas, milline oli selle võidukäik 20. sajandi esimesel poolel ja kuidas gregooriuse laul Vatikani II kirikukogu otsuste tagajärjel roomakatoliku liturgiast suures mahus välja tõrjuti.

Gregooriuse laulu taassünd sai alguse 19. sajandil.[20] Algusega olid seotud mitmed muusikateadlased, nagu Louis Lambillotte (1796–1855), Felix Danjou (1812–1866), Louis Niedermayer (1802–1861) ja paljud teised. Määrava tähtsusega selle protsessi käigus oli Solesmes'is asuva Püha Peetruse benediktiinikloostri taasasutamine Prosper Guéranger' (1805–1877) poolt 1833 aastal.[21] Gregooriuse laulu taaselustamise eesmärk oli taastada see iidne liturgiline repertuaar oma algupärases hiilguses. Nimelt oli pärast Trento kirikukogu (1545–1563) oluliselt muudetud gregooriuse laulu meloodiaid, nii et need olid keskaegsetes käsikirjades sisalduva meloodilise informatsiooniga võrreldes vaat et tundmatuseni muutunud. Aastate jooksul kogunes Solesmes'i munkasid, kes Guéranger' ideaale edasi kandsid, ja ühtlasi tohutu kogu keskaegsete käsikirjade koopiaid. Nii saigi Solesmes'ist gregooriuse laulu taassünni keskus. Peale Guéranger' olid tuntumateks võtmeisikuteks veel Joseph Pothier (1835–1923), André Mocquereau (1849–1930) ja hiljem ka gregooriuse laulu levitaja ning populariseerijana Joseph Gajard (1885–1972). Gregooriuse laulu taastekkimise lugu on väga põnev, tulvil tõususid ja mõõnasid ning tugevaid kirikupoliitilisi ja isiklikke vastuolusid. Solesmes'i munkadel ja teistel entusiastidel oli üsna raske oma gregooriuse laulu puudutavaid avastusi ja ideaale levitada. Läbimurre saabus, kui kardinal Giuseppe Melchiorre Sarto'st (1835–1914) sai 1903. aastal paavst Pius X. Taastekkinud kujul gregooriuse laul tõsteti roomakatoliku kirikus au sisse ja seda levitati ning õpetati Solesmes'is väljatöötatud metodoloogia abil väga edukalt kogu maailmas. Tohutuks tagasilöögiks oli Vatikani II kirikukogu poolt legaliseeritud emakeelse liturgiapidamise võimalus, mis tõrjus gregooriuse laulu väljaspool monastilist keskkonda liturgilisest praktikast peaaegu välja.

Ameerika jesuiidist muusikateadlane Jerome Weber on gregooriuse laulu praeguse olukorra kohta öelnud, et „gregooriuse laulu lauldakse tänapäeval ainult vähestes kogudustes ja sedagi pigem juhuslikult kui igapäevaselt. Tohutult edukas püüe 1920–1960 õpetada iidset kirikulaulu kogudustes ja koolides on välja surnud peaaegu jälge jätmata. Samas õitseb gregooriuse laulu uuriv teadus ülikoolides rohkem kui kunagi varem. Akadeemia rõõmustab selle üle, mille Kirik on hüljanud" (Weber 2002).[22]

---

[18] Vt. joonealust märkust nr. 9.

[19] Antud protsessi kohta kasutatakse enamasti sõna „restauratsioon" (*restoration*), aga tegelikult oleks õigem rääkida pigem taastekkest (*revival*), taassünnist või elustamisest, sest hoolimata rohketest pingutustest ei ole keskaegne repertuaar mitte algsel kujul taastatud ehk restaureeritud, vaid see on uuel kujul taastekkinud, taassündinud või/ehk taaskehtestatud.

[20] Kokkuvõtet gregooriuse laulu taassünni kohta 19.–20. sajandil vt. Levy, Kenneth et al. 2001. „Restoration and reform in the 19th century" ja „20th-century developments" artiklis „Plainchant". – *The Grove Dictionary of Music and Musicians.* 2nd ed., eds. Stanley Sadie and John Tyrrell, London: MacMillan.

[21] Põhjalikku käsitlust gregooriuse laulu taassünni kohta Solesmes'is vt. Combe, Pierre, André Mocquereau 1969. *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits.* Solesmes et l'Edition Vatican. Abbaye de Solesmes; ingliskeelset tõlget vt. Combe, Pierre 2003. *The restoration of Gregorian chant: Solesmes and the Vatican edition.* Trans. Theodore N. Marier and William Skinner, Washington, D.C.: Catholic University of America Press; alternatiivset käsitlust samal teemal vt. Bergeron, Katherine 1998. *Decadent enchantments: the revival of Gregorian chant at Solesmes.* California studies in 19th century music 10, Berkeley, London: University of California Press.

[22] „Where is this age-old music of liturgical worship today? As a result of the liturgical reforms of the Second Vatican Council, which permitted the Mass and Office to be celebrated in the language of the people, Gregorian chant is now sung in only a small number of churches, and in most of them only occasionally rather than daily. The enormously successful effort from about 1920 to 1960 to teach the ancient chant in parishes and schools has died out almost without a trace. Yet, chant scholarship is flourishing in the universities more than ever. Academe cherishes what the church has abandoned, and scholars now produce more chant recordings than monks or clerics" (Weber 2002: on-line, vaadatud 03.11.2008).

2.4. Probleemi kirjelduse kokkuvõte

Niisiis on selge, et gregooriuse laulu ainest tervikuna on eri tasanditel võimalik väga erinevalt tõlgendada. Arusaamine gregooriuse laulust erialakirjanduses ei mõiste ega nähtusena pole üheselt selge. Alternatiiviks teatmeteostele ja muule erialakirjandusele võikski siinkohal olla gregooriuse lauluga tihedalt seotud inimeste arusaam gregooriuse laulu tähendusest nii mõiste kui nähtusena. Samuti on selge, et ühte ja sama repertuaari allikmaterjalina kasutades jõuavad gregooriuse laulu esitajad sageli väga erinevate tulemusteni. Gregooriuse laulu tänapäevased esitusstiilid varieeruvad ulatuslikult nii rütmi, tempo, artikulatsiooni kui agoogilise lähenemise poolest. Gregooriuse laulu esitajate kirjeldatud interpretatsiooniliste eelistuste puhul on huvitav vaadelda, kas on mingi ühine nimetaja, mis esitustavade mitmekesisuses esile tõuseb.

3. Küsitlus gregooriuse laulu esitajatele

3.1. Lühidalt küsitlusest ja selle koostamise põhimõtetest

Internetipõhise küsitluse gregooriuse laulu esitajatele korraldasin aastatel 2006–2008 oma väitekirja[23] jaoks materjali kogudes. Elektrooniline ankeet programmeeriti[24] kasutades programmeerimiskeelt ASP[25] ja vastused koguti andmebaasi kasutades informatsiooniserverit MySQL.[26] Neile, kes ei soovinud elektrooniliselt vastata, sai koostatud ankeedi paberversioon. Kuna suur osa vastajatest oli Eestist,[27] koostasin küsimustiku lisaks inglise keelele ka eesti keeles. Ideaalis oleks muidugi olnud hea, kui kõikide vastajate poole oleks saanud pöörduda nende emakeeles, aga see plaan ei olnud realistlik, kuna küsitletuid oli kokku 21 rahvusest. Neid kõiki julgustati ükskõik millise arusaamatuse tekkides küsimustiku koostajaga ühendust võtma, ja mõnel puhul seda võimalust ka kasutati. Vastajate isikud olid küsimustiku läbiviijale teada, aga neile sai lubatud, et vastuseid ei seostata nende isikuga. Erandiks oli küsimus, milles päriti nende õpetajaid ja eeskujusid, et koostada gregooriuse laulu esitajate interpretatsiooniline sugupuu.

Mulle teadaolevalt ei ole sellist uuringut gregooriuse laulu alal varem tehtud. Mõtte korraldada sotsioloogiline küsitlus sain ma Eesti Kirikute Nõukogu korraldatud religioonisotsioloogilistest uuringutest, mille läbiviimisel osalesin aastatel 1996–2004 ja mida juhatasin aastatel 2009–2010.

Küsimustik koosnes kokku 154 küsimusest. Küsimusi oli nii kvalitatiivseid kui kvantitatiivseid. Enamus kvantitatiivseid küsimusi olid nn. skaalaküsimused, aga oli ka etteantud vastusevariantidega küsimusi. Kvalitatiivsetes küsimustes paluti vastajatel oma sõnadega kirjeldada erinevaid aspekte oma gregooriuse laulu mõistmisel ja selle interpreteerimisel. Näiteks paluti kujutada ette võimalust reisida ajas tagasi seitsmeks minutiks, et saada teadmisi gregooriuse laulu esitamise kohta. Vastaja pidi märkima, millisesse aastasse ta läheks, kuhu ta läheks ja mida ta seitsme minuti jooksul teeks (tulemusi vt. Jõks 2009: 165–171). Samuti paluti nimetada kuni kümme nende meelest olulist isikut gregooriuse laulu ajaloost. Selline küsimus esitati kahel korral: esimesel korral paluti nimetada võtmeisikuid läbi kõigi aegade ja teisel korral alates 19. sajandi algusest. Vastusest moodustus omalaadne pingerida, mis võimaldas täiendavalt analüüsida küsitlusaluste arusaamist gregooriuse laulust (tulemusi vt. Jõks 2009: 197–206).

Paljud kvantitatiivsed küsimused moodustasid pikki, kuni 30 küsimusest ehk väitest koosnevaid plokke. Siin artiklis on vaatluse all kaks küsimusteplokki: „Mida tähendab Teie jaoks gregooriuse laul? (nii mõiste kui nähtusena)" ja „Mis on Teie meelest gregooriuse laulu heaks esitamiseks oluline?". Esimene plokk koosnes 27 väitest ja teine plokk 30 väitest. Vastajatel paluti väiteid hinnata

[23] Väitekirja *Contemporary understanding of Gregorian chant – conceptualisation and practice* (Tänapäevane arusaamine gregooriuse laulust – kontseptsioon ja praktika) kirjutasin Yorki ülikoolis aastatel 2004–2009 ja kaitsesin selle 26. veebruaril 2010. aastal.

[24] Kõik küsimustiku tehnilised lahendused teostas Anti Tiik.

[25] Active Server Pages.

[26] Structure Query Language.

[27] 20,2% küsitletutest, kelle rahvus oli teada, ehk 21 vastanut.

skaalal 1–8.[28] Lisaks küsimustiku koostaja poolt välja pakutud väidetele võisid nad lisada oma väited ja hinnata neid skaalal 1–8.

Väidete koostamisel püüdsin gregooriuse laulu praktiseerijana[29] registreerida võimalikult palju äärmuslikult erinevaid aspekte nii gregooriuse laulu määratlemises mõiste ja nähtusena kui interpretatsioonilistes eelistustes. Mõni küsimustiku koostaja väljapakutud väide, näiteks „gregooriuse laul tähendab minu jaoks tüütut kohustust, millega peab rutiinselt tegelema" võib tunduda peaaegu naljakas, aga nagu selgus, leidus ka sellistele väidetele positiivselt reageerinud vastajaid. Kindlasti ei õnnestunud sõnastada kõiki aspekte, aga valdav osa sai suure tõenäosusega kirja pandud. Sellest kõnelevad vastajate kvalitatiivsed lisandused, mis vaid harvadel juhtudel tõid välja täiesti uue aspekti ja enamasti piirdusid juba kirjeldatud aspektide kordamisega teises valguses.

3.2. Valimi kirjeldus

Küsitlusse kaasati inimesi, kes mitmel põhjusel ja erinevates kontekstides laulavad ühehäälset ladinakeelset liturgilist laulu. Mingit eelselektsiooni küsitluse läbiviija poolt ei toimunud. Kasutatava sotsioloogilise uuringu valim ei ole klassikalises mõistes representatiivne, sest üldkogumit ehk tervet gregooriuse laulu esitajate kogukonda ei ole võimalik määratleda. Vastajate valik on suurel määral – ja paratamatult – juhuslik ning esindab seetõttu vaid küsitletud inimesi. Tulemuste üldistamine kogu gregooriuse laulu praktiseerijate kogukonnale on seetõttu problemaatiline ja seda ei tohiks teha. Näiteks tehakse järgnevas analüüsis järeldusi vastanute konfessionaalse kuuluvuse alusel – roomakatoliiklaste arvamused erinevad teiste konfessioonide liikmete omadest. Aga täpsuse huvides on väga oluline rõhutada, et väljatoodud roomakatoliiklaste arvamuslik eripära ei pruugi laieneda kõikidele gregooriuse lauluga tegelevatele roomakatoliiklastele, vaid hõlmab ainult küsitluses osalenud selle konfessiooni muusikuid. Palve vastata internetipõhisele küsimustikule saadeti 215 ja ankeet paberkandjal 18 isikule. Lõpptulemusena läksid kasutusse 127 inimese vastused, kusjuures 90 neist oli vastanud kõigile 154 küsimusele.

Järgnevalt kirjeldan valiku tunnuste alusel küsitlusele vastanud isikuid.[30] Ootuspäraselt olid nad valdavalt usklikud – 85,9% pidas religiooni enda jaoks pigem tähtsaks ja 14,1% kas vähem tähtsaks või täiesti ebaoluliseks. Konfessionaalse jaotuse järgi oli suurim grupp roomakatoliiklasi (54,3%). Teiste konfessioonide liikmed moodustasid 23,8% ja neid, kes ühegi konkreetse kogudusega seotud polnud, 21,9%. Vastanutest põhiosa elus on religioonil tähtis koht: 50,5% palvetab lisaks jumalateenistustele rohkem kui üks kord päevas ja 18,2% peaaegu iga päev. Vaid 7,1% vastas, et ei palveta kunagi ja 15,2% ei soovinud sellele küsimusele vastata.

Küsimustikus päriti ka vastanute rahvust. Vastustest nähtus, et kokku oli neid 21 rahvusest. Küsimus rahvuse kohta kõlas inglise keeles „What is your nationality?" ja eesti keeles „Mis on Teie rahvus?". On selge, et „ameeriklane" või „britt" rahvusena ei ole käsiteldav samamoodi nagu „eestlane" või „soomlane". Viimaste puhul saab tõesti üheselt väita, et tegu on rahvustega,

[28] Skaalapunktidele olid antud soovituslikud väärtused. Mõnede metoodiliste arusaamade kohaselt skaalaküsimuste puhul niimoodi ei tehta, sest see rikub skaala dünaamikat. Seda eriti siis, kui skaalapunktide vahed on silmnähtavalt ebaühtlased. Samas selgus katseuuringu käigus, et küsitletutel on keerukas, kui mitte võimatu hinnata argumente skaalal, millel ei ole mingeid selgitavaid pidepunkte. Seepärast sai abistava materjalina lisatud soovituslik skaalapunktide kirjeldus. Esimeses küsimusteplokis olid soovituslikud skaalapunktid: (1) Ei tähenda seda mitte mingil juhul; (2) Tähendus suhteliselt ebaoluline; (3) Tähendab natuke, aga mitte määravalt; (4) Tähendab mõnevõrra; (5) Tähendab üsna palju; (6) On minu jaoks väga oluliste tähenduste hulgas; (7) On üks olulisemaid tähendusi; (8) Tähendab eelkõige seda – on kõige olulisem. Teises küsimusteplokis olid soovituslikud skaalapunktid: (1) Ei ole mitte mingil juhul gregooriuse laulu heaks esitamiseks oluline; (2) On hea esitamise seisukohast suhteliselt ebaoluline; (3) On heaks esitamiseks kasuks, aga mitte määravalt; (4) On soovitav, aga mitte ilmtingimata hädavajalik; (5) On piisavalt oluline, et selle poole püüelda, aga üle tähtsustada ei tohi; (6) On nii oluline, et iga esitaja peaks kõigest väest selle poole püüdlema; (7) On üks olulisemaid aspekte gregooriuse laulu heaks esitamiseks; (8) On nii oluline, et ilma selleta ei saa gregooriuse laulu hästi esitada. On oluline rõhutada, et küsitletavatel paluti hinnata väiteid skaalal, mitte valida variantide vahel. Seega käsitletakse skaalaküsimuste tulemusi käesolevas uuringus kui pidevaid tunnuseid.

[29] Olen gregooriuse laulu esitamisega tegelnud aktiivselt ja järjepidevalt alates 1995. aastast.

[30] Kuna kõik küsitletud ei vastanud kõikidele küsimustele, puuduvad järgnevalt kirjeldatud tulemustest neist mõnede vastused. Maksimaalselt võivad ühel küsimusel olla puudu 28 küsitletu vastused.

kui esimeste puhul võib tegu olla pigem regionaalse kuuluvusega – „britt" võib tähendada nii inglast kui šotlast. Ometi märgiti oma rahvuseks ka „ameeriklane" või „britt". Seetõttu peab tulevases analüüsis, kus küsitletuid võrreldakse selle alusel, mida nad oma rahvuseks märkisid, silmas pidama, et rahvuse asemel tuleks pigem rääkida regionaalsest kuuluvusest. Sellest lähtuvalt kasutan edaspidi rahvuse asemel just mõistet „regionaalne kuuluvus" või „regionaalsus". Küsimuse põhjal rahvuse kohta moodustusid järgmised grupid: 21 eestlast (20,2%), 19 ameeriklast (18,3%), 14 sakslast (13,5%) ja 13 britti (12,5%). Teistesse rahvustesse esindajatena määratles ennast kokku 37 küsitletut (35,5%). Eurooplased moodustasid valimist 78,8%; naisi oli 18,7% ning mehi 81,3%.

Vanuseliselt jagunevad vastanud järgmiselt: 28% – nooremad kui 40 aastat; 50% – 41–60 aastat ja 22% – vanemad kui 60 aastat. Küsiti ka, millal nad alustasid gregooriuse lauluga tegelemist. Selgus, et enne 1950. aastat alustas 8,7%; vahemikus 1951–1970 alustas 18,3%; vahemikus 1971–1985 alustas 30,8% ja pärast 1985. aastat alustas 42,3%. Küsitletutest 31,7% omab muusikas magistri- või doktorikraadi; 36,5% on muusikalise kõrgharidusega; 23,1% on muusikalise algharidusega ja 8,7% on ilma muusikalise eerihariduseta. Suurem osa küsitletud isikutest ehk 59,4% laulab rohkem jumalateenistustel. Kontsertidel laulab enam 21,8% ja mõlemal enam-vähem võrdselt laulab 18,8%. Gregooriuse lauluga tegeldakse aktiivselt – 61,4% vastanutest tegeleb sellega kas mitu korda päevas või peaaegu iga päev ja 38,6% vähemalt korra nädalas või harvem. Valdav enamik küsitletutest (91,1%) tegeleb lisaks gregooriuse laulule ka muu muusikaga.

3.3. Tulemuste analüüsimise meetodist

Artiklis kasutatakse kvantitatiivset sotsioloogilist meetodit. Tulemusi vaadeldakse läbi aritmeetilise keskmise ja dispersiooni[31] vahe.[32] Aritmeetiline keskmine näitab, kui oluliseks peavad küsitletud isikud teatavat väidet üldiselt. Dispersioon aga annab teavet, kas antud küsimuses valitseb nende seas pigem üksmeel või lahkmeel. Kui dispersioon on madal, näitab see, et vastustel on tendents koonduda ühe skaalapunkti ümber. Kui dispersioon on kõrge, näitab see, et vastused jaotuvad ühtlaselt erinevate skaalapunktide vahel. Vaadates aritmeetilise keskmise ja dispersiooni vahet, saab teada, millised on vastanute meelest olulised argumendid ja milles nad ühtlasi on ühel meelel.[33] Teisisõnu peegeldab selline analüüs käesolevas artiklis otsitavat kollektiivset arvamust gregooriuse laulu kui mõiste ja nähtuse tähenduse ning interpretatsiooniliste eelistuste kohta.

Kasutades aritmeetilise keskmise (K) ja dispersiooni (D) vahet (K-D), tekib omalaadne „termomeeter", mis mõõdab küsitletute ühist arusaama, milline väide on olulisem ja milline mitte. Mida kõrgemaks tõuseb „temperatuur" ehk teisisõnu koosmeelenäitaja (K-D), seda enam ollakse ühel nõul, et antud väide on oluline. Nullpunkti ümber ja miinuspoolele koonduvad väited, mille osas küsitletud kas on ühel meelel nende ebaolulisuses (näiteks tabel 1, rida 21 ja vi) või on neil lahkmeel väidete olulisuse osas (näiteks tabel 3, read i ja ii).

Niisiis on „termomeetril" tuvastatavad kolm selgelt eristuvat punkti: (1) plusspoole maksimum, (2) nullpunkti ümbrus ja (3) miinuspoole maksimum. Ehkki „termomeeter" näitab ka dünaamikat nimetatud kolme punkti vahel, on valimi väiksust arvestades otstarbekam vaadelda just eelkõige nendes punktides paiknevaid väiteid, mille kohta võib öelda, et nad tõusevad teiste hulgast selgelt esile.

Täiendavalt kasutatakse keskmiste võrdlemine meetodit. Selle abil saab näiteks kindlaks teha, kas roomakatoliiklaste suhtumine interpretatsioonilistesse eelistustesse erineb oluliselt teiste küsitletute suhtumisest. Mõningal määral on kasutusel ka kvalitatiivne lähenemine, kui vaatluse all on vastanute endi lisatud omas sõnastuses väited.

---

[31] Dispersioon on staatiliselt seotud standardhälbega, võrdudes viimase ruuduga. Dispersioon oli eelistatud standardhälbele, kuna sellisel juhul olid tulemuste väärtused vaatluseks sobivamal skaalal.

[32] Teine võimalus analüüsida nende kahe väärtuse koosmõju oleks aritmeetilise keskmise ja dispersiooni suhe. Eelistasin kasutada vahet, sest sellisel juhul olid tulemuste väärtused vaatluseks sobivamal skaalal. Kahe erineva koosmõju analüüsimise tulemused ei erine oluliselt.

[33] Otsides ühiseid arvamusi, ei piisa ainult keskmise või dispersiooni vaatlemisest, sest tulemustes võib olla olukord, kus dispersioon on peaaegu võrdne, aga keskmised on erinevad. Näiteks tabelis 1 on argumentide 3 ja 13 dispersioonid 3,28 ja 3,29, aga keskmised vastavalt 6,1 ja 4,9. Samuti võib juhtuda, et keskmised on lähedased, aga dispersioon erineb. Näiteks tabelis 2 on argumentide 66 ja 57 keskmised 4,33 ja 4,37, aga dispersioon vastavalt 5,06 ja 3,54.

TABEL 1. Küsimuse „Mida tähendab Teie jaoks gregooriuse laul? (nii mõiste kui nähtusena)" tulemused
P = positsioon „termomeetril", R = väidet hinnanud vastajate arv, K = väite aritmeetiline keskmine, D = dispersioon, K-D = aritmeetilise keskmise ja dispersiooni vahe; väite järel sulgudes on väite number küsimustikus; tabel on järjestatud K-D järgi.

P	väide	R	K	D	K-D
1	[...] palvet (18)	126	7,14	2,41	4,73
2	[...] tähendusrikkaid tekste (22)	124	5,97	2,57	3,40
3	[...] ühte osa minu muusikalisest tegevusest (25)	124	6,06	2,72	3,34
4	[...] temaatiliselt sidusat ja tekstuaalselt terviklikku repertuaari terveks kirikuaastaks (21)	124	6,14	2,97	3,18
5	[...] rooma riitusega Lääne kiriku keskaegset ühehäälset liturgilist laulu (19)	125	6,12	3,19	2,93
6	[...] muusikaga illumineeritud sakraalset teksti (15)	126	6,25	3,32	2,93
7	[...] frangi-rooma laulu – ühte osa kogu ladinakeelsest sakraalsest monoodiast (3)	127	6,10	3,28	2,85
8	[...] Euroopa professionaalse muusikakultuuri alusmüüri (2)	127	6,15	3,30	2,82
9	[...] õpetust Jumala Sõnast ja sellest, mida see väljendab (24)	125	5,65	3,67	1,99
10	[...] kindlate reeglite järgi interpreteeritud ladinakeelset liturgilist laulu (11)	127	5,43	3,60	1,83
11	[...] Roomakatoliku kiriku liturgilist muusikat (9)	127	6,04	4,28	1,76
12	[...] muusikalist mõtteviisi (16)	126	5,46	3,75	1,71
13	[...] laiapõhjalist muusikateaduslikku ja liturgikaalast valdkonda (13)	126	4,90	3,29	1,61
14	[...] inspiratsiooni minu muusikaliseks tegevuseks (7)	127	5,35	3,74	1,61
15	[...] eluviisi (1)	127	5,19	3,71	1,48
16	[...] kogumit keskaegsetest käsikirjadest ja liturgilistest tekstidest (12)	126	4,37	3,23	1,14
17	[...] ilusaid meloodiad (6)	127	5,02	4,02	1,00
18	[...] keskaegse notatsiooni uurimise võimalust (10)	127	4,45	3,68	0,77
19	[...] võimalust tutvustada huvitavat muusikat ja seda kandvat vaimsust publikule (23)	124	4,77	4,18	0,59
20	[...] ühte vokaalrepertuaari paljude teiste hulgas (26)	124	4,23	3,92	0,31
21	[...] tüütut kohustust, millega peab rutiinselt tegelema (27)	124	1,40	1,27	0,14
vi	[...] näitemänguliselt esitatud muusikalist teksti (17)	126	1,98	2,10	-0,12
v	[...] silda eelkristlike kultuuride ja vaimsustega (20)	124	3,82	4,29	
iv	[...] põnevat repertuaari, millega sisustada kontsertprogramme (4)	127	3,67	4,22	
iii	[...] meetodit liturgilise muusika kirjutamiseks (14)	126	3,80	4,56	
ii	[...] karjääritegemise võimalust (8)	127	2,49	4,00	-1,51
i	[...] igasugust ühehäälset ladinakeelset liturgilist laulu (5)	127	3,69	5,56	-1,87

3.4. Küsitluse tulemused

3.4.1. Mida tähendab Teie jaoks gregooriuse laul? (nii mõiste kui nähtusena)[34]

Tabeli ja teksti optimaalsemaks vormindamiseks on edaspidi väidetest jäetud ära korduv lauseosa „Gregooriuse laul tähendab minu jaoks ...". „Termomeetri" nullpunkt tabelis 1 asub ridade 21 ja vi vahel ning on märgistatud kahekordse joonega.

Tabelis 1 esitatud väidete aritmeetilised keskmised varieeruvad vahemikus 1,4–7,14. Madalaim

[34] Gregooriuse laulu mõiste käesolevas artiklis analüüsitavas küsimustikus oli esitatud kui „üldistav ja kõikehõlmav, tähendades nii keskaegse Lääne kiriku erinevate liturgiliste perekondade repertuaari kui nende kaasaegseid reflektsioone trükis ning esituses" (Jõks 2009: 433). Mõiste „liturgiline perekond" tähendab antud kontekstis liturgilisi erivorme, näiteks mosaraabi või ambroosiust, millel on neile vastav liturgilise muusika repertuaar (vt. ka joonealust märkust nr. 1).

TABEL 2. Vastused väitele „Gregooriuse laul tähendab minu jaoks meetodit liturgilise muusika kirjutamiseks" (rida iii tabelis 1).

	Skaala 1–8	Sagedus	%
Vastused	1 (Ei tähenda seda mitte mingil juhul)	23	18,3
	2 (Tähendus suhteliselt ebaoluline)	23	18,3
	3 (Tähendab natuke, aga mitte määravalt)	13	10,3
	4 (Tähendab mõnevõrra)	18	14,3
	5 (Tähendab üsna palju)	16	12,7
	6 (On minu jaoks väga oluliste tähenduste hulgas)	17	13,5
	7 (On üks olulisemaid tähendusi)	11	8,7
	8 (Tähendab eelkõige seda – on kõige olulisem)	5	4,0
	Kokku	126	100,0
	Puuduvad vastused	1	
Kokku		127	

keskmine on väitel „[...] tüütut kohustust, millega peab rutiinselt tegelema" (rida 21) ja ülekaalukalt[35] kõrgeim keskmine on väitel „[...] palvet" (rida 1). Dispersioon varieerub vahemikus 1,27–5,56. Madalaim dispersioon on väitel „[...] tüütut kohustust, millega peab rutiinselt tegelema" (rida 21) ja kõrgeim väitel „[...] igasugust ühehäälset ladinakeelset liturgilist laulu" (rida i). Kui vaadelda väiteid dispersiooni (veerg D) pingereas, selgub, et küsitletud on kõige enam üksmeelel kahe kõige madalama keskmisega väite (read 21 ja vi) ning ühe kõige kõrgema keskmisega väite (rida 1) puhul. Kuna küsitletud on suhteliselt üksmeelsed selles, millised väited on olulised, ei ole tabelis 1 miinuspoolele jagunud ühtegi väidet, mille keskmine oleks üle nelja. Samas, kui vaadata täpsemalt näiteks väite „[...] meetodit liturgilise muusika kirjutamiseks" (rida iii) vastuseid, mis on üks kõrgeima keskmisega väide (3,8) miinuspoolel, siis selgub, et 126 vastanust 49 on hinnanud seda väidet skaalapunktidega 5–8.

Seega on väide paljudele küsitletutele oluline, aga kuna dispersioon on sedavõrd kõrge (4,56) ehk väide on paljudele ka ebaoluline, siis peab see küsimus leppima kohaga tabeli miinuspoolel. Olukord, kus paljudele vastanutele olulised väited on miinuspoolel, ilmneb kontrastsemalt tabelis 3, kus vaetakse interpretatsioonilisi eelistusi. Seal on tabeli nullpunkti ümber ja miinuspoolel väiteid, mille keskmine on üle nelja.

3.4.2. Küsitletute kvalitatiivsed lisandused küsimusele „Mida tähendab Teie jaoks gregooriuse laul? (nii mõiste kui nähtusena)"

Küsitlusele vastanud kasutasid aktiivselt võimalust lisada omapoolseid täiendavaid väiteid. Käesolevas küsimusteplokis tegi 52 vastanut kokku 77 selgelt mõistetavat lisandust.[36] Valdav enamik lisandustest oli hinnatud skaalapunktidega 7–8. Enamik lisandusi täiendas või avas uuest küljest juba küsimustikus esitatud väiteid. Kõige olulisemaks hinnatud väidet, et gregooriuse laul tähendab palvet, täiendas 15 lisandust. Mitmel korral rõhutati, et tegu on „üheskoos palvetamisega", mis väljendub mitmel tasanditel: (1) ühine palve teiste lauljatega, (2) ühine palve kuulajatega, (3) ühine palve Kirikuna, mis ületab rahvuslikud ja kultuurilised piirid. Ühendav faktor oli välja toodud ka väljaspool palve aspekti. Üks lisandus pakkus välja huvitava sõnastuse, et gregooriuse laul ise ei ole palve, aga on „liturgilise palve sakraalne helikehastus". Teine suurem, 15 täiendusest koosnev grupp kirjeldas gregooriuse laulu mitmesuguseid vaimseid väärtusi, nagu rahu, armastus, enese vaimne ülesehitamine, puhastumine, tervendamine ja meditatsioon. Lisandustest üheksa rääkis tekstist gregooriuse laulus, mida võib kokku võtta nelja kategooriaga: (1) teksti ja muusika ühtsus, (2) muusika kui teksti kandja, (3) muusika kui teksti kuulutamise [sisemise veendumusega väljaütlemise] tulemus ja (4) muusika kui teksti mõistmise vahend. Lisanduste hulgas

[35] Suuruselt järgmine keskmine oli 6,25 väitel „[...] muusikaga illumineeritud sakraalset teksti" (rida 6).

[36] Kuus lisandust koosnes üksikutest tähtedest ja/või kirjavahemärkidest.

TABEL 3. Küsimuse „Mis on Teie meelest gregooriuse laulu heaks esitamiseks oluline?" tulemused
P = positsioon „termomeetril", R = väidet hinnanud vastajate arv, K = väite aritmeetiline keskmine, D = dispersioon, K-D = aritmeetilise keskmise ja dispersiooni vahe; väite järel sulgudes on väite number küsimustikus; tabel on järjestatud K-D järgi.

P	Väide	R	K	D	K-D
1	Arusaamine sellest, millest tekst räägib ja mida see tähendab (70)	110	6,90	1,58	5,32
2	Ladina keele oskus sõnadest arusaamise tasemel (52)	110	6,43	1,92	4,51
3	Väga täpne intonatsioon (68)	111	6,44	1,94	4,50
4	Muusikaline fraseerimine (45)	110	6,41	2,04	4,37
5	Väga hea artikulatsioon (43)	111	6,28	2,06	4,22
6	Väga hea diktsioon (46)	111	6,20	2,05	4,15
7	Laulja üldine musikaalsus (54)	110	5,99	1,92	4,07
8	Väga hea vokaalne kvaliteet (47)	111	5,53	1,91	3,62
9	Agoogiline mitmekesisus (42)	112	5,88	3,49	2,39
10	Rutiinse laulmise vältimine (61)	111	5,69	3,60	2,09
11	Liturgiline keskkond (55)	110	5,63	3,72	1,91
12	Laadi iseärasuste jälgimine (51)	110	5,40	3,53	1,87
13	Semioloogiline täpsus (62)	111	5,40	3,57	1,83
14	Lauldava repertuaari ajaloolise tausta teadmine (49)	110	4,65	3,11	1,54
15	Religioosne intentsioon (59)	111	5,68	4,64	1,04
16	Õige esitusstiili järgimine (69)	110	5,14	4,12	1,02
17	Peast laulmine (57)	111	4,37	3,54	0,83
18	Isiklik panus teksti lahtimõtestamisel (48)	111	5,17	4,58	0,59
19	Püüe esitada muusikat võimalikult originaalilähedaselt (58)	111	4,72	4,13	0,59
20	Laulja usk sellesse teksti, mida ta laulab (53)	110	5,39	4,81	0,58
21	Dünaamiline mitmekesisus (44)	111	4,87	4,29	0,58
22	Sobiv ruum (64)	110	4,16	4,08	0,08
23	Retooriline lähenemine esitatavale muusikale (60)	111	4,51	4,47	0,04
vii	Tekstuaalne narratiiv (65)	108	4,29	4,30	-0,01
vi	Oma õpetaja jäljendamine (56)	110	3,53	3,59	-0,06
v	Sobiv esinemisriietus (63)	110	2,49	2,64	-0,15
iv	Hingestatud esitus (71)	110	4,78	5,02	-0,24
iii	Isikupärane muusikaline lähenemine (50)	110	3,72	4,00	-0,28
ii	Teoreetilised teadmised semioloogias (67)	111	4,55	4,96	-0,41
i	Teoreetilised teadmised paleograafias (66)	111	4,33	5,06	-0,73

oli ka hoolega sõnastatud määratlusi, millest mõned olid dogmaatilist laadi ja/või paistsid silma oma filosoofilise sügavusega. Näiteks „igavikulise laulu väljendus siin ajas, mille Poeg andis Isale Püha Vaimu kaudu Kolmainsuses; Kiriku armastuslaul oma kaasale Jeesus Kristusele ja algus igavikulisele laulule, mida me laulame Jumalale"[37] ja „lauldud poeesia, mis väljendab kristluse üleselt ühtsust kõige hea, tõese ja ilusa vahel puudutades kõikide religioonide tuuma ning inimkonna tähendust"[38] (Jõks 2009: 139–142).

[37] „The expression of the eternal song on the Earth, that the Son gave to the Father by the Holy Spirit in the Trinity; the love song of the Church to her husband, Jesus Christ, and the beginning of the eternal chant that we will sing to God."

[38] „Sung poetry expressing a unity of the good, the true and the beautiful that transcends Christianity and touches upon the heart of all religions and the meaning of mankind."

3.4.3. Mis on Teie meelest gregooriuse laulu heaks esitamiseks oluline?

„Termomeetri" nullpunkt tabelis 3 asub ridade 23 ja vii vahel ning on märgistatud kahekordse joonega.

Tabelis 3 olevate väidete aritmeetilised keskmised varieeruvad 2,49 ja 6,9 vahel. Madalaim keskmine on väitel „Sobiv esinemisriietus" (rida v) ja kõrgeim keskmine on väitel „Arusaamine sellest, millest tekst räägib ja mida see tähendab" (rida 1). Dispersioon varieerub vahemikus 1,58–5,06. Madalaim dispersioon on väitel „Arusaamine sellest, millest tekst räägib ja mida see tähendab" (rida 1) ja kõrgeim väitel „Teoreetilised teadmised paleograafias" (rida i). Kui vaadelda tabelis 3 olevaid väiteid dispersiooni pingereas, on näha oluline erinevus tabelis 1 toodud tulemustega. Madala dispersiooniga on valdavalt kõrge keskmisega väited. Kõige madalama keskmisega (2,49) väide „Sobiv esinemisriietus" (rida v) on dispersiooni pingereas alles üheksandal kohal (dispersioon 2,64). Suuruselt teise keskmisega (3,53) väide „Oma õpetaja jäljendamine" (rida vi) on dispersiooni pingereas viieteistkümnendal kohal (dispersioon 3,59). See näitab, et interpretatsioonilistes eelistustes ei ole vastajatel nii suurt üksmeelt omadustes, mis on ebaolulised. Isegi kõige madalama keskmisega väited „Sobiv esinemisriietus" ja „Oma õpetaja jäljendamine" said lisaks madalatele skaalapunktidel nii palju keskmisi ja kõrgeid skaalapunkte,[39] et dispersiooni järjestuses olid nad alles üheksandal ja viieteistkümnendal kohal. Võrdluseks võib vaadata, kuidas tabelis 1 esitatud väidetes on dispersiooni pingereas esikohal kaks kõige madalama keskmisega väidet.

Samuti olid küsitletud interpretatsiooniliste eelistuste osas kõige tähtsama väite hindamisel mõnevõrra ebakindlamad. Gregooriuse laulu kui mõiste ja nähtuse tähenduse hindamise küsimuses oli kõrgeima keskmise 7,14 (tabel 1, rida 1) ja suuruselt teine keskmise 6,25 (tabel 1, rida 6) vahe 0,89. Interpretatsiooniliste eelistuste küsimuses oli kõrgeima keskmise 6,90 (tabel 3, rida 1) ja suuruselt teise keskmise 6,44 (tabel 3, rida 3) vahe 0,46.

3.4.4. Küsitletute kvalitatiivsed lisandused küsimusele „Mis on Teie meelest gregooriuse laulu heaks esitamiseks oluline?"

Antud küsimusteplokis oli vähem lisandusi kui eelmises – 39 vastajat tegi kokku 60 kvalitatiivset lisandust. Kõige enam oli täiendusi muusikalistes küsimustes – kokku 21. Eriliselt olid tähelepanu all muusikalist ansamblit puudutavad aspektid. Üllatavalt vähe ehk ainult kaks täiendust puudutas rütmi. Eelmises küsimusteplokis tulipunktis olnud palvetemaatika on ka siin olulisel kohal – kümme lisandust täiendasid seda temaatikat. Lisandustes oli taas teemaks teksti ja selle mõistmise küsimus – sellele viitas kaheksa lisandust. Üksikud lisandused tõid veel kord välja gregooriuse laulule spetsiifilisi küsimusi. Neli lisandust rõhutas vajadust kasutada algupärast notatsiooni ja kolm lisandust märkis ära liturgilise keskkonna vajalikkuse. Ka käesolevas küsimusteplokis ei puudu läbimõeldud ja täpselt formuleeritud lisandused. Kui eelmises plokis oli tegu dogmaatiliste ja/või filosoofiliste sõnastustega, siis käesoleva ploki sarnased formuleeringud võiks liigitada müstilis-religioossete tõlgitsuste alla. Näiteks „viia meloodia kooskõlla teoloogilise tähendusega"[40] ja „teha sellest [gregooriuse laulust] „oma laul", leides läbipääsu teooriate, trendide, ja isiklike kahtluste ning ebakindluste labürindist ja avastada tee, mis aitab ühineda Liturgiaga"[41] (Jõks 2009: 148–151).

3.5. Arutelu

3.5.1. Tabel 1

Tabelis 1, mis väljendab küsitletud isikute arusaama gregooriuse laulu tähendusest mõiste ja nähtusena, on plusspoolel esikohal kõrgeima keskmisega väide „[...] palvet", millele järgnevad „[...] tähendusrikkaid tekste" ja „[...] ühte osa minu muusikalisest tegevusest". Kolm plusspoolel esikohal olevat väidet on selgelt isiklikku laadi. Neljandal kohal on üldistavat laadi repertuaarispetsiifiline väide „[...] temaatiliselt sidusat ja tekstuaalselt terviklikku repertuaari terveks kirikuaastaks". Alles plusspoole viiendal ja seitsmendal kohal on spetsiifilisemat laadi arusaamad gregooriuse laulust ehk väited „[...] rooma riitusega Lääne kiriku keskaegset ühehäälset liturgilist laulu" ja „[...] frangi-rooma laulu – ühte

[39] Väite 63 skaalapunktid olid järgmised: 42 korda 1, 26 korda 2, 12 korda 3, 14 korda 4, 10 korda 5, 4 korda 6, 2 korda 7 ja 0 korda 8 (Jõks 2009: 467). Väite 56 skaalapunktid olid järgmised: 19 korda 1, 21 korda 2, 19 korda 3, 14 korda 4, 17 korda 5, 11 korda 6, 9 korda 7 ja 0 korda 8 (Jõks 2009: 466).

[40] „Harmonize melody with a theological meaning."

[41] „Make it your „own song" by finding your way through the maze of theories, trends and personal doubts and uncertainties, finding the way that helps to join the Liturgy."

osa kogu ladinakeelsest sakraalsest monoodiast". Väide, mis loogiliselt võttes võiks pretendeerida kohale plusspoole tipus, „[...] roomakatoliku kiriku liturgilist muusikat", on alles plusspoole üheteistkümnendal positsioonil.

Küsitluses osalenutest on 54,3% oma konfessionaalseks kuuluvuseks märkinud „katoliiklane". Teiste konfessioonide liikmed moodustavad 23,8% ja konkreetsesse kogudusse mittekuuluvaid vastajaid oli 21,9%. Kas on võimalik, et mittekatoliiklased viivad selle olulise näitaja keskmise alla? Et seda kontrollida, võrdlesin vastuseid konfessionaalse kuuluvuse lõikes. Võrdlus näitas tõepoolest, et katoliiklaste, teiste konfessioonide esindajate ja kindlasse konfessiooni mittekuuluvate vastajate arvamused erinesid gregooriuse laulu tähenduse küsimuses oluliselt. Nii katoliiklased kui teiste konfessioonide liikmed pidasid gregooriuse laulu kõige olulisemaks omaduseks palvet – keskmised olid vastavalt 7,64 ja 7,16. Alates plusspoole teisest positsioonist on aga katoliiklaste ja teiste konfessioonide liikmete arvamused oluliselt erinevad. Koosmeelenäitaja alusel tulevad katoliiklaste pingereas plusspoole teisel ja kolmandal kohal „[...] rooma riitusega Lääne kiriku keskaegset ühehäälset liturgilist laulu" ja „[...] roomakatoliku kiriku liturgilist muusikat". Selle järel tuleb neljandana „[...] tähendusrikkaid tekste". Teiste konfessioonide liikmete koosmeele pingereas on plusspoole teisel kohal „[...] frangi-rooma laulu – ühte osa kogu ladinakeelsest sakraalsest monoodiast" ja kolmandal kohal „[...] ühte osa minu muusikalisest tegevusest". Neljandal kohal on sarnaselt katoliiklastega väide „[...] tähendusrikkaid tekste". Ilma kindla konfessionaalse kuuluvuseta vastajate pingereas on esikohal väide „[...] ühte osa minu muusikalisest tegevusest". Sellele järgnevad „[...] laiapõhjalist muusikateaduslikku ja liturgikaalast valdkonda" ja „[...] kindlate reeglite järgi interpreteeritud ladinakeelset liturgilist laulu". Neljanda koha osas katoliiklaste ja teiste konfessiooni liikmetega erinevusi ei ole. Ilma konfessionaalse kuuluvuseta vastajate keskmine väitele „[...] palvet" oli 6,0 ja see asus koosmeele näitaja alusel tabeli miinuspoole 9. kohal dispersiooniga 6,55.

Tabelis 1 on nullpunkti ümber kaks väärtust, millest nähtub, et peaaegu üldiselt ei tähenda gregooriuse laul „näitemänguliselt esitatud muusikalist teksti" (rida vi) ega „tüütut kohustust, millega peab rutiinselt tegelema" (rida 21). Need on ka ainukesed väited, mille kohta saab enam-vähem öelda, et suurem osa nõustub nende ebaolulisusega, sest miinuspoolel olevatel väidetel on juba palju kõrgem keskmine, mis viitab nende olulisusele enam kui ainult paari vastaja jaoks. Tabeli 1 „miinuspoolel" on huvitava väitena „[...] karjääritegemise võimalust" (rida ii), millel on küllalt madal keskmine (2,49), aga samas üsna kõrge dispersioon (4,0). Selle väite puhul vastas 22 küsitletut skaalapunktidega 5–8. See on ka täiesti arusaadav, sest vastanute hulgas on ka professionaalseid muusikuid, kellele gregooriuse laul on vaid üks repertuaar paljude hulgas, ja neil ei pruugi olla isiklikku süvendatud huvi just gregooriuse laulu repertuaari vastu.

Nagu eespool korduvalt kirjeldatud, hindas enamik küsitletutest väidet, et gregooriuse laul tähendab nende jaoks palvet, väga kõrgelt. Kuna küsitletute seas on inimesi, kes ei pea religiooni enda jaoks oluliseks, oli huvitav vaadata, kui kõrgelt hindasid nemad väidet gregooriuse laulu kui palve kohta. Selgus, et ka need 14,1% vastajatest, kes peavad religiooni enda jaoks pigem ebaoluliseks, hindasid gregooriuse laulu kui palvet suhteliselt kõrgelt – keskmiseks tuli 4,57. Nende seas, kes peavad religiooni enda jaoks pigem oluliseks, oli vastav näitaja 7,54.

Tabelist 1 nähtub, et gregooriuse laulu määratluses on kõikidele küsitletutele ühiselt väga oluliseks faktoriks tekst. Plusspoole esimese üheksa väite hulgas on neli, mis on seotud tekstiga: positsioonil 2 on „[...] tähendusrikkaid tekste", positsioonil 4 on „[...] temaatiliselt sidusat ja tekstuaalselt terviklikku repertuaari terveks kirikuaastaks", positsioonil 6 on „[...] muusikaga illumineeritud sakraalset teksti" ja positsioonil 9 on „[...] õpetust Jumala Sõnast ja sellest, mida see väljendab". Samas on meloodia ilu puudutav väide „[...] ilusaid meloodiad" alles plusspoole positsioonil 17. Eespool vaadatud keskmiste võrdlus konfessionaalse kuuluvuse osas näitas, et kõikides rühmades on väide „[...] tähendusrikkaid tekste" kõrgel kohal, asetsedes plusspoole neljandal positsioonil.

Nagu arutelust nähtus, mõjutas küsitlusele vastanute konfessionaalne kuuluvus oluliselt arvamusi gregooriuse laulu tähenduse kohta. Siin artiklis ei ole võimalik põhjalikult käsitleda kõiki tunnuseid, mille alusel vastanute seisukohad gregooriuse laulu määratlemisel erinevad. Võib öelda, et kõige enam mõjutasid vastanuid selles küsimusteplokis just religiooniga seotud tunnused. Regionaalsus

kuulus keskmiselt mõjutavate tunnuste hulka. Kõige vähem mõjutasid tulemusi sugu, vanus ja muusikaline haridus.[42]

3.5.2. Tabel 3

Tabelis 3, mis kajastab vastanute interpretatsioonilisi eelistusi, seisavad plusspoole tipus kaks väidet, mis mõlemad puudutavad teksti ja ennekõike tekstist arusaamist: väide „Arusaamine sellest, millest tekst räägib ja mida see tähendab" (rida 1) ja „Ladina keele oskus sõnadest arusaamise tasemel" (rida 2). Sellele järgnevad kaheksa üldmuusikalist väidet: „Väga täpne intonatsioon" (rida 3), „Muusikaline fraseerimine" (rida 4), „Väga hea artikulatsioon" (rida 5), „Väga hea diktsioon" (rida 6), „Laulja üldine musikaalsus" (rida 7), „Väga hea vokaalne kvaliteet" (rida 8), „Agoogiline mitmekesisus" (rida 9) ja „Rutiinse laulmise vältimine" (rida 10). Huvitaval kombel on üks üldmuusikaline omadus „Dünaamiline mitmekesisus" (rida 21) teistest eraldi, alles plusspoole 21. positsioonil. Alles plusspoole 11. positsioonil on esimene liturgilisele muusikale iseloomulik tunnus „Liturgiline keskkond" ja 12. ning 13. positsioonil esimesed spetsiifiliselt gregooriuse lauluga seotud omadused „Laadi iseärasuste jälgimine" ja „Semioloogiline täpsus". Arvestades, et tabelis 1 oli esikohal väide „[...] palvet", on üsna üllatav, et väide „Religioosne intentsioon" on alles plusspoole 15. positsioonil ja „Laulja usk sellesse teksti, mida ta laulab" 20. positsioonil.

Tabelis 2 on äärmiselt huvipakkuv miinuspoole tipp. Seal on kaks väidet, millel on suhteliselt kõrge keskmine: „Teoreetilised teadmised paleograafias" (rida i) ja „Teoreetilised teadmised semioloogias" (rida ii), mille keskmised on vastavalt 4,33 ja 4,55. Gregooriuse laulu ajaloost on teada, kui olulist rolli mängisid paleograafilised uurimused gregooriuse laulu taassünnis. Samuti on teada, et gregooriuse laulu semioloogia, mille arenemisel oli määrav roll Eugéne Cardine'i kanda, oli see, mis avas selle repertuaari esitamisel täiesti uue mõõtme. Seepärast on huvipakkuv, et need distsipliinid on nii paljudele vastanutele ebaolulised, mis on viinud need kaks väidet tabeli miinuspoole tippu. Siiski ei tohi unustada, et paljud vastanud on ka mõlemaid väiteid oluliseks hinnanud.

Teoreetilisi teadmisi paleograafias hindas 111 vastajast skaalapunktidega 1–4 kokku 59 vastanut, neist 16 skaalapunktiga 1; skaalapunktidega 5–8 hindas 52 vastanut, neist 12 skaalapunktiga 8. Teoreetilisi teadmisi semioloogias hindas 111 vastanust skaalapunktidega 1–4 kokku 53, neist 13 skaalapunktiga 1; skaalapunktidega 5–8 hindas 58 vastanut, neist 12 skaalapunktiga 1 (Jõks 2009: 468). Nendest tulemustest on näha selge veelahe: vastajad jagunesid kaheks leeriks – ühed, kes peavad neid väärtusi gregooriuse laulu heaks esitamiseks vajalikuks, teised mitte.

Eelmises küsimusteplokis oli näha, kuidas konfessionaalne kuuluvus mõjutas küsitletute arvamusi ja roomakatoliiklaste seisukohad gregooriuse laulu määratlemisel erinesid oluliselt teiste konfessioonide liikmete omadest. Interpretatsioonilistes eelistustes nii suurt erinevust ei ole. Ainsa märgatava erinevusena on väide „Ladina keele oskus sõnadest arusaamise tasemel" katoliiklaste koosmeelejärjestuses alles plusspoole kaheksandal positsioonil, kusjuures kõikide vastajate ühises tabelis oli see väide plusspoole teisel kohal. See on seletatav asjaoluga, et katoliiklastele võib ladina keele oskus sõnadest arusaamise tasemel olla enesestmõistetavam kui teistele ja seetõttu ei ole seda ankeedile vastates eriliselt esile tõstetud. Esimese koha väide on katoliiklastel sama mis kõikide vastajate ühises tabelis – „Arusaamine sellest, millest tekst räägib ja mida see tähendab". Sarnane on ka plusspoole ülejäänud ülemine osa, kus kohtadel 2–6 on üldmuusikalised omadused, nagu artikulatsioon, diktsioon, intonatsioon, fraseerimine ja vokaalne kvaliteet. Kõikide vastanute tabelis olid väited „Liturgiline keskkond" ja „Religioosne intentsioon" plusspoole 11. ja 15. kohal. Katoliiklaste tabelis on need väited mõnevõrra, aga mitte otsustavalt eespool – vastavalt kohtadel 7 ja 10.

Käesolevas küsimusteplokis on vaieldamatult suurim mõjutaja vastaja regionaalsus. Kõige vähem mõjutavad interpretatsioonilisi eelistusi sugu, muusikaline haridus ja küsimus, kas tegeldakse ka muu muusikaga peale gregooriuse laulu. Keskmiste mõjutajate hulgas on konfessionaalsus ja religiooni praktiseerimine. Kõige enam mõjutavad interpretatsioonilisi eelistusi religiooni tähtsus

[42] Keskmiste võrdlemisel on olulisemate erinevuste eristamiseks kasutatud tähendusnäitajat (*significance*), mille tarkvara SPSS (Statistical Package for the Social Sciences) esitab koos keskmiste võrdlemisega. Kui nimetatud näitaja on 0,05 või väiksem, siis on tõenäosus, et keskmiste võrdlemisel tekkinud seos ilmneb juhuslikult, väiksem kui viis sajast. Analüüsis arvestati oluliseks seosed, mille tõenäosusnäitaja on 0,05 või väiksem.

vastaja jaoks, gregooriuse lauluga alustamise aasta, see, kas lauldakse rohkem jumalateenistusel või kontserdil, ja juba nimetatud regionaalsus.[43]

Et vaadata, kuidas regionaalsus mõjutab interpretatsioonilisi eelistusi, kasutan nelja suurima regionaalse rühma küsitletute vastuseid: 21 eestlast, 19 ameeriklast, 14 sakslast ja 13 britti. Interpretatsiooniliste eelistuste võrdlemine regionaalsuse lõikes andis intrigeerivaid tulemusi. Loomulikult peab nende tulemuste vaatlemisel arvestama, et tegu on väga piiratud valimiga, ja seetõttu ei tohi üldistavate järeldustega kiirustada.

Üks silmatorkav tunnus oli, et eestlaste lõikes puudus koosmeelenäitaja järgi sorteeritud tabelis sootuks miinuspool – kõik koosmeelenäitajad olid suuremad kui null. Eestlaste tabeliga sarnanes selle poolest kõige enam sakslaste tabel – miinuspoolel oli vaid kolm väidet. Ameeriklaste ja brittide tabelis aga oli miinuspool oluliselt pikem kui käesoleva artikli tabelis 3, mis analüüsis kõikide küsitletute interpretatsioonilisi eelistusi. Kui tabelis 3 oli miinuspoolel 7 argumenti, siis ameeriklaste ja brittide tabelites oli see näitaja vastavalt 10 ja 11. Puuduv nullpunkt eestlaste tabelis ja lühike miinuspool sakslaste tabelis näitab, et neid väiteid, mille ebaolulisuses ollakse ühel meelel või mille olulisuse osas on suur lahkmeel, on oluliselt vähem kui brittide ja ameeriklaste tabelis.

Vaadates kõikide regioonide tabeleid üksikult, võib näha muidki erinevusi. Et käsilolevat analüüsi, mis on mitmeti huvipakkuv, mitte üle paisutada, võtan vaatluse alla iga regiooni tabeli plusspoole viis esimest väidet.

Eestlaste tabeli esinumber on väide „Arusaamine sellest, millest tekst räägib ja mida see tähendab". Sellele järgnevad „Laulja üldine musikaalsus", „Laulja usk sellesse teksti, mida ta laulab", „Ladina keele oskus sõnadest arusaamise tasemel" ja „Religioosne intentsioon".

Ameeriklaste tabeli plusspoole avab väide „Väga täpne intonatsioon", mille järel tulevad „Väga hea diktsioon", „Ladina keele oskus sõnadest arusaamise tasemel", „Arusaamine sellest, millest tekst räägib ja mida see tähendab" ja „Muusikaline fraseerimine".

Sakslaste tabel algab nagu eestlastelgi väitega „Arusaamine sellest, millest tekst räägib ja mida see tähendab". Teisel, kolmandal ja neljandal kohal on „Agoogiline mitmekesisus", „Väga täpne intonatsioon" ja „Retooriline lähenemine esitatavale muusikale". Viiendal kohal on väide „Väga hea artikulatsioon".

Brittide interpretatsiooniliste eelistuste esikohal on „Muusikaline fraseerimine", millele järgnevad „Arusaamine sellest, millest tekst räägib ja mida see tähendab", „Väga hea artikulatsioon", „Väga täpne intonatsioon" ja „Ladina keele oskus sõnadest arusaamise tasemel".

Kõige enam tõuseb erinevana esile eesti vastajate kirjeldatud esiviisik. Tegu on ainukese regionaalse grupiga, kes on kõige tähtsamate interpretatsiooniliste omaduste hulgas maininud kahte väidet, mis ei ole üldmuusikalised ega tekstiga seotud, vaid on selgelt religioossete tunnustega. Kolmandal positsioonil on „Laulja usk sellesse teksti, mida ta laulab" ja viiendal kohal on „Religioosne intentsioon". Selle järel kuuendal positsioonil tuleb kohe veel üks väide, mis mõjub ebaregulaarselt: „Isiklik panus teksti lahtimõtestamisel". Nende eelistustega eristuvad eestlased selgelt nii küsitluses osalenud teiste regioonide kolleegide arvamustest kui ka kõikide vastanute ühistest hoiakutest. Ameerika vastajatel on väide „Laulja usk sellesse teksti, mida ta laulab" hoopis miinuspoole esimesel positsioonil ja briti vastajatel on väide „Religioosne intentsioon" miinuspoole teisel kohal. Sakslased on selles asjas eestlastega pisut rohkem ühel nõul, positsioneerides argumendid „Religioosne intentsioon" ja „Laulja usk sellesse teksti, mida ta laulab" vastavalt 9. ja 10. kohale. Kõikide vastanute ühises tabelis paiknevad need väited plusspoole 15. ja 20. kohal.

Ka saksa vastajad paistsid silma ühe ebaregulaarsusega, asetades neljandale positsioonile väite „Retooriline lähenemine esitatavale muusikale". See väide on teiste regioonide tabelite plusspoolel vastavalt: eestlastel 26. kohal, ameeriklastel 19. kohal ja brittidel 12. kohal. Kõiki vastanuid hõlmavas tabelis on väide „Retooriline lähenemine esitatavale muusikale" plusspoole viimasel, 23. kohal.

Teoreetilised teadmised paleograafias ja semioloogias pakkusid kõiki vastanuid hõlmavas tabelis

[43] Käesolev järeldus on taas tehtud joonealuses märkuses 42 kirjeldatud tõenäosusnäitaja abil.

huvitavat mõtteainet, positsioneerudes miinuspoole tippu. Erinevate rahvuste tabelis on nende positsioonid järgmised: „Teoreetilised teadmised paleograafias" – eestlastel 22. kohal, ameeriklastel miinuspoole 3. kohal, sakslastel 17. kohal ja brittidel miinuspoole 5. kohal; „Teoreetilised teadmised semioloogias" – eestlastel 20. kohal, ameeriklastel miinuspoole 4. kohal, sakslastel 15. kohal ja brittidel miinuspoole 4. kohal. Väide „Semioloogiline täpsus" oli märksa paremate positsioonidel – eestlaste ja sakslaste tabelites 11. kohal ja brittide ning ameeriklaste tabelites 12. kohal. Olgu meeldetuletuseks öeldud, et kõiki vastanuid hõlmavas tabelis oli väide „Semioloogiline täpsus" plusspoole 13. kohal.

3.5.3. Institutsionaalsus *versus* isikukesksus ja algupärane repertuaar *versus* tänapäevane tõlgendus

Näib, et gregooriuse laul kaldub kõikide küsitletute lõikes olema pigem isikukeskne, mitte aga institutsionaalne ega repertuaarikeskne. Samas tuleb tunnistada, et vahed tabelis 1 plusspoolel olevate teise kuni kaheksanda väite vahel ei ole nii suured, et saaks arvata, nagu määratletaks gregooriuse laulu vaid isikukeskselt – repertuaarikesksed väärtused on samuti esindatud. Isikukeskne, institutsionaalsusest kaugenev vaade domineerib paljuski tänu mittekatoliiklastest vastanutele. Kui gregooriuse laul oleks tänapäeval üheselt mõistetavalt ainult roomakatoliku kiriku liturgiline laul, siis võiks mittekatoliiklastest vastanute arvamustesse suhtuda kui marginaalsesse nähtusesse maailma suurima kristliku konfessiooni liturgilise repertuaari käsitlemisel. Ometi on gregooriuse laulu roll tänapäeval oluliselt laiem kui katoliku kiriku liturgiline muusika ja väljaspool katoliku kirikut toimuv gregooriuse lauluga tegelemine ei pruugi sugugi enam olla olulises vähemuses. Tohutu töö ja vaevaga taaselustatud gregooriuse laul, millele oli 20. sajandil esimesel poolel iseloomulik võimsa institutsionaalse repertuaari ja roomakatoliku kiriku liturgilise muusika staatus, on tänapäeval suure osa sellest staatusest *de facto* kaotanud.[44] Gregooriuse laul on muutunud üksikisikute ja väikeste gruppide huviks ning ühist selgelt määratlevat üleilmset nimetajat nagu enne Vatikani II kirikukogu enam ei ole. Samuti tuleb taas meenutada, et paljud nimetatud üksikisikud ja grupid tegelevad gregooriuse laulu harrastamisega väljaspool roomakatoliku kiriku konteksti.

Hüpoteesi ülekandumisest isikukesksele käsitlusele toetavad ka oma seisukohti varmalt kaitsvad interpretatsioonikoolkonnad. Rääkides eri koolkondadest, ei tohi unustada, et gregooriuse laulu esitajad identifitseerivad seda muusikat eelkõige vaimuliku väärtusena ja kaitsevad oma seisukohti kui religioosseid arusaamasid. David Hiley on öelnud gregooriuse laulu esitamise kohta, et „küsimus „õigest laulmisest" puudutab sügavaid religioosseid tõekspidamisi" (Hiley 1990: 37). Oma interpreediteel olen ise puutunud kokku õpetajatega väga erinevatest koolkondadest ja olnud koolkondadevahelise rivaliteedi tunnistajaks. Richard Rice on tabavalt sõnastanud vahekorra erinevate koolkondade vahel kui suhtumise, mis „varieerub mõõdukast skeptitsismist otsese vaenulikkuseni" (Rice 2005).

Sellest kujunebki võtmetähtsusega küsimus. Gregooriuse laulu esitamise juures on taassünni algusest 19. sajandil olnud väga oluline roll muusikateadusel. Teisest küljest on selge, et oluline osa sellest teadusest on tehtud just religioosses dimensioonis ja selle teaduse põhjal saavutatud esituspraktikal on ennekõike religioosne väljund. On selge, et gregooriuse laulu harrastamine tegi 20. sajandi teisel poolel läbi drastilise muutuse nii kvantiteedis kui kvaliteedis. Ülemaailmselt viljeldud liturgiline repertuaar on pigem muutunud üksikisikute ja väikeste inimrühmade, paremal juhul üksikute kogukondade huviobjektiks. Gregooriuse laulu esitamisel põimuvad religioossus ja muusikateadus unikaalsel viisil – gregooriuse laulu esitamises väljenduva religioossuse kaitseks võidakse võtta kasutusele muusikateaduslikud vahendid: paleograafia, semioloogia, laaditeooria jne. Gregooriuse laulu praktiseerijate hulgas on ka silmapaistvaid muusikateadlasi ja paljud peavad gregooriuse laulu hea esituse juures tähtsaks teoreetilisi teadmisi paleograafiast ja semioloogiast. Selle kaudu samastatakse – tõenäoliselt paljuski tahtmatult – oma tõlgendus keskaegsest repertuaarist selle repertuaari endaga. See tähendab, et endale ei anta enam aru, et keskaegne pärimus ja meie tänapäevane tõlgendus sellest pärimusest on kaks eri nähtust, mida eraldab teineteisest tänapäevase gregooriuse laulu

[44] Vatikani II kirikukogu dokumentides ja kirikukogu järgsetes dokumentides rõhutatakse gregooriuse laulu esimest positsiooni roomakatoliku kiriku liturgilise muusikana, nii et *de jure* staatus on endiselt säilinud.

esitaja retseptsiooniprisma. Selline samastamine toimus ka 19. ja 20. sajandil restaureeritud versiooni ja selle esituslaadiga – see oligi „gregooriuse laul" ja ei leitud mingit vajadust teha vahet taaselustatud repertuaari, selle harrastamise ja gregooriuse laulu algupärase repertuaari vahel. Joseph Gajard, kes lihtsustas nn. Solesmes'i meetodit ja populariseeris gregooriuse laulu edukalt kogu maailmas, kaitses selle esituslaadi seisukohti raevukalt, võiks isegi öelda mürgiselt. Oma loengul Mehhikos 21.09.1949 ütles Gajard: „Veelgi enam, kõikide nende [mensuraalsete] süsteemide autoritel oli raske leida tunnustust juba oma eluajal ja oma lähimas kaaskonnas. Välja arvatud mõned üksikud, mis veel hingitsevad, ei ole nad üle elanud mehi, kes nad lõid. Nüüd on nad igas mõttes surnud ja me võime nad jätta rahus puhkama. *Requiescant in pace!*" (Gajard 1960: 8).[45]

Küllap kehtib algupärase repertuaari ja oma tõlgenduse samastamise stsenaarium ka väikeste rühmituste puhul. Olukorras, kus nn. *mainstream*-esituslaadi institutsionaalselt enam ei kaitsta, on erisugustel esituslaadidel palju viljakam arenemisvõimalus. Kas võiks neid asjaolusid arvestades väita, et gregooriuse laul liigub 21. sajandil esoteerika suunas? Karismaatiliste õpetajate ümber kogunevad õpilased, kes on veendunud, et õpetaja teab „tõde". Gurule ja tema ümber koondunud jüngritele võib see olla – ja suure tõenäosusega ongi – vaimselt rikastav. Mida tähendab see aga lääne kultuuriloole tervikuna? Kas ei ole see kultuuriloo seisukohast ohtlik, kui kaob ära selge, laiemale muusikaüldsusele arusaadav ja võimaluste piires objektiivne arusaam gregooriuse laulust kui oma muusikalistest juurtest?

4. Kokkuvõte

Iga definitsioon on kokkulepe. Gregooriuse laulu määratlemises mõiste ja nähtusena laiapõhjaline rahvusvaheline muusikateaduslik kokkulepe praegu puudub (vt. lk. 34). Sarnaselt erinevatele arusaamadele gregooriuse laulust mõiste ja nähtusena eksisteerib lai diapasoon erinevaid esitustavasid. Käesolevas artiklis otsisin üksmeelt küsitluses osalenud gregooriuse laulu praktiseerijate vahel selles, mida gregooriuse laul neile mõiste ja nähtusena tähendab ja mis on nende meelest selle heaks esitamiseks vajalik.

Püstitatud ülesanne õnnestus. Tuginedes kõikide küsitletute üksmeelsetele hinnangutele, võiks pakkuda välja järgmise määratluse: gregooriuse laul on isiklikku laadi vaimulik väärtus, mille oluliseks osaks on tähendusrikkad tekstid. Gregooriuse laul tähendab ka terviklikku ja temaatiliselt sidusat repertuaari kogu kirikuaastaks, mis tuginеb rooma riitusega Lääne kiriku keskaegsele ühehäälsele liturgilisele laulule.

Üksmeelselt olulised interpretatsioonilised eelistused on tugevalt seotud esitatava muusika tekstiga. Oluline on tekstist arusaamine ja selle mõistmine, mitte niivõrd sellesse uskumine. Spetsiifilised vaimuliku ja liturgilise muusika esitamist puudutavad omadused olid küsitletutele olulised alles peale üldiste muusikaliste väärtustega arvestamist, mille kohta võib öelda, et need on olulised mis tahes muusikalise repertuaari heaks esitamiseks. Selgeks veelahkmeks küsitlusele vastanute vahel oli erinevus paleograafia ja semioloogia olulisuse hindamisel. Umbes pool vastanutest peab teoreetilisi teadmisi nendes distsipliinides oluliseks ja teine pool arvab, et see ei ole gregooriuse laulu heaks esitamiseks oluline.

Analüüsist nähtus, et katoliiklastest gregooriuse laulu harrastajad identifitseerivad gregooriuse laulu endiselt institutsionaalsemalt ehk siis katoliku kiriku keskselt. Samas on mittekatoliiklastest vastanutel, keda oli küsitletute hulgas peaaegu pool, repertuaari suhtes teistsugune, isikukeksem arusaam. Interpretatsioonilistelt eelistustelt ei erine katoliiklased oluliselt teistest vastanutest. Suurim mõjutaja selles küsimuses on regionaalsus. Eestlased tõusid teiste rahvusgruppide seast esile sellega, et pidasid gregooriuse laulu esitamisel oluliseks vaimulikke väärtusi, mis teistel võrreldud regionaalsetel gruppidel olid mõnevõrra tagaplaanil.

4.1. Teema võimalik edasiarendus

Gregooriuse laulu on muusikateaduses siiani valdavalt uuritud just eelkõige repertuaarikeskselt, mitte repertuaari muusikalise interpreteerimise keskselt. Ehk oleks õige aeg toetada selles

[45] „Moreover, the authors of all these systems had difficulty enough in getting them accepted even in their own lifetime and in their immediate surroundings. Except for a few that have lingered on, they have not survived the men who created them. Now, for all practical purposes, they are dead, and so we may leave them to sleep in peace. *Requiescant in pace!*" (Gajard 1960: 8).

küsimuses mitmete teadlaste poolt tehtud ettepanekuid ja hakata aktiivsemalt järgima näiteks Peter Jeffery 1992. aastal tehtud üleskutset, et gregooriuse laulu uurimine peaks „tublisti laienema väljapoole keskaegse muusikateaduse alamkategooria piire, muutudes märksa avaramaks käsitluseks, mis tõusvas joones lõimub teiste teadusharudega: mitte ainult etnomuusikateadusega, vaid ka moodsa liturgikaga, keskaja ajaloo ja kirikulooga ning muusika tunnetuslike küsimustega"[46] (Jeffery 1992: 4). Kas asjaolu, et gregooriuse laulu esitajad määratlevad lauldavat repertuaari ennekõike religioosse tegevuse kaudu, ei anna põhjust laiendada Jeffery väljapakutud distsipliinide nimistut veel näiteks tegeliku usuteaduse ning religioonisotsioloogia – eriti aga selle kvalitatiivse külje suunas?

Samuti tuleks edasi arendada gregooriuse laulu alaseid interpretatsiooniuuringuid, järgides John Butt'i teravmeelset tähelepanekut, et „materjal, mis oli mõeldud esitamiseks, peaks ka saama analüüsitud esituse kaudu" ja „muusika esitus võib olla kasulik parameeter mõistmaks, kuidas teatav muusika loodi ja noteeriti"[47] (Butt 2002: xii).

Gregooriuse laulu uurivate teadlaste ees seisvaks ülesandeks on interdistsiplinaarsele lähenemisele tuginedes pakkuda välja käsitlus, mis vastaks tänapäevaks kujunenud olukorrale ja mis teeks vahet pärandi ehk gregooriuse laulu algupärase repertuaari ja selle erinevate tõlgenduste vahel. Muusika ajalooliselt autentse esitamise võimalikkus seati kahtluse alla ja hüljati valdavalt juba 1980. aastatel. Kui lisada siia juurde veel tõsiasi, et keskaegne materjal, mis meie käsutuses on, ei saa puhtobjektiivsetel põhjustel pakkuda välja ühte õiget esitusstiili gregooriuse laulule, võiks repertuaar selles käsitluses tähendada keskaegset kogumit muusikalist ja mittemuusikalist informatsiooni, mis alles interpreedi retseptsiooni kaudu saab kuuldavaks või kujuteldavaks lauluks. Erinevad esitustavad ei oleks selles käsitluses mitte taunitud, vaid otse vastupidi – need oleksid kõrgelt hinnatud kui võimalus pärandi mitmekülgseks mõistmiseks. Sellise käsitluse väljatöötamine ja tunnustamine respekteeriks nii (1) gregooriuse laulu repertuaari kui ka (2) tõlgendust ja annaks ühest küljest (1) kaitse meie ühisele muusikalisele pärandile ja teisest küljest (2) hindaks kõrgelt püüdlusi seda pärandit isikukeskselt mõtestada.

[46] „... grow well outside of its present boundaries as a subcategory of medieval musicology, into a much wider field that will interact increasingly with other disciplines: not only with ethnomusicology, but with modern liturgiology, with medieval and ecclesiastical history and with the study of musical cognition" (Jeffery 1992: 4).

[47] „... material that was meant to be performed should also be analysed through performance" ja „... performance might be a useful parameter in understanding how a piece of music came to be created and notated" (Butt 2002: xii).

KIRJANDUS

Berry, Mary 1979. *Plainchant for everyone: an introduction to plainsong.* Croydon: Royal School of Church Music.
Butt, John 2002. *Playing with history: the historical approach to musical performance*. Musical performance and reception. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
Gajard, Joseph 1960. *The Solesmes method: its fundamental principles and practical rules of interpretation.* Collegeville, Minnesota: Liturgical Press.
Hiley, David 1990. Chant. – *Performance practice: music before 1600*. Norton/Grove handbooks in music, eds. Howard Mayer Brown and Stanley Sadie, New York: Norton.
Hughes, Andrew 2002. Review of An Introduction to Gregorian Chant (2000) by Richard Crocker. – *Speculum,* 77/1, pp. 161–162.
Jeffery, Peter 1992. *Re-envisioning past musical cultures: ethnomusicology in the study of Gregorian chant*. Chicago: University of Chicago Press.
Jõks, Eerik 2006. Põgus pilguheit gregooriuse laulu interpretatsiooni lähiminevikku Eestis. – *Teater. Muusika. Kino,* nr. 12, lk 64–71.
Jõks, Eerik 2009. *Contemporary understanding of Gregorian chant – conceptualisation and practice.* 3 kd., doktoriväitekiri; kaitstud 2010. aasta 26. veebruaril, York 2009. Väitekiri on saadaval Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia raamatukogus.
Levy, Kenneth, John A. Emerson, Jane Bellingham, David Hiley, Bennett Mitchell Zon 2001. ‚Basic repertory' artiklis ‚Plainchant'. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed., eds. Stanley Sadie and John Tyrrell, London: MacMillan. *Grove Music Online,* ed. Laura Macy, <http://www.oxfordmusiconline.com.libproxy.york.ac.uk/subscriber/article/grove/music/40099pg4> (vaadatud 08.02.2010).
McKinnon, James W. 2001. Gregorian chant. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 2nd ed., eds. Stanley Sadie and John Tyrrell, London: MacMillan. *Grove Music Online,* ed. Laura Macy, <http://www.oxfordmusiconline.com.libproxy.york.ac.uk/subscriber/article/grove/music/11726?q=Gregorian+chant&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit> (vaadatud 05.10.2009).
Rice, Richard. E-kiri Eerik Jõksile, 06.05.2005.
Weber, Jerome 1990. *A Gregorian chant discography*. 2 vols., Utica, New York: J. F. Weber.
Weber, Jerome 2002. Gregorian Chant. – *Goldberg*, 19. <http://www.goldbergweb.com/en/magazine/essays/2002/06/263.php> (vaadatud 03.11.2008).

A definition of Gregorian chant as concept and phenomenen and interpretational preferences from the point of view of present-day practitioners

Eerik Jõks

The words 'Gregorian chant' as a term and phenomenon can be interpreted in several ways. In addition, there are many vastly different known interpretations of Gregorian chant, which are based on the same medieval Franco-Roman manuscripts and, frequently, even on the same semiological principles. The article uses a quantitative sociological approach to find an answer to the question: How do present-day practitioners of Gregorian chant (1) define the concept and phenomenon of Gregorian chant and (2) describe their preferences in interpretation? The study is based on an international sociological survey among the performers of Gregorian chant conducted from 2006 to 2008 with 127 respondents.

The results indicated that the respondents shared a vision of Gregorian chant as having a primarily spiritual value, considering Gregorian chant to be a form of prayer. The most important element in this shared definition is a personal and essential assessment, which is followed by various musicological and/or institutional definitions. The position of the Roman Catholics differs markedly from the aggregated view of all respondents. As could be expected, the Roman Catholics prefer a significantly more institutional concept of Gregorian chant.

The common opinion in terms of interpretational preferences clearly emphasises the same values that are important in performing any musical repertoire. Specific properties associated with religious music and with Gregorian chant are believed to be less important, or there are different opinions about their importance. The regional origin of the respondents seems to be the main factor influencing interpretational preferences.

The importance of texts for the respondents was clearly evident in both the definitions of Gregorian chant and in interpretational preferences, whereby the decisive element was not so much faith in the texts but rather understanding the texts and comprehending the meaning of the texts.

Looking at the results of all respondents together, we can conclude that Gregorian chant is defined primarily at the level of personal understanding. The repertoire, which was characterised in the first half of the 20th century by the strong institutionalism assigned to it by the Roman Catholic Church, has a tendency to edge towards the esoteric due to its limited use in the Roman Catholic Church. As a result, this 'secret' would be kept by different performance schools, all believing that they represent the 'correct' interpretation of Gregorian chant and often having irreconcilable disagreements with other schools. This situation could be prevented by a new approach, which would make a clear distinction between the original medieval repertoire and the different modern interpretations of that repertoire. This new approach would, on the one hand, afford protection to our shared musical heritage and, on the other hand, would duly recognise the various attempts at personal conceptualisation, which would expand our knowledge of this heritage.

Elulookirjutuse teoreetilistest lähtekohtadest koos vaatega tänapäevastele eesti muusikabiograafiatele

Anu Kõlar

Elulookirjutus on populaarne: raamatupoodide müügiedetabelites hõivavad biograafiad kõrgeid kohti ning lugejate raugematu huvi ja ootused innustavad üha elulugusid koostama nii kogenud kirjutajaid kui ka neid, kes biograafi või autobiograafina esimest korda kätt proovivad. Seetõttu on pilt praegu kirju kõigis selle žanri aspektides. Biograafia subjektiks on siinses kultuuriruumis saanud niihästi tuntud kui ka n.-ö. tavalised inimesed, autorite hulgas on kirjandus-, kunsti- ja muusikaloolasi, universaal-ajakirjanikke ja asjaarmastajaid, ning elulootekstid pakuvad stiililt, taotlustelt ja rõhuasetustelt mitmekesist, ebaühtlast ja värvikat paletti.

Ehkki biograafiaid ilmub ohtralt ja igale maitsele, antakse neis vaid õige harva teada, millistele allikatele, teoreetilistele lähtekohtadele ja käsitlusviisile kirjutaja tugineb ning missugused on tema valikukriteeriumid ja eesmärgid (teise) inimese elu kujutamisel. Tõsi, elukirjutuse teooriate üle arutamine, kirjutuse põhiprobleemide sõnastamine, allikaviited jms. ei peagi kuuluma iga biograafia juurde, see on eelkõige akadeemiliste, tõsiteaduslike käsitluste kohustuslik osa. Ometi, arvestades, et biograafia nagu muugi ajalookirjutus ei saa kunagi jutustada asjadest „nii, nagu nad tegelikult olid", vaid peegeldab autori subjektiivset tõde, oleks lugejal siiski oluline kirjutaja kavatsustest, meetodist ja kasutatud allikatest mingigi ülevaade saada. Sellisteks üsna erandlikeks, oma tegevust ja eesmärke vähemal või rohkemal määral reflekteerinud autoriteks mõne viimase aasta vältel on olnud näiteks Mari Tarand oma venna Juhan Viidingu lapsepõlvekirjelduses (Tarand 2008: 9–10), Kaarel Irdi portreteerinud Jaak Viller (Viller 2009: 11–16), Marie Underi monograafia koostaja Sirje Kiin (Kiin 2009: 22–33) ning Eve Annuk, kes lahkab biograafiakirjutuse probleeme põhjalikult Ilmi Kolla eluloo taustal (Annuk 2006a: 14–39 ja 2006b: 161–164; 171–179). Ent üldiselt kehtib elukirjutuse teoreetiliste arutelude ja biograafide tegevuse osas pigem iseloomustus, mille andis sellele Marek Tamm 2005. aastal: „Kui biograafiaid kriitilise pilguga lugeda, siis üllatab, kuivõrd vähe avavad nende autorid oma teoreetilisi positsioone ja retoorilisi tõekspidamisi. Biograafia tundub enamikule žanrina, mis ei vaja õigustust ega seletust [...] Vaikimisi muudetakse kellegi kirev elu sidusaks looks, taandatakse tema eluloogika jutustuseloogikale, kus eelnev seletab järgnevat. Kas selline „biograafiline meetod" on nõnda süütu, kui esmapilgul paistab? Kas narratiiv ongi ainus võimalus meie elule tähendus anda?" (Tamm 2005).

Siiski on olukord humanitaarteadustes viimastel aastatel muutumas ning üha enam on tekkinud poleemikat inimese elu käsitlemise ehk elukirjutuse meetodite ja eesmärkide üle. Samad suundumused iseloomustavad üldjoontes ka muusikabiograafia olukorda, kus žanri kriitiline analüüs sai üksikute lääne autorite töödes alguse 1990. aastate piiril (nt. Lenneberg 1988; Solomon 1988; Danuser 1990) ja on endiselt huviorbiidis. Eestikeelses muusikakirjanduses on aga tähelepanu biograafiakirjutuse ajaloole, teooriale ja meetoditele siiani olnud tagasihoidlik ning seetõttu püüangi siin lähema vaatluse alla võtta mõned selle valdkonna teemad. Annan esmalt biograafia ja muusikabiograafia määratluse ja toon välja olulisemad aspektid žanri kujunemisloos, seejärel kirjeldan küsimusi, mida praegusaja aruteludes esitatakse subjekti, autori ja teksti kohta, ning püüan üldproblemaatika taustal tuua üksikuid näiteid ka eesti muusikabiograafiakirjutusest.

Biograafia ja muusikabiograafia määratlusest ja ajaloost

Biograafia (kr. k. *Bios* ‚elu' + *graphō* ‚kirjutan') on üks elust kirjutamise alaliikidest,[1] mille all mõistetakse üksikindiviidi elu käsitlevat narratiivset teksti. Ehkki biograafia on jutustus uuritava subjekti elust, ei ole see kunagi teise isiku elu peegel, vaid tekstiline konstruktsioon. Elulookirjutuse põhiomadused määrab autor, kes, lähtudes oma eesmärkidest ja oskustest minevikuaja ja uuritava subjekti tõlgendamisel, valib jutustusse faktid ja kirjeldatavad protsessid ning loob nende alusel sidusa teksti. Kuna inimese elukäiku ja tegevust kujundavad ja mõjutavad paljud tegurid, tingimused, sündmused ja impulsid, kujuneb biograafia

[1] Ingliskeelne üldtermin *life writing* (Jolly 2001) hõlmab nii biograafiat, autobiograafiat kui ka muid elust kirjutamise vorme, näiteks päevikuid ja kirju. Mõiste *life writing* eestikeelseks vasteks on kirjandusteaduses pakutud „elust kirjutamist" või „elukirjutust" (Annuk 2006a: 20).

interdistsiplinaarseks käsitlusviisiks ja kirjutuseks, mis paigutub ühiskonna-, ajaloo- ja kultuuriuurimise, antropoloogia ja psühholoogia kokkupuutealale.

Kirjandusliku žanrina ühendab biograafiat ilukirjandusega taotlus muuta inimene (biograafia subjekt) jutustuse kaudu n.-ö. elavaks, kirjeldades tema siseilma ja suhestumist ümbritseva maailmaga. Erinevalt ilukirjandusest on (akadeemiline) biograafia aga dokumentaalne, põhinedes reaalselt eksisteerinud inimese elul ning sisaldades tõestatavat lähtematerjali.[2] Neid eriomaseid tunnuseid on mõned uurijad pidanud biograafi ja lugeja vahelise usaldussuhte tekkimise allikaks (Annuk 2006a: 22) või koguni üheks biograafia järjest kasvava populaarsuse põhjuseks (Lenneberg 1988: 3). Traditsioonilise biograafia ülesehituses on sarnasust ka realistliku romaaniga, kuna mõlemaid iseloomustab „kõiketeadev narratiivsus, korduvad teemad ja sümbolid ning sündmuste lineaarne kronoloogiline esitamine, mis varustab lugejad täielikkuse ja suletuse illusiooniga" (Pekacz 2004: 42).[3]

Ajalookirjutuse vormina saab biograafiat käsitada selle tõttu, et selle subjekt on ajalooline: isegi siis, kui elu, mida uuritakse, kestab ja ulatub olevikku, jääb biograafi uurimisaines ikkagi möödunusse. Nii nagu ajalookirjutuse jaoks liigendavad minevikku vastava valdkonna pöördepunktid (poliitikas, kultuuriajaloos jm.), piiristavad biograafia käsitlusaega enamasti selle olulisima subjekti – uuritava indiviidi eludaatumid ja tegevusaeg. Aja kulg ja mööduvus võivad suuresti määrata ka biograafia teksti struktuuri (Jolly 2001).

Muusikabiograafia on biograafia alaliik, mille keskmes on isikud, kelle elu oli või on seotud muusikaga. Traditsiooniliselt kuuluvad muusikabiograafia subjektide hulka eelkõige heliloojad ja muusika esitajad, aga ka pillimeistrid, libretistid, kirjastajad, asjaarmastajatest muusikud, metseenid, muusikateadlased jt. Maynard Solomoni määratluse järgi keskendub muusikabiograafia inimese elu „sündmuste, mõjude ja suhete dokumenteerimisele ja tõlgendamisele, kuid selle legitiimne uurimisala ulatub kuni bioloogilise ja esivanemate pärandini, sotsiaalsete ja ajalooliste seosteni, muusikalise traditsiooni ja intellektuaalse keskkonnani" (Solomon 2001: 598).[4] Niisiis on muusikabiograafia subjektide ring avar, uurimisvaldkonnana hõlmab see eri distsipliine ning pakub biograafile laia ja võimalusterohket tööpõldu.

Muusikabiograafia žanr ja sellesse suhtumine on viimaste aastasadade jooksul teinud läbi suuri muutusi. Tuginedes žanri kujunemislugu

---

[2] Antiikkultuuri ja klassikalise filoloogia asjatundja, filosoofiadoktor Janika Päll on sisukalt arutlenud tõeväärtuse üle biograafiakirjutuse ajaloos, näidates, kui komplitseeritud see küsimus on erinevatel aja- ja mõtlemisperioodidel: „Tõekriteeriumi alusel võib antiigi biograafia puhul formaalselt välja tuua kaks teed: historiograafia traditsiooni kuuluva või seda jätkava biograafia, mille puhul eesmärgina sõnastatakse tõe objektiivset esitamist ja retoorika, kus eesmärk oleks veenvus. Paraku on see problemaatiline, sest tõhus retoorika ei tunnista reeglina tõe hülgamist ning ajalookirjutuse tõetaotlus on tihti vaid retooriline veenmisvõte. Nii on ‚objektiivse tõetaotluse' puhul nii ühelt kui teiselt poolt tegu retoorikaga. Faktipõhisuse ja tõendatuse taotlusega on aga tegemist mõlemal puhul, sest öeldu kinnitamine faktidega kuulub antiigi retoorikateoorias ja praktikas usaldusväärsuse allikate hulka. Probleemiks aga on ka biograafiatraditsiooni liigitamine tänapäeva seisukohast lähtudes. Plutarchose „Paralleelsed elulood" ja Suetoniuse „Keisrite elulood" kuuluvad meil peamiselt ilukirjanduse riiulitesse (kuigi neid käsitletakse ka ajalooallikatena), samas pole formaalset põhjust Porphyriose „Plotinose" elu sellena mitte käsitleda (kuigi ta üldiselt ilukirjanduse kaanonisse ei kuulu). Neid valitsevad samad žanrinõuded (eelkõige koherentse, tõenditel põhineva elujutustuse esitamine kindlakskujunenud korra järgi). Tundub, et probleemi varasema biograafiatraditsiooni (ja ka ajalookirjutuse) sellisel liigitamisel põhjustab see, et neis esineb lisaks faktipõhistele osadele ka fiktiivset elementi. [...] Akadeemiline biograafia tänapäevases mõistes kujutab endast narratiivi ja faktitäpse entsüklopeedilise esituse põimingut, kusjuures erinevus varasemast ongi see, et akadeemilise biograafia narratiiv tohib põhineda vaid faktidel ega tohi sisaldada muid elemente. (antiigitraditsiooni moraliseerivas elukirjutuses ei pidanud ju narratiiv alati toetuma ainult faktidele ja retoorikatraditsioonis võis ainult faktidel põhinev narratiiv esineda koos muude elementidega, nt ülistavad elemendid matuse- ja ametisseastumist tähistavates kõnedes" (Janika Pälli kiri käesoleva töö autorile 2010. aasta märtsikuust).

[3] „Musical biography typically develops in a way similar to a realistic novel: [...] omniscient narration, repeating themes and symbols; and a linear, chronological presentation of events provide readers with the illusion of totality and closure" (Pekacz 2004: 42). Viimase aja diskussioonides biograafia teoreetiliste ja metodoloogiliste küsimuste üle on elulookirjutuse koherentsus, lineaarsus ja biograafi kõiketeadvus kahtluse alla seatud; sellest lähemalt allpool.

[4] „Music biography centres on the documentation and interpretation of events, influences and relationships in a life, but its legitimate field of inquiry extends to the biological and ancestral inheritance, the social and historical nexus, the musical tradition and the intellectual milieu" (Solomon 2001: 598).

käsitlenud autoritele (Lenneberg 1988, Solomon 2001, Pekacz 2004), toon sellest järgnevalt välja mõned olulisemad perioodid ja murdepunktid. Akadeemilise elulookirjutuse alguse võib dateerida 18. sajandi keskpaika, mil entsüklopeediate ja muusikaperioodika tarvis fikseeriti andmeid heliloojate perekonna, õpetajate ja tööpostide kohta. Alates 18.–19. sajandi vahetusest muutus pilt märksa kirjumaks: kõrvuti biograafiatega, kus eluloofaktid olid kombineeritud mälestuste ja anekdootidega, anti välja peamiselt ajaloolistest dokumentidest, näiteks kirjadest koosnevaid tekste ja ilmusid nii arhiiviuuringutel põhinevad kui ka fantaasiaküllased belletristlikud biograafilised käsitlused. 19. sajandi teine pool tähistas žanri tõusuaega, mis väljendus suurte heliloojate monumentaalsete elulugude seeriates (nt. Friedrich Chrysanderi „Georg Friedrich Händel"; Philipp Spitta „Johann Sebastian Bach" jpt.), samuti asjaolus, et paljud biograafiad said lugejate hulgas vägagi populaarseks. Laia huvi pälvinud elulugude autorid olid sageli asjaarmastajatest muusikasõbrad, sh. naised, kes osavate kirjutajatena ning ajavaimust kantuna kujutasid heliloojat romantilise kangelasena, jumalikku inspiratsiooni vahendava geeniusena.

Biograafia positsiooni muusikateaduse paradigmas määrasid pikaks ajaks Guido Adleri seisukohad 1885. aastast. Tema programmiline artikkel „Muusikateaduse valdkond, meetodid ja eesmärk" („Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", Adler 1885: 5–20), mis uurib ja süstematiseerib muusikateadust akadeemilise distsipliinina, seab keskmesse kunstiteose ja selle uurimise. Nii on seaduspärane, et biograafia asetab Adler muusikateaduse valdkondade hierarhias madalale – muusikaajaloo abiteaduste hulka kõrvuti muusikaühenduste, õppeasutuste ja esituste statistikaga jm. (Adler 1885: 16). Seega ei ole muusikabiograafia Adleri järgi üldse käsitatav iseseisva uurimisvaldkonnana.[5] Niisugust suhtumist elulookirjutusse tõlgendab Jolanta Pekacz Guido Adleri „sooviga hoida uut distsipliini [muusikateadust] heas kuulsuses („teaduslikkuse" abil), vabana vohava kirjandusliku biograafia heitlikest mõjudest; samas kaitstes muusikale omistatud autonoomsust püüete eest seletada seda helilooja emotsionaalse seisundi kaudu või lähtuvalt muusikateadlaste hinnangutest" (Pekacz 2004: 49–50).[6]

Adleri esitatud hierarhiline süsteem, mille üheks osaks oli antibiograafiline hoiak, mõjutas muusikalookirjutust aastakümneid. Ühe, kompromissi otsiva võimalusena sellega sobituda ilmus muusikaloolaste heliloojakäsitlustesse selline „elu ja loomingu" mudel, kus elukäik ja teoste analüüs esitati küll ühtede kaante vahel, kuid hoiti samas teineteisest lahus.[7] Teiseks võimaluseks püüelda positivistliku „teadusliku biograafia" ideaali poole sai nn. dokumendibiograafia – kronoloogiliselt järjestatud dokumentide kogu heliloojate elust (näiteks Otto Erich Deutschi koostatud dokumendikogud Schuberti, Händeli ja Mozarti kohta, ilmunud vastavalt 1913–1914, 1955 ja 1961). Põhimõtteliselt lähedased, dokumentidele ja eluloolistele faktidele tuginevad on ka need biograafilised andmed, mis ilmusid ja ilmuvad teatmeteostes, leksikonides, kataloogides, intervjuudes jm. Et aga biograafia oluline tunnus on teksti narratiivsus ja autoripoolne interpretatsioon, ei saa viimati nimetatud võimalusi ja lähenemist elulookirjutusena arvestada. Kokkuvõtlikult konstateerib Maynard Solomon, et 20. sajandi esimese kolme veerandi vältel muutus biograafia muusikateadlaste silmis perifeerseks. Muusikateadus loovutas elulookirjutuse „mitteakadeemilistele biograafidele ja muusikaajakirjanikele" (Solomon 2001: 599, 600). Viimast tõdemust on väljendanud ja täiendanud ka Carl Dahlhaus: „20. sajandil hääbus biograafia koos väljenduslikkuse esteetikaga järk-järgult; teadus hülgas selle ala, andes maad massimeediale. Biograafia pärand langes sotsiaalajaloole ja retseptsiooniloole, mille meetod tuleneb eeldusest, et mõistmaks muusikat ajalooliselt, peame seda vaatlema sotsiaalse funktsiooni raames, s.t. kui

[5] Guido Adler, kes kirjutas monograafia oma lähedasest sõbrast Gustav Mahlerist (*Gustav Mahler*. Leipzig, Wien: Universal, 1916), jäi oma printsiipidele kindlaks, käsitledes põhjalikult tema teoseid ja puudutades vaid väga põgusalt Mahleri elukäiku ja isiksust (Lenneberg 1988: 7).

[6] „Adler's low opinion of the uses of biography for musicology [...] can be interpreted as his desire to keep the new discipline reputable (by being „scientific") and clear of the unsettling impact of an expanding literary biography, as well as to protect the assumed autonomy of music from attempts to explain it through its author's emotional states, or from any other biographical or contextual contamination" (Pekacz 2004: 49–50).

[7] Hans Lenneberg nimetab Hermann Aberti kirjutatud Mozarti biograafiat (*Wolfgang Amadeus Mozart: eine Biographie*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1920) õnnestunud erandiks elukäigu ja loomingu ühendamisel, mis loob Mozartist elava portree oma ajastu kontekstis ning kus on suudetud isiksuse käsitlus loomulikul moel ühendada teoste analüüsiga. Lenneberg leiab, et see on siiski seotud Aberti ilukirjandusliku talendi ja võimekusega ning Aberti „Mozart" on „biograafia[žanri]s sama mis „Üheksas" sümfooniate hulgas" (Lenneberg 1988: 7).

protsessi, mis ei hõlma üksnes teoseid kui tekste, vaid ka nende esitust ja retseptsiooni" (Dahlhaus 1977: 46; ingl. k. Dahlhaus 1983: 26–27).[8]

Carl Dahlhaus, kelle tekstid on alates 1970. aastate lõpust olnud muusikaloo metodoloogias teednäitavad ja mõjukad, suhtus biograafiakirjutusse seega kriitiliselt. Tema jaoks on biograafiline meetod kas üks positivismi variantidest (mis viib n.-ö. dokumendibiograafiani) või nõuab elulookirjutus, nagu juba viidatud, sotsiaal-ajaloolist lähenemist. Neil kahel käsitlusviisil „on ainult üks ühisomadus, nimelt negatiivne omadus: mõlemad eitavad täielikult süüvimist muusikateosesse endasse" (Dahlhaus 1977: 47).[9] Dahlhausi skeptilisele hoiakule toetusid nii mõnedki muusikaloolased (Pekaczi järgi näiteks Taruskin ja Daverio: Pekacz 2004: 41); oli ka neid, kes jätkasid elulugude käsitlemist 19. sajandi mudelite järgi.

20. sajandi kaks viimast kümnendit tähistavad biograafiakirjutuse elavnemist. See oli seotud impulssidega, mida andis nn. uus muusikateadus (*new musicology*) ja postmodernistlik pluralism, esitades küsimusi naiste ja seni marginaalseks peetud gruppide loovuse ning saavutuste, inimeste seksuaalsuse jms. kohta. Teisalt oli tegemist laiema mõtteviisimuutusega, mis tõi ajalooteaduste huviorbiiti uuesti inimese.

Biograafiakirjutus tänapäeval

Tõepoolest, mitme humanitaarteaduse haru historiograafias märgitakse ühe viimase aja olulise tendentsina inimese naasmist uurimisobjektina. Nii kirjutas ajaloolane Simone Lässig 2004. aastal: „Viimase kümnendi vältel on ajalugu siiski nihkunud struktuuridele ja numbritele keskendumisest kultuuriajaloo poole, mis on tundlik individuaalse, unikaalse ja mittetüüpilise suhtes, ja seega peab „inimesed" tooma tagasi ajalukku" (Lässig 2004: 147).[10] Marek Tamm iseloomustab sama suundumust poeetiliselt: „Pärast kahurimürinat ja lahingulippude plaginat, pärast struktuuride raginat ja numbriseeriate tumma kaja kostab moodsate ajalooraamatute seest uut vaikset häält – üksikinimese häält" (Tamm 2007: 152). Huvi tõus inimese vastu on kaasa toonud ka küsimused ja poleemika inimese elu käsitlemisest ehk elukirjutuse meetoditest ja eesmärkidest. Sest nagu juba öeldud – ehkki biograafiat on praktiseeritud aastasadu, on selle žanri teoreetiline uurimine viimase ajani sisuliselt puudunud, kuid muutus siiski toimunud või toimumas. Õieti on tähelepanu pööramine biograafiauuringutele humanitaar- ja sotsiaalteadustes umbes sajandivahetuse paiku kasvanud koguni sellise määrani, et mõned autorid on seda nimetanud „biograafiliseks pöördeks" (Lässig 2004; Annuk 2006a: 21). Kõnekas näide murrangu kohta on näiteks 2000. aastal ilmunud mahuka artiklikogumiku pealkiri „Pööre biograafiliste meetodite poole sotsiaalteaduses" („The Turn to Biographical Methods in Social Science", Chamberlayne, Bornat, Wengraf 2000).

Millised on siis need teemad ja probleemid, mida tänapäeval laialdastes biograafiauurimuslikes arutlustes tõstatatakse? Kui jagada biograafiadiskursus tinglikult kolmeks – biograaf, biograafia subjekt ja tekst,[11] siis kõige enam pälvib kriitilist tähelepanu biograafia autor, kelle roll ja tähendus on lõpptulemuse jaoks tõepoolest määrav. Diskuteeritakse autori valikukriteeriumide, eetika, aususe, enesereflekssiooni ning paigutumise üle subjekti suhtes jne. Ent arutelu puudutab ka biograafiat kui tekstilist konstruktsiooni (poleemika märksõnad on siin narratiivsus, koherentsus jm.) ning biograafias kujutatava inimese elu mitmesuguseid tahke (tema minakontseptsiooni, avalikku ja privaatset sfääri jpm.).

---

8 „Die Nachfolge der Biographik, die im 20. Jahrhundert zusammen mit der Ausdrucksästhetik allmählich zerfiel und deren Terrain von der Wissenschaft geräumt wurde, um von der Publizistik okkupiert zu werden, ist der sozial- und wirkungsgeschichtlichen Methode zugefallen, deren ästhetische Prämisse in der Behauptung besteht, daß Musik, um geschichtlich verstanden zu werden, in ihrer gesellschaftlichen Funktion – als Vorgang also, der außer dem Text des Werkes auch dessen Aufführung und Rezeption einschließt – begriffen werden müsse" (Dahlhaus 1977: 46).

9 „Das dokumentarische Interesse hat mit dem sozialgeschichtlichen nichts als den negativen Zug gemeinsam, daß es sich auf ästhetische Versenkung in ein Werk als in sich ruhende Struktur nicht einläßt [steht aber im übrigen jenseits der Differenz zwischen dem Funktionalitäts- und dem Autonomieprinzip, denn die Informiertheit, die es sucht, kann sich sowohl auf den sozialen Kontext als auch auf die musikalische Technik richten" (Dahlhaus 1977: 47–48).

10 „During the past decade, however, historiography has shifted from concentrating on structures and numbers to a cultural history that is sensitive to the individual, the unique, and the non-typical, and thus must bring „people" back into history" (Lässig 2004: 147).

11 See kolmikjaotus on tinglik ja kehtib vaid abivahendina siinses arutluses, sest põhimõtteliselt kuulub biograafiadiskursusesse kindlasti ka lugeja, kelle ootused, tõlgendus ja arusaamad annavad eluloole igal üksikjuhul uued aktsendid ja loovad seda mentaalsel tasandil üha uuesti.

Niisiis on praegusaja biograafiaalase mõttevahetuse spekter avar ning pidevas muutumises. Võtan järgnevalt vaatluse alla sellest vaid mõned aspektid, mis näivad huvitavad ning olulised eelkõige muusikabiograafiate seisukohast ning milles on subjekti, teksti ja autoripositsiooni problemaatika tihedalt põimunud.

Muusikabiograafiate **subjekt** läänemaises kultuuriruumis on (olnud) üldiselt erandlik, Juri Lotmani sõnul ühiskonna „ebaisikulisest kollektiivist" eristuv indiviid, kellel väljakujunenud kultuurinormide ja arusaamade järgi on „õigus biograafiale" ning sedakaudu „personaalsele esindatusele kollektiivi mälus" (Lotman 1999a: 365–373).[12]

Esmapilgul võib sellest järeldada, et indiviidi aprioorne määratlemine erandliku isiksusena, kel on „õigus biograafiale", seab elukirjutuse autorile piirid subjekti valikul ja annab võtme tema kujutamiseks suurmehena või kangelasena. Tegelikkuses on biograafi valikud siiski vabamad. Äärmuslikul juhul oleks isegi võimalik väljapaistvatest heliloojatest ja muusikapraktikutest kirjutada üksnes kui nn. lihtsatest inimestest, kirjeldades nende igapäevaseid harjumusi, perekonnaelu või veidrusi. Siiski võiks selline lähenemine ja käsitlus jätta tasakaalustamatult varju erandliku rolli, mis loovisiksustel oli ja on oma ajastu muusikaelus, ning eiraks tähendusi ja jälgi, mida nad kultuurikeskkonnas on jätnud.

„Biograafiaõigusega" inimeste portreteerimisel seisab elulookirjutaja silmitsi mitme olulise ja keeruka probleemiga. Esimest neist saab käsitada avalikkuse ja privaatsuse skaalal: missuguse pildi on biograafia subjekt endast kujundanud talle lähemate inimeste ja kaugema avalikkuse silmis? Mida ta endast teada annab ning mida varjab? Ühiskonna silmis eriliste inimeste puhul võib küsimuse sõnastada ka nii: kas ja mil määral see isik, keda tunneme avalikult (ajakirjanduse, raadio ja kontserdipraktika kaudu), samastub isikuga, keda biograaf õpib tundma arhiivis töötades – uurides dokumente, kirju, päevikuid ja muid isiklikke materjale? Ja mil määral ja moel tohiks biograafia autor oma subjekti (eraelulist) varjupoolt elukirjutuses avaldada? Ühelt poolt tuleb respekteerida seda, mida inimene ise soovis endast teada anda, teisalt jääb isiku portree üksnes avalikule infole tuginedes poolikuks ning selline biograafiakirjutus minetab suuresti oma eesmärgi ja mõtte. See, kuidas autor lahendab teist inimest kujutades tema avaliku ja varjatud pooluse mitmetahulise problemaatika, näib sõltuvat peamiselt kirjutaja eetilistest ja moraalsetest tõekspidamistest ning samas määrab see suuresti elukirjutuse rõhuasetused ja üldise laadi.

Teine subjekti kujutamisega seonduv aktuaalne probleem paistab olevat ajendatud tänapäeva postmodernistlikust ja poststrukturalistlikust diskursusest. Nimelt väidetakse, et inimest ei saa käsitada homogeense isiksusena, sest loomult ei ole ükski indiviid ühtne, autonoomne ega muutumatu. Tema identiteete saab vaadelda kui „mina" erinevaid, muutuvaid ja omavahel võistlevaid konstruktsioone. Selline „detsentraliseeritud mina" (*decentered self*) kujuneb välja dünaamilistes välistes suhetevõrgustikes perekonnaga, ühiskondlike ja majanduslike oludega ning ei ole seega kontrollitav ega juhitav üheainsa paradigmaatilise diskursuse poolt (Taylor 2006: 306; 464). Heterogeensest subjekti „minast" tulenevalt ei ole võimalik ka seesmiselt sidus ja ühtsel loogikal põhinev staatiline biograafiakirjutus.

Samas dikteerib **biograafia kui tekstiline konstruktsioon** autorile just sündmuste loogilise järjestatuse, selge liigenduse ja terviklikkuse „nõuded". Ohuks võib sealjuures saada asjaolu, et sellise lineaarse tekstiloomelise protsessi tulemusena kandub jutustuse sisemine loogika ja ühtsus (lugeja jaoks) illusoorselt ka subjekti „minale" ja elukäigule, varustades selle niisuguste põhjusetagajärje seostega, mis reaalsele elule selle mitmetahulisuses omased ei ole. Just niisugusele illusoorsele sidususele ja lineaarsusele on tähelepanu juhtinud Pierre Bourdieu, kes kirjutas: „Eluloo kirjutamine, elu kujutamine loona, koherentse jutustusena, sündmuste mõtestatud ja kindla suunitlusega järgnevusena võib tähendada järeleandmist retoorilisele illusioonile, eksistentsi tavakujutlusele, mida kogu kirjanduslik traditsioon lakkamatult ja jätkuvalt kindlustab" (Bourdieu 2003: 92). Võimalikuks lahenduseks pakub ta kujutada

[12] Paljud tänapäevased arutlused biograafia subjektist on eemaldunud arusaamast, et eluloo on ära teeninud vaid suurmehed: ka „tavaliste inimeste" elu väärib kirjapandud lugu ning inimeste igapäevased tegevused ja harjumused võivad tekstina peegeldada kujukalt oma ajastut. Sotsioloogias ja etnoloogias ongi viimasel ajal kasutatud lähenemisviisi, kus mikrotasandi lood, nn. lihtsate inimeste biograafiad või autobiograafiad, on aluseks üldistustele ja järeldustele ajastu makrotasandi protsesside kohta. Sellesse valdkonda kuulub autobiograafiatest kokku pandud, kolmes osas ilmunud „Eesti rahva elulood" (2000 ja 2003; koostanud Rutt Hinrikus) jm. väljaanded.

eluloosündmusi „paiknemiste ja ümberpaiknemistena" sotsiaalses ruumis, mille puhul on oluline, et biograafia autoril on täpne ja selge ülevaade sotsiaalse ruumi struktuurist (Bourdieu 2003: 99). Praegune diskussioon elukirjutuse meetodite üle on jätkanud Bourdieu kriitikat „biograafilise illusiooni" üle, pakkudes alternatiivina nii mittekronoloogilist elujutustust kui ka autori positsiooni ja teksti konstrueerituse „nähtavaks tegemist" ehk kirjutaja „kontrolliva kohalolu" teadvustamist biograafias (Annuk 2006a).

Hoolimata kahtlustest, ohtudest ja puudustest, mis kaasnevad biograafia kui (põhiomadustelt) narratiivse tekstikonstruktsiooniga, järgib enamik uurijaid teise inimese elukäigu kujutamisel siiski kronoloogiaprintsiipi, raamistades biograafiakirjutuse subjekti eludaatumitega ja liigendades teksti nende pöördeliste muutuste järgi, mida ta on tuvastanud uuritava inimese elus. Marek Tamm on nimetanud selliseid minevikupöördeid „tähenduslikeks ajahetkedeks" (Tamm 2008: 12) ning Juri Lotman selgitab sedasama „sündmuse" mõiste abil. Niisiis on kirjutaja ülesanne kindlaks teha ja konstrueerida „sündmus", mis tõi kaasa tähendusliku muutuse käsiteldaval ajaperioodil või subjekti elus, ja selle abil luua jutustus teise inimese elust, arvestades sealjuures, et biograafina on ta ise paratamatult aheldatud oma aega ja „kultuuritüüpi", mistõttu oleviku ja mineviku vaatepunkt sündmusele ei pruugi kattuda.[13]

Kokkuvõtlikult võib siis öelda, et **eluloo autori** roll ja vastutus uuritava inimese eluterviku transformeerimisel narratiivseks tekstiks on erakordselt suur. See seisneb biograafi võimes mõista ja tõlgendada teist „mina" selle komplitseeritud suhetevõrgustikus; oskuses valida ja määrata tähenduslikud ajahetked subjekti elukäigus ning teadmistes ja vilumuses, mis võimaldaksid jäädvustada oma visiooni teisest indiviidist biograafiana, arvestades sealjuures tekstuaalse konstruktsiooni ja keeleloogika reegleid, võimalusi ja piiranguid.

On veel üks omaette teemadering, mis kerkib loovisiksuste, sh. muusikabiograafiate peamiste subjektide, komponistide eluloo kirjutamisel: nimelt kas ja mil määral on põhjendatud ja võimalik inimese elukäigu ja loomingu vastastikune seostamine ning kas ja kuidas võib helilooja elu heita valgust tema muusikaloomingule. Probleemiga tegelnud uurijad on vastanud neile küsimustele erinevalt. Nagu juba öeldud, suhtus Carl Dahlhaus biograafiatesse kriitiliselt. Selle põhjuseks oli, et ta käsitles elulookirjutust eelkõige oma peamise idee, kunstiteose esteetilise väärtuse kaitsmise positsioonilt ning hindas sellest aspektist tähtsusetuks 19. ja 20. sajandi püüdeid ühendada komponisti biograafiat tema loominguga. Tõepoolest – esteetilise kontemplatsiooni kontekstis ei ole helilooja eluloo tundmine otseselt oluline. Küll aga võib biograafia kirjutamine ja lugemine saada impulsi huvist esteetilise elamuse pakkunud kunstiteose looja isiku vastu. See mõttekäik on leitav ka Dahlhausi arutlustes – „ajalooline teadmus toetub küllalt sageli esteetilisele hinnangule ja vastupidi" (Dahlhaus 1982: 71). Seda teemat on käsitlenud veel Jim Samson (Samson 1992: 1–8) ja Maynard Solomon (Solomon 1988: 101–115). Esimene leiab, et helilooja reaalne elukäik võib puutuda küll loomingusse, kuid äärmiselt komplitseeritud ja keeruliselt tuvastataval viisil.[14] Solomoni esseest „Mõtted biograafiast" („Thoughts on Biography") näivad mulle olulised kaks mõtet. Esiteks: kunstiteos ja loomeakt sisaldavad nii individuaalset kui ka universaalset poolust. Teose individuaalsuse loovad universaalsete tehniliste vahendite ja stiilielementide originaalne kasutus, aga ka psüühikaga seotu (looja alateadvus ja mentaalsed protsessid). Teiseks: biograaf võib ja peab kindlaks tegema heliloojat suunanud (võimalikud) välised impulsid, näiteks tellimus, esitus- või kirjastusvõimalus, sest tellimus peegeldab ajastu sotsiaalset konteksti ja üldist kultuurielu. Tellimustööna loodud teos näitab ühtlasi, kuidas mõjutavad etteantud piirangud komponisti loomingulist käekirja (Solomon 1988: 111–115).

Seega on loovisiksuse biograafia autor silmitsi keerukate ülesannetega. Ühelt poolt on loomingul otsustav roll ja tähendus uuritava inimese – komponisti – elukäigus ja tema kujunemisel ajastu

[13] Lotman rõhutab, et ajaloolane otsib sündmusi tekstidest, mis on juba ise „sündmuste tõlked", mitte reaalsus. Seega on „sündmuse kättesaamine" mitmeetapiline dešifreerimisprotsess, mis sõltub allikteksti autorist, ajalooteksti loojast ja neid mõjutavatest kultuuritüüpidest (Lotman 1999b: 125–130).

[14] Õieti näib Jim Samsoni artikkel olevat suurema metodoloogilise arutluse või süsteemi konspektiivne kokkuvõtte, mistõttu paljud tema mõisted ja mõttekäigud ei ole (mulle) päris mõistetavad. Ilmselt on oluline täpsustus see, et Samson käsitab loomingut *poiesis*'e tähenduses ning eristab „reaalset" ja „ideaalset" biograafiat, seostades esimest eluga ja teist teoste retseptsiooniga. Minu arvates tähendab tema termin „ideaalne biograafia" umbes sama, mis biograafiauuringutes kasutatud biomütograafia (Annuk 2006a: 33) või biograafiline müüt (Pekacz 2004: 59). Need tähistavad biograafiat, mille lahutamatuks osaks on müüdid ja kujutlused subjekti kohta.

kultuurilises kontekstis „erakordseks" indiviidiks. Järelikult on selle tähtsustamine biograafias subjekti adekvaatse representatsiooni aspektist kaheldamatult seaduspärane ja loomulik. Teiselt poolt dikteeriks biograafia kui kronoloogilist printsiipi järgiv tekst justkui vajaduse vaadelda ka teoseid ajalisel teljel, leida sündmused ja pöördelised hetked loomeprotsessis ning seostada neid komponisti elukäiguga. See aga võib osutuda liigselt lihtsustatud vaatlusviisiks. Tõsi – biograaf saab ajaloolistele allikatele toetudes tuvastada helitööde kirjutamisaja ja näidata neile tuginedes loometöö dünaamikat. Samuti on tal võimalus seostada loomingukalendrit muusikaeluga, tuues välja lood, mille komponeerimist on ajendanud mitmesugused tellimused, ja viidata kontserdidaatumite ja esitustele järgnenud arvustuste põhjal tähenduslikele ajahetkedele teoste ettekande- ja retseptsiooniloos. Ent minu arvates on kronoloogiale tuginevas biograafiakirjutuses riskantselt lihtsustav seostada elukäiku otseselt looja n.-ö. sisemise kalendriga – elukirjutuse autor ei suuda ilmselt üheselt ja tõeselt tuvastada, millised olid komponisti enda jaoks tema loojaelu tähenduslikud ajahetked, kas ja millised sündmused ja elamused võisid anda impulsse komponeerimiseks ja millal võis mingi elusündmus transformeeruda keerukate protsesside kaudu loominguks. Teisisõnu, ajalookirjutuse paradigmas konstrueeritud ja liigendatud biograafiatekstis võib elukäigu ja loomeloo paralleelne esitamine tekitada omamoodi „biograafilise illusiooni" ehk kujundada liiglihtsad põhjuse-tagajärje seosed n.-ö. reaalse elukäigu ja loominguloo vahel.

Muusikabiograafiakirjutusest tänapäeva Eestis

Sarnaselt muude valdkondadega on ka muusikutest viimastel aastatel avaldatud suhteliselt palju elulugusid. Võrreldes varasemaga, mil biograafiat näisid väärivat põhiliselt komponistid, on subjektide ring nüüdseks laienenud mõnede tegevmuusikute elu jäädvustamistega (Neeme Järvi, Heino Kaljuste, Helju Tauk, Bruno Lukk jt.[15]), nõukogudeaegsete lühibiograafia-brošüüride asemel avaldatakse märksa mahukamaid käsitlusi, vaadeldavate teemade ring on avardunud ning käsitlusviisilt on elulookirjutuses täheldatavad mitmed erinevad suundumused. Toongi siinkohal välja mõned (tinglikud ja subjektiivsed) jaotused praegusaegsest eesti elukirjutustest.

Kõigepealt: ilmunud on n.-ö. mitmehäälselt loodud portreed, näiteks „Ansamblis olemine" Helju Taugist (2005), „Veljo Tormis: jonni pärast heliloojaks" Veljo Tormisest (2000), „Tundeline teekond" Eino Tambergist (2005), „Elu ja helid" Ester Mägist (2008), „Helilooja Jaan Rääts" (2008) jm. Need on ülevaated, milles loovisiku karakter kujundatakse suures osas erinevate inimeste muljete ja hinnangute kaudu, kelle seas on tähtsaim mäletaja memuaaride või intervjuu kaudu end avav biograafia subjekt ise. Selline erinevatest vaatekohtadest nähtud elukäik, isik ja teda ümbritsev kultuurikeskkond muutub paljutahuliselt elusaks ja detailirohkeks. Kui aga küsida, kes ja mil kombel on kõnealuste elukirjutuste biograaf, siis võiks sellena käsitada esmalt koostajat-toimetajat, kes oma valikute (keda küsitleda, mida küsida) ja rõhuasetustega (millises võtmes ja suundumuses subjekti portreteerida) määrab oluliselt lõpptulemuse. Samas on sellise biograafia kaasautor kaheldamatult ka subjekt ise, kes enamikel juhtudel saab osaleda „autobiograafilise kohalolu" ja valmiva portree kujundamisel suurema või väiksema mõjuga.

Veelgi tähtsam on eluloo subjekti roll käsitlustes, mida võiks kokkuleppeliselt nimetada „autobiograafilisteks biograafiateks". Nende puhul on tegemist elulugudega, mida heliloojad on ise intervjuude või loengute käigus jutustanud ning mille biograaf on üles kirjutanud ning varustanud rohkete täpsustuste ja täiendustega ajalooallikatest, kommentaaridega kõneks olnud isikute ja sündmuste kohta, väljavõtetega mõnedest teiste autorite kirjutistest, andmetega teoste esitustest jms. Niisugused raamatud ilmusid näiteks Eino Tambergist „Elamine kui loomingu aine" (2005; koostanud ja vestelnud Virve Normet) ning mõneti kuulub samasse valdkonda ka „Lauldud sõna" (2000), kus Veljo Tormise kümme Tartu Ülikoolis peetud loengut vormistas tervikuks Urve Lippus. Pea kõigi eelnimetatud raamatute autorina on sealjuures kirjas heliloojad – Eino Tamberg, Ester Mägi ja Veljo Tormis. Minu meelest tõstatavad need näited mõned põhimõttelised küsimused biograafia žanri piiritlemisest, teksti konstrueerimisest ning autorist ja tema funktsioonist – kui biograafia on autorikontseptsiooni alusel kirjutatud sidus jutustus, siis ei saa ühtegi eelnimetatud teksti käsitada ei puhtakujulise biograafia ega autobiograafiana. Kui aga biograafia ülesandeks

[15] Kõigi siin ja edaspidi nimetatud biograafiliste käsitluste täpsed andmed (autor, pealkiri, väljaandmiskoht ja -aeg) on toodud artikli lõpul olevas kirjandusloetelus.

pidada subjekti ja tema elukäigu paljuseoselist, võimalikult ammendavat avamist, on eeltoodud raamatud huvitavad elukirjutused, mis sealjuures on akadeemilisele biograafiale omaselt varustatud allikaviidetega.

Teist tinglikku alajaotust eesti praeguses muusikabiograafiakirjutuses võiks nimetada teosekeskseks käsitluseks. Kõige selgemalt paigutub sinna Eesti Muusika Infokeskuse (EMIK) 2009. aasta väljaanne „Kaheksa portreed. Eesti heliloojad 1", milles on peamiselt helitööde kirjelduste, taustalugude ja analüüside kaudu kujundatud pilt aktiivses loomeeas komponistidest Galina Grigorjevast, Tõnis Kaumannist, Tõnu Kõrvitsast, Märt-Matis Lillest, Jüri Reinverest, Toivo Tulevist, Helena Tulvest ja Mari Vihmandist. Kogumiku eesmärgi on selle toimetaja ja üks autoritest Evi Arujärv sõnastanud nii: „Tekste ühendab kaks olulist läbivat põhimõtet: iga loomingulise portree telje loob helilooja valik oma teostest, mida ta peab mingil põhjusel oluliseks, ning igasse teksti on põimitud heliloojaga spetsiaalselt raamatu jaoks läbi viidud intervjuu, milles avanevad muusika kirjutamise praktiline külg, intellektuaalsed ja metafüüsilised ajendid ning avaramgi eluvaade" (Arujärv 2009: 5). Teosekeskse vaatluse aspektist on „Kaheksa portreed" mõtteliseks järeltulijaks ja edasiarenduseks 1970. aastast hajusalt ilmuma hakanud artiklikogumikele („Kuus eesti tänase muusika loojat", 1970; „Kaheksa eesti tänase muusika loojat", 1979 ja kaks „Eesti tänase muusika loojaid", ilmunud 1985 ja 1992), kus rõhk oli 2009. aasta kogumiku vaatlusviisiga võrreldes veelgi tugevamalt asetatud helitööde stiilianalüüsile ja teoreetilisele käsitlusele.

Kolmanda alajaotusena eesti muusikabiograafiakirjutuses toon välja kirjutised, mis oma subjekti valikult ja meetodilt on võrdlemisi traditsioonilised. Need on ühe autori ettekujutusel ja kontseptsioonil põhinevad käsitlused väljapaistvatest komponistidest ja muusikaelu edendajatest, milles biograaf näitab subjekti elukäiku suhestatuna kultuurielulise kontekstiga ning püüab välja tuua tema isiksuslikku ja loomingulist eripära. Sellesse valdkonda kuulub neli üsna väikesemahulist raamatut sarjast „Eesti muusikaklassika" (EMIK-i väljaanded, ilm. 2003–2005) eesti- ja ingliskeelse tekstiga, mille juures on CD helitööde valikuga; samuti Vardo Rumesseni „Varjus ja valguses. Eduard Oja" (2007), siinkirjutaja „Cyrillus Kreek ja Eesti muusikaelu" (2010) ja üksikud muud elulood. Nimetatud biograafiate eelkäijaks võib (mõnede mööndustega) pidada 1960. aastatel alguse saanud ENSV Heliloojate Liidu ettevõtmist, mille siht oli suhteliselt lihtsas keeles kirjutatud lühielulugude kaudu (esma)tutvustada laiemale lugejaskonnale eesti komponiste. Mõned tollastest biograafiatest ilmusid (mini)sarjadena: viiest brošüürist koosnes „Eesti heliloojad" (Artur Vahteri „Gustav Ernesaks" 1959 ja „Aleksander Läte" 1963, Helga Tõnsoni „Adolf Vedro" 1963, Karl Leichteri „Mart Saar" 1964, Riho Pätsi „Rudolf Tobias" 1968), pikemaajalisem jätkväljaanne oli „... sõnas ja pildis" (nt. „Heino Eller sõnas ja pildis" 1967, „Juhan Simm sõnas ja pildis" 1975, „Riho Päts sõnas ja pildis" 1981 jm.). Kuna nende elulugude peamine eesmärk ja ülesanne oli esitleda subjekte kui tähelepanu väärivaid heliloojaid, siis määras see ka autorite lähenemisnurga ja positsiooni. Eluloojutustus kujunes komponistiks kasvamise looks, kus teosed ja nende käsitlus on (vaikimisi või sõnastatuna) selle protsessi osa ning lugejaile joonistus samm-sammult välja suure looja, vahel ka peaaegu täiusliku indiviidi portree. Mõistagi sõltusid rõhuasetused ja detailid teataval määral biograafia autorist, tema oskustest ja valikutest, kuid veelgi rohkem nõukogude aja ideoloogilisest kontekstist, mis võimaldas käsitleda vaid piiratud teemasid ning väljapaistva isiku elukäiku tuli näidata põhijoontes selge ja ladusa, lineaarselt kulgeva tervikuna. Ehkki üldiselt on nn. traditsiooniline lähenemine eluloojutustusele ja selle subjektile olnud siinses muusikabiograafiakirjutuses kõige levinum ja ajaliselt püsivam, on küsimuste ring praegu määratult avardunud nii üksikindiviidi kui tema kultuurilise ja poliitilise konteksti käsitlemiseks. Kangelasliku karakterikujutuse asemel saab näidata teist inimest tema inimlikus vastuolulisuses ja suhete keerukuses. Loomingulise portree väljajoonistamiseks on võimalik kasutada ka neid ajalooallikaid ja -fakte (näiteks komponisti vaimulikku või n.-ö. poliitiliselt suunatud muusikat või uuritava isiku tegevust kirikus jms.), mis varem olid varjatud. Mineviku, eriti nõukogude aja (milles enamik praegustest biograafiasubjektidest tegutses) sotsiaalset, poliitilist ja ideoloogilist tausta saab kirjeldada tõese(ma)lt jne. Näib, et nüüd, kui ajalooallikad on kättesaadavad, infolevik piiramatu ning igaühel võimalus ja (näiline) vabadus küsida, kirjutada ja avaldada mis tahes tekste, on biograafi isiklik vastutus tõepoolest suur. Eelkõige sõltubki lõpptulemus – jutustus teise inimese elust – selle autori eetilistest ja moraalsetest arusaamadest, tahtest ja oskusest mõista ja tõlgendada minevikku ja teist inimest ning kirjutamisvilumustest.

KIRJANDUS

Adler, Guido 1885. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. – *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft,* 1, S. 5–20.
Annuk, Eve 2006a. *Ilmi Kolla ja tema aeg. Biograafilise lähenemisviisi võimalusi Nõukogude aja uurimise kontekstis*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
Annuk, Eve 2006b. Uurija rollist ja eetikast biograafilise uurimise kontekstis Ilmi Kolla kirjavahetuse näitel. – *Võim ja kultuur 2*. Koost. ja toim. Mare Kõiva, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti kultuuriloo ja folkloristika keskus.
Arujärv, Evi, Maarja Kasema, Tiina Mattisen 2008. *Helilooja Jaan Rääts*. Tallinn: Eesti Muusika Infokeskus.
Arujärv, Evi 2009. Sissejuhatuseks. – *Kaheksa portreed. Eesti heliloojad 1*. Koost. ja toim. Evi Arujärv, Tallinn: Eesti Muusika Infokeskus, lk. 4–5.
Arujärv, Evi (koost, toim.) 2009. *Kaheksa portreed. Eesti heliloojad 1*. Tallinn: Eesti Muusika Infokeskus.
Bourdieu, Pierre 2003. Biograafiline illusioon. – *Praktilised põhjused. Teoteooriast*. Tõlk. Leena Tomasberg, Tallinn: Tänapäev, lk. 90–100.
Chamberlayne, Prue, Joanna Bornat, Tom Wengraf (eds.) 2000. *The Turn to Biographical Methods in Social Science: Comparative Issues and Examples*. London; New York: Routledge.
Dahlhaus, Carl 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Hans Gerig.
Dahlhaus, Carl 1982. *Esthetics of Music*. Transl. by William W. Austin, Cambridge: Cambridge University Press.
Dahlhaus, Carl 1983. *Foundations of Music History*. Transl. by J. B. Robinson, Cambridge: Cambridge University Press.
Danuser, Hermann 1990. Biographik und musikalische Hermeneutik: Zum Verhältnis zweier Disziplinen der Musikwissenschaft. – *Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Josef Kuckertz, Laaber: Laaber-Verlag, S. 571–601.
Jolly, Margaretta (ed.) 2001. *Encyclopedia of life writing: autobiographical and biographical forms 1.* London; Chicago: Fitzroy Dearborn.
Kalmet, Maimo (koost.) 2005. *Heino Kaljuste kestev elu*. [Tallinn:] SA Lootsi Koda.
Kiin, Sirje 2009. *Marie Under. Elu, luuletaja identiteet ja teoste vastuvõtt*. Tallinn: Tänapäev.
Kolk, Katre, Krista Parve, Priit Kuusk 2007. *Neeme Järvi: kunstniku elu / the maestro's touch*. Idee ja kontseptsioon: Sirje Endre, Tallinn: SE&JS.
Kolk, Madis, Tiina Mattisen (koost. ja toim.) 2005. *Ansamblis olemine: Helju Tauk 75.* Tallinn: Eesti Muusika Infokeskus.
Kuusk, Priit (koost.) 2000. *Veljo Tormis: jonni pärast heliloojaks!* Toim. Elo Lutsepp, Endla Hint, Tallinn: Prisma Prindi Kirjastus.
Kõlar, Anu 2010. *Cyrillus Kreek ja Eesti muusikaelu*. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Väitekirjad 5, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
Lenneberg, Hans 1988. *Witnesses and Scholars. Studies in Musical Biography*. New York: Gordon and Breach.
Lilje, Maia (koost.) 2009. *Meistri haare: meenutusi Bruno Lukist.* Tallinn: Eesti Klaveriõpetajate Ühing.
Lotman, Juri 1999a. Õigus biograafiale. Teksti ja autori isiksuse tüpoloogilisest suhestatusest. – *Kultuurisemiootika. Tekst–kirjandus–kultuur*. Tallinn: Olion, lk. 365–385.
Lotman, Juri 1999b. Jumala tahe või hasartmäng? Seaduspärane ja juhuslik ajalooprotsessis. – *Semiosfäärist*. Koost. Kajar Pruul, Tallinn: Vagabund, lk. 124–137.
Lässig, Simone 2004. Toward a Biographical Turn? Biography in Modern Historiography – Modern Historiography in Biography. – *German Historical Institute Bulletin,* 35 (Fall 2004), pp. 147–155.
Mägi, Ester 2008. *Elu ja helid.* Tekstide autorid: Evi Arujärv (looming), Tiia Järg (intervjuu), Tallinn: Eesti Muusika Infokeskus.
Normet, Virve (koost. ja vestelnud) 2005. *Eino Tamberg: elamine kui loomingu aine*. Toim. Maris Makko, Tallinn: Tänapäev.
Pekacz, Jolanta T. 2004. Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents. – *Journal of Musicological Research,* vol. 23, no. 1, pp. 39–80.
Rumessen, Vardo 2007. *Varjus ja valguses. Eduard Oja*. Tallinn: Eesti Raamat.
Samson, Jim 1992. Myth and reality: a biographical introduction. – *The Cambridge Companion to Chopin*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1–8.
Solomon, Maynard 1988. Thoughts on Biography. – *Beethoven Essays*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, pp. 101–115.
Solomon, Maynard 2001. Biography. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Vol. 3, ed. by Stanley Sadie, London: Macmillan Publishers Limited, pp. 598–601.

Tamberg, Eino 2005. *Tundeline teekond*. Koost. ja toim. Kaja Irjas, Tallinn: Eesti Muusika Infokeskus.
Tamm, Marek 2005. Kuidas kirjutatakse elulugu. – *Sirp,* 11.03.
Tamm, Marek 2007. Subjekti tagasipöördumine: Georges Duby [Järelsõna]. – Georges Duby *Guillaume le Maréchal, ehk, Maailma parim rüütel*. Tlk. Lore Listra, toim. Henno Rajandi, Tallinn: Varrak, lk. 152–165.
Tamm, Marek 2008. Aeg, lugu ja ajalugu. Kuidas kasutavad ajaloolased aega. – *Ajalookirjutaja aeg – Aetas Historicorum*. Koost. Piret Lotman, toim. Siiri Lauk, Tallinn: Eesti Rahvusraamatukogu, lk. 7–21.
Tarand, Mari 2008. *Ajapildi sees. Lapsepõlv Juhaniga*. Tartu: Ilmamaa.
Taylor, Charles 2006. *Sources of the Self: Making of the Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
Tormis, Veljo 2000. *Lauldud sõna*. Lindistuste ja märkmete järgi üles kirjutanud Urve Lippus, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
Viller, Jaak 2009. *Kandiline Kaarel Ird. Dokumente ja kommentaare*. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Thoughts on Biography as a Research Problem with a Look at Current Estonian Music Biography

Anu Kõlar

The biography has been one of the most popular genres in Estonian literature during the recent decades. At the same time there are few cases where the biographer reveals her/his theoretical ideas of writing the life of another. And there are very few special critical studies focused on biography as a scholarly problem either in Estonian literary studies or in musicology.

The purpose of this article is to give a brief survey of the history of music biography, discuss some new approaches to writing musical lives and to look at the state of current Estonian music biographies.

The history of Western music biography as an academic discipline dates back to the middle of the 18th century. Starting from the middle of the 19th century, we find a series of monumental documentary biographies of the famous composers. On the other hand, a lot of fictional biographies were published for popular audiences in this time period as well. In the age of musicology the writing of composers' biographies was influenced for a long time by two prominent musicologists, namely Guido Adler (since 1885) and Carl Dahlhaus (since the 1970s), whose opinion of biography as a musicological genre was very low for different reasons. A heightened interest in biography emerged only in the late 20th century. Recent years have seen a lot of new approaches, and new problems have been placed on biography as a research problem. Among these were questions about biography as a narrative form (how to construct a chronologically ordered text while avoiding linearity in portraying the other's life), about the role and the task of the biographer (how he or she can choose and interpret facts of an individual's life – a question which is implicitly connected to the author's ethics and morality), etc. One of central problems in the case of composer's biography was/is this: how and whether the person's life can be connected to the musical output – in other words, could the biography seek to illuminate the life of a composer in order to explain his works?

Generally speaking, in today's Estonian music biographies we can find three different tendencies in writing lives. The first one is a so-called polyphonically constructed portrait of an outstanding composer or musician: into one biographical publication the biographer draws together memories, interviews with several people, fragments from letters, concert reviews and so on. The second subdivision in writing lives is an "autobiographical biography": a large-scale interview with the composer with detailed specification, written by the questioner (or biographer?). The third branch in writing lives is the traditional biography: the author imprints his/her imagination of the other person (usually a great composer) in narrative form. Sometimes the accent is clearly on compositions (on musical analysis), at other times it is on the composer's life events and his/her social and historical nexus. The roots of this traditional biography are to be found in the music biographies of the early 1960s, but today's problems, questions and accents are much more diverse and far wider than those of the biographical works of Soviet Estonian.

Muusikalist pinget mõjutavad tegurid ja nende tajumine Erkki-Sven Tüüri teoses „Oxymoron"

Gerhard Lock

Sissejuhatus

Käesolev artikkel keskendub muusikalisele pingele (*tension*) ja selle kujunemisele muusikateoses, kasutades materjalina Erkki-Sven Tüüri teost „Oxymoron" (2003)[1] suurele ansamblile. Pinge on muusikas niihästi strukturaalne kui ka tajukategooria ning seetõttu on selle analüüsimisel otstarbekas rakendada kombineeritult kahte eri lähenemisviisi: muusikateoreetilist[2] ja empiirilist (tajukatsed). Post- ja vabatonaalse muusika analüüsis puudub seni üldaksepteeritav meetod, mis hõlmaks analüüsitava teose kõiki olulisemaid aspekte. Ülalmainitud meetodite kombineerimise tulemusena on autori üldisemaks eesmärgiks välja pakkuda selline meetod muusikalist pinget põhjustavate struktuuriaspektide kirjeldamise ja integreerimise põhjal. Seetõttu püütakse nimetatud meetodi väljatöötamisel käsitleda peamiselt post- ja vabatonaalset nüüdismuusikat.

Nagu öeldud, keskendub antud artikkel Erkki-Sven Tüüri teosele „Oxymoron", millest leiab käsitlemist peamiselt teine pool. Uurimus kõrvutab seitsme osalejaga tehtud tajukatsete tulemusi teose struktuuriga ning selgitab, kuidas peamised kulminatsioonialad on seotud teose muusikalise materjali ja selle vormiga. Sellest ülesandepüstitusest lähtudes esitatakse siin töös järgmised küsimused:

1) missugust rolli mängivad kulminatsioonid analüüsitava teose vormi kujunemisel,
2) kuidas korreleerivad tajukatse osalejate kõverad omavahel ja
3) kuidas suhestub partituuri ja salvestuse põhjal tehtud vormianalüüs valitud tajukatse graafide ning kõikide kõverate keskmiste näitajate kõveraga.

Võiks arvata, et kuulajad tajuvad muusikateoses pinge kulgemist nii üldjoontes kui ka vormi olulistes kohtades samamoodi, s.t. et teose pinge tõusud ja langused on üldises plaanis olemuselt võrdlemisi objektiivsed nähtused ning seega on nende põhjal võimalik välja arendada pingedisainil[3] (*tension design*) põhinev analüüsimeetod.

Pinge käsitlustest muusikas

Encyclopaedia Britannica defineerib pinget kui „kunstiteostes (nt. luuletuses, maalis või heliteoses) säilitatud tasakaalu vastandlike jõudude või elementide vahel; juhitud dramaatilist või dünaamilist kvaliteeti".[4] Üldisemas plaanis on muusikalist pinget kogu 20. sajandi vältel püütud mõista nii strukturaalselt, füüsikaliselt kui ka psühholoogiliselt. Nimetagem siin kas või eelmise sajandi esimese poole orgaanilis-energeetiliste, fenomenoloogiliste ja geštalt-psühholoogiliste suundade ehk „energeetikute" esindajaid, tuntuimad neist Ernst Kurth ja Heinrich Schenker (ülevaadet neist vt. nt. Rotfarb 2002, Thaler 1984). Mainima peab ka Paul Hindemithi (1939 ja 1940), kes reastab intervallid nende pingestatuseastme järgi, eristades seejuures intervalli esinemist kas horisontaalis või vertikaalis. Lee Rotfarbi sõnul võib „energeetikute" teoorial olla ajaloolise referentspunktina oluline roll ka nüüdismuusika analüüsimisel (Rotfarb 2002: 951). Sajandi teisel

[1] Helilooja ei anna CD-plaadi vihikus otseselt selgitust teose „Oxymoron" pealkirja kohta, kuid mainib vastandlikkuse printsiipi vertikaali ja horisontaali vaheldumises, mida ühendab n.-ö. peidetud muusikaline põhimaterjal (Tüür 2007: 4, 6–7). Hans-Klaus Jungheinrich selgitab samas kohas lähemalt muusikalise materjali heterogeensete või vastandlike iseloomujoonte ja muusikalist kulgemist, mis võivad igal hetkel muutuda oma vastandiks (vt. Tüür 2007: 11–12, 18). Teisalt viitab sama autor pealkirja mainides vastanduste „võimatu" ühendamise (s.t. „vägivaldne mahedus" või „lõtv tahkus") nähtusele, mis jõuab üsna lähedale mõiste lingvistilisele definitsioonile (semantiliselt vastandlike mõistete ühendus).

[2] Muusikateoreetilist analüüsi on siin mõistetud võrdlemisi laialt: see võib hõlmata nii automaatsete (nt. statistiliste) kui ka rohkem interpreteerivate analüüsitehnikate (nt. Schenkeri analüüs) kasutamise.

[3] Pingedisaini kohta vt. lähemalt veel Lock, Valk-Falk 2008. Tegemist on alles väljatöötatava meetodiga, millel käesoleva artikli autori arvates muusika analüüsis otsest analoogi ei ole.

[4] „Tension: a balance maintained in an artistic work (such as a poem, painting, or musical composition) between opposing forces or elements; a controlled dramatic or dynamic quality." ‹www.britannica.com› (vaadatud 22.06.2008).

poolel on aga järjest enam tähtsust omandanud muusika uurimine seoses psühholoogias rakendatavate empiiriliste meetoditega (Krumhansl 1985, Cook 1987 ja 1994, Clarke 1989, ülevaade vt. Deutsch, Sloboda jt. 2007; vt. ka Lerdahl 2001: 188–192), nt. käsitletakse segmentatsiooni ja muusikalist pinget klassikalises muusikas (Krumhansl 1996), segmentatsiooni ja vormianalüüsi (Deliège 1989, Deliège, Melen jt. 1996, Baroni 2003). Kognitiivse muusikateooria tähtsust rõhutavad tonaalse muusika generatiivse teooria rajajad Fred Lerdahl ja Ray Jackendoff (1983, ka Lerdahl 2001), kes on mõjutatud lingvistilisest strukturalismist. Seega on muusikaline pinge olemuselt väga mitmetasandiline nähtus ning selle võimalikult terviklikuks hõlmamiseks on vaja üheaegselt rakendada eri valdkondade meetodeid.

Pingest rääkides kasutatakse enamasti mõisteid pingetõus–pingelangus (*tension–relaxation*) ning kõrgpunkt, kulminatsioon jne. Autoritest, kes oma töödes käsitlevad muusikalist pinget strukturaalselt olulise nähtusena, tuleb nimetada eelkõige juba mainitud Fred Lerdahli ja Ray Jackendoffi (1983). Selles raamatus uurivad nad pinget peamiselt prolongatsiooni (harmoonilise hierarhia) kontekstis. Hiljem on Fred Lerdahl (2001) oma ideid ka edasi arendanud. Viimases on pingeaspekt võrreldes eelnevaga oluliselt tähtsamal kohal, kusjuures pinget käsitletakse siin ka 20. sajandi muusika analüüsimisel.

Lerdahl mõistab muusikalise pinge all peamiselt tonaalset ehk harmoonilist pinget, mille ta omakorda liigitab järjepidevaks (*sequential*) ja hierarhiliseks pingeks. Lerdahl seostab pinge kaht eri tüüpi, vastavalt n.-ö. naiivse ja kogenud kuulajatüübiga. Kui nn. naiivsed kuulajad jäävad kuulamisel pigem pinnatasanditele (jälgides muusikalisi sündmusi üksnes nende ajalises kulgemises), siis kogenud kuulajad kalduvad kuulatavat ka hierarhiseerima. Mõlemad mudelid on tema sõnul vaid idealiseeritud: kui järjepideva mudeli puhul võrreldakse pelgalt üksteisele järgnevaid muusikalisi sündmusi, siis hierarhilise mudeli puhul proovitakse kuulatavat sündmust sobitada kujutlusega teose tervikstruktuurist (Lerdahl 2001: 143). Lisaks eelmainitutele nimetab Lerdahl oma raamatus ka muusikalist pinget, mis tekib kasvava dünaamika (*crescendo*), tõusva meloodiakontuuri ja tiheneva faktuuri tagajärjel. Samuti mainib ta psühholoogilist pinget, mis on mõõdetav lähtudes kuulaja täituvatest või täitumatutest ootustest (*preference rules*) (Lerdahl 2001: 142–143).

Käesoleva artikli seisukohalt on oluline ka Martin Kirschbaumi (2001) käsitlus. Mainitud autori tähtsus seisneb selles, et ta muusikalise kõrgpunkti (kulminatsiooni) mõistet defineerides käsitleb viimast süstemaatiliselt.[5] Kuigi seda otsesõnu nimetamata, keskendub Kirschbaum sisuliselt muusikalise pinge loomise ja analüüsimise käsitlemisele ning näitab, missuguste struktuuriaspektidega selle loomisel või analüüsimisel tuleb arvestada. Tema arvates on olulised järgmised aspektid: dünaamika, helikõrgus, rütm, tempo, harmoonia, faktuur, instrumentatsiooni ja mänguvõtetega seotud efektid ning muusikaliste sündmuste kontrastsus. Siinkohal on oluline ka see, et Kirschbaum keskendub ainult 20. sajandi muusikale.[6] Tema kognitiivsel lähenemisel ei ole päris selge, kuidas ta saavutab kvantitatiivseid näitajaid. Seetõttu huvitab mind ka see, kas ja kuidas on võimalik autori *quasi*-empiirilisele meetodile leida n.-ö. päris-empiirilist rakendust.

Ka Jere T. Hutcheson (1972) kasutab vastandpaari pingetõus–pingelangus, käsitlemaks muusikalist pinget. Oma vormianalüüsi õpikus kirjutab ta, et muusikalise pinge suurenemine jätab tavaliselt

---

[5] Muusikalise pingega otseselt seotud on kõrgpunkti mõiste, mille puhul on kasutusel mitmed kas sünonüümsed või pisut teise rõhuasetusega mõisted: *Höhepunkt*, *climax*, *culmination point*, *highpoint*. Mõistet on seostatud muusikalise vormi ja vahel ka struktuuri erinevate aspektidega, kuid sageli pole seda tehtud kuigi süstemaatiliselt. Näiteks tonaalses muusikas võib harmoonilise pinge kasvu seostada liikumisega toonikalt dominandile (toonikalt ära) ja pinge langust liikumisega dominandilt toonikasse. Dominanti võib seega pidada tonaalse muusika omamoodi harmooniliseks kõrgpunktiks. Seega võib harmoonilise pinge kasvust ja langusest rääkida juba tonaalse teose süvatasandil, sest Schenkeri *Ursatz*'ist lähtudes võib öelda, et tonaalse teose harmoonilise tagaplaani moodustabki harmooniajärgnevus I-V-I. 19. sajandi muusikat on kõrgpunkti seisukohalt uurinud Kofi Agawu (1982). Meloodia kõrgpunkte ja nende seostamist esitusega on uurinud Zohar Eitan (1997).

[6] Pärast Teist maailmasõda on mõningad uurijad lähenenud pingele nüüdismuusikas fenomenoloogiliselt, nende hulgas Erhard Karkoschka (1974, *Klangspannungsanalyse*), kes käsitleb selliseid aspekte nagu intervallipinge (*Intervallspannung*), akordipinge (*Klangspannung*), impulsitihedus (*Impulsdichte*) ja kõlaruum (*durchschrittener Raum*) ja kujutab neid ka graafiliselt. Schenkeri analüüsist pärit prolongatsiooni mõistet on varase post-tonaalse muusika analüüsimisel hiljuti vaadelnud koos psühhoakustiliste aspektidega ka Olli Väisälä (2004).

mulje aktiivsuse kasvust, liikumisest n.-ö. (lokaalse) kulminatsioonipunkti poole, samas kui pingelangust tajutakse sellisest punktist eemaldumisena. Hutchesoni sõnul võib pinge väljenduda meloodia liikumisena (lokaalse) kõrgpunkti poole, meloodia helikõrgusliku aktiivsuse kasvus (intervalliline pinge), kõrgete registrite kasutuses (instrumentatsioon), rütmi aktiivsuse, harmoonia aktiivsuse, dünaamika (intensiivsuse) ja faktuuri tiheduse tõusus, kusjuures eelnimetatud aspektid toimivad sageli üksteisega interaktsioonis ning nende tähtsus muusikalise pinge kujundamisel muutub pidevalt. Liikumist kulminatsioonipunktide poole ja nendest eemale (mis omakorda väljendub muusikalise pinge kasvu või kahanemisena) peab Hutcheson üheks olulisemaks aspektiks vormikujundusel (vt. Hutcheson 1972: 11).

„Oxymoroni" vormist

Erkki-Sven Tüüri teos „Oxymoron" suurele ansamblile tähistab murdepunkti tema loomingulises arengus. Kui seni põhines helilooja muusika erinevatel, kuid võrdlemisi stabiilsetel seisunditel (nt. tonaalsus ja atonaalsus, regulaarne ja ebaregulaarne rütm, kontemplatsioon ja plahvatuslikud pursked), mida helilooja kas vastandas või ühelt seisundilt teisele liikudes järk-järgult teisendas, siis alates sajandivahetusest on tema peamine huvi suunatud eelkõige pidevate muusikaliste üleminekunähtuste loomisele (Tüür 2007: 4, 6).

Erkki-Sven Tüüri loomingut analüüsides tuleb lähtuda muusikalise materjali ajalisest, süntaktilisest, laadilisest ja tämbrilis-faktuurilisest organiseerimisest.[7] Käesoleva artikli seisukohast oli helilooja teoste vormianalüüsi lähtepunktina oluline määratleda muusikalise materjali ajalisi organiseerimisprintsiipe (nn. perioodiline ja mitteperioodiline aeg, vt. Kotta 2008: 23–38). Siiski ei valitse ajalises plaanis Tüüri hilisemas loomingus mitte üks organiseerimisprintsiip, vaid toimub pidev üleminek ühelt printsiibilt teisele (Kotta 2008: 37), seega esinevad vormilõigu aluseks olevad ajalised organiseerimisprintsiibid siin enamasti sünteesitult. See põhjustab omakorda selgelt eristatavate vormiosade hägustumise, mistõttu eelnimetatud käsitlust ei saanud siin otse üle võtta.

Ka „Oxymoroni" muusikat iseloomustab pidev üleminek ühelt ajaliselt organiseerimisprintsiibilt teisele, mille tulemuseks on erinevate faktuuritüüpide segunemine. Ühemõtteliste liigenduskohtade puudumise tõttu on teost väga raske vormiliselt lõikudeks jagada. Traditsioonilises vormikäsitluses lähtutakse üldjuhul sellest, et mingi vaadeldav vormiüksus on selgelt piiritletud. See eeldab üheselt määratletavate algus- ja lõpp-punktide olemasolu, nii et igal hetkel on selge, missugune vormiosa kõlab (vormiosade võimalik haakumine tonaalses muusikas seda põhimõtet veel ei tühista). „Oxymoroni" puhul on aga selliseid selgeid piirjooni erinevate võimalike vormiüksuste vahel väga vähe. Arvatavasti saabki selle teose puhul rääkida vaid ühest selgemast vormilisest liigenduskohast umbkaudu teose keskpaigas (takt 218). Seetõttu saab teose jagada üldiselt kaheks osaks, kuid vormi edasiseks liigendamiseks oleks vaja leida mingi teine alus.

„Oxymoroni" kõige väljapaistvamaks omaduseks näib olevat moodustumine lühikestest, võrdlemisi kontrastsetest muusikalistest sündmustest ja kulminatsioonidest. Need sündmused ja kulminatsioonid moodustuvad motiivilises ja faktuurilises plaanis mitmel erineval viisil (millel lähemalt peatutakse allpool). Samas leidub teoses vähe selgelt artikuleeritud tsesuure. Seetõttu lähtutakse teose vormi edasisel analüüsimisel just nimetatud muusikalistest sündmustest ja kulminatsioonidest.

Kõnealuses teoses võib mingi muusikaline sündmus olla esile tõstetud, kusjuures see esiletõst võib olla eelneva muusikalise arengu poolt ette valmistatud, aga ei pruugi. Esimest liiki sündmusi tähistan ma mõistega „kulminatsioon" ja teist mõistega „impulss". Kui impulsi või kulminatsiooniga kaasneb muusikalise arengu loogikas mingi suuremat laadi ja pikemaajalisem muudatus, siis olen seda tähistanud mõistega „kontrast". Kontrast ei pruugi seega ilmneda vahetult, vaid pigem analüüsija retrospektiivse järeldusena. Kontrasti, mis langeb omakorda kokku kulminatsiooniga, olen tähistanud mõistega „kontrastkulminatsioon".[8] Järgnevalt esitan nende nelja mõiste definitsioonid. Iga mõiste järel on nurksulgudes toodud defineeritava mõiste

[7] Sellistest aspektidest lähtuvalt olen eesti uut muusikat, sh. Tüüri loomingut, käsitlenud näiteks oma artiklites (vt. Lock 2005: 109–112; 2008: 83–93).

[8] Tänan Mart Humalat oluliste ettepanekute ja märkuste, eelkõige aga soovituse eest võtta kasutusele kontrastkulminatsiooni mõiste.

lühend. Neid kasutatakse lisas asuvates joonistes ja edaspidi tekstis.

Impulss [im] – Impulsiks nimetan ma mingis vaadeldavas kontekstis suhteliselt väljapaistvat lühikest ja lokaalset muusikalist sündmust, mis eristub teistest sündmustest mingil viisil (tämbriliselt, helikõrguslikult, dünaamiliselt). Selleks võib olla üksikheli (eriti teose või vormiosa alguses, kui valitseb suhteline vaikus), löökpillide esitatav(ad) üldisest taustast selgelt eristuv(ad) heli(d), iseloomulik motiiv, mis on dünaamiliste ja registriliste vahenditega esile tõstetud, (*tutti*-)akord jne.

Kulminatsioon [ku] – Kulminatsiooniks nimetan ma mingi fraasi dünaamiliselt, registriliselt ja/või rütmiliselt[9] ettevalmistatud kõrgpunkti ehk nn. kõrgala. Seega pole kulminatsiooni siin mõistetud traditsiooniliselt teose või teoseosa sisulise kõrgpunktina (seda tähistatakse siin mõistega „kontrastkulminatsioon"; vt. allpool), mis sellisena leiab aset vaid üks kord, vaid lokaalse ja sagedasti korduva nähtusena.

Kontrast [ko] – Kontrastiks nimetan ma muusika arengukäigus asetleidvat suuremat ja põhimõttelisemat laadi muudatust, eelkõige püsivat faktuurimuutust. Kontrastikohana (s.t. kontrasti alguspunktina) käsitan ma muusikateoses sellist impulssi [im], millele järgneb eelmainitud suurem muutus. Seega eeldab kontrast laiemat kui ainult lokaalset konteksti.

Kontrastkulminatsioon [kk] – kontrastkulminatsiooniks nimetan ma kontrasti [ko] ja kulminatsiooni [ku] kokkulangemist, millega kaasneb püsiv faktuurimuutus.

Mõisted on järjestatud nende suhtelise kaalukuse järgi: impulss ja kulminatsioon esindavad muusika vormi seisukohalt võrdlemisi lokaalseid sündmusi, kontrast ja kontrastkulminatsioon aga laiemas kontekstis olulisi sündmusi.[10]

Neid mõisteid rakendades peaks olema võimalik teose vormi edasine liigendamine. Joonisel 1 on teose teises pooles (taktid 218–421) sisalduvad impulsid, kulminatsioonid, kontrastid ja kontrastkulminatsioonid tähistatud tumedamate ja erineva jämedusega vertikaaljoontega. Impulsse tähistavad kõige madalamad vertikaaljooned (im, kõrgus 10 ühikut), kulminatsioone sellest mõnevõrra pikemad (ku, kõrgus 20 ühikut), kontraste veel pikemad (ko, kõrgus 30 ühikut) ja kontrastkulminatsioone kõige pikemad vertikaaljooned (kk, kõrgused 35 ja 40 ühikut).[11] Vertikaaljoonte pikkus viitab mainitud vormikujundavate muusikaliste sündmuste suhtelisele tähtsusele: impulss kui väljapaistev, aga suhteliselt lühiajaline sündmus kuulub antud gradatsioonis võrreldes kulminatsiooni kui suhteliselt pikemaajalise sündmusega madalamale tasandile; kontrast kui impulss ja/või kulminatsioon, millega kaasneb muusikalise arengukäigu muutus, kuulub kõrgemale ja kontrastkulminatsioon kui kontrasti ja kulminatsiooni ühendav nähtus kõige kõrgemale tasandile. Joonisel 1 on vormianalüüsi tulpadele lisatud teose teise osa kestusest lähtuv silutud ja standardiseeritud aeg,[12] mis tähistab mingile vormiliigenduskohale (ko ja kk) vastavat „ajaakent" (*time window*). Lisaks sellele on antud ka vastava vormiliigenduskoha taktinumber partituuris (mitme takti ulatuse puhul on orientiiriks antud vaid esimese takti number). Joonis 1 sisaldab samuti tajukatse tulemusi, seitsme tajukatse osaleja keskmise kõvera pikkade hallide vertikaaljoonte näol, mida käsitletakse hiljem lähemalt.[13]

Vastavalt joonisele 1 leidub teose teises pooles seitse kohta, mida võib käsitada kontrastidena (taktid 218 [00:05],[14] 257 [02:05], 288 [03:40], 333 [05:10], 391 [06:45], 401 [07:15], 415 [08:05]) ja mis edaspidi markeerivad teose seitsme vormilõigu „piire". Esimene kontrast (takt 218) on seotud teose teise poole algusega. Takt 218 on

[9] Rütm võib kas kiireneda või aeglustuda (erinevates faktuurikihtides).

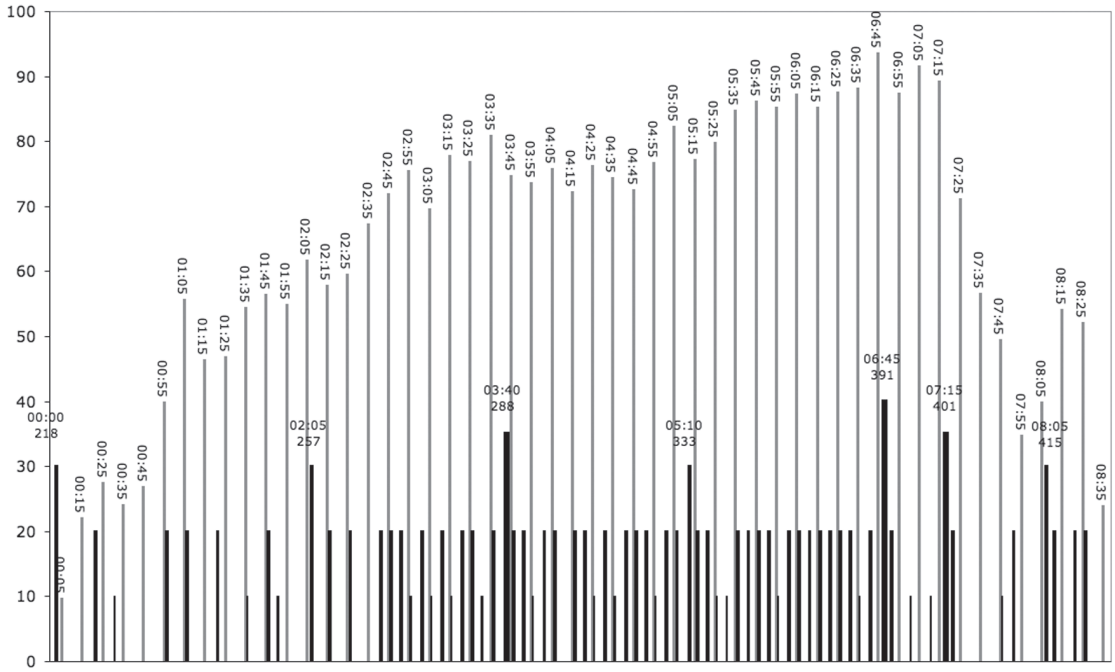
[10] Siin ei ole püütud hierarhiseerida muusikalisi sündmusi nende suhtelise pingelisuse põhjal.

[11] Kontrastkulminatsioonidele on antud kaks erinevat arvu, sest vormikujundavad muusikalised sündmused võivad langeda ajaliselt kas ühte või järgneda teineteisele suhteliselt lühikese aja (nt. paari takti) jooksul, moodustades mõtteliselt siiski koos vastava kontrastkulminatsiooni.

[12] Kuulamisanalüüsi aluseks on „Oxymoroni" NYYD-ansambli salvestus Olari Eltsi juhatusel (Tüür 2007).

[13] Vormianalüüsi tulpade ja tajukatseanalüüsi keskmise kõvera graafiline kujutamine ühel ja samal joonisel nõudis selle realiseerimist samadel tehnilistel alustel. Seetõttu koosneb nimetatud keskmise kõver antud joonises samuti tulpadest.

[14] Edaspidi on joonistel näidatud tajukatse aluseks olnud teose teise poole kestus (Tüür 2007), mis algab sisuliselt nullist, kuid ajatelje ühtlustamise tulemusena algavad tajukatse osalejate reaktsioonid ajaaknas 00:05.



JOONIS 1. „Oxymoroni" vormianalüüs kõrvutatuna tajukatse keskmisega.
Üldiselt kõige pikemad ja heledamad tulbad, mille tipus on ära toodud ajapunktid kümnesekundiliste vahedega, moodustavad tajukatse keskmise. Antud tulbad vastavad tajukatse keskmise kõverale (vt. joonis 2). Erineva pikkusega madalamad, tumedamad ja erineva jämedusega tulbad viitavad teose vormile. Kõige pikem jämedam tulp (väärtusega 40; ajapunkt 06:45; takt 391) ja sellest kaks pisut madalamat tulpa (väärtusega 35; ajapunktid 03:40 ja 07:15; taktid 288 ja 401) kujutavad kontrastkulminatsioone (kk). Tulbad väärtusega 30 (ajapunktid 00:00, 02:05, 05:10 ja 08:05; taktid 218, 257, 333 ja 415) kujutavad kontraste (ko). Tulbad väärtusega 20, mida antud joonisel leidub kõige arvukamalt, kujutavad (lokaalseid) kulminatsioone (ku), ning tulbad väärtusega 10 impulsse (im). Kui tajukatsete esitamisel lähtuti kümnesekundilistest, siis vormianalüüsi puhul viiesekundilistest ajaakendest. See selgitab näiteks kulminatsiooni- või impulsitulpade suuremat arvu mõnes ajaaknas. Samuti on parema arusaadavuse huvides asetatud tajukatsele ja vormianalüüsile viitavad tulbad kõrvuti ja mitte kohakuti. Mõnikord võis viiesekundiline ajaaken sisaldada rohkem kui ühte impulssi või kulminatsiooni. Sellisel juhul valiti vastavat ajaakent n.-ö. esindama kõige suurema väärtusega muusikaline sündmus. Vormianalüüsi tulpade pikkus on määratletud tõusval kümnendikprintsiibil. Tajukatse keskmise tulpade vertikaalväärtus aga järgib kasutatud riist- ja tarkvara poolt määratud MIDI-standardi tugevuse skaalat 1–127.

kontrastne sellele eelnevate taktidega, kusjuures kontrast avaldub siin rütmilise ja faktuurilisena. Teine kontrast (taktid 257–264) on esmapilgul kõige märkamatum, sest kontrasti loovad muusikalise struktuuri aspektid on hajutatud kaheksa takti peale. Taktides 257–261 kõlavad lokaalsed muusikalised sündmused (impulsid ja kulminatsioonid), mis viivad muusikalise materjali põhimõttelisemat laadi muutusteni alles taktis 264. Põhjus, miks kontrasti alguspunktiks on valitud takt 257 ja mitte takt 261 (milles kõlab tegelikult viimane impulss enne põhimõttelisi muudatusi muusikalises faktuuris), on eelkõige tämbriline: teose teise poole alguses kõlavad kõigepealt keelpillid (taktid 218–227), millele nendega osalt kattudes sekundeerivad puupillid (taktid 226–229), ning nii toimub see mitu korda: vastavalt taktides 229–238 (keelpillid) ja 236–239 (puupillid), 239–247 (keelpillid) ja 246–251 (puupillid). Takt 257 artikuleerib keelpillitämbri taaskordset kõlamist ja seetõttu on järgneva vormiosa algust põhjust lugeda just sellest taktist.

Kolmas kontrast (takt 288) on teose teise poole esimene kontrastkulminatsioon. Selle olemasolu saab analüütiliselt järeldada seetõttu, et kolme takti vältel (seega suhteliselt lühikese aja jooksul)

järgnevad teineteisele kulminatsioon (puupillid taktis 286 ja keelpillid taktis 287) ja kontrast (taktis 288 puupillid, löökpillid ja keelpillid).[15] Neljas kontrast on taas ambivalentne: basskitarri sisseastumisega asetleidva tämbrikontrastiga kaasnevad ühtlasi järgnevates taktides ka faktuurimuutused (taktid 333–343), kuid hiljemalt taktis 345 taastub üldjoontes mainitud kontrastile eelnevaid takte iseloomustav karakter. Viies kontrast on seotud teose ühe olulisema peakulminatsiooniga (kõige olulisem faktuurimuutus taktis 391), kus ainsana ühtivad kõik vormikujundavad muusikalised sündmused (impulss, kulminatsioon, kontrast) taktis 391 rõhulisel (esimesel) taktiosal, moodustades seega kõige selgemalt artikuleeritud kontrastkulminatsiooni (kk).[16] See kõrgpunkt on ka pöördelise tähtsusega, sest ühe hetkega leiab aset kõige olulisem faktuurimuutus, mille tagajärjel hakkavad valitsema kõlavälja loovad kolmekümnekahendikes arpedžofiguurid.

Kuues kontrast (takt 401) on taas mõnevõrra ambivalentne ning selgub alles taktides 408–410, kus põhimõtteline faktuurimuutus on saanud ilmseks. Nimetatud kontrast on samaaegselt kogu teose seisukohast kolmas (ja viimane), kuid võrreldes eelmisega taas nõrgema mõjuga kontrastkulminatsioon, sest impulss, kulminatsioon ja kontrast leiavad aset küll puu- ja vaskpillidel (takt 401), kuid keelpillidel jääb eelmisel kõrgpunktil alguse saanud arpedžotaoline kõlaväli veel mitu takti kõlama, enne kui see muutub alates taktist 408 järk-järgult reljeefsemaks ja toimub väljakomponeeritud tempoaeglustus. Seitsmenda kontrasti (takt 415) tulemusena luuakse keelpillide ja poognaga mängitava väga väikese taldriku (*crotales*, *cymbales antiques*) abil enne teose lõppu täiesti uus kõlamaailm. Lähtuvalt mainitud punktidest saab teose teise poole vormi liigendada seega seitsmeks (suhteliselt) suuremaks lõiguks.

Tajukatsed

Tajukatsed viidi läbi 17.–18. ning 25.–26. aprillil 2008 Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia muusikateaduse osakonna ruumides. Tarvilik tehniline varustus pärines Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia elektronmuusika stuudiost.[17] Katses osales seitse isikut (N=7), kellest neli olid naised (n) ja kolm mehed (m). Katses osalenute keskmine vanus oli 31,7 aastat. Kõigil katses osalenutel oli erinev muusikaline taust: neist neli olid nn. ekspert- ja kolm nn. mitte-ekspert-kuulajad. Iga katses osaleja on edaspidi tähistatud suure tähega: A – ekspert (m – muusikateoreetik ja helilooja), B – mitte-ekspert (n – kunstnik), C – mitte-ekspert (n – üliõpilane, amatöör), D – ekspert (n – helilooja ja interpreet), E – mitte-ekspert (m – amatöör), F – ekspert (m – dirigent, laulja), G – ekspert (n – interpreet).[18]

Tajukatse läbiviimise protseduur

Katse eesmärgiks oli testida ja registreerida seda, kuidas tajutakse muusikalist pinget reaalajas kulgeva muusika puhul. Katse käigus paluti katseisikutel pinget n.-ö. joonistada, s.t. kasutada selleks slaiderit (liugurit): tajudes muusikalise pinge tõusu, pidi katseisik slaiderit ülespoole ning pinge langemisel allapoole liigutama. Eksperiment algas tervikteose kuulamisega (19:40 minutit), mille raames paluti osalejaid tähele panna erinevaid pinget kujundavaid aspekte ja vahetult enne katsealgust kolmeminutilise antud lõigu kõige valjema koha eelkuulamisega. Arvesse võetud katses eneses kuulati ainult teose teist poolt (8:34 minutit).

Katse läbiviimiseks, s.t. andmete numbriliseks salvestamiseks reaalajas, loodi tarkvara graafilises programmeerimiskeskkonnas Max/MSP (Hans-Gunter Lock), mis salvestas iga poole sekundi tagant tajukatse isiku slaideri liigutused, s.t. vastavat punkti, mida graafiliselt tõlgendati hiljem

[15] Sellele on joonisel 1 antud number vertikaalteljel 35 (ja mitte maksimumi 40), sest vormi kujundavad muusikalised sündmused ei lange ühte (vrd. märkus 11).

[16] Sellele on joonisel 1 seetõttu ainsana antud vertikaalteljel maksimumväärtus 40.

[17] Võlgnen tänu Maris Valk-Falkile, kes osutas suurt abi tajukatsete läbiviimisel ning katsetulemuste vormistamisel Conference on Interdisciplinary Musicology 2008 (CIM08 Thessaloniki 1–7.7.2008) peetud ettekandeks. Samuti tänan Hans-Gunter Locki tehnilise varustuse kasutamise võimaldamise ning vajaliku tarkvara loomise eest. Seda tarkvara on rakendatud ka kahe eelneva uurimuse vältel (Lock, Valk Falk 2008 ja 2009).

[18] Katseisikud on sulgudes olevate mõistetega kirjeldatud nende enda määratluse järgi. Nii jääb C siin üliõpilaseks, ehkki tema kohta võiks täpsustuseks öelda, et tajukatsete ajal oli ta lõpetamas eesti filoloogiat ja alustamas kompositsiooniõpinguid. E elukutse on kaugel muusikast ja ta on tegelnud muusikaga vaid kooris lauldes.

intensiivsustasemena ulatusega 1–127. Riistvarana kasutati *Midi-keyboard-controller*it (Roland) ja *USB Midi-fader slider controller*it (Behringer).

Peale selle täitsid osalejad ankeedi standard-andmetega osaleja kohta (vanus/sünniaasta, sugu, muusikaline taust, tegevusala). Ankeet sisaldas ka lisaküsimusi: kas kuulatud teose helikeel oli tuttav, osaliselt tuttav või võõras ja kas katsete sooritamine tundus lihtne, raskendatud või võimatu. Katses osalejad pidid vastama veel küsimusele, millest pinge nende arvates muusikas kõige enam sõltus. Iga küsimuse juurde oli osalejatel võimalik teha täiendavaid tähelepanekuid ja märkusi.

Enne katse läbiviimist instrueeriti katseisikuid slaideri kasutamise osas (pinge tõusmisel liigatada slaiderit üles, selle alanemisel liigutada slaiderit alla; pinge järsule tõusule või langusele reageerida slaideri kiirema liigutamisega, pinge püsimisel ühel tasandil slaiderit mitte liigutada; arvestada slaideri liikumise ulatusega, s.t. mitte liikuda slaideriga lõpuni enne tunnet, et saabunud on teose peamine kulminatsioon).

Empiiriliste andmete analüüs ja võrdlus vormianalüüsiga

Tajukatse graafide kirjeldamine

Saavutamaks seitsme küllaltki erineva reaktsiooniga katseisiku tulemuste puhul standardiseeritud võrdlusalust (mis võimaldavad üldisemaid järeldusi), on käesoleva artikli jaoks vähendatud andmehulk printsiibil, mis seisneb horisontaal-(s.o. aja-)telje silumises kümnesekundilisteks aja-akendeks ja vertikaaltelje ehk intensiivsustaseme normaliseerimises.[19] Tajukatsete tulemused on esitatud joonisel 2, millel on kujutatud kõigi seitsme osaleja (A–G) normaliseeritud ja ühtlustatud kõverad ja nende aritmeetiline keskmine, mis illustreerib nende üldistatud reaktsiooni ühele ja samale teosele. Mainitud kõverate all on eraldi välja toodud ka veel standardhälbe kõver.[20] Standardhälbe madal väärtus näitab osalejate suhteliselt samalaadset, kõrge väärtus aga suhteliselt erinevat käitumist vastaval ajahetkel. Kõik ühtlustatud[21] andmed on töödeldud ning graafiliselt visualiseeritud tabelarvutusprogrammis MS Office Excel.

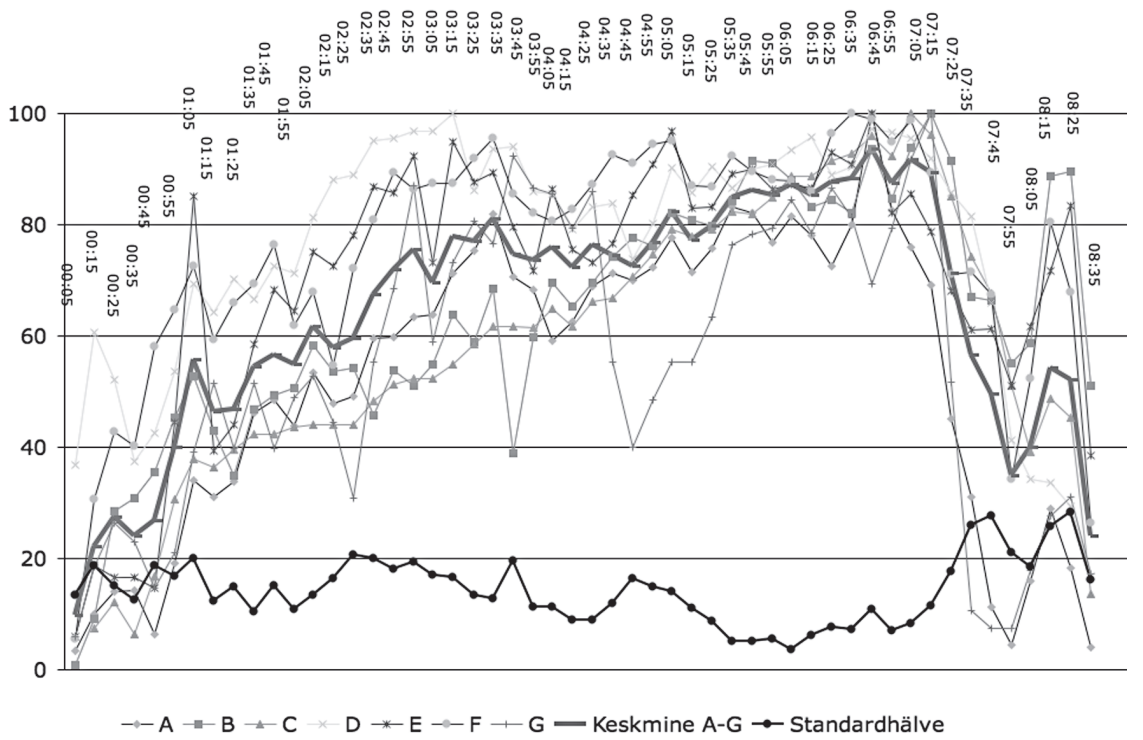
Kuigi lokaalses plaanis võivad kõigi seitsme osaleja graafid individuaalselt tugevasti erineda, on neil üldisemas plaanis palju ühist. Nendes kõigis on nähtav kõvera järkjärguline tõus (tõusev trend), kusjuures kõver saavutab enamiku katseisikute puhul oma kõrgpunkti (mille maksimum on normaliseeritud intensiivsusteljel 100) ajavahemikul 06:35–07:15 (välja arvatud kõver D, mis saavutab maksimumi ajahetkel 03:15). Kõikide kõverate puhul on alates 7:25 minutist nähtav võrdlemisi tugev langus, millele enamikus kõverates järgneb mõningane tõus (tipud ajahetkedel 08:15 ja 08:25) (välja arvatud kõver D). Suurem erinevus on kõverates just kuulatud muusikakatkendi esimeses pooles (00:05–05:35), kus kõverate erinevused on kõige suuremad (siiski ühendab kõiki kõveraid tõusev trend). Seda tõusvat trendi illustreerib selgelt keskmist tähistav kõver, mis siin on parema eristuse nimel kujutatud jämedamalt. Silmnähtavalt kalduvad aga trendist kõrvale kõver E ajahetkel 01:05 (lühiajalise üsna kõrge intensiivsustasemega 85), kõver G ajahetkel 02:25 (lühiajalise suhteliselt madala intensiivsustasemega 30), kõver B ajahetkel 03:45 (lühiajalise suhteliselt madala intensiivsustasemega 40) ning eelkõige kõver G ajahetkel 04:45 (ootamatult madala intensiivsustasemega 40). Väljapaistvalt madalale langevad vahetult pärast põhikulminatsiooniala (06:35–07:15) kõver G (07:45, 7) ning kõver A (07:55, 4.5). Kõver D seevastu kulgeb sujuvamalt ja erinevalt teistest ei moodusta ajapunktides 08:15 ja 08:25 uut pinge kasvukõverat. Keskmiste näitajate kõveras kajastub siiski vormianalüüsi viimase kontrasti olemasolu, sest valdav enamik kuulajatest reageeris eelmainitud viimastele kulminatsioonidele üsna suure tõusuga (vt. ka standardhälbe kõverat).

Ainult kaks osalejat langetas (nagu eelnevalt kirjeldatud) oma pingenivoo enne viimast kontrasti juba väga madalale. Osalejate A (ekspert) ja huvitaval kombel eelkõige C (mitte-ekspert) joonistatud kõverad on matemaatiliselt tuletatud keskmisele kõverale kõige lähedasemad.

[19] Selle eksperimendi toorandmete põhjal joonistatud (mitte ühtlustatud) kõverad on ära toodud artiklis Lock, Valk-Falk 2008.

[20] Standardhälve on statistilise leviku või varieeruvuse mõõde.

[21] Kõverate intensiivsustaseme normaliseeriseks kasutati aga automatiseerimise eesmärgil taas Hans-Gunter Locki loodud Max/MSP programmi.



JOONIS 2. Tüüri teose „Oxymoron" kuulamisel saadud kõigi seitsme tajukatse osalise (A–G) ühtlustatud ja normaliseeritud kõverad kõrvutatuna nende keskmise (jämedama) kõvera ja standardhälbe kõveraga. Kõverad A–G viitavad katses osalenud isikute muusikalise pinge suhtelise intensiivsuse tajule.

Kokkuvõtvalt võib toodud näite põhjal öelda, et katseisikud olid muusikalise pinge kulgemise suhtes kõige sarnasematel seisukohtadel ajapunktides 05:35–07:05, s.t. vahetult kulminatsioonile eelneva lõigu suhtes. Põhjus võib peituda selles, et katseisikud olid selleks hetkeks muusikalise kontekstiga juba suhteliselt tuttavad, muusikaliste sündmuste kulg siin küll tiheneb, kuid sündmustena on need juba kõik suhteliselt tuttavad (arendus põhineb juba kuuldud motiividel ja faktuuritüüpidel), lokaalsed kulminatsioonid järgnevad üksteisele vahetult ning dünaamiline nivoo on küllaltki kõrge.

Tajukatsete keskmise kõvera võrdlemine vormianalüüsi diagrammiga

Nagu eespool öeldud, on joonisel 1 kujutatud tajukatse osaliste keskmine kõver (tähistatud kõige kõrgemate ja heledamate vertikaaljoontega) kõrvutatuna vormianalüüsis väljatoodud impulsside (im), kulminatsioonide (ku), kontrastide (ko) ja kontrastkulminatsioonidega (kk) tumedamate vertikaaljoontega. Vormianalüüsi tulpade puhul on kõrgemad tulbad omakorda ka jämedamad, mis peaks tulpadega tähistatud muusikaliste sündmuste omavahelise hierarhia visuaalselt paremini esile tooma. Antud graafil on ajaaknad võrrelduna tajugraafiga kaks korda väiksemad (viie sekundi pikkused), demonstreerimaks paremini vormianalüüsis välja toodud väikseimaid liigendusüksusi, impulsse, mida esines küllaltki arvukalt. Vormi liigendamise kujutamine tulpadena on põhjendatud sellega, et mingit lineaarset seost erinevate impulsside, kulminatsioonide, kontrastide ega kontrastkulminatsioonide vahel antud juhul ei analüüsitud. Tehnilisel põhjusel sai seetõttu ka tajukatsete kõverat kujutada ühes ja samas graafis samuti vaid tulpadena (vrd. joonealune märkus 13).

Joonisel 1 esitatud kahe diagrammi – vormianalüüsi ja tajukatse keskmise oma – võrdlemisel lähtusin esmalt vormianalüüsi tulpadest. Kohe esmapilgul on ilmne, et kõik vormi seisukohast olulisemad sündmused (kontrast või kontrastkulminatsioon) kajastuvad ka tajudiagrammis; erandiks on vaid esimene kontrast (00:00), mida katseisikud ei saanudki kontrastina tajuda, sest see kujutas endast nende jaoks lähtepunkti (puudus eelnev muusika, s.o. kontekst, mille põhjal võrrelda). Kontrastid ja kontrastkulminatsioonid ning nendega kaasnevad tajukõverate keskmise kõvera harjad artikuleerivad horisontaalteljel järgmisi ajapunkte (mida siin tinglikult nimetan tajutulpadeks): 02:05, 03:40 (tajutulp 03:35), 05:10 (tajutulp 05:05), 06:45 ja mõnevõrra ebamäärasemalt 07:15 (tajutulp aga juba 07:05). Viimane on põhjustatud sellest, et vormianalüüsis määratleti punkt selles kohas, kus faktuur oli täiesti muutunud, kuulaja hakkas aga selle muutumist tajuma ilmselt juba varem ja ka reageeris sellele vastavalt. Ka kontrast, mis tekib ajapunktis 08:05, on tajudiagrammi keskmise kõveraga teatavas nihkes. Põhjus on ilmselt selles, et kuulaja saab asetleidnud muutustest teadlikuks alles pisut hiljem.

Kommenteerimist vajaksid ilmselt ka teose lõputaktid (taktid 415–421). Keelpillide foonil näivad taldrikutel poognaga mängitud helid (väiksed kulminatsioonid) esmapilgul üsna lokaalsete sündmustena, sest neid tekitatakse ainult dünaamika muutmisega (ei muutu helikõrgus, faktuur jne., nagu oli iseloomulik teose eelnevatele arvukatele kulminatsioonidele). Samas võib aga öelda, et nimetatud taldrikutel mängitavate helide lokaalsete kulminatsioonide tulemusel muutub muusikalise arengu iseloom olulisel määral. Samas on taldrikutel mängitav ka reljeefselt esil, sest keelpillide foon püsib dünaamiliselt *pp* ja *ppp* vahel ning tempo (algselt veerandnoot = 110) on muutunud oluliselt aeglasemaks (veerandnoot = 50). See kõik muudab mainitud muusikalised sündmused laiemas plaanis üsna oluliseks ja seetõttu on antud koht analüüsitud ka kontrastina (vt. vormianalüüsi peatükki). Tähelepanuväärne on ka see, et enamik katsealuseid pidas nimetatud takte muusikalise pinge kujunemisel oluliseks.

Lähtudes aga tajugraafi tulpadest, on näha, et see sisaldab ka mõningaid kõvera harjasid, millele ei vasta vormianalüüsis n.-ö. kõrgema tasandi sündmus – kontrast või kontrastkulminatsioon (vt. eelkõige ajapunkti 01:05, mille puhul see on kõige väljapaistvam). Siin võib olla põhjuseks analüüsitud muusikaliste sündmuste (impulsid ja kulminatsioonid) suhteline hõredus, mille tõttu need tõusevad üksiksündmustena ilmselt enam esile. Sündmuste hõredust rõhutab ka veel suhteliselt madal dünaamiline nivoo (*pp*). Erinevad kuulajad tajusid seda kohta muusikas võrdlemisi erinevalt. Üks kuulajatest (E – mitte-ekspert), intensiivsustasemega 85) fikseerib siin eriliselt kõrge pingenivoo, mida ta seejärel sama järsult langetab. Selles võib leida kinnitust ka Lerdahli väide naiivse kuulaja kohta, kes jälgib muusikalisi sündmusi nende ajalises kulgemises ja otsustab muusikaliste sündmuste olulisuse üle n.-ö. lokaalses plaanis, nende (vahetu) kontrastsuse järgi.

Põhijäreldused

Käesoleva artikli eesmärgiks oli kirjeldada uut, pingedisainil (*tension design*) põhinevat analüüsimeetodit, mis võimaldaks muusikalisest pingest lähtudes analüüsida post- ja vabatonaalset muusikat. Selleks uuriti Erkki Sven-Tüüri ansambliteost „Oxymoron" nii muusikateoreetiliste kui ka empiiriliste vahenditega. Mõlema meetodi rakendamisel saadud ja ühtlustatud andmete kokkuviimine ning visualiseerimine näitas muusikateoreetilise ja empiirilise meetodi kombineerimise otstarbekust.

Kokkuvõttena võib välja tuua üldisemat laadi järeldused:

1) Kulminatsioonid mängivad Erkki-Sven Tüüri teoses „Oxymoron" võrdlemisi olulist rolli. Selgelt artikuleeritud tsesuuride puudumise tõttu olid just (lokaalsed) kulminatsioonid (ja nende kõrval ka kontrastsemat laadi lokaalsed muusikalised sündmused, mida käesolevas töös kirjeldati impulssidena) need muusikalised sündmused, mille põhjal oli võimalik teose vormi kirjeldada. Kulminatsioonide kombineerimisel teiste ülalkirjeldatud nähtustega (suurem muutus muusikalises arengus ehk kontrast) oli võimalik kulminatsioone omamoodi hierarhiseerida ja selle kaudu vormi selle eri tasanditel liigendada.

2) Võib üldiselt öelda, et tajukatsete kõverad korreleeruvad omavahel suures plaanis võrdlemisi hästi, s.t. kõigi puhul on täheldatav esmalt n.-ö. tõusev ning peale teose

peakulminatsiooni n.-ö. langev trend. Lokaalses plaanis erinesid tajukõverad kohati aga suuresti ja seda eelkõige kõverate esimeses pooles, kus muusikalised sündmused olid olemuselt ambivalentsemad.

3) Vormianalüüsis saadud kõvera ja tajukatsete keskmise vahel eksisteeris selge seos: kõik vormianalüüsis saadud olulisemad punktid kajastusid ka tajukõverates. Siiski sisaldasid tajukõverate keskmised näitajad ka kõvera harjasid, kus vormianalüüsis olulisema tähtsusega sündmus puudus. See oli taas omane eelkõige neile teose kohtadele, mille tõlgendamine muusikalise pinge seisukohast oli ambivalentsem (muusikalise arengu suund või eesmärk ei olnud selge).

Seega võib meie uuringu andmeil väita, et muusikaline pinge ja selle muutumine sõltub posttonaalses muusikas võrdlemisi olulisel määral nähtustest, mida eelnevas tekstis kirjeldati kui impulssi, kulminatsiooni, kontrasti ja kontrastkulminatsiooni. Kuna osalejate arv oli võrdlemisi väike (puudus kvantitatiivsete meetodite mõistes statistiliselt kriitiline mass), ei pruugi tajugraafide keskmised näitajad veel ühtida n.-ö. tegeliku kuulamise pingekõveraga. Selle võrdlemisi suur kokkulangevus vormianalüüsil saadud graafiga on aga üsnagi paljulubav, jätkamaks uuringuid antud valdkonnas.

Artiklis kirjeldatud pingedisaini meetodit peaks nii muusikateoreetilises kui ka empiirilises osas saama ka edaspidi edukalt rakendada nii Erkki-Sven Tüüri kui ka sellele sarnase post- ja vabatonaalse nüüdismuusika analüüsimiseks.

KIRJANDUS

Agawu, Kofi 1982. *The Structural Highpoint as Determinant of Form in Nineteeth Century Music* (PhD dissertation). Stanford: Stanford University.

Baroni, Mario 2003. The macroform in post-tonal music. Listening and analysis. – *Musicæ Scientiæ*, Vol. VII, 2, pp. 219–240.

Clarke, Eric F. 1989. Mind the gap: formal structures and psychological processes in music. – *Contemporary Music Review*, 3 (1), pp. 1–14.

Cook, Nicholas 1987. *A Guide to Music Analysis*. London: Dent.

Cook, Nicholas 1994. Perception: a perspective from music theory. – *Musical Perceptions*. Eds. Rita Aiello with John Sloboda, Oxford: Oxford University Press.

Deliège, Irene 1989. A perceptual approach to contemporary musical forms. – *Contemporary Music Review: Music and the Cognitive Science*: Volume 4, Proceedings from the „Symposium on Music and the Cognitive Science", 14–18 March 1988. Eds. Stephen McAdams, Irene Deliège, New York: Harwood Academic Publisher, pp. 213–230.

Deliège, Irene, Marc Melen, Diana Stammers, Ian Cross 1996. Musical schemata in real-time listening to a piece of music. – *Music Perception*, 14, pp. 117–160.

Deutsch, Diana, John A. Sloboda et al. 2007. Psychology of music. – Grove Music Online, ‹www.grovemusic.com› (accessed 17.06.2008).

Eitan, Zohar 1997. *Highpoints: A Study of Melodic Peaks*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Encyclopaedia *Britannica Online*. ‹http://www.britannica.com/EBchecked/topic/587516/tension› (22.06.2008).

Hindemith, Paul 1940. *Unterweisung im Tonsatz. 1, Theoretischer Teil.* Mainz: B. Schott's Söhne.

Hindemith, Paul 1939. *Unterweisung im Tonsatz. 2, Übungsbuch für den zweistimmigen Satz*. Mainz: B. Schott's Söhne.

Hutcheson, Jere T. 1972. *Musical Form and Analysis. A Programmed Course* (vol. 1). Boston: Allyn and Bacon.

Karkoschka, Erhard 1974. Neue Methoden der musikalischen Analyse und einige Anwendungen auf spätere Instrumentalwerke von Karl Marx (1967). – *Zur musikalischen Analyse.* Hrsg. Gerhard Schumacher, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 644–664.

Kirschbaum, Martin 2001. *Höhepunktbildung und Dramaturgie in Neuer Musik. Die Erstellung „formaler Spannungsverläufe" als Ergänzung der musikalischen Analyse.* Köln: Dohr.

Kotta, Kerri 2008. Zur musikalischen Zeit: Über die formalen Grundlagen der Werke von Erkki-Sven Tüür – ein Beschreibungsversuch. – *Schwarze Milch und bunte Steine. Der Komponist Erkki-Sven Tüür.* Hg. Hans-Klaus Jungheinrich, Frankfurt, Mainz: Schott Music, S. 23–38.

Krumhansl, Carol L. 1985. Music psychology and music theory: Problems and prospects. – *Music Theory Spectrum*, 17, pp. 53–80.

Krumhansl, Carol L. 1996. A perceptual analysis of Mozart's Piano Sonata K. 282: Segmentation, tension and musical ideas. – *Music Perception*, 13, pp. 401–432.

Lerdahl, Fred, Ray Jackendoff 1983. *A Generative Theory of Tonal Music.* Cambridge, MA, London: MIT Press.

Lerdahl, Fred 2001. *Tonal Pitch Space*. New York: Oxford University Press.

Lock, Gerhard 2005. Muusikalise materjali käsitlusaspekte. – *Tekste Modernismist* [2003. ja 2004. aastal Pärnu Nüüdismuusika Päevade raames peetud konverentside „Modernism" ettekannete kogumik]. Toim. Maris Valk-Falk, Tallinn: Scripta Musicalia, lk. 108–137.

Lock, Gerhard 2008. Muusika ja arhitektuur Erkki-Sven Tüüri sarjas „Arhitektoonika". – *Tekste Modernismist II, Muusika ja Arhitektuur* (2005. ja 2006. a. Pärnu Nüüdismuusika Päevade konverentside ettekanded). Koost. Maris Valk-Falk ja Gerhard Lock, Tallinn: Scripta Musicalia, lk. 83–93.

Lock, Gerhard, Maris Valk-Falk 2008. Investigating structure of contemporary music applying tension design and empirical perception analysis. – *Proceedings of the Fourth Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM08).* Eds. Costas Tsougras, Richard Parncutt, Thessaloniki: Aristoteles University [CD-ROM, on-line publication].

Lock, Gerhard, Maris Valk-Falk 2009. Tension design of contemporary orchestral music in different performances of „Sula" by Helena Tulve. – *Proceedings of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM 2009)*. Eds. Jukka Louhivuori, Tuomas Eerola, Suvi Saarikallio, Tommi Himberg, Päivi-Sisko Eerola, Jyväskylä: University of Jyväskylä [on-line publication].

Rothfarb, Lee 2002. Energetics. – *The Cambridge History of Western Music Theory*. Ed. Thomas Christensen, Cambridge, UK, New York: Cambridge University Press.
Thaler, Lotte 1984. *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts.* München, Salzburg: Katzbichler.
Tüür, Erkki-Sven 2003. *Oxymoron (Music for Tirol) for large ensemble* (full score). Frankfurt, Leipzig: Peters.
Tüür, Erkki-Sven 2007. *Oxymoron* (Nyyd-Ensemble, cond. Olari Elts). München: ECM Records (ECM New Series 1919, 476 5778)
Väisälä, Olli 2004. *Prolongation in Early Post-Tonal Music. Analytical Examples and Theoretical Principles.* Studia Musica 23, Helsinki: Sibelius Academy.

On factors influencing musical tension and its perception in Erkki-Sven Tüür's piece "Oxymoron"

Gerhard Lock

The aim of this article is to explore what musical factors influence the perception of musical tension in Erkki-Sven Tüür's "Oxymoron" (2003). The form (as a time dependent structure) of "Oxymoron" was analysed and juxtaposed with graphs derived from perception tests using the same piece as audio stimulus. "Oxymoron" does not consists of a clearly defined form and it was impossible to apply traditional analytical methods of formal analysis. Instead, a set of new terms, "impulse", "culmination", "contrast" and "contrast-culmination", are applied; these are to be understood as significant features or complexes of features appearing during the development of the music over time.

These terms are developed by the author of this article and are ranged on the basis of their relative structural meaning: events called "impulse" take place at the structural low (i.e. local) level, but events called "contrast-culmination" belong to the highest (i.e. global) level. "Impulse" (at a local level) and "contrast" (at a global level) are considered as unprepared events. "Culmination" (local level) and "contrast-culmination" (global level), on the other hand, are so defined because they are in some way prepared events.

The introduced formal events are visualized with bar diagrams in which the structurally lowest event(s) are shown with low black columns and higher events with higher black columns (see figure 1). In perception tests, seven participants with different musical backgrounds were asked to "draw" the tension design of the piece based on their personal perception but focusing on the structural features of the music: move the slider (either slowly or suddenly) up, if tension increased, and down, if tension decreased (see figure 2). The comparison of the bar diagram of formal analysis with the smoothed and normalized graphs and their average graph shows a relatively strong correlation between the formal analysis and the perception results confirming the hypothesis of this article: on a global level and at important points of the formal development of the piece the musical tension is perceived relatively similarly.

Vahendades „Üht": Arvo Pärdi *tintinnabuli*-muusika tähendusväljast

Kaire Maimets-Volt

Kõik, mida on palju ja mis on mitmekesine, ajab mind vaid segadusse ja ma pean otsima Ühte. Mis see on, see Üks, ja kuidas ma leian ligipääsu tema juurde?
Arvo Pärt (tsit. Sandner 1984; e. k. Brauneiss 2005: 159)

Seda ei saa seletada, seda peab tundma, seda peab tunnetama. Seda peab otsima, seda peab avastama. Peab avastama kõik, peab avastama mitte ainult seda, kuidas seda edasi anda, vaid enne seda peab vist olema vajadus selle järele. Ise peab seda ihaldama, ise tahtma selline olla. Ja muu tuleb siis kõik iseenesest. Siis tekivad kõrvad selle kuulmiseks ja silmad selle nägemiseks.
Arvo Pärt (tsit. Randalu 1988: 49)

Nagu hästi teada, on Arvo Pärt (s. 1935) alati pidanud oma *tintinnabuli*-stiili esteetika ja vaimse hoiaku põhiliseks iseloomustajaks just seda ülaltsiteeritud Üheni taandamise/taandumise püüdlust. Käesolev artikkel püüab näidata, et üldjoontes tajub märkimisväärne hulk kuulajaid *tintinnabuli*-muusikas seda ka väljendumas, ning kirjeldada, kuidas seesuguse küllalt spetsiifilise muusikavälise sisu vahendamise protsess toimub.

Samas, mis on see Üks, on ilmselt määratud jääma tava- ja teaduskeele mõisteis lõpuni siiski haaramatuks, kuigi nii helilooja ise kui ka erinevad *tintinnabuli*-muusikast kirjutajad on püüdnud seda täpsemalt määratleda ka seesuguste nimetustega nagu „alusühtsus", „ürgne ühtsus", „ühisnimetaja" / „nimetaja 1", „ühismõõt", „Algus", „Allikas", „algallikas" või „läte", „seeme", „ideaalne tuum" / „tuum [milles] sisaldub Kõik, Mis Olemas On", „olemise algne kontsentraat", „Sõna" (kr. *logos*), „(maailma)seadus" / „olemise üldine seaduspära", „valem", „algoritm", „salaarv" ...[1] Teatud piirini hõlbustavad mõistmist Ühe konteksti selgitama pidavad osutused uusplatonismile ja hesühhasmile (vt. nt. Hillier 1997: 6–10), kuid pelgalt mõistuse abil, s.o. ilma vahetu läbielamiskogemuseta ei näi ilmselt siiski olevat võimalik seda mõistmispiiri ületada. On selge, et selle kõige tähtsama, silmale nähtamatu Ühe olulisimad tunnused on „täius" ja „täielikkus".[2] On ka selge, et see Üks puudutab nii *tintinnabuli*-muusika väljendus- kui sisuplaani ning mõlema vormi ja substantsi; ehk teisiti väljendudes, ratsionaalset ja metafüüsilist, arvu ja vaimu, strukturaalset ja meelelist (Arujärv 2006: 70). Ja küllap on paratamatu, et *tintinnabuli*-muusikat hõlmavatel kunstilis-poeetilistel väljendustel (ilukirjandus/luule, muusika, koreograafia, fotograafia, film jm.) on selle Ühe suhtes suurem potentsiaal informatiivsuseks kui teaduslik-akadeemilistel. Saale Kareda (2009) sõnul polegi „teadlase taskulambiga" seni õnnestunud valgustada allikat, millest ammutab helilooja Arvo Pärt.[3] Seevastu esseistikat *tintinnabuli*-muusika kohta

on veerandsajandi jooksul ilmunud lugematuilt autoreilt loendamatul hulgal. Just nimelt Pärdi muusika vaimsus on see, mis on inspireerinud kirjutama tohutul hulgal tugeva poeetilise laenguga tekste. Ja on raske ette kujutada nüüdisaegset muusikat, mis end kirjasõnas veel raskemalt kätte annaks kui Pärdi oma (Kareda 2003: 53–54; vt. ka Brauneiss 2005: 158).

---

[1] Esitatud loetelu aluseks on Kareda 2003, Kareda 2005, Kareda 2009, Normet 1988, Randalu 1988 ning erinevate autorite tekstid kogumikus Restagno 2004/2005.

[2] Vrd. ka: „„Saladus" ja „tõde" on Pärdi mõtteviisi tähtsamaid võtmesõnu, veel tähtsam on „vaikus"" (Vaitmaa 1991: 22).

[3] „Teispool meeltega tajutavat paljusust, milles manifesteerub maailm, asub ühtne ja ajatu tõelisus. [...] Selgete ja puhaste „antennidega" kunstnikel, heliloojatel ja teistel loomeinimestel – kelle looming ei ole mitte enesekehtestamine, vaid universaalse informatsiooni isetu vahendamine, lubades muu hulgas ka väljaspool meie dimensiooni eksisteerival energial läbi enda ja oma inimliku prisma voolata – on võimalik intuitsiooni usaldades leida tee selle lätte juurde. Seda allikat ei ole seni valgustanud veel ühegi teadlase „taskulamp", analüüsinud ükski materiaalset maailma mõõtev-lahkav aparaat. Ühendus selle salajase kohaga on habras ja vaevu hoomatav [...]. See koht asub piiramatu potentsiaalina meis kõigis, meie olemuse sügavaimas sügavuses. See on püha ruum, kus iga elementaarosake peegeldab endas kõiksust nagu liivatera kõrbe või veepiisk ookeani. See on tasand, kus pole eristusi, pole eraldatust, pole dualismi" (Kareda 2009).

Söandan siiski arvata, et olen oma juurdlustes Pärdi *tintinnabuli*-muusika üle leidnud võimaluse, kuidas selle vaimsust ja tähendust praegusaja maailmas ka teadustöö standarditega sobituvalt avada võiks. Selleks olen ühelt poolt uurinud just neidsamu ülalmainitud kunstilis-poeetilisi väljendusi, mis vältimatult alati piiritlevad „absoluutse" muusika tähenduspotentsiaali ehk omistavad sellele teatava väljendusliku konkreetsuse (Cook 2001). Teisisõnu, erinevalt muusikast on sellega koos esinevad pildilised-sõnalised-helilised-koreograafilised väljendusvahendid vähem abstraktsed ning tihtipeale kergemini või ühesemalt kirjeldatavad, funktsioneerides muusika suhtes teatava lakmuspaberina. Teiselt poolt olen aga põhjalikult analüüsinud sõnavara, millega kirjeldatakse *tintinnabuli*-muusika tajukogemusi ajakirjanduses ilmunud kontserdi-, plaadi-, filmi- ja tantsuarvustustes, muusika- ja filmiteaduslikes analüüsides, intervjuudes muusikute ja filmitegijatega, muusika tutvustustes CD-buklettides, kontserdikavades jm. infomaterjalides (nt. festivalide reklaamtekstid) ning erinevates isiklikke muljeid vahendavates blogides, Interneti-foorumites ja -sotsiaalvõrgustikes (täpsemalt vt. Maimets-Volt 2009: 19–20).

Alustuseks selgitan, mil moel on käesoleva artikli tarbeks „teabekanalina" toiminud filmikunst.

Tintinnabuli-muusikast filmis

Rohkem kui 20 Arvo Pärdi kontsertkompositsiooni on viimase paarikümne aasta jooksul valmismuusikana[4] kõlanud vähemalt sadakonnas kui mitte rohkemas eri žanris linateoses (mängu-, dokumentaal-, eksperimentaal- ning animeeritud filmides). Lisaks filmikunstile on Pärdi teosed just eriti viimasel kümnendil erakordselt populaarseks osutunud ka tantsu- ja teatrietenduste muusikakujunduses, rääkimata näiteks YouTube'is leiduvatest arvukatest amatöörkunstnike slaidi- ja videoklippidest. Kõigis mainitud meediumeis on enim kasutatud *tintinnabuli*-stiili varase perioodi[5] instrumentaalteoseid – üldistavalt öeldes selliseid, mis on pigem vaiksed, sisekaemuslikud, mille kõlasündmused kulgevad pigem aeglases tempos, mis on oma struktuurilt ja kulgemisloogikalt selged ja hästi jälgitavad ning mille iseloomulikuks jooneks on muusika vähene muutuvus pala kestel (s.t. muusika ongi läbivalt aeglane ja/või *legato*'s mängitud ja/või särava tämbriga). Siinkirjutaja andmeil on enim kasutust leidnud palad „Spiegel im Spiegel" (1978), „Für Alina" (1976), „Fratres" (1977) ja „Cantus in Memory of Benjamin Britten" (1977).

Pärdi *tintinnabuli*-muusika erakordse populaarsuse kohta filmides on briti filmikriitik Samuel Wigley (2008) kirjutanud:

Kui kunagi pöördusid režissöörid vajaduse korral väljendada leinalikku tõsimeelsust Samuel Barberi „Adagio for Strings'i" poole [...], siis praegu näib, et Pärt on järjekorras esimene, mitte ainult kunstiliste filmide autorite puhul, vaid ka Hollywoodis. [...] [N]eed hingepuudutavad võnked [...], nutikalt paigutatuna heliribasse, suudavad hetkega maagiliseks muuta ka kõige tavapärasemad filmilõigud. [...] See on muusika, mis ükskõik kus ilmudes paneb suu lahti vajuma.[6]

Tõesõna, viimase kümne aasta (väärt)filme vaadates on üllatavalt sageli olnud võimalik kohtuda Pärdi olemasolevate kontsertmuusikateostega ning Wigley kirjeldatud tajureaktsioon pole võõras siinkirjutajalegi. Veelgi üllatavam on aga olnud teadvustada, et sealjuures näivad märkimisväärselt mitmed filmitegijad Pärdi *tintinnabuli*-muusikat oma filmides järjekindlalt väga sarnasel moel

---

[4] Pärt on filmidele loonud ka originaalmuusikat, aastail 1962–1978/79 veel Nõukogude Eestis elades siinkirjutaja andmetel kokku ligi 40 eri žanris linateosele. Nimekirja vt. Maimets 2004a: 85.

[5] Mitmed uurijad (nt. Leopold Brauneiss, Paul Hillier) on juhtinud tähelepanu sellele, et Pärdi *tintinnabuli*-stiil pole ammu enam ühtne nähtus ning et selles tuleks eristada mitut alajaotust. Näiteks Hillier (2005: 5) näeb selles nüüdseks juba üle 30-aastases loomeperioodis kolme etappi: varaseim, mille kujundlikuks analoogiks võiks olla hariliku pliiatsiga paberile joonistamine (1970. aastate teisel poolel ja 1980ndate algul valminud teosed); teine etapp ehk kogutud teadmistepagasi ülekandmine sellisesse meediumisse nagu freskomaal (1980. aastate keskpaik ja 1990ndate algus); kolmas (1990ndate keskpaigast tänapäevani), kus maalitakse õlivärvidega. „Tähtis on aga rõhutada, et selle arengu jooksul pole *tintinnabuli*-stiili põhiline esteetika ja vaimne hoiak kuidagi muutunud" (Brauneiss 2005: 221).

[6] Orig.: „Where once film directors in need of some mournful gravitas would reach for Samuel Barber's *Adagio for Strings* [...] it now seems that Pärt is first in line, not only for arthouse auteurs but in Hollywood too. [...] [T]hese stirring resonances [...] placed astutely on a sound track can conjure an instant magic for the most routine of sequences. [...] This is music that drops jaws in any context" (Wigley 2008).

töösse rakendavat – nii sisuliselt kui vormiliselt, just nagu kokkulepitult, hoolimata konkreetsete filmide süžeest, žanrist või isegi sellest, millist *tintinnabuli*-kompositsiooni on konkreetsel juhul-kasutatud.

Oma doktoritöös (Maimets-Volt 2009) keskendusin kahe eripalgelise *tintinnabuli*-pala, „Für Alina" (1976) ja „Spiegel im Spiegel'i" (1978) filmiliste rakenduste uurimisele, analüüsides lähemalt viit filmi („Heaven", rež. Tom Tykwer, Saksamaa/Itaalia/USA/Prantsusmaa/UK, 2002; „Gerry", rež. Gus van Sant, USA/Argentina/Jordaania, 2002; „Wit", rež. Mike Nichols, USA, 2001; „Bella Martha", rež. Sandra Nettelbeck, Saksamaa/Austria/Šveits/Itaalia, 2001; „Swept Away", rež. Guy Ritchie, UK/Itaalia, 2002) ning tuues eelmise lõigu lõpulauses mainitud tähelepaneku kinnitamiseks võrdlusi enamatestki (sh. „Monanieba" (Patukahetsus), rež. Thengiz Abuladze, Gruusia/NL, 1984/87; „Japón", rež. Carlos Reygadas, Mehhiko/Saksamaa/Holland/Hispaania, 2002; „Mother Night", rež. Keith Gordon, USA, 1996; „Fahrenheit 9/11", rež. Michael Moore, USA, 2004; „Depuis qu'Otar est parti", rež. Julie Bertucelli, Prantsusmaa/Belgia, 2003; „Le temps qui reste", rež. François Ozon, Prantsusmaa, 2005). Samas olin läbi vaadanud-mõelnud rohkem kui 20 *tintinnabuli*-muusikaga linateost (loetelu vt. Maimets-Volt 2009: 141–142) ning selle materjalihulga põhjal osutub juba võimalikuks üldistada, et konkreetsetest süžeedest hoolimata näib Pärdi *tintinnabuli*-muusika olevat ennekõike leitud sobivat filmidesse, mis lahkavad keerulisi, valulisi teemasid, mis on seotud inimese(ks) olemisega, sellega kaasneva ilu ja inetusega, tihti kahtluse alla seades inimväärsust ja inimväärikust. Sageli jutustavad seesuguste filmide süžeed ebaõiglusest, ülekohtust, hüljatusest; korduvad teemad on eksistentsiaalsed identiteediotsingud, suhtumine surma ja suremisse, milles omakorda peegeldub inimese suhtumine ellu – olgu luubi all raskesse haigusse suremine, ellujäämine holokaustis ja teistes sõjakoledustes või mõni muu inimväärsuses kahtlema panev situatsioon. Samahästi võiks aga öelda, et seesuguste filmide tuumaks on hoopiski hingelise lunastuse leidmine, andeksandmine, transtsendentsusekogemus, või vähem spetsiifiliselt, mõistmise või äratundmiseni jõudmine – headuse ja selle olulisuse mõistma õppimine, armastuse kogemine, oma koha tunnetamine olemises, leppimine eluga (mitte niivõrd surmaga).

Sealjuures kaldub Pärdi *tintinnabuli*-muusika kõlama süžeesituatsioonides, kus on tegemist peategelas(t)e vaimse või emotsionaalse kriisiga, milles satuvad kahtluse alla inimeseks olemise põhiväärtused. Neis situatsioonides lisab Pärdi muusika hetkel süžeetasandil toimuvale omamoodi transtsendentse mõõtme. Teisisõnu: filmist filmi kaldutakse *tintinnabuli*-muusikaga vahendama vaimset-hingelist pidepunkti ehk kõiksust Ühes hoidvat ideed, mis avaneb seesuguste (süžee)aja- ja tegevustikuüleste „kõrgemate väärtuste" kaudu nagu humaansus, headus, empaatia, suuremeelsus, armastus, mis on enamasti lunastuse või ohverduse kaudu põimitud püha (sakraalse) ja transtsendentaalse sfääriga. Ja ei avane see idee mitte süžee-, vaid autoriteksti (nn. loo sõnumi) tasandil. Osaleb ju narratiivse filmi muusika ideaalis samaaegselt kaht tüüpi tähendusloomes: üks neist on seotud jutustatava looga ehk tegevuse vahetu arenguga süžeetasandil; teine autoripoolse käsitlusega jutustatavast loost, autori(te) rõhuasetuste, hinnangutega jm., mis võimaldavad hoomata filmi kandvat ideed või sõnumit (vt. ka Maimets 2004a: 92–94).[7]

Niisiis pole *tintinnabuli*-muusikat filmides enamasti rakendatud mitte niivõrd süžeetasandi ilmestamiseks (s.t. otseselt süžeetasandi emotsionaalsete hetkede võimendamiseks, valitsevate meeleolude määratlemiseks, tegelaste sisemaailma avamiseks või väljaütlemata mõtete, hinges toimuva väljendamiseks),[8] vaid ennekõike selleks, et distantseerida vaatajad süžeetasandil toimuvast, vahendamaks autoriteksti tasandil eespool kirjeldatud (Üks-)Olemise tuuma kandvast „kõrgemast väärtusilmast" pärit vaatepunkti tegelastele, nende tegevustele ja teistele süžeetasandi sündmustele. Teisisõnu, mitte illustreerimaks süžeetasandil toimuvat, vaid vahendamaks metafüüsilist

[7] Olen varem kasutanud ka mõisteid „jutustusesisene" ja „jutustusülene". Jutustusesisene tekstitasand ehk süžeetasand on läbinisti seotud jutustatava loo tegelaste, tegevuste, toimuvate sündmustega jms.; süžeetasandi kujutamisviisi kaudu avaneb aga jutustusülesel tekstitasandil filmitegijate (autorite) kontseptsioon jutustatavast koos konkreetse loo üldise sõnumiga. Jutustusülene vaatepunkt on loosiseste tegelaste jaoks kättesaamatu.

[8] Üldlevinud seisukoha järgi on ju filmimuusika panus filmi eelkõige emotsionaalne, s.t. muusika põhifunktsioon filmis on kujundada emotsioone või meeleolusid. Sama levinud on filmi psühholoogilisest dimensioonist rääkides rõhutada muusika võimet väljendada tegelaste väljaütlemata mõtteid, seesmist draamat. Fred Karlini (1994: 83) sõnadega: „Muusika suudab öelda, mis t e g e l i k u l t toimub, isegi kui seda pole ekraanil näha."

vaatepunkti süžeetasandil toimuva suhtes ning suunamaks vaataja suhtumist süžeetasandil toimuvasse. See muidugi ei välista filmivaataja jaoks võimalust kogeda *tintinnabuli*-muusikat süžeetasandil – näiteks mõista seda siiski ühe või teise tegelase emotsioone väljendavana ja/või lasta end puhtemotsionaalselt kaasa haarata. Lõpuks, nagu igasugune filmimuusika töötab ka *tintinnabuli*-muusika filmis ühtaegu mitmel eri tõlgendustasandil (ingl. *interpretive levels*, Gorbman 1987) – „ajalisel, ruumilisel, dramaatilisel, struktuurilisel, denotatiivsel, konnotatiivsel" (*ibid.*: 22). Nii võib see, mis ühest tõlgenduslikust vaatepunktist filmi muusikale on määratletav „õrnana" või „nukrana", mingist teisest vaatepunktist olla samal ajal tõlgendatav „humaansena" või „kõrvalt vaatavana" või „meenutusena" (sealhulgas ka millestki filmis varem toimunust, millega koos kõlas sama muusika) jne.[9]

Veel väärib esiletõstu, et erinevad režissöörid seavad *tintinnabuli*-muusika seda kõlbelist pidepunkti vahendama küllalt eriomasel filmitehnilisel moel ehk spetsiifiliste pildi- ja helikujundusvõtetega toestatult.

Esiteks on üsna tavaline, et *tintinnabuli*-muusika tuuakse filmis esile: erinevalt levinuimast filmimuusikapraktikast antakse *tintinnabuli*-muusikale sõna otseses mõttes aega ja ruumi kõlada (tegevustik peatub, muusikalõik võib kesta minuteid ja/või olla sellisena tajutud) ning üldjuhul ei taandu muusika dialoogi või muude narratiivselt olulisemate helide taustaks. Vastupidi, *tintinnabuli*-muusika ise kujunebki sageli narratiivselt oluliseks heliks, just nagu jutustavaks hääleks või isegi omaette kehatuks tegelaseks. Näib ka, et kui mingit *tintinnabuli*-teost on filmistruktuuri nimel tulnud lühemaks või pikemaks lõigata, on tavaliselt suudetud lugu pidada valmismuusika enda kulgemisloogikast – mis pole filmimuusikapraktikas sugugi nii harilik, kui seda eeldada tahaks.

Teiseks, *tintinnabuli*-muusika kaldub ilmuma markeeritud kontekstides, s.t. filmis valitsevat väljendusstiili arvestades kompositsioonitehniliselt ebatavalisel viisil. Sealjuures kalduvad kompositsioonitehnilise markeerituse loomisvõtted olema samasugused: muusika monteerimisel teiste filmiliste väljendusvahenditega (eelkõige pildi ja heliga) kasutatakse

- pikki ja ülipikki kaadreid, mis on antud paigalseisva või aeglaselt panoraamiva kaameraga ning milles toimub vähe kaadrisisest liikumist või puudub see sootuks; õhuvõtteid jt. suure sügavusperspektiiviga võttenurki; ülesulamisi; aeg-luubis kaadreid – need kõik on küllap efektiivseimad võtted väljendamaks süžeekärast distantseerumist, aja peatamist/ajatust, rahu;
- muusikaga samal ajal kõlavate mittemuusikaliste (diegeetiliste) helide osalist või täielikku summutamist ning muusikatundlikku (sõna-) helimontaaži, milles sageli ühitatakse kõlava kõne ja muusika tempo, meloodiline intonatsioon, fraseerimine, kordused ja pausiderohkus ehk „retooriline reljeef" (vt. Arujärv 2001: 114).

Mainitud filmitehnilised võtted sõna otseses mõttes tõstavad Pärdi muusika kujutatava „kohale" ning piiritlevad selgelt selle tähenduspotentsiaali autoriteksti tasandil. Nii esitatakse *tintinnabuli*-muusikat filmis spetsiifilise retoorilise konstruktsiooni – „tekst tekstis" – osana (vt. Lotman 1990b).

Ehkki siinkirjutaja võimuses pole väita, et kõik filmitegijad, kes on valinud *tintinnabuli*-teoseid oma linateoste muusikalisse kujundusse, on teinud seda seepärast, et nad on tajunud midagi selles muusikas sobivana vahendama metafüüsilist, (Üks-)Olemise tuuma kandvat vaatepunkti „kõrgemast väärtusilmast", on siiski põhjust pidada seesugust tajureaktsiooni *tintinnabuli*-muusikale küllalt tavapäraseks. Teisisõnu näib *tintinnabuli*-muusikal olevat võrdlemisi ühtne, ning vastuvõttu silmas pidades etteennustatav muusikaväline seoste- ehk tähendusväli[10] (ingl. *paramusical field of connotation*, Tagg 1999).

[9] Vrd.: „Kunstilise süžee spetsiifika, korrates teisel tasandil metafoori spetsiifikat, seisneb selles, et igal süžeeelemendil on ühtaegu mitu tähendust, kusjuures ükski neist ei hävita teist isegi siis, kui nad on täiesti vastandlikud. Kuid kuna taoline samaaegsus (sünkroonsus) tekib vaid teatud tasandil, lagunedes teistel tasanditel erinevateks ühetähenduslikeks süsteemideks või olles „ületatud" mingi abstraktse ühtsusega kõrgemal tasandil, siis võib järeldada, et teksti „kunstilisus" tekib teatud kindlal tasandil – autoriteksti tasandil" (Lotman 1990a: 127–128).

[10] Muusikaväline on see tähendusväli ainult selles mõttes, et moodustub mitte muusikalistest, vaid põhiliselt pildilistest ja sõnalistest vormidest-struktuuridest, mis eraldi võetuna eksisteerivad vastuvõtja teadvuses olenemata sellest, kas ta parasjagu muusikat kuulab või mitte. Siiski on muusika see, mis need tema jaoks esile toob ja üht või teist tüüpi tähendusväljaks seob. Tähendab, need „mittemuusikalised" assotsiatsioonid või tähendused kerkivad

Sellele väitele pakub kinnitust ka järgmine alapeatükk, mis tugineb *tintinnabuli*-muusika kirjapandud kuulamiskogemuste sisuanalüüsile. Veelgi enam: filmimuusikalise retseptsiooni võrdlus *tintinnabuli*-muusika kui kontsertmuusika retseptsiooniga näitab, et sisuliselt sama tähendusväli on määratletav ka viimasel juhul, s.o. siis, kui kõlava muusikaga ei kaasne otsesed pildilised-sõnalised-helilised-koreograafilised konkretiseeringud.

Tintinnabuli-muusika vaimsusest ehk paramuusikalisest tähendusväljast

Olles läbi töötanud hulgaliselt sõnakirjeldusi selle kohta, kuidas kuulajad (sh. filmitegijad ja filmivaatajad) tajuvad kõlavat *tintinnabuli*-muusikat, ütleksin, et praegusaja (post-)postmodernses, postreligioosses, tehnoloogiale orienteerunud, üha enam globaliseeruvas, kuid eksistentsiaalset üksildustunnet (metafüüsilist tühjustunnet) tekitavas materiaalses Lääne (meedia)maailmas, kus valitsevad üsna kaheldavad väärtushinnangud, näib see muusika vastavat inimlikule (psühhosotsiaalsele) igatsusele hingelis-vaimse ankrupunkti või meelerahu järele, mis on justkui aegade jooksul kaduma läinud või unustatud. Samuti tunduvad (eriti varase perioodi) *tintinnabuli*-teosed – nii filmi- kui kontsertmuusikana – suunavat kuulajat mõtisklema eksistentsiaalsete või kõlbeliste tõekspidamiste ja väärtuste üle. Need kokku on teemad, millest jutustamine on Lääne (meedia)maailmas siinkirjutaja arvates ehk just viimasel kümnendil (on spekuleeritud, et pärast Maailma Kaubanduskeskuse kaksiktornide ründamist 11. septembril 2001) muutunud senisest võrreldamatult sagedasemaks – „mitte ainult kunstiliste filmide autorite puhul, vaid ka Hollywoodis" (Wigley 2008).

„Spiegel im Spiegel" (1978), „Für Alina" (1976), „Fratres" (1977),
„Cantus in Memory of Benjamin Britten" (1977), „Tabula rasa" [II osa] (1977)

	peaceful	
	calm	
	pure	
ethereal	serene	delight(ful)
otherworldly	luminous	sweet
eerie	beautiful	tender
hypnotic	crystalline	gentle
haunting	terse	smooth
	sparse	
	quiet	comfort
floating		safety
brooding	simple/intricate	stability
evocative		hope
contemplative	melancholy	soothe/soothing
reflection	sad	dream
meditation	somber mournful	lullaby
	painful	
	maudlin	
	elegy	

JOONIS 1. Korduvad ingliskeelsed sõnad joonisel nimetatud varaseimate instrumentaalsete *tintinnabuli*-teoste kuulamiskirjeldustes.

vastuvõtvas teadvuses esile samaaegselt või rööbiti või koos muusikaga, mistõttu olen järgnevas eelistanud Philip Taggi (1999: 29) eeskujul kasutada „muusikavälise" või „mittemuusikalise" asemel mõistet „paramuusikaline" (< kr. *para* ‚kõrval, juures').

Joonisel 1 on näha kõige sagedamini korduvad sõnad ingliskeelsetes *tintinnabuli*-muusika kuulamiskogemuste kirjeldustes, mis vahendavad vastuvõtjate afektiivseid reaktsioone (ingl. *affective responses*, Meyer 1956: 256) varaseimatele instrumentaalsetele *tintinnabuli*-teostele.[11] Nagu mainitud, on joonisel nimetatud kompositsioone ka enim valmismuusikana kasutatud. Olen püüdnud neid tajureaktsioone temaatiliselt-meeleoluliselt rühmitada ning moodustanud vaieldamatult esikohale paigutuva „lihtsa keerulisuse"[12] kõrvale kuus omavahel põimuvat tinglikku rühma (katusmõistetega „rahulikkus", „sulnidus", „troost", „melanhoolsus", „mõtisklevus", „piireületavus").

Jooniselt 1 võib näha, et *tintinnabuli*-muusika kuulamisel esilekerkival „emotsionaalselt polüfoonilisel" (Cohen 2001: 267) „konnotatiivsel kompleksil" (Meyer 1956: 262) on küllaltki spetsiifiline iseloom. Mind aga huvitab: mis ikkagi paneb eri kuulajaid erinevaid *tintinnabuli*-teoseid sarnaselt mõtestama, eri filmitegijaid sarnaselt tajuma, et see muusika sobib väljendama tähendusi, mida olen seostanud kategooriaga „kõrgem väärtusilm", ning mis võimaldab *tintinnabuli*-muusikal sellise väljendusülesandega nii edukalt ka hakkama saada?

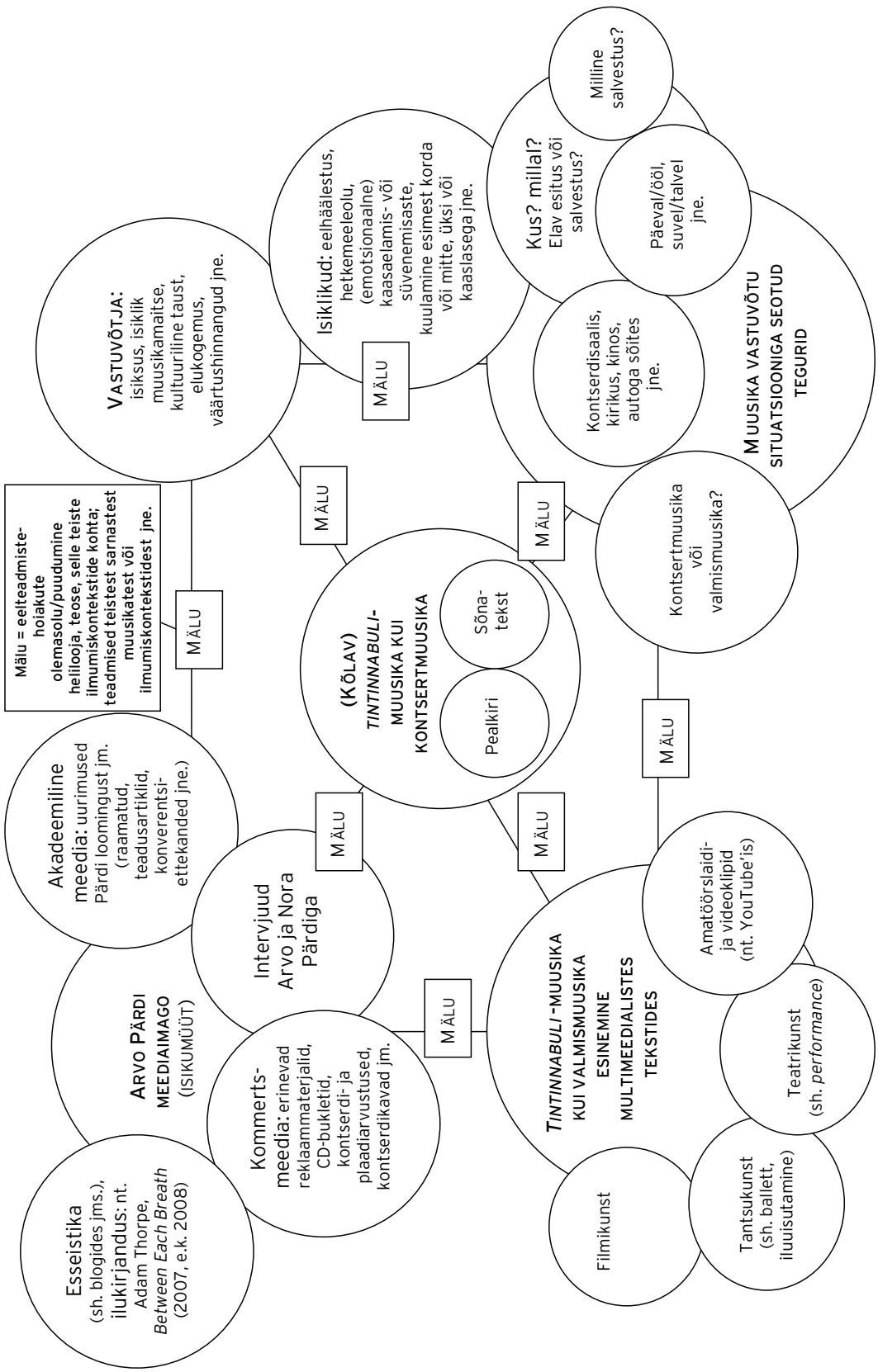
Kõigepealt olgu öeldud, et muidugi kujundavad *tintinnabuli*-muusika tajumist ja vastuvõttu üsna mitmesugused eri tüüpi tegurid (vt. joonis 2), kuid algpunktiks jääb siinkirjutaja arvates ikkagi *tintinnabuli*-muusika spetsiifiline, teosest teosesse alati ilmeksimatult äratuntav kõla.

Kui muusikas haarab kõla mõiste üldiselt kahte aspekti, „kõlavärvi, mille määrab koosseisu valik ja instrumentatsioon, ning mitme heli kooskõla" (Brauneiss 2005: 192), siis spetsiifilise *tintinnabuli*-kõlamulje all pean silmas just seda poolust, mis ei sõltu konkreetsete kompositsioonide iseloomust ega tämbrist ehk esituskoosseisu valikust – vähemasti seni, kuni esitaja(d) on suutnud leida „õige kõla" (vt. nt. Kähler 2004), mida toetab ka näiteks esituskoha ruumiakustiline eripära. Silmaspeetav kõlamulje sünnib originaalsest, vertikaalsete kakskõlade (ehk „*tintinnabuli*-aatomite", Kareda 2003: 52) kombineerimisel põhinevast kompositsioonimeetodist, mis vormib küll tonaalset materjali, kuid teeb seda väljaspool „funktsionaalse tonaalsuse hirerarhilisi ja teleoloogilisi konventsioone" (Cizmic 2008: 69), ning mis kasutab vaikust ja järelkaja (ehk reverberatsiooni) muusikaliste elementidena. *Tintinnabuli*-muusika kuulamismuljete sõnakirjeldused tõendavad, et tulemusena tekkiv iselaadselt ülemheliderikas kõla seostub kuulajail – just nagu helilooja kavandas – tavaliselt kellade helisemisega[13] (ld. *tintinnabulum* ‚kelluke, kell, kuljus'). Ning samas tajutakse *tintinnabuli*-teostele omast ajalist korrastatust, mille põhikarakteristikuteks on „selgus, rõhutatud retooriline reljeef, kordused ja kõlasündmuste mõõdukas tempo" (Arujärv 2001: 114), järgivat „sisendusjõulise, maagilise kõne mudel[it]"

[11] Arvestatavat hulka siin tsiteeritud kuulamiskogemuste sõnakirjeldusi (kokku 22 autorilt kontsert- ja 44 autorilt filmimuusika kohta) võib leida uurimuse Maimets-Volt 2009 lisadest (lk. 225–237). Paraku puudutavad need ainult palasid „Für Alina" ja „Spiegel im Spiegel".

[12] On iseloomulik, et *tintinnabuli*-muusikat kirjeldatakse sageli oksüümoronidega (ingl. nt. *bright sadness*, *tense calm*, *distanced intimacy*, *unfamiliar familiarity*, *presence in absence*), mida võib ka näha adekvaatse kuulajareaktsioonina sellele, mida Kareda on nimetanud *tintinnabuli*-stiili tuumaks: „Pärt on öelnud *tintinnabuli*-stiili olemust iseloomustades: 1 + 1 = 1 (s.t. M-hääl pluss T-hääl võrdub üks). Seda ideed parafraseerides võiks väita, et (-1) + (+1) = X, kusjuures X ei ole 0; -1 (ehk M-hääl) ja +1 (T-hääl) kujutavad endast muusikalise binaarsüsteemi kahte poolust ning X uut sünergeetilist kvaliteeti. Selle uue kvaliteedi täpne formuleerimine on suurim väljakutse *tintinnabuli*-stiili analüüsimisel, kuna siin peitub stiili tuum" (Kareda 2003: 52).

[13] Seda suuresti seetõttu, et muusikalise materjali originaalne korrastatus sulandab muusika konsonantseks mittefunktsionaalharmooniliseks ülemhelide- ja järelkajarikkaks kõlaväljaks. Seda võtet võiks nimetada ka sissekomponeeritud reverberatsiooniks, mis tähendab, et reverberatsioon tekib kompositsioonitehniliselt, mitte pole muusikale salvestuse või selle järeltöötluse käigus elektrooniliselt lisatud. Olgu siin toodud ka paar kõnekat muusikakirjeldusnäidet: „How is it that a simple chord or a two-part texture sounds ‚religious'? Perhaps this impression stems from the oscillating, vibrating sound of bells that Pärt repeatedly imitates in his music and that has become a hallmark of his style." (Schäfer 1999); „The bells are heard in the sweet, ethereal *Für Alina* (*For Alina*), which falls somewhere between the character of a minimalist Bach chorale and a lullaby." (Swed 1995); „The triad does indeed form the starting point of each work, and its pervasive presence yields a distinctive mixture of overtones and undertones which is highly suggestive of the sound of bells." (Borg-Wheeler 1997: 6); „Since the breakthrough to poetic musical expression which Arvo Pärt calls *tintinnabuli*-style, his scores have been pervaded by bell-like sounds" (Conen 1991).



JOONIS 2. Tegurid, mis kujundavad *tintinnabuli*-teoste paramuusikalise tähendusvälja esilekerkimist.

(*ibid.*).[14] See kinnitab muusika tähendustamisprotsessi kohta teada-tuntut, nimelt et 1) igasugune tõlgendamine on lahutamatu tõlgendaja(te) kultuurilisest aegruumist ning 2) heliteoste paramuusikaliste tähenduste mõtestamisel toimub teatud muusikaliste struktuuride seostamine teatud muusikaväliste struktuuridega. Seejuures on viimati mainitud ülekandeprotsess anafooniapõhine[15] ning tugineb ennekõike aja-, ruumi- (aegruumi-), liikumis-, puute- ja kõlakogemuslikele mudelitele (Tagg, Clarida 2003).

Iseenesest võiks ju „kellade helisemise" ja „maagilise kõne" kõlakogemuslike mudelite tajumise registreerimisest piisatagi seletamaks *tintinnabuli*-teoste paramuusikalise tähendusvälja hämmastavat ühtsust ja etteennustatavust nii kontsert- kui valmismuusikana. Ühe määrava teguri tooksin siiski veel esile – sealjuures mitte niivõrd Pärdi omamüüdi („Pärt als Mönch", Kautny 2002: 188jj.) ehk „erakliku pühamehena antud meediaimago" (Arujärv 2006: 68) mõju tema loomingu vastuvõtule, vaid pigem hoopis Lääne (meedia)maailma tänapäevase ettekujutuse Olemise/meelerahu allikast (olgu sel nimeks „Jumal", „Üks", „maailma müsteeriumi tõeline olemus" [Lotman 1990b: 302] vm.) kui millestki puhtast, kirkast, helgest, vaikusest täidetust ja mõistagi tröösti vast, kuid ajalis-ruumilis-hingelisvaimselt siiski kaugel asuvast – vahest unustatust, kättesaamatust ning nostalgilist igatsust ja tagasipöördumissoovi tekitavast. Kui nüüd taas vaadata joonist 1, paistab, et enamasti just neid omadusi kuuldaksegi *tintinnabuli*-muusikas väljendumas. Lähtudes ülalnimetatud muusikaliste ja muusikaväliste struktuuride anafooniapõhisest ülekandeprotsessist, võib väita, et neile muusikavälistele struktuuridele vastavad *tintinnabuli*-muusikalised struktuurid kannavadki kuulajani seoseid „Olemise allikaga" / „Ühega" / „Jumalaga" / „kõrgema väärtusilmaga". Teisisõnu: kui meie praegune arusaam Olemise allikast oleks valdavalt teistsugune (nt. allikas kui kohalolev, lärmaka rõõmuenergiaga pulbitsev), oleks teistsugune ka selle väljenduseks peetav muusika. Või kui joonisel 1 esiletoodud omaduste kombinatsioon kirjeldaks praeguses Lääne (meedia) maailmas mingit oluliselt teistsugust muusikavälist nähtust, tajutaks ka *tintinnabuli*-muusikas väljendumas midagi oluliselt teistsugust.

Kuidas sünnib „Üks" muusikas?

Leppides asjaoluga, et küllap ongi see Üks määratud teadus- ja ka tavakeeles lõpuni sõnastamatuks jääma, teen lõpetuseks katse kirjeldada, mis siinkirjutaja arvates on Ühe tunnused ja toimemehhanismid muusikas (vrd. Arujärv 2001: 111jj.), ning ühtaegu atomiseerida *tintinnabuli*-kõla(muljet). Muusikaliste struktuuride määratluse laenan siinkohal Philip Taggilt ja Bob Claridalt:

Kuigi muusikalisel struktuuril võib olla objektiivseid, akustilise füüsika paradigmas mõõdetavaid karakteristikuid, on meie arusaam muusikalisest struktuurist siinkohal kultuurilise iseloomuga, s.t. [muusikalist struktuuri mõistame] muusikalise kontiinumi ühe identifitseeritava osana, millele

[14] Mitmed Pärdi muusikast mõtlejad on märkinud, et lisaks spetsiifilisele kompositsioonisüsteemile tuleb Pärdi *tintinnabuli*-muusika üheks peamiseks iseloomustajaks lugeda ka „sisendavat kõnerütmi", milles nagu taastuks sakraaltekstide lugemisele omane mõõdukalt kõrgendatud kõnetempo. Olgu siin toodud ka paar kõnekat muusikakirjeldusnäidet: „In Pärt's music, what is unknown is summoned from what is known through the natural variance of incantation – of reciting something over and over – like the casting of spells and the saying of prayers." (Giampietro 2004); „At times, Arvo Pärt's compositions are like the Hesychastic prayers of a musical anchorite: mysterious and simple, illuminating and full of love." (Sandner 1984); „Although a single tonal centre is often adhered to throughout a work, this relatively undramatic, essentially contemplative music is nevertheless constantly changing. Its compelling and hypnotic effect is achieved not through monotonous repetition but by continual renewal, with subtle variations in texture, chord-spacing or phrase-length." (Borg-Wheeler 1997: 6); pala „Spiegel im Spiegel" kohta: „above a permanent flow of chords on the piano, the cello unfolds a cantilena in long note values, which grows out of succinct steps. This cantilena spins out sweeping, chorale-like arches and spreads itself out more and more. It thus gives rise to a new architectonic configuration which, like a meditation chapel, stimulates reflection, prayer or the desire for redemption." (Köchel 1987/1991); pala „Fratres" kohta: „This is the work's original conception – a spare, sweet, haunting, and prayerful set of variations that paradoxically is both austerely simple and dazzlingly intricate. „Fratres" combines the authority of ritual with something of the exuberance and freedom of improvisation. Rarely has silence been „composed" to such a degree; rarely has an essential inner quietude spoken out so eloquently" (Page 1993).

[15] „Anafoonia" on neologism, mis on loodud „analoogia" alusel, kuid mis tähistab eri tüüpi tunnetusmudelite imitatsiooni (muusika)helides (< kr. *ana-* ‚peale, taas-, uuesti' + *phōnē* ‚hääl, heli') (vt. Tagg, Clarida 2003: 99–101).

võib viidata kas konstruktsiooni- *või* retseptsiooni*poolsete terminitega [...].*[16] *Kuigi muusikalisel struktuuril võib olemas olla või ka mitte olla üldkehtiv nimetus, me sätestame, et [muusikaline struktuur] ei pea olema mitte ainult kuuldav, vaid ka identifitseeritav ja (vähemalt ligikaudseltki) korratav ühe ja sama muusikutekogukonna liikmete poolt, ning see peab olema äratuntav sama või sarnast otstarvet omavana ühe ja sama kuulajaskonna liikmete seas, isegi kui paljud neist ei pruugi [kuulamisel] üldse teadlikudki olla ei struktuurist endast ega selle toimest.* (Tagg, Clarida 2003: 94).

Olen leidnud, et seesugune „muusikalise struktuuri" määratlus võimaldab mul paramuusikalises tähendusloomes olulisi *tintinnabuli*-muusikalisi struktuure nimetada tõhusamini, kui oleks võimalik rangelt traditsioonilisest muusikateoreetilisest nomenklatuurist lähtudes. Eelkõige seetõttu, et antud raamistikus on ühtviisi legitiimsed muusikalised struktuurid nii näiteks „kellaheli" kui „kolmkõla": esimene neist on lihtsalt retseptsiooni-, teine konstruktsioonipõhine termin.

Niisiis: millised *tintinnabuli*-muusikalised struktuurid võiksid kanda siinkirjutaja poolt joonise 1 põhjal üldistatud tähendusi „puhas, kirgas", „kusagil mujal" ajas (viited „muistsetele aegadele" või „ajatusele"), ruumis (viited millelegi „kaugel eemal" või „sügaval sisimas") ja/või vaimus olev (viited argiteadvusest erinevatele meeleseisunditele, seoses „meditatsiooni", „hällilaulu", „unenäo(lisuse)", „piireületatavusega") ning „nostalgilist tagasipöördumissoovi tekitav"? Kõige otsustavamalt ehk järgmised:

- üldmuljelt konsonantne diatooniline/modaalne/mittefunktsionaalharmooniline (arhailine) kõla
- kellahelilaadne ülemhelide- ja järelkajarikas kõlaväli (sissekomponeeritud reverberatsioon)
  - vertikaalsete kakskõlade kombineerimise põhjal kujunev mitmehäälne faktuur (koos meloodia ja saate dualismi ja/või tavapärases mõttes muusikalise esi- ja tagaplaani [suhtelise] puudumisega)
  - ühe muutumatu kolmkõla läbiv kohalolu helitöös
  - helidevahelise ala eriline artikuleerimine (vaikuse „teadvustamine", Kotta 2009)
- madal valjusaste (sh. väikesed esituskoosseisud; korraga vähe erinevaid tämbreid)
- kompositsiooniline selgus, jälgitavus („meeltekohasus", Arujärv 2001: 114)
  - eksplitsiitsete muusikaliste sündmuste väike arv
- kõlasündmuste aeglane kuni mõõdukas tempo
- sisendusjõulise, maagilise kõne kõlamudel
  - rõhutatud retooriline reljeef
  - ülemhelide- ja järelkajarikaste fraasidevaheliste pauside olemasolu
  - muusikalise materjali tsüklilised kordused („parallelismid", Normet 1988: 21)
- läbipaistev (hõre) faktuur
- ülikõrgete ja ülimadalate registrite samaaegne/järjestikune kasutamine
- kaine emotsionaalsus, mitte-sentimentaalsus
  - kusagilt-kuhugi-liikumisillusiooni (tunglevuse) puudumine
  - esitustehniline vaoshoitus ehk esitusektsesside (nt. üliküllusliik *vibrato, rubato*) puudumine
- muusikalise materjali ja selle korrastatuse (s.o. „kõnemudeli") muutumatus / vähene muutuvus pala kestel

Reeglina osaleb ühe paramuusikalise tähenduse kujundamises mitu muusikalist struktuuri, mis üksteist vastastikku toetavad, ning üks muusikaline struktuur võib osaleda erinevate paramuusikaliste tähenduste esile kerkimises (nt. muusikalise materjali tsükliline korduvus töötab ühtaegu nii „turvalise"/„tööstiva" kui ka „nostalgilise tagasipöördumissoovi" heaks). Kuid mulle näib, et Ühe esilekerkimise eeltingimusena peavad heliteoses esinema vähemasti k õ i k ülalmainitud muusikalised struktuurid. Ehk kui loetletust on midagi eiratud (nt. esitatakse *tintinnabuli*-teost ülemäära kiires tempos või liiga vibraatorohkelt või on selle helikude salvestusjärgselt mingil moel tihedamaks töödeldud vms.), kerkivad kohe esile teistsugused paramuusikalised tähendused.

[16] Nagu näha, esineb Taggi ja Clarida „muusikalise struktuuri" definitsioonis olulisi sarnasusi Umberto Eco „kultuuriühiku" definitsiooniga (vrd. Eco 1976: 67). Ecole tuginedes olen oma varasemates töödes vajaduse korral kasutanud praeguse „muusikalise struktuuri" asemel mõistet „muusikaühik" – see on mis tahes meeltega tajutav, muusika(vormi)line olem, mis on teatud (muusika)kultuuris sellisena määratletud, iseseisvana kasutusel (s.t. ümbritsevast eristatav ja äratuntav) ning kuulub teatud kindlasse süsteemi (muusikalisse stiili) (vt. ka Maimets 2004b: 485–486).

Teisipidi tähendab see aga ka, et Ühe vahendamine ei ole kindlasti tingimata just *tintinnabuli*-muusika pärusmaa, vaid et sama või vähemasti väga sarnase paramuusikalise tähendusvälja esilekerkimisvõimalusest saab rääkida ka teiste muusikateoste puhul, mida kirjeldavad loetletutega põhimõtteliselt samad muusikalised struktuurid ja nende kombinatsioon. Näiteks Samuel Barberi (1910–1981) „Adagio for Strings" ilmselt ei vasta Ühe vahendamise tingimustele – siinkirjutaja jaoks eelkõige oma kõlatiheduse ja tunglevuse tõttu, mis automaatselt välistab „kusagil mujal"-tajureaktsiooni. Kuid oma doktoritöö lõpus olen saanud näidata, kuidas seda teeb Valentin Silvestrovi (s. 1937) klaveri- ja tšelloduett „Postludium" nr. 3 (vt. Maimets-Volt 2009: 180jj.).

Lõpetuseks

Käesoleva artikli eesmärgiks oli näidata seesuguse intrigeeriva teema nagu *tintinnabuli* spirituaalsus (vt. Kareda 2003: 53) käsitlemise võimalikkust siiski ka teaduslikus, mitte pelgalt poeetilis-metafoorses võtmes. Niisiis, kirjeldamaks tähendusi, mida kaldutakse tajuma *tintinnabuli*-muusikas väljendumas ja/või mille väljendamiseks seda muusikat sobivaks peetakse, analüüsisin ühelt poolt *tintinnabuli*-teoste filmilisi rakendusi ning teisalt valmismuusikana enim kasutatud teoste kõla- ehk kuulamiskogemuste sõnakirjeldusi. See tähendas põhitähelepanu pööramist mitte Pärdi originaalsele kompositsioonitehnikale või muusikateoste vormistruktuurile (s.o. ennekõike üleskirjutusele ehk noodile), vaid kõlavale muusikale (esitusele). Samuti püüdsin kaardistada nii muusikalisi kui ka muusikaväliseid tegureid, mis tänapäeva Lääne massimeediakultuuris *tintinnabuli*-muusika spetsiifilist paramuusikalist tähendusvälja kujundavad.

Kui viimaks veel kord mõelda, et igasugune tõlgendus kannab ühtlasi infot tõlgendaja ja tema kultuurilise aegruumi kohta, näib mulle pärast kümnete ja kümnete kuulamismuljete läbitöötamist paljuütlevana, et hoolimata sellest, kui heatahtliku, ühtlase, turvalise, lootusrikka heliruumi võib mõni *tintinnabuli*-teos (näiteks „Spiegel im Spiegel") luua,[17] tajutakse selle muusika üldist emotsionaalset laengut ikka ja alati – nukrana? Paneb mõtlema, et mille iganes ligipääsuteeks *tintinnabuli*-muusikat tänases Lääne (meedia)maailmas ka peetakse, jääb see „miski" ikka pigem utoopia, soovmõtete valdkonda kuuluma ...

[17] Pala „Spiegel im Spiegel" kontsertmuusikalise retseptsiooni kohta vt. nt. Maimets-Volt 2009: 229–231; valmismuusikana retseptsiooni kohta vt. nt. Maimets-Volt 2006.

KIRJANDUS

Arujärv, Evi 2001. Muusika väärtusteljel: „püha" allikad ja mänguväljad. – *Vikerkaar*, nr. 5/6, lk. 109–115.
Arujärv, Evi 2006. Arvo Pärt peeglis. – *Teater. Muusika. Kino*, nr. 2, lk. 63–70.
Borg-Wheeler, Philip 1997. Beatus. Arvo Pärt: Choral Works. – Booklet notes to CD *Arvo Pärt: Beatus*, pp. 5–8. Virgin Classics 7243 5 45276 2 3.
Brauneiss, Leopold 2005. Sissejuhatus *tintinnabuli*-stiilisse. – *Arvo Pärt peeglis. Vestlused, esseed ja artiklid*. Koost. Enzo Restagno, Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, lk. 157–221.
Cizmic, Maria 2008. Transcending the icon: Spirituality and postmodernism in Arvo Pärt's *Tabula rasa* and *Spiegel im Spiegel*. – *Twentieth-Century Music*, no. 5 (1), pp. 45–78.
Cohen, Annabel J. 2001. Music as a source of emotion in film. – *Music and Emotion: Theory and Research*. Eds. Patrik N. Juslin, John A. Sloboda, Series in Affective Science, Oxford, New York: Oxford University Press, pp. 249–272.
Conen, Hermann 1991. The Lenten time of music. On the music of Arvo Pärt [transl. by Paul Foster]. – Booklet notes to CD *Miserere*. ECM New Series 1430 (847 539 2).
Cook, Nicholas 2001. Theorizing musical meaning. – *Music Theory Spectrum*, no. 23 (2), pp. 170–195.
Eco, Umberto 1976. *A Theory of Semiotics*. Bloomington and London: Indiana University Press.
Giampietro, Rob 2004. Part notes (Ways of seeing „Fratres" by Arvo Pärt). ‹http://www.studio-gs.com/writing/part-notes.html› (08.04.2010).
Gorbman, Claudia 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: British Film Institute Publishing [Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press].
Hillier, Paul 1997. *Arvo Pärt*. Oxford Studies of Composers, Oxford, New York: Oxford University Press.
Hillier, Paul 2005. Tintinnabuli. – Booklet notes to CD *Arvo Pärt. A Tribute*. Harmonia Mundi 907407.
Kareda, Saale 2003. Mõistatuslik *tintinnabuli*. Pärdi *tintinnabuli*-stiili uurimise problemaatikast. – *Teater. Muusika. Kino*, nr. 4, lk. 51–55.
Kareda, Saale 2005. Tee. Sakraalne lavateos Arvo Pärdi muusikale festivalil „Carinthischer Sommer". – *Teater. Muusika. Kino*, nr. 8/9, lk. 68–75.
Kareda, Saale 2009. Armastus heli vastu. Mõtisklus Arvo Pärdi muusika tähendusest tänases maailmas. – *Sirp*, nr. 7 (3240), 20. veebruar, lk. 6.
Karlin, Fred 1994. *Listening to Movies. The Film Lover's Guide to Film Music*. New York: Schirmer Books.
Kautny, Oliver 2002. *Arvo Pärt zwischen Ost und West. Rezeptionsgeschichte*. Stuttgart: Metzler.
Kotta, Kerri 2009. Tintinnabuli-muusika mõjust filmikeelele. Ääremärkusi Kaire Maimets-Voldi vastvalminud doktoritööle. – *Sirp*, nr. 23 (3256), 12. juuni, lk. 15.
Kähler, Andreas Peer 2004. Vaikuse kiirgus. Arvo Pärdi muusika (instrumentaal)muusiku pilgu läbi. – *Teater. Muusika. Kino*, nr. 5, lk. 66–71.
Köchel, Jürgen 1987/1991. In croce: Russian chamber musique. – Booklet notes to CD *In Croce: Schnittke, Gubaidulina, Suslin, Pärt. Russische Kammermusik / Chamber Music from Russia*. Koch International Classics, Scwann, Musica Mundi 310 091.
Lotman, Juri 1990a. Sõnakunsti teose kompositsioon. – *Kultuurisemiootika: Tekst – kirjandus – kultuur*. Tlk. Pärt Lias, Inta Soms, Rein Veidemann, Tallinn: Olion, lk. 75–181.
Lotman, Juri 1990b. Tekst tekstis. – *Kultuurisemiootika: Tekst – kirjandus – kultuur*. Tlk. Pärt Lias, Inta Soms, Rein Veidemann, Tallinn: Olion, lk. 280–303.
Maimets, Kaire 2004a. Tasakaal su ümber ja su sees: „Ukuaru". – *Teater. Muusika. Kino*, nr. 7, lk. 77–85 [I osa nr.-s 6, lk. 92–100].
Maimets, Kaire 2004b. Millega tegeleb muusikasemiootika? – *Mõeldes muusikast. Sissevaateid muusikateadusesse*. Koost. Jaan Ross, toim. Jaan Ross, Kaire Maimets, Tallinn: Varrak, lk. 476–502.
Maimets-Volt, Kaire 2006. Vaid Üks on taevas. [Arvo Pärdi muusikast Tom Tykweri filmis „Taevas"]. – *Teater. Muusika. Kino*, nr. 11, lk. 90–102.
Maimets-Volt, Kaire 2009. *Mediating the 'idea of One': Arvo Pärt's pre-existing music in film*. Estonian Academy of Music and Theatre Dissertations 4, Tallinn: Estonian Academy of Music and Theatre.
Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago, London: University of Chicago Press.
Normet, Leo 1988. The beginning is Silence. – *Teater. Muusika. Kino*, nr. 7, lk. 19–30.

Page, Tim 1993. Untitled booklet notes to CD *Fratres – Maria Bachmann, Jon Klibonoff*. BMG Music, Catalyst 09026 61824 2.
Randalu, Ivalo 1988. Arvo Pärt novembris 1978 [intervjuu Arvo Pärdiga]. – *Teater. Muusika. Kino*, nr. 7, lk. 48–55.
Restagno, Enzo (toim.) 2005. *Arvo Pärt peeglis. Vestlused, esseed ja artiklid*. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus. [Orig. Restagno, Enzo (ed.) 2004. *Arvo Pärt allo specchio. Conversazioni, saggi e testimonianze*. Milano: Il Saggiatore.]
Sandner, Wolfgang 1984. Untitled booklet notes to CD *Tabula Rasa*. ECM New Series 1275 (817 764-2).
Schäfer, Thomas 1999. Music from the midst of silence. – Booklet notes for untitled CD. Deutsche Grammofon GmbH, Digital Stereo 457 647-2.
Swed, Mark 1995. Untitled booklet notes to CD *Pärt/Górecki – Solo Piano Works*. Koch International Classics 3-7301-2H1.
Tagg, Philip 1999. Introductory notes to the semiotics of music. (Online text that constitutes part of a project to produce a textbook in the semiotics of music.) ‹http://tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf› (08.04.2010).
Tagg, Philip, Bob Clarida 2003. *Ten Little Title Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*. 3rd version [2006]. New York: Mass Media Music Scholars' Press.
Vaitmaa, Merike 1991. Arvo Pärdi vokaallooming. – *Teater. Muusika. Kino*, nr. 2, lk. 19–27.
Wigley, Samuel 2008. Is it time to give Pärt a rest? – *The Guardian*, 29 May. ‹http://www.guardian.co.uk/film/filmblog/2008/may/29/timetogivepartarest› (08.04.2010).

Mediating 'the One': the paramusical field of connotation of Arvo Pärt's *tintinnabuli* music

—

Kaire Maimets-Volt

This article delineates the 'paramusical field of connotation' (Tagg 1999) of Arvo Pärt's *tintinnabuli* music in the contemporary culture of Western music and musical mass media. 'Paramusical' (i.e. alongside or concurrent with the music) refers to that which is semiotically related to a particular musical discourse without being structurally intrinsic to that discourse. 'Connotations' are those associations which are shared in common by a group of individuals within a culture.

In order to obtain information about the associations, reactions, evaluations, etc. that *tintinnabuli* music evokes, I have, on the one hand, collected listeners' subjective personal reports on experiencing the sound of *tintinnabuli* music and applied content analysis to their vocabulary. The source of my collection of free reports has been verbal written media: previews, reviews and scholarly analyses of *tintinnabuli* music both as concert music (e.g. p/reviews of concerts and recordings, CD-inlays, concert programmes, academic publications) and as pre-existing music (e.g. of films, dance or theatre performances featuring Pärt's concert compositions) that have been published in print or on the Internet (blogs, forums/message boards, social networking websites).

On the other hand, I have researched *tintinnabuli* compositions as pre-existing film music and discovered that, as if in intersubjective agreement, very many film makers tend to use pre-existing *tintinnabuli* music on similar occasions with a similar purpose and also in a similar manner, regardless of a particular film's actual plot, or genre, or of which particular *tintinnabuli* compositions have been used. Furthermore: within the past decade, Pärt's pre-existing concert compositions have been widely used not only in numerous film soundtracks, but also in numerous dance performances and theatrical soundtracks, not to mention the large number of amateur film clips and slideshows one could find, for example, on YouTube. This observation of "as if"-intersubjective agreement holds for the latter instances of musical multimedia as well.

On the basis of the two approaches described I will show that in the contemporary Western musical (mass media) culture the paramusical perception and reception of *tintinnabuli* music proves to be remarkably consistent and, hence, predictable. In other words, sounding *tintinnabuli* music evokes a specific state of mind, a single 'emotionally polyphonic' (Cohen 2001) 'connotative complex' (Meyer

1956) which serves as an antipode to the tortured complexity of much contemporary art and life, and apparently answers a widespread psychosocial need not only for purity, comfort, calm and reflection, but also for a wider existential or ethical attitude towards issues like humanity, mortality, dignity in this (post-)post-modern, post-religious, ever-globalising material world of disconnectedness and precarious value systems. As it happens, this is fairly consistent with Pärt's own intent with *tintinnabuli* music to communicate the (Neoplatonic) 'One' (in German *das Eine*) outside of which everything has no meaning, or the perfectness (*Vollkommenheit*) that appears in many guises, while everything that is unimportant falls away (see Sandner 1984).

Finally this article focuses on the question of how *tintinnabuli* music manages to evoke such a specific paramusical field of connotation. In this discussion I have distinguished between musical and paramusical factors that contribute to the process of *tintinnabuli*-musical semiosis in the contemporary Western culture of musical mass media. The latter include, for example, the title of a composition, the image of the composer in the mass media, recurrent compositional devices of displaying pre-existing *tintinnabuli* music in the instances of musical multimedia (e.g. film, dance, theatre), etc. In order to disentangle the musical factors contributing to this process, I have adopted Philip Tagg's (2003) notion of 'musical structure' as an audible, identifiable part of a musical continuum that may be referred to or designated in either constructional or receptional terms, and that is at least approximately repeatable and recognisable as having the same or similar function when it is heard by members of the same community of listeners. The general stance beneath this discussion is that musical meaning is not a theoretical construct of semiotically-hermeneutically inclined musicologists, but "a true common practice" (as Lawrence Kramer would say; see also Maimets-Volt 2009: 12). Commonly shared musical meanings do exist within a given culture: "they are formed and altered under particular social, ideological, technological and musical-cultural contingencies" (Tagg, Clarida 2003: 106). As hinted above, this article looks into these contingencies as well.

Normalised Pairwise Variability Index – kuidas seda rakendada muusika uurimisel?

Marju Raju

Keele ja muusika seosed ja nende ühisosa on olnud pikka aega teaduse huviorbiidis, samuti on neile aspektidele pööratud tähelepanu inimeste igapäevaelus. Uurimisobjektina on nii keel kui muusika küllaltki tülikad, sest elemente, millele keskenduda, leidub mõlema puhul palju ning andmete hulk isegi lühikese teksti puhul on tohutu. Muusikale kvantitatiivsete meetoditega lähenemine tekitab uurijale teatavaid probleeme, sest kuulamisel tekkiva emotsionaalse kogemusega võrreldes võimaldavad need meetodid haarata muusika olemuse seisukohalt liiga vähest ja liiga valikuliselt. Teiselt poolt, kui muusikateose analüüs jääb vaid kirjeldavale tasandile ning kui kirjelduses eelistatakse tugineda pigem metafoorsele kui täpselt määratletud mõisteaparaadile, võib niisugune analüüs tõlgendusvõimaluste paljususe tõttu kaotada objektiivsuse.

Käesolevas artiklis antakse ülevaade ühest algselt keele ning seejärel ka muusika uurimisel rakendatud uurimismeetodist (vt. nt. Raju jt. 2010), mille abil püütakse keele või muusika ajalist struktuuri iseloomustada kvantitatiivselt. Selleks näitajaks on *Normalised Pairwise Variability Index* (lüh. *nPVI*), eesti keeles – normaliseeritud kõrvutiste kestusüksuste kontrastsuse indeks.[1] *nPVI* arvutamist on lingvistilistes uurimustes kasutatud kõne rütmi analüüsimisel, sest see pakub alternatiivi traditsioonilisele lähenemisele, mis liigitab keeled silbi- või rõhuajastusest lähtudes (*syllable-timed or stress-timed languages*). *nPVI* puhul saab lisaks tavapärasele silbile kõne rütmi uurimisel kasutada ka teisi lingvistilisi üksusi, nagu jalga (silbipaari), vokaalidevahelisi konsonantühendeid vm. Meetod võeti keeleteaduses esmakordselt kasutustele kahe inglise dialekti (Lõuna-Briti inglise keel ja Singapuri inglise keel) võrdlemiseks teineteisega (Low 1998, Low jt. 2000). Lisaks sellele on *nPVI*-d kasutatud erinevate keelte võrdlevas analüüsis (nt. Grabe, Low 2002; Nolan, Asu 2009), emakeele (nt. Grabe jt. 1999) ja võõrkeele õppimise (nt. White, Mattys 2007), aga ka kõnepatoloogia uurimisel (nt. Knight, Cocks 2007). Muusika uurimisel on rütmikontrastsuse indeksit seni kasutatud stiiliperioodide tüpoloogias, rahvuslike koolkondade võrdluses ning sama muusikateose noodistuse ja salvestiste kõrvutamisel.

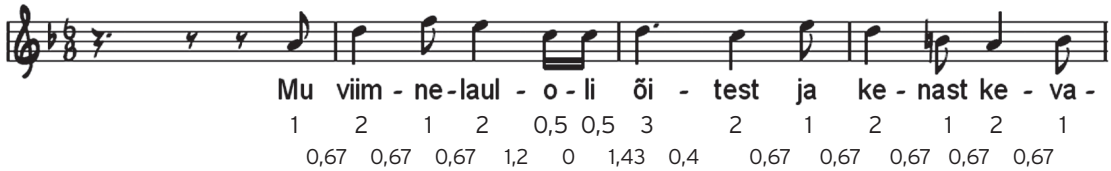
Muusika analüüsimisel on *nPVI* abil võimalik kirjeldada teose või selle osa rütmilist kontrastsust ehk noodivältuste variatiivsuse määra. Rütmilise kontrastsuse puhul on tegemist muidugi vaid ühega paljudest muusikateose koostisosadest, mis eraldiseisvana konkreetse teose iseloomustamiseks väga palju ei ütle. Samas näitavad tehtud tööde tulemused (Raju jt. 2010; Raju, Ross 2010), et ühe teose eri esituste puhul *nPVI* väärtus peaaegu ei muutu, kuigi esituste muud tunnused (nt. tempo, tämber või tessituur) võivad olla märkimisväärselt erinevad. Seega võime oletada, et muusikateose olemuse seisukohalt on selle rütmiline kontrastsus (väljendatuna *nPVI* kaudu) üsna sisulise tähtsusega.

nPVI väärtust arvutatakse järgmise valemi järgi (Low jt. 2000):

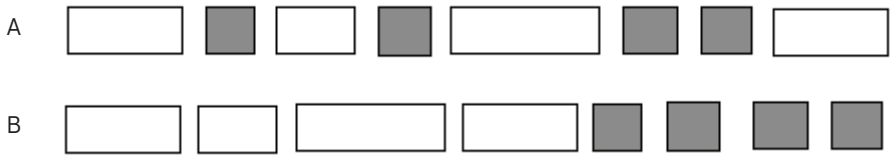
$$nPVI = \frac{100}{m-1} \times \sum_{k=1}^{m-1} \left| \frac{d_k - d_{k+1}}{\frac{d_k + d_{k+1}}{2}} \right|$$

kus *m* on kestusüksuste (silpide, vokaalide, nootide) arv, *d* on mis tahes ühe üksuse kestus ning *k* on üksuste loendur.

[1] Selles artiklis kasutatakse indeksi tähistamiseks ingliskeelset lühendit *nPVI* või eestikeelset väljendit „rütmikontrastsuse indeks". Oma magistritöös (Raju 2008) olen kasutanud määratlust „kõrvutiste kestusüksuste kontrastsuse indeks" (lüh. KKKI), kuid töö oponendid soovitasid segaduse vältimiseks edaspidi jääda ingliskeelse lühendi juurde. „Variatiivsuse" asendamine „kontrastsusega" annab indeksi sisu paremini edasi, sest selle arvutamisel võetakse arvesse kahe järjestikuse temporaalse üksuse kestuse erinevusi, mitte nende üksuste kestuste variatiivsust analüüsitavas materjalis tervikuna. Indeksi käibelolevat nimetust on kritiseerinud ka Patel (2008: 133), kes pakub parema nimetusena välja „kõrvutise kontrastsuse normaliseeritud indeksi" (*normalized pairwise contrastiveness index*).



JOONIS 1. Näide noodistuse alusel *nPVI* mõõtmisest. Toodud lõik on pärit Mart Saare soololaulust „Mu viimne laul" (Saar 1984: 70).
Arvutuse aluseks on kokkulepe, et ühe kaheksandiknoodi kestus vastab väärtusele üks. Teiste nootide kestuste väärtused on arvutatud vastavalt suhtele kaheksandiknoodi kokkuleppelise väärtusega (mustad numbrid).
Alumises noodireas on märgitud kahe järjestikuse noodi kontrastsuse määr. Nootide arv (m) lõigus on 13. Kogu lõigu *nPVI* = (100: (13-1)) x (0,67 + 0,67 + 0,67 + 1,2 + 0 + 1,43 + 0,4 + 0,67 + 0,67 + 0,67 + 0,67 + 0,67) = 69,92.



JOONIS 2. *nPVI* arvutamise loogikat illustreeriv skeem.
Mõlemad näited (A ja B) koosnevad ühest ja samast hulgast ühe ja sama kestusega üksustest. Samal ajal on näites A *nPVI* väärtus kõrge, kuna kõrvuti asetsevad suurema kontrastsusega üksused. Näite B puhul, kus järjestikku on esmalt pika ning seejärel lühikese kestusega üksused, on *nPVI* väärtus madal. Allikas: Patel (2008: 132).

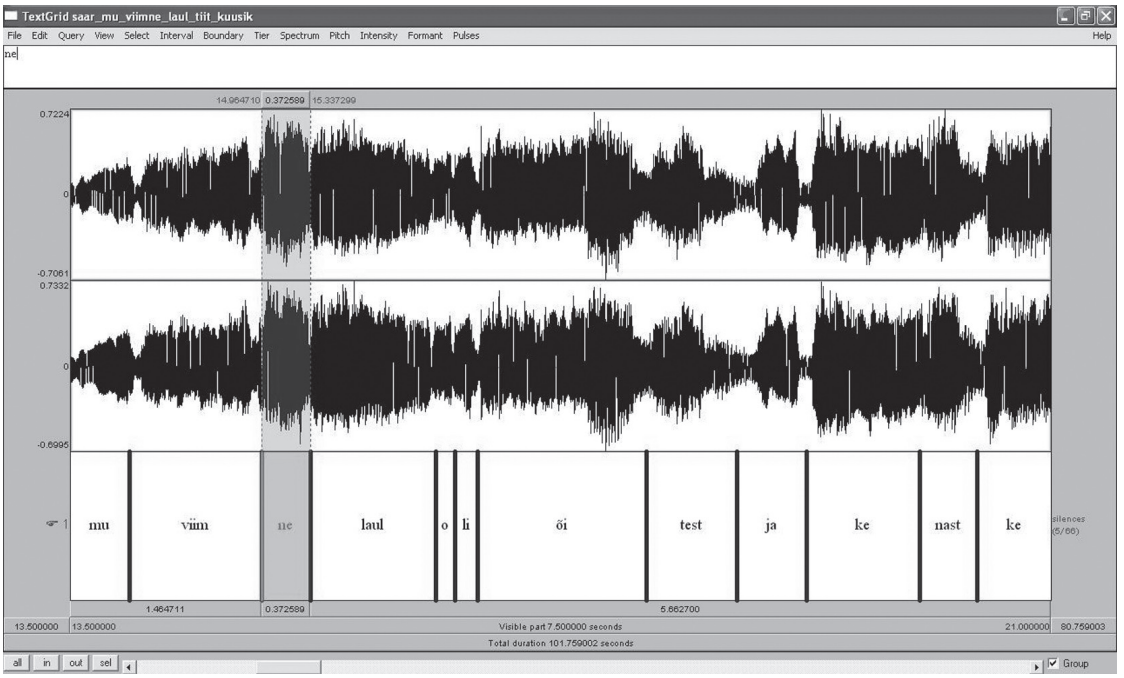
Joonisel 1 on näha, kuidas noodistuse alusel toimub *nPVI* arvutamine. Noodistuse (ühehäälse meloodia)[2] analüüsimiseks rütmikontrastsuse indeksiga tuleb esmalt jagada kogu muusikaline materjal lõikudeks. Vajaliku liigenduse saame partituuris leiduvaid pause kasutades. Nagu eespool toodud valemist nähtub, on indeksi arvutamisel oluline roll teosesse või selle analüüsitavasse lõiku kuuluvate üksuste arvul (*m*). Et vältida liiga suure standardhälbe tekkimist *nPVI* keskmistamisel, siis väga lühikesi lõike arvutusse ei kaasata.[3] Seejärel tuleb analüüsiks sobivas lõigus määrata kõikide sellesse lõiku kuuluvate nootide kestused. Selleks tuleb esmalt omistada ühele noodile kokkuleppeline väärtus, mis kirjeldab selle vältust (joonisel 1 on kaheksandiknoodi vältus loetud võrdseks ühega), ning teiste nootide vältus määrata nimetatud etalonist lähtuvalt (joonisel 1 on üksikute nootide kokkuleppelised vältused toodud ülemises numbrireas).

Kui kõikide nootide kestused on määratud, tuleb nende alusel vastavalt valemi püstjoontevahelisele osale arvutada iga kahe järjestikuse noodi omavaheline kontrastsuse määr (need väärtused joonisel 1 on toodud alumises numbrireas). Püstjooned valemis osutavad, et sooritatavate arvutustehete tulemust väljendatakse absoluutväärtuse kujul. Seega näiteks, kui kahe järjestikuse noodi kestused on 1 ja 2, tuleb teha selline arvutustehe: (1 - 2)/((1 + 2)/ 2) = 0,67. Mida rohkem erinevad kaks järjestikust nooti oma kestuselt, seda suurem on nende kontrastsuse määr, mille väärtus teoreetiliselt võib jääda 0 ja 2 vahele. Kõige viimase sammuna *nPVI* arvutamisel keskmistatakse rütmilise kontrastsuse üksikväärtused kogu analüüsitava lõigu või teose ulatuses.

Rütmikontrastsuse indeksil ei ole ühikut. Üldiselt võib öelda, et *nPVI* abil saab muusika puhul mõõta seda, kui suurel määral erinevad kestuselt

[2] Rütmikontrastsuse indeksit saab arvutada vaid muusika ühes hääles, mis mitmehäälse muusika seisukohast tekitab muidugi teatud metodoloogilisi probleeme.

[3] Analüüsitavate lõikude lühimaks kestuseks on senistes töödes võetud kas 8 või 12 nooti. Arvatakse, et sellest lühemate lõikude puhul võivad tekkivad *nPVI* väärtused olulisel määral erineda teose keskmisest väärtusest ning seega lõpptulemust kallutada (Patel, Daniele 2002: B39).



JOONIS 3. Näide Mart Saare soololaulu „Mu viimne laul" (Saar 1984: 70–71) analüüsimise kohta programmiga *Praat*.
Joonisel on näha heli taseme (amplituudi) muutumist ajas kujutav graafik. Püstjooned eraldavad üksteisest kõrvuti asetsevaid silpnoote. Aktiivseks tehtud riba all (silp „ne") on näha selle lõigu pikkus sekundites.

teineteise kõrval paiknevad noodid (helid). Mida sarnasemad on oma kestuselt teineteisele järgnevad üksused (noodid), seda madalam on indeksi väärtus, ent see ei tähenda tingimata, et madala indeksi väärtuse korral peaks analüüsitav meloodialõik koosnema eranditult ühe ja sama vältusega nootidest (helidest): indeksi väärtus jääb väikseks ka siis, kui selle lõigu ühe osa moodustab nt. kaheksandiknootide jada ja teise osa veerandnootide jada (või ka vastupidi).

Joonisel 2 on toodud näide, mille abil saab iseloomustada *nPVI* kõrge või madala väärtuse kujunemist. Jooniselt on näha, et täpselt sama hulk täpselt sama kestusega vältusüksusi saab sõltuvalt nende paigutusest lõigus anda tulemuseks erinevad *nPVI* väärtused. Tuleb märkida, et meetodi arvutusloogika tõttu tempo indeksi väärtust ei mõjuta.

Kui rütmikontrastsuse indeksit arvutada kõne või muusika salvestise alusel, tuleb arvutamisel sisendüksuste kestust mõõta absoluutsetes ajaühikutes, milleks võivad olla sekundid või millisekundid. Joonisel 3 on toodud näide salvestise analüüsi esimesest etapist, mille käigus määratletakse üksuste kestused. Ühe noodi kestuseks loetakse meloodias ajavahemikku selle noodi algusest kuni järgmise noodi alguseni (*interonset time interval*). Joonisel on näha Mart Saare soololaulu „Mu viimne laul" fragmenti analüüsiprogrammi *Praat* vaates, kus püstjooned näitavad järjestikuste helide (nootide) vahelisi piire, mis üldjuhul vastavad silbipiiridele lauldavas tekstis.

nPVI rakendamist muusika uurimisel on motiveerinud eesmärk näidata helilooja emakeele prosoodia mõju tema loodud muusika rütmilisele struktuurile ehk teiste sõnadega küsimus, kas helilooja emakeele rütm kajastub ka tema loomingus. Kas oleks võimalik näidata, et nn. rahvuslike koolkondade eripära seostub keelega, mida üks või teine rahvas räägib? Patel ja Daniele (2002) püüdsid esimesena näidata, et inglise ja prantsuse heliloojate instrumentaalloomingu erinevuste juured võivad peituda inglise ja prantsuse keele vahelistes prosoodilistes erinevustes. *nPVI*-d kasutades ja noodistuste põhjal analüüsiti

kuue inglise ja kümne prantsuse helilooja loomingut, kes olid elanud ja töötanud aastail 1835–1974, s.t. ajal, mida on kombeks seostada nn. rahvusliku helikeele populaarsusega.[4] Selle töö tulemused näitasid, et tõepoolest kipuvad inglise muusikas rütmikontrastsuse indeksi keskmised väärtused olema prantsuse muusikaga võrreldes kõrgemad, nii nagu vastav suhe on inglise ja prantsuse keele vahel. Hiljem on Patel (2008) oletanud, et ka muusika esitaja emakeel võiks avaldada mõju sellele, kuidas viimane muusikat interpreteerib. Ta on teinud ettepaneku mõõta *nPVI*-d improvisatsioonilises muusikas (nt. džässis), et näha, kas interpretatsiooni temporaalne aspekt võiks kuidagi sõltuda džässmuusiku emakeelest.

Rütmikontrastsuse indeksi puhul kehtib reegel: mida sarnasemad oma kestuselt on järjestikused üksused, seda madalam on indeksi väärtus. Uurimused (nt. Daniele ja Patel 2004) on näidanud, et *nPVI* väärtus suureneb progressiivselt lääne muusika stiiliajaloo käigus. Seega näiteks klassikalise stiiliperioodi muusika *nPVI* väärtus on kõrgem kui barokiperioodi muusikal.

Dalla Bella ja Peretz (2005) korraldasid muusikute ja mittemuusikute hulgas uuringu, mille fookuses oli kuulajate võime eristada muusikaajaloos erinevaid stiile. Nad eeldasid, et ka ilma muusikahariduseta inimesed suudavad seda teha tänu passiivsele süvamuusikaga kokkupuutele. Et välistada varasemat kokkupuudet kuulatava muusikaga, komponeeriti uuringu tarbeks spetsiaalsed pseudoteosed, mis jäljendasid vastavalt baroki, klassitsismi, romantismi ja postromantismi ajastu stiile lääne muusikaloos. Neljast ajastust pärit pseudoteoseid esitati kuulajatele erinevas järjekorras ning paluti hinnata, kui tuttavad need teosed kuulajatele tunduvad. Teises katses, kus pseudoteoseid esitati kuulamiseks paariti, paluti kuulajatel otsustada, kas need teosed on sarnased või erinevad.

Tulemusi analüüsides võeti arvesse ka kasutatud pseudoteoste jaoks arvutatud *nPVI* väärtusi, mis analoogselt eelviidatud Daniele ja Pateli (2004) tulemustega ajas progresseeruvalt kasvasid. Ootuspäraselt selgus, et muusikud saavutasid muusikahariduseta inimestega võrreldes stiilide eristamisel mõnevõrra paremaid tulemusi. Tulemusi analüüsides leidsid Dalla Bella ja Peretz (2005: B76), et muusika temporaalne variatiivsus, mida *nPVI* väljendab, peab olema muusika stiiliperioodide eristamisel olulise tähtsusega tegur, millest oma hinnangutes eeldatavasti lähtusid nii muusikud kui muusikahariduseta inimesed. Samuti oletasid nad, et muusikaliste stiiliperioodide eristamise võime aluseks võib olla mingi üldine sündmuste kestuste muutlikkuse eristamise mehhanism, mis on seotud inimese tajuga ning toimib põhimõtteliselt sarnaselt nii muusika kui ka keele puhul.

Nagu iga meetodi rakendamine uues valdkonnas, on ka *nPVI* kasutamine muusika uurimisel mõneti problemaatiline. Allpool peatutakse paaril sellisel probleemil.

Klassikalis-romantilise perioodi lääne muusika on tihedalt seotud inimeste emotsioonidega ja otsib 19. sajandile omaselt eri kunstiliike ühendavat poeetilist alget. Nimetatud perioodi heliteoste vorm rajaneb harmoonial, mis seda ühtlasi struktureerib (Humal 2004). Seevastu varaklassitsismi muusikale on iseloomulik hoogne ja pulseeriv rütmika ja lihtsam harmoonia ning meloodia selge liigendamine fraasideks (Siitan 1998: 270). Senistes töödes saadud tulemuste alusel näib, et *nPVI* väärtused muusikas sõltuvad vähemalt kahest olulisest tegurist: helilooja emakeelest ja muusika loomise ajal valitsenud stiilist. Kui Pateli ja Daniele (2002) töös saadud tulemused osutavad erinevustele romantismi ajastul loodud inglise ja prantsuse muusika vahel, siis ei tea me veel, kas need tulemused kehtiksid samal määral ka varasema või hilisema ajastu inglise ja prantsuse muusika võrdlemisel.

Raju jt. (2010) uurisid rütmi kontrastsust eesti heliloojate soololauludes ning kaasasid uuritavate heliloojate sekka lisaks rahvusromantikutele ka ühe kaasaegse eesti helilooja, Veljo Tormise (sünd. 1930). *nPVI* väärtus Tormise lauludes osutus oluliselt madalamaks (22,1) kui Artur Kapi, Mart Saare, Eduard Oja ja Eduard Tubina loomingus, kus see jäi vahemikku 36,5 kuni 60,6.[5] Kõne liigendamisel silpideks saame *nPVI* eesti keelt iseloomustavaks väärtuseks 44,0 (Asu ja Nolan 2006, Nolan ja Asu 2009). Tekib küsimus, miks vastab *nPVI* väärtusele eesti keeles analoogiline

[4] Originaalis „era for „musical nationalism"" (Patel ja Daniele 2002: B38).

[5] Tegemist on noodistuste alusel mõõdetud *nPVI* väärtustega.

väärtus pigem rahvusromantiliste heliloojate ja mitte Veljo Tormise loomingus. Viimase tihe seos regivärsilise rahvalaulu ja siit omakorda keelega on ju üldiselt teada. Võiksime oletada, et rahvalaulu kaudu kandub eesti keele rütm ka Tormise lauludesse. Selle oletuse lükkab ümber Lehiste ja Rossi (2001) mahukas uurimistöö eesti rahvalaulude temporaalsest struktuurist. Lehiste ja Ross (2001: 130–131) leidsid, et analüüsitud lauludes on silpide temporaalne varieeruvus märkimisväärselt väiksem (s.t. laulude rütm on monotoonsem) kui samade laulutekstide lugemisel (retsiteerimisel). Seega mõjutavad eestikeelset kõnet ning eestikeelset regivärsilist rahvalaulu kaks teineteisest erinevat rütmisüsteemi. Tormise poolt enesele heliloomingus seatud esteetiline eesmärk „olla kasutatud rahvalaulu poolt" (Tormis 1972) tekitab olukorra, kus partituur sisaldab valdavalt isokroonseid noodijadasid, mis omakorda tingib madalad *nPVI* väärtused muusikas. Artur Kapi, Mart Saare, Eduard Oja ja Eduard Tubina looming seevastu on mõjutatud rahvusromantilisest esteetikast, mistõttu sarnanevad *nPVI* väärtused nende loomingus sama stiiliperioodi inglise ja prantsuse heliloojate omadega.

Lääne ajalookäsitluses on levinud lineaarne progressimudel, mis on üle kandunud ka muusikalookirjutusse. Eeldust, et muusikaajalugu areneb n.-ö. lihtsamast keerukama poole, on palju kritiseeritud.[6] Daniele ja Pateli (2004) väide, et *nPVI* väärtus suureneb muusika stiiliperioodide käigus progressiivselt, on ohtlik selle võimaliku tõlgenduse mõttes. Indeksi väärtuse suurenemist ei tohiks samastada muusika „arenguga" selle sõna kvalitatiivses tähenduses. *nPVI* näitab pelgalt heliteose rütmikontrastsuse määra ning arvutusloogikast lähtuvalt on monotoonse rütmistruktuuriga teosel indeksi väärtus madalam. Stiiliperioodide eristamist on muusikaajaloos traditsiooniliselt käsitletud pigem muutuste kaudu heliloomingu harmoonilistes või strukturaalsetes printsiipides. Sealjuures ei tähenda iga järgneva perioodi määratlus sugugi tingimata muutust keerukama poole (nt. „lihtne" homofooniline stiil pärast ülikeerukat renessansiajastu polüfooniat ning nn. uuslihtsus ja minimalism 20. sajandil).

Nagu eespool öeldud, on uurimused (nt. Daniele, Patel 2004) näidanud, et *nPVI* väärtus suureneb progressiivselt lääne muusika stiiliajaloo käigus. Seega on näiteks klassikalise stiiliperioodi muusika *nPVI* väärtus kõrgem kui barokiperioodi muusikal ning loogiliselt edasi tuletades peaks seega 20. sajandi heliloojate loomingus *nPVI* väärtus olema veelgi kõrgem. Kuid niisugune järeldus võib olla lihtsustav. Nagu teada, iseloomustab 20. sajandi muusikat stiilide paljusus. Võib öelda, et puudub üks kogu sajandit valitsev „moodne" komponeerimise trend ning et iga helilooja määratleb oma stiili individuaalselt.[7] Põhjus, miks Daniele ja Patel (2004) on *nPVI*-d saanud näidata aja jooksul kasvavana, võib peituda hoopis muus, nimelt muusika noodistuse ja esituse erisuguses vahekorras eri ajastutel. Daniele ja Pateli (2004) arvutused põhinevad noodistuste analüüsil. Ent barokiajastul ei olnud kombeks nootidesse sisse kirjutada kaunistusi, neid improviseeriti esituse käigus juurde. Barokkmuusika esitusi kuulates ei saa väita, et need oleksid oma rütmistruktuurilt kuidagi lihtsamad või monotoonsemad kui klassitsistliku perioodi teosed. Tundub usutav, et igast stiiliperioodist võib leida nii madala kui kõrge rütmikontrastsusega teoseid, sest rütm on helilooja käes teose karakteri loomisel oluline element ning olenemata ajastust on alati vajatud ja komponeeritud erineva eesmärgiga, sh. erineva rütmistruktuuriga muusikat.

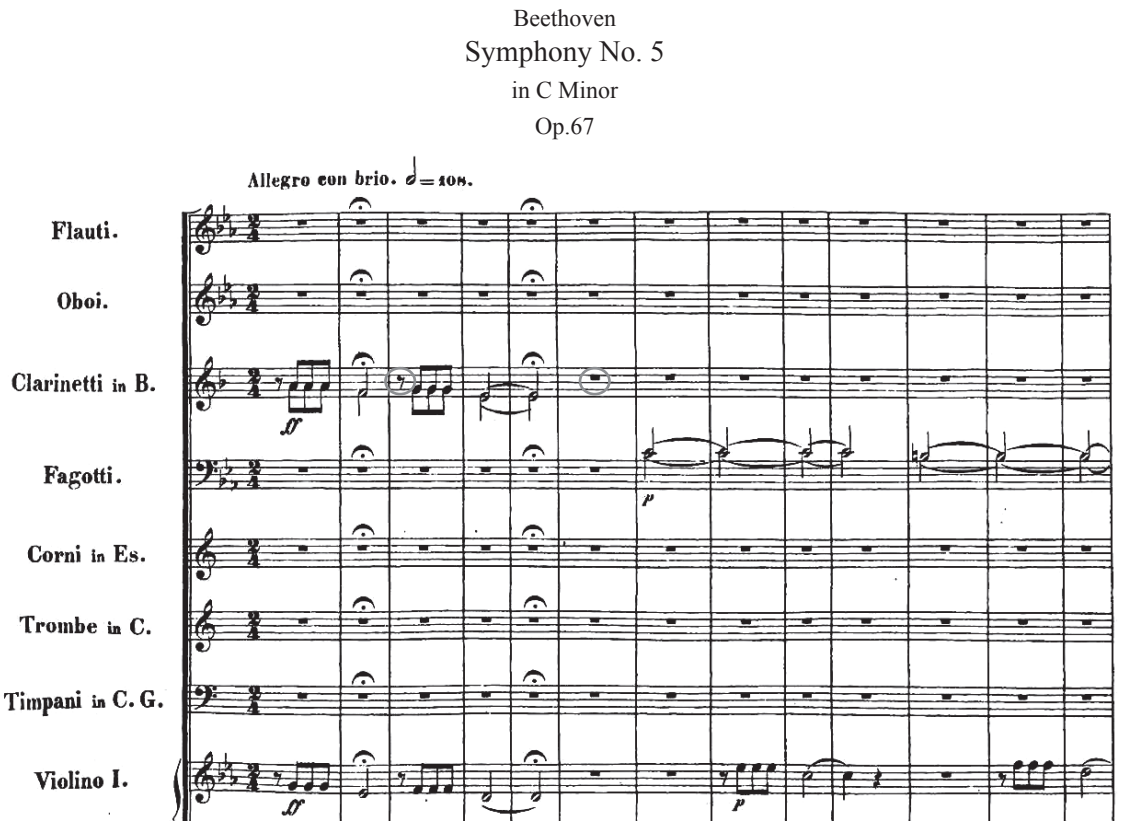
Üldjuhul analüüsitakse rütmikontrastsust noodistuse alusel. Patel ja Daniele (2002)[8] on esitanud mitmeid argumente, miks nad otsustasid *nPVI* väärtust mõõta muusika noodistuse ja mitte esituse alusel. Nad rõhutavad, et kuivõrd kõik esitused on üksteisest mõnevõrra erinevad, ei saa ühe esituse põhjal mõõta teose objektiivset *nPVI* väärtust. Nende sõnul tuleks kontrastsusindeksi arvutamisel lähtuda vaid noodistusest, kuivõrd viimane peaks sisaldama helilooja poolt määratud nootide kestusi,[9] mida esitajad ei pruugi

[6] Siitan (2004: 36) toob näite joonneumakirjast, mida peeti kaua kaasaegse noodikirja eelkäijaks. Nüüdseks on selgunud, et joonneumad ei tähista mitte helikõrgusi, vaid erinevaid meloodia-, rütmi- ja ettekande elemente.

[7] Näiteks Veljo Tormise valik ehitada oma teosed üles autentsetele regilauludele.

[8] See on üldse esimene töö, milles *nPVI*-d rakendati muusika analüüsil.

[9] „... use of a composer's notation is actually a good choice for computing musical nPVI values, because the notation at least contains an unambiguous record of the composer's choice of relative note durations" (Patel, Daniele 2002: B40).



JOONIS 4. Fragment Beethoveni Viienda sümfoonia algusest.
Pausidevahelised osad esimeses viies taktis (neli noodivältust kummaski) jääksid *nPVI* analüüsist välja.
Allikas: IMSLP / Petrucci Music Library avalik andmebaas (http://imslp.org/, 25.01.2010).

tingimata järgida. Selline seisukoht on muusikaloo ja muusikafilosoofia aspektist pisut küsitav. Nagu eespool märgitud, ei kirjutatud barokiajastul noodistusse üldiselt kaunistusi, mille lisamist oodati interpreedilt. Niisamuti oleks riskantne väita, et helilooja noodistus on ühemõtteline tõlgendus teosest. Näiteks annavad mõned heliloojad oma teostest välja aina uusi redaktsioone ning nende jaoks sarnaneb noodistus visanditega, mille juurde saab hiljem vajaduse korral uuesti tagasi pöörduda.

Ingardeni (1962/1989) muusikateose ontoloogiat puudutav teooria lähtub teose kui terviku kontseptsioonist, mis sisaldab nii helilooja kui interpreedi ettekujutust sellest. Võttes aluseks konspektiivse iseloomuga noodistuse, soovib interpreet muuta oma esitust väljenduslikumaks läbi noodistuses strukturaalselt oluliste kontrastide rõhutamise. Kontrastsuse suurendamisega on seotud mitmed Fribergi (1995) muusika esituse generatiivse grammatika reeglid, mille eesmärgiks on saavutada võimalikult väljenduslik esitus. Siit võiks oletada, et kui võrrelda *nPVI* väärtusi sama muusikapala noodistuse ja esituse korral, peaks esituse puhul olema kontrastsusindeksi väärtus suurem, sest esitaja rõhutab noodistuses olevaid kontraste noodikirja nominaalsete väärtustega võrreldes veelgi rohkem.

Repp (1992 ja 1995) on näidanud, et iga interpreet tõlgendab muusikateose noodistust ajalises mõttes oma isikliku väljendusliku (ekspressiivse) „käekirjaga", mistõttu interpretatsioonis võib eristada ühelt poolt universaalset komponenti (mis on iseloomulik kõigile selle muusikateose esitustele) ning teiselt poolt individuaalset komponenti (mis on eriomane vaid sellele konkreetsele esitusele). Raju jt. (2010) viisid läbi uurimuse, kus analüüsiti rütmikontrastsust nelja eesti helilooja 12 soololaulus, võttes aluseks nii noodistused kui ka samade laulude helisalvestised.

Arvestades esituste erinevust, analüüsiti sealjuures iga laulu kolme eri salvestist. Viimaste valikul püüti ühelt poolt leida selliseid, mis pärineksid erinevast ajast, ning teiselt poolt tasakaalustada esinejate valikut sooliselt. Selgus, et salvestiste alusel mõõdetud *nPVI* väärtused olid tõesti kõrgemad noodistuste alusel mõõdetust, kuid selline erinevus oli statistiliselt oluline vaid kolme laulu puhul. Teiselt poolt ei esinenud ühelgi juhul statistiliselt olulist erinevust sama laulu eri esituste vahel, olgugi et salvestiste tegemise vahe võis mõnel juhul olla ligi 70 aastat.[10] Seega näib rütmikontrastsuse määr olevat midagi, mis interpretatsiooni iseärasustest oluliselt ei sõltu.

Rütmikontrastsuse määra vähest tundlikkust interpretatsiooniliste iseärasuste suhtes kinnitavad ka Raju ja Rossi (2010) töös saadud tulemused, kus teineteisega võrreldi 20. sajandi alguse eesti rahvalike ja rahvalaulude salvestisi (nt. „Kungla rahvas", praegune Eesti Vabariigi hümn jt.), mis olid pärit kahest erinevast ajast. Ajalooliselt huvipakkuvamad olid aastatel 1916–1918 Saksamaal sõjavangide laagrites tehtud salvestised, kus informantidena oli kasutatud Vene tsaariarmees teeninud eesti rahvusest sõjaväelasi. Neid salvestisi võrreldi samade laulude tänapäevaste esitustega popansamblite poolt. Tulemused näitavad, et *nPVI* väärtus ühes ja samas laulus oluliselt ei erine, ükskõik siis kas salvestis on tehtud 1910. aastatel või tänapäeval.

Üks probleem, millega *nPVI*-d kasutades võib kokku puutuda, tekib meloodia segmenteerimisel „pausist pausini", s.t. kasutades meetodit, kus *nPVI* väärtus arvutatakse eraldi iga pausidevahelise lõigu jaoks. Tihti ei moodusta pausidevaheline lõik terviklikku muusikalist fraasi, näiteks siis, kui helilooja on soolopartiisse mõne pausi kirjutanud ilmselgelt ainult laulja jaoks hingamiskoha tähistamiseks. Teine samalaadne probleem puudutab nootide minimaalset arvu analüüsitavas lõigus, milleks, nagu eespool öeldud, on senistes töödes olnud sätestatud 8 või 12. Teoseid põhjalikult analüüsimatagi on ilmne, et muusikaliselt sisukad lõigud võivad olla sellega võrreldes lühemad. Üldtuntud näiteks võib siin tuua nn. saatuse koputuse motiivi Beethoveni Viienda sümfoonia esimese osa „Allegro con brio" algusest, mille moodustavad kaks pausidega eraldatud neljanoodilist lõiku (joonis 4). Vastavalt *nPVI* arvutamise reeglile, mille järgi ühe lõigu pikkus ei tohi olla lühem kui 8 või 12 nooti, jääksid mõlemad saatuse koputuse motiivi moodustavad lõigud analüüsimata.

nPVI arvutamine on kvantitatiivne meetod, mille eeliseks on korraga suure hulga andmete töötlemise võimalus. Kvantitatiivsete meetodite puhul tuleb alati tähelepanu pöörata arvutamisel kasutatud valimi esinduslikkusele. Isegi andmetöötluse suure mahu korral ei ole põhimõtteliselt võimalik läbi analüüsida kõiki teatud perioodil loodud, teatud koolkonda kuuluvaid või teatud helilooja sulest pärinevaid muusikateoseid. *nPVI* arvutamise tulemuste laiemasse konteksti asetamisel tuleb meeles pidada, et need tulemused kirjeldavad ainult seda, mis indeksi nimes sisaldub – kõrvutiste helide (nootide) rütmikontrastust ühe muusikateose või selle osa ühes hääles, mis teose või stiili iseloomustamisel on ainult üks komponent paljude hulgast.

[10] Salvestised olid pärit perioodist 1939–2007.

KIRJANDUS

Asu, Eva Liina, Francis Nolan 2006. Estonian and English rhythm: A two-dimensional quantification based on syllables and feet. – *Speech prosody.* Eds. Rüdiger Hoffmann, H. Mixdorff, Dresden: TUDpress, pp. 249–252.
Dalla Bella, Simone, Isabelle Peretz 2005. Differentiation of classical music requires little learning but rhythm. – *Cognition,* 96, B65–B78.
Daniele, Joseph R., Aniruddh D. Patel 2004. The interplay of linguistic and historical influences on musical rhythm in different cultures. – *Proceedings of the 8th International Conference on Music Perception & Cognition.* Eds. Scott D. Lipscomb, Richard Ashley, Robert O. Gjerdingen, Peter Webster, Sydney: Causal productions, pp. 759–762.
Friberg, Anders 1995. A Quantitative Rule System for Musical Performance. Doctoral dissertation, Department of Speech, Music and Hearing, Royal Institute of Technology, Stockholm, http://www.speech.kth.se/music/publications/thesisaf/sammfa2nd (13.02.2008).
Grabe, Esther, Ee Ling Low 2002. Durational variability in speech and the rhythm class hypothesis. – *Papers in laboratory phonology,* VII. Eds. Carlos Gussenhoven, Natasha Warner, The Hague: Mouton de Gruyter, pp. 515–46.
Grabe, Esther, Ian Watson, Brechtje Post 1999. The acquisition of rhythmic patterns in English and French. – *Proceedings of ICPhS 1999*. Berkeley, Calif.: Univ. of California, Dept. of Linguistics, pp. 1201–04.
Humal, Mart 2004. Ülevaade tänapäeva muusikaanalüüsi meetoditest. – *Mõeldes muusikast. Sissevaateid muusikateadusesse*. Koost. Jaan Ross, toim. Jaan Ross, Kaire Maimets, Tallinn: Varrak, lk. 338–367.
Ingarden, Roman 1962/1989. *Ontology of the work of art: the musical work, the picture, the architectural work, the film*. Translated by Raymond Meyer with John T. Goldthwait, Athens, OH: Ohio University Press.
Knight, Rachael-Anne, Naomi Cocks 2007. The rhythm of a person with right hemisphere damage: applying the Pairwise Variability Index. – *Advances in Speech and Language Pathology*, 9, pp. 256–64.
Lehiste, Ilse, Jaan Ross 2001. *The temporal structure of Estonian runic songs*. Berlin, New York: Mounton de Gruyter.
Low, Ee Ling 1998. *Prosodic Prominence in Singapore English*. Doctoral dissertation, University of Cambridge.
Low, Ee Ling, Esther Grabe, Francis Nolan 2000. Quantitative characterization of speech rhythm: syllable-timing in Singapore English. – *Language and Speech,* 43, pp. 267–271.
Nolan, Francis, Eva Liina Asu 2009. The Pairwise Variability Index and co-existing rhythms in language. – *Phonetica,* 66, pp. 64–77.
Patel, Aniruddh D. 2008. *Music, language, and the brain*. Oxford: Oxford University Press.
Patel, Aniruddh D., Joseph R. Daniele 2002. An empirical comparison of rhythm in language and music. – *Cognition,* 87, B35–B45.
Raju, Marju 2008. *Kõrvutiste kestusüksuste kontrastsuse indeks ja muusika: kas teose partituur ja selle esitus erinevad temporaalse kontrastsuse poolest?* Muusikateaduse magistritöö (juh. prof. Jaan Ross), Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
Raju, Marju, Eva Liina Asu, Jaan Ross 2010. Comparison of rhythm in musical scores and performances as measured with the Pairwise Variability Index. – *Musicae Scintiae,* 14, pp. 51–71.
Raju, Marju, Jaan Ross 2010. Rhythmic contrast in historical music performances as compared to contemporary ones. – *The 11th International Conference on Music Perception and Cognition: program and abstract book*. Eds. Steven M. Demorest, Steven J. Morrison & Patricia S. Campbell, Seattle WA: University of Washington, p. 121.
Repp, Bruno H. 1992. Diversity and commonality in music performance: an analysis of timing microstructure in Schumann's „Träumerei". – *Journal of Acoustical Society of America,* 92, pp. 2546–2566.
Repp, Bruno H. 1995. Expressive timing in Schumann's „Träumerei": an analysis of performances by graduate student pianists. – *Journal of Acoustical Society of America,* 98, pp. 2413–2427.
Saar, Mart 1984. *Soololaulud 3*. Redigeerinud ja kommenteerinud Vardo Rumessen, Tallinn: NSVL Muusikafondi Eesti Vabariiklik osakond.
Siitan, Toomas 1998. *Õhtumaade muusikalugu I.* Tallinn: Talmar ja Põhi, Avita.
Siitan, Toomas 2004. Teos ja stiil Euroopa klassikalises muusikakultuuris. – *Mõeldes muusikast. Sissevaateid muusikateadusesse*. Koost. Jaan Ross, toim. Jaan Ross, Kaire Maimets, Tallinn: Varrak, lk. 35–53.
Tormis, Veljo 1972. Rahvalaul ja meie. – *Sirp ja Vasar,* 16.06, http://www.tormis.ee/Rahvalaul_ja_meie.pdf (09.08.2010).
White, Laurence, Sven L. Mattys 2007. Calibrating rhythm: First language and second language studies. – *Journal of Phonetics*, 35, pp. 501–522.

Applying *Normalised Pairwise Variability Index* to musicology

Marju Raju

The relationship between music and language and their shared elements have been at the focal point of academic research as well as being discussed in everyday situations for a long time. Both language and music are quite complicated research objects because of the number of elements they consist of. The amount of analysable data in music or language research is huge, even in short segments of written or spoken texts, musical scores or recorded performances. It is not very common to analyse music using quantitative methods, which are very limited in comparison with the emotional experience music listening offers and which take into account only a limited number of elements. But if the analysis of a musical work remains only on a descriptive level, it loses its objectivity due to the countless ways in which it can be interpreted. In addition to descriptions of musical works, it could be useful to apply some more concrete methods to make objective comparisons of different works.

This article provides an overview of *Normalised Pairwise Variability Index* (*nPVI*), a method which, originating in linguistic research, has been applied to musicology since the 2000s and become quite popular, being used also by Estonian musicologists (Raju, Asu and Ross 2010). *nPVI* is a quantitative method which allows a large amount of data to be analysed. In linguistic research, *nPVI* has been used in prosody research. *nPVI* provides an alternative to the traditional view of rhythm, isochrony, according to which languages are divided into "syllable-timed" and "stress-timed". *nPVI* enables the rhythmic differences between languages or varieties of the same language to be quantified by capturing the difference between adjacent linguistic units (*e.g.* syllables). The method was originally devised in order to compare the rhythm of two varieties of English: Standard Southern British English and Singaporean English (Low 1998; Low, Grabe and Nolan 2000). Subsequently, the use of the index has been extended for the comparison of rhythmic differences between languages (*e.g.* Grabe and Low 2002; Nolan and Asu 2009), in first language studies (*e.g.* Grabe, Watson and Post 1999) and in second language research (*e.g.* White and Mattys 2007) as well as in research into speech pathology (*e.g.* Knight and Cocks 2007).

For music analysis *nPVI* shows the inner rhythmic contrast for the musical work; in other words, it shows how much rhythmic variability there is. Studies (Raju, Asu and Ross 2010; Raju and Ross 2010) show that the rhythmic contrast in music, as expressed by *nPVI*, is not sensitive to differences between score and performances of the same musical work or stylistic differences between various performances of the same work. Rhythmic contrast seems to be one of the key components in the identity of the music and allows us to perceive different performances of the same compositions as the same musical works.

nPVI method, of course, has its limitations, which have to be considered when using it in music analysis. But used, for example, with descriptive analyses and being careful when drawing widespread conclusions, it offers an interesting objective opportunity for comparing different musical works.

Kes oli Fredrik Pacius?

Fredrik Pacius. Musiken som hemland. Kotimaana musiikki. Redaktör/toimittanut Seija Lappalainen, Helsingfors/Helsinki: Svenska Litteratursällskapet i Finland, 2009, 224 s.

—

Urve Lippus

Paciuse nimi on Eestis küll tuntud, aga sellega seostub enamasti vaid Soome ja meie ühise hümni viis ning heal juhul teadmine, et ta on teisigi koorilaule kirjutanud (meeskoorilauljatele on kindlasti tuntud ka „Soome laul"). Soome kirjutatud muusikaloos on tal alati olnud üsna oluline koht, kuid ka seal on tema muud loomingut hakatud alles üsna hiljuti avastama ja väärtustama. 2009. aastal möödus Fredrik Paciuse (1809–1891) surmast 200 aastat ja seda tähistati Soomes üsna suurejooneliselt – oli kontserte, konverents, ilmus paar eluloorraamatut ja tänu hoogustunud uurimistööle on mõned veel tegemisel. Soome Rahvusraamatukogus Helsingis oli 18.03.–3.10.2009 ta arhiividokumentidest, käsikirjadest ja mälestusesemetest näitus „Musiken som hemland. Fredrik Pacius 200 år / Kotimaana musiikki. Fredrik Pacius 200 vuotta", mis käesoleva aasta kevadel (28.04.–19.05.2010) rändas ka Eesti Rahvusraamatukogusse Tallinnas. Näituse piltidest, dokumentidest ja Paciuse-aastal peetud ettekannetest on Helsingi ülikooli muusikaloolane Seija Lappalainen koostanud esindusliku kakskeelse (rootsi ja soome) albumi „Kodumaaks muusika", mis sisaldab seitse Paciuse-teemalist uurimuslikku artiklit ning palju pilte ja käsikirjanäiteid.

Ma ei taha üldistada, kuid vähemalt mina olen rohkem harjunud mõtlema soome ja eesti rahvusliku liikumise sarnastest aspektidest. Paljud soomlaste ettevõtmised ja ka nende rahvuslikus vaimus looming oli 19. sajandi keskpaiku ning ka hiljem eesti soost haritlastele ju eeskujuks eesti omakultuuri loomisel, eriti pakkus see tuge soovile erineda sakslastest. Ainult neile aspektidele mõeldes on lihtne siinseid hoiakuid, vaateid ja tundeid projitseerida ka 19. sajandi soome rahvusliku liikumise tegelaste pähe. Sotsiaalse tausta poolest on aga 19. sajandi soome rahvuslik ärkamine hoopis teistsugune, väga erines Balti kubermangude oludest ka Soome suurvürstiriigi asend Vene keisririigis ning seega ühtlasi ka emotsionaalne suhtumine venelastesse. Olen märganud ka oma praeguste soome kolleegide puhul huvis Venemaa vastu teatud nostalgiat, soovi otsida sealt 19. sajandil ja 20. sajandi algul ka Soomesse ning soome kunstiloomingusse ulatunud keiserliku metropoli lähiala hiilguse jälgi. Olen ka korduvalt mõelnud, milliseks oleks kujunenud eesti kultuur, kui siinsed põlistest baltlastest haritlased poleks olnud nii suletud ja konservatiivsed ning oleksid otsustanud kohaliku balti rahvusluse loomise asemel hoopis eesti keelele üle minna. Põgusa estofiilide liikumise asemel oleks Tartu ülikoolist hakanud eestluse vaimu kiirgama juba 19. sajandi keskel, kogu üritusel oleks hoopis teistsugused majanduslikud võimalused olnud ja just sakslased oleksid hakanud oma nimesid eestistama. See mõttelend on muidugi sama tark kui unistamine, mis kõik oleks võinud olla, kui 1939. aastal siinmail alanud sündmused oleksid mingi teise pöörde võtnud. Oli muidugi palju põhjusi, miks Soome rootsikeelsetele haritlastele võis soomlus olla ahvatlev, baltlastele eestlus või lätlus aga täiesti vastuvõetamatu.

Mõtisklused neil teemadel on mind mõnda aega köitnud ja seetõttu huvitusin kõigepealt ajalooteemalistest artiklitest. Nagu seda laadi kogumikes tavaks, püütakse alustuseks anda lugejale mingi laiem pilt peategelase ajastust. Seda ülesannet täidab tuntud soome ajaloolase Matti Klinge artikkel „Paciuse Helsingi ja Soome". Klinge rõhutab Vene keisri tuge pärast Turu suurpõlengut Helsingisse toodud ülikoolile, juba selles asukohavahetuses oli poliitiline motiiv: tuua ülikool ja suurvürstiriigi kultuurikeskus eemale Rootsi mõjualast ja lähemale keisririigi pealinnale Peterburile. Aleksander I käsul oli juba 1811. aastal oluliselt suurendatud ülikooli rahastamist, et see saaks võrdseks parimate Saksa ülikoolidega (NB! Tartus oli küll keiserlik, kuid 1890. aastateni just Saksa ülikool). Klinge rõhutab, et kogu Euroopas hakati sel ajal ametnikelt rohkem nõudma ülikooliharidust ja nii moodustus järjest arvukam kodanlik kultuurivajadustega haritlaskond. Suurvürstiriigina kuulus Soome võimsasse impeeriumisse, mille pealinna lähedus mõjutas vähemalt väliselt eluviisi ja avardas silmapiiri. Klinge väitel oli vaimne atmosfäär hilisemas iseseisvas Soome Vabariigis palju provintslikum ja see ületati alles 1960. aastatel. Võrdluse kontekstis Paciusega

räägib ta edasi teisest väljapaistvast Saksamaalt tulnud kunstnikust, arhitekt Carl Ludvig Engelist, kes samuti oma elutöö Helsingis tegi. Ta leiab, et nad mõlemad oleksid tööd ja tunnustust leidnud ka Saksamaal, Peterburis või Stockholmis, kuid eelistasid võimalust midagi täiesti tühjalt kohalt üles ehitada. Klinge kokkuvõtte järgi on Engel, Pacius ning ainsa kohalikuna Johan Ludvig Runeberg „mitte ainult rajajate, vaid ka suurte kunstnikena Soome kõrgkultuuri kivisambad". Lisaksin, et 19. sajandi algupool oli küll rahvusromantismi ja rahvuslike kultuuride sünniaeg, kuid teisalt oli tollal pigem tavaline kui erandlik, et tasuvama töö või auväärsema positsiooni otsinguil rändasid nii kunstnikud kui teised haritlased maalt maale. Märkimisväärselt suur osa muusikuid kogu Põhja-Euroopas (ja Venemaal) oli pärit Saksamaalt, paljud neist rändasid aastaid ja naasid lõpuks kodupaika, paljud aga kodunesid oma uues elupaigas ja rahvuslike kultuuride edenedes liitusid kohalike liikumistega. Mõte sünnipära olulisusest rahvuslikuks kunstnikuks saamisel kuulub tunduvalt hilisemasse aega ja pigem kirjasõnasse kui tegelikkusse – natukenegi rahvuslike suurkujude perekonnalugu uurides läheb asi lootusetult sassi.

Albumi koostaja Seija Lappalaise artikkel „Fredrik Pacius – Soome muusikaelu ehitaja" annab uute arhiiviuuringute tulemusel koostatud värske ülevaate Paciuse elust ja tegevusest. Kuigi selles tekstis pole antud ruumi oma aja muusikaelu struktuuride iseloomustamisele, millest selguks, kuivõrd tüüpiline siiski oli Pacius omas ajas, peegeldub igal sammul autori põhjalik teadmine nii Soome kui üldse Euroopa tollastest tavadest. Artikkel on kirjutatud ajaloolase neutraalses toonis ja mitte rahvusliku muusika suurkuju juubelikõnena, peakangelase õnnestumisi ja raskusi hinnatakse neis oludes, milles ta tegutses. Samas selgitatakse veenvalt, kuidas pooljuhuslikult just Helsingisse pidama jäänud saksa viiuldajast sai kõigepealt „meie Pacius" (nii olevat teda nimetatud juba 1839 ehk neli aastat pärast Helsingisse saabumist) ja 1870.–1880. aastatel kirjutati temast lehtedes juba üldiselt kui „Soome muusika isast". Siin oli üsna kõrvaline tähtsus asjaolul, et ühest tema laulust (jällegi pooljuhuslikult) kujunes soomlaste rahvuslaul. Määrav oli see, et Pacius oli just otsustavatel aastakümnetel Helsingi muusikaelu igakülgne juht – ülikooli muusikadirektor, akadeemilise kooriühingu ja linna muusikaühingu juht ja dirigent, helilooja, kes kirjutas kõikides žanrites sümfooniast ja ooperist koorilauludeni, viiuldaja ja muusikaõpetaja. Ühelt poolt andis elu Paciusele selle võimaluse, need kodanliku muusikaelu institutsioonid ja vastav repertuaar hakkasidki kujunema 19. sajandi algul ning Helsingisse vajati ja otsiti just sellist inimest. Teisalt oli soomlaste õnn, et nad leidsid niisuguse tasakaalustatud annetega saksa nooruki – nii helilooja ja muusik kui ka organisaator, võimekas ja energiline, kuid mitte liiga ambitsioonikas, et kaugest Helsingist pärast paari aastat edukat tegutsemist kasvanud oskuste ja enesekindlusega suuremate muusikakeskuste poole põgeneda. Osa selle artikli teemadest kajastub ka Seija Lappalaise artiklis „Fredrik Pacius ja Richard Faltin – kaks sakslast Soome muusikaelu ehitamas", mis ilmus Res Musica esimeses numbris (lk. 71–83).

Fabian Dahlströmi artikkel tutvustab eraldi Paciuse tegevust koorijuhina, kuigi see valdkond oli ka Seija Lappalaise uurimuses esindatud. Ta rõhutab, et Paciuse ametiülesannete hulka ülikooli juures koorijuhtimine ei kuulunud, kuid üks tõeline muusikaelu juht ei saanud sellest kuidagi mööda minna. Lauluseltsis osalemise kogemused olid Paciusel juba Saksamaalt ning Dahlström leiab, et just Pacius tõi Soome neljahäälsesse *a cappella* meeskoorilaulu ka saksa repertuaari, varem olevat see rohkem Uppsala üliõpilaslauludega piirdunud. Huvitav, et kui eesti meeskooritraditsioonis on levinud kvartetis ja topeltkvartetis laulmine, siis Dahlströmi järgi soome üliõpilaslauljad armastasid kaheteistkümnest lauljast ansamblit, see oleks siis kolmekordne kvartett. 19. sajandil olid väga populaarsed ka asjaarmastajate segakoorid ja paljudes linnades korraldati lihavõttenädalal heategevuskontserte, kus kanti ette suuri oratooriume. Selliseid kontserte hakkas ka Pacius korraldama, juba Helsingisse saabumise aastal kanti ette Paciuse õpetaja Louis Spohri oratoorium „Die letzten Dinge" ja aastate jooksul esitati palju tollal populaarseid teoseid. Martin Wegeliuse mälestuste põhjal rõhutab Dahlström, et Paciuse tegevuses hinnati kõige kõrgemalt just ta koorijuhioskusi ja ta koorid kõlanud silmatorkavalt puhtalt.

Mõneti ootamatu on kogumikust leida Eero Tarasti artiklit, kes semiootikuna ei satu just sageli ajaloolastega ühiste kaante vahele. Ta lubab teha Paciuse suhtes „fenomenoloogilise reduktsiooni", et pääseda aegade jooksul temaga seostuvatest klišeedest ja uurida otse partituure. Põhjalikult tutvustab ta Paciuse õpetajaid Louis Spohri ja teoreetikut Moritz Hauptmanni, leides, et Pacius

sai konservatiivse hariduse ja ka tema muusikamaitse oli konservatiivne, kuid ta oli ka Saksamaa mõõdus korralik helilooja. Elades aga nii kaugel tollastest muusikakeskustest, ei õnnestunud tal oma oopereid Saksamaal lavale tuua. Tarasti hindab Paciuse oskust kirjutada meloodiaid ja analüüsib selle näitena teist Paciuse väga populaarset laulu „Soome laul". Kaks järgmist artiklit on pigem Paciuse paarist laulust kui otseselt temast endast. Petri Tuovinen kirjutab teemal „Muusika, sport ja Maamme-laul" ja see on essee rahvuslaulust ja selle tähendusest üldse. Paneb mõtlema, miks üks laul sellise tähenduse omandab – miks ei saanud rahvuslaulu näiteks Paciuse „Soome laulust". Siin ei ole võimalik muusikaliste kvaliteetidega asja seletada, üks laul teatud momendil lihtsalt täidab tühiku ja võib küllalt juhuslike asjaolude kokkusaamisel selleks jäädagi. Nii Soomes kui Eestis on arutatud, et oleks vaja ehtsamat, mitte nii saksapärast viisi. Paari tuntud laulu ümber keerleb ka Susanna Välimäki artikkel „Fredrik Paciuse muusika soome filmis: isamaalisus ja ühiskonnakriitika". Viimane, Jani Kyllöneni ja Mikko Nisula artikkel annab ülevaate Paciuse teoste tekstikriitilise väljaande koostamisest, mille esimene köide Fennica Gehrmani väljaandel ilmunud. See on põnev ettevõtmine ja kindlasti hakkab ta tööde ilmumise järel Paciuse muusikat rohkem kõlama, sest praegune muusikaelu tarbib palju ajaloolist muusikat ja kakssada aastat hiljem pole oluline, kas ta omal ajal veidi uudsem või vanamoelisem oli.

Anu Kõlar, *Cyrillus Kreek ja Eesti muusikaelu*, Tallinn 2010

Anu Kõlar, *Cyrillus Kreek ja Eesti muusikaelu*. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Väitekirjad 5, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, 2009, 276 lk.

—

Janika Päll

Anu Kõlari 276-leheküljeline doktoridissertatsioon „Cyrillus Kreek ja Eesti muusikaelu" on mahukal allikmaterjalil põhinev monograafia, mis köidab nii sisu kui kauni eesti keelega. Moodsa ajalookirjutuse printsiipide järgi keskendub uurimus eeskätt üksikinimesele (Tamm 2007: 152, Annuk 2006), valgustades peamiselt neljakümmet aastat (1921–1962) ehk Haapsalu-perioodi Cyrillus Kreegi elus (Kõlar 2010: 6). Käsitlus toob esmakordselt kokku palju uut või läbi analüüsimata materjali Cyrillus Kreegi kohta, suutes samas selgitada sel perioodil terves Eesti muusikaajaloos ja kultuuriloos aset leidnud sündmusi. Nii ületab dissertatsiooni tähtsus muusikaloo raamid. Alljärgnevas toon välja mõned aspektid eeskätt kultuuriloo seisukohalt.

Autori valitud põhimeetodiga (elulookirjutus) sobivalt vastab töö ülesehitus antiikajast pärit loomuliku järjekorra (*ordo naturalis*, Scheuer 1994: 31) printsiipidele. Anu Kõlari dissertatsiooni esimene peatükk tutvustab töö meetodit, teine Kreegi perekonnalugu ja õpinguid ning kolmas tema tegevust Haapsalus vaba Eesti ajal. Neljas peatükk kaldub elusündmuste loogikast pisut kõrvale, käsitledes kokkuvõtvalt Kreegi loomingut ja vaimuilma, kuid viiendas pöördub jutustus Kreegi elukäigu juurde tagasi, uurides tema elu ja loomingu saatust nõukogude ajal.

Uurimismeetodile pühendatud 1. peatükis pöörab autor suurt tähelepanu muusikabiograafia žanrile, tuues välja kaks äärmust, faktipõhise (akadeemilise) ja ilukirjandusliku biograafia. Kõlar näeb žanri (akadeemilise suuna) algust 18. sajandis (Kõlar 2010: 16). Selle eelkäijateks on siiski kaks pikka katkematut traditsiooni: eluloonarratiiv historiograafias ja retoorikas (iseseisva žanrina alates hellenismiajast, vt. Gentili, Cerri 1988: 84) ja entsüklopeediatraditsioon, mis 18. sajandiks omandas tänapäevases mõistes faktitäpsuse (Jäger 1999: 968–969). Alles nende põimumisel saame faktipõhise akadeemilise biograafia, mis võiks vastanduda ilukirjanduslikule, kuid tihti ei esine see vastandus tänapäevalgi puhtal kujul. Just žanripiiride hägusus näitab vajadust käsitleda taas elulookirjutuse teoreetilisi aluseid.

Anu Kõlar toob välja kaks keskset suunda muusikaloos: uuesti au sisse tõusnud isiksuseloolise lähenemise ja Guido Adleri kehtestatud suuna, mis näeb olulisena üksnes loomingut (Kõlar 2010: 16–19). Tundub, et muusikalool on Adleri ja Dahlhausi traditsiooni pinnalt end jätkuvalt raske tõestada. Kas põhjuseks on narratiivi keskne koht, mis lähendab seda ilukirjandusele? Kuigi uurimistulemuste narratiivina esitamine ei välista analüütilisust, esineb sama probleem ka kirjandus- ja kunstiajaloos, samas kui nn. „puhas ajalookirjutus" ei ole oma staatust kaotanud, hoolimata põlvkondade ja ideoloogiate vahetumisest ja vajadusest ajalugu üha uuesti ümber kirjutada. Niisiis on põhjuseks pigem ajaloo ainese (riikide teke ja kadu, lahingud ja lepped, põrmust üleskaevatud linnad, muinsusesemed ja kalmud) ning kunstiloo ainese (loojate tulek ja minek, koolkondade võitlused ja artefaktide sünd) ebavõrdne kaal hindajate silmis. Anu Kõlar näitab oma uurimusega võimalikku teed staatuse tõstmiseks: kirjutada ühe looja loo kaudu terve maa ja ajastu ajaloost.

Monograafia teine peatükk on pühendatud Kreegi perekonnaloole ja rännuaastatele. Peatükk 2.2.1 räägib Kreegi õpiajast Peterburi konservatooriumis, andes ühtlasi ülevaate õppetöö korraldusest. Anu Kõlar toob Peterburi kultuurielu välja viljaka uurimissuunana, mis on seni meie kultuuriloos vähe käsitlust leidnud. Väga paljutõotav tundub õpinguaja käsitlus ka Kreegi helikeele arengu uurimise kontekstis, mille puhul autor näitab mitmete Kreegi helikeelt iseloomustavate joonte tulekut (vt. lineaarse mõtlemise ja polüfoonilisuse ning modernse muusika mõju käsitlust lk. 153–156). Peatükk 2.2.2 (osalemine rahvamuusika kogumise aktsioonis) on liigitatud rännuaastate hulka, kuid loob seose nii Haapsalu-aja elu ja tegevuse vaatlemisega kolmandas peatükis kui ka loomingu käsitlemisega, valgustades (lk. 61) ettehaaravalt ka Kreegi hilisemat tegevust rahvaviiside kogumisel. Autor on valinud lisameetodiks paigafilosoofia, kuna Kreek oli terve elu Haapsaluga seotud. Kultuuriloo uurijatele ja sotsiaalteadlastele annavad teine ja kolmas peatükk hea lähtekoha uurimaks Kreegi ja Haapsalu kultuurielu rolli sotsiaalsetes

võrgustikes, mille moodustasid Peterburis tudeerinud, Läänemaa Õpetajate Seminari õppejõud, rahvaluule kogumises osalenud jt. Näeme, kuidas Haapsalu andis Kreegile peaaegu kõik vajamineva: töökoha, soodsa vaimse õhkkonna kolleegide ja muusikat armastavate tuttavate ringis ning loominguks vajaliku rahu ja eraldatuse.

Üks kolmanda peatüki järeldusi paneb üle vaatama mõnd seisukohta esimese Eesti Vabariigi haritlaskonna käsitlemisel. Anu Kõlar näitab Kreegi universaalsust, osutades, et kultuuriloos välja öeldud tees („et vajadus universaalharitlaste järgi, n.-ö. nende aeg oli möödas", vt. Karjahärm, Sirk 2001: 240–241) ei pea paika Haapsalu-taolise väikelinna puhul (Kõlar 2010: 81–82). Järeldus, milleni Anu Kõlari monograafia väga loogiliselt jõuab, võiks kehtida ka mitme teise Eesti väikelinna (nt. Valga, Viljandi, Pärnu) haritlaste kohta. Ent tuleb arvestada sedagi, et suured ajastute ülevaated kajastavad enim just avaliku elu sfääri ja seda puudutavaid dokumente. Haapsalu-suguses väikelinnas on avaliku ja isikliku elu sfääri piirid hägusamad ja ka professionaalide ring väiksem, mistõttu universaalsetel annetel tekib rohkem võimalusi eneseteostuseks. Võib tuua palju näiteid esimesel iseseisvusajal Tartus ja Tallinnas tegutsenud haritlastest, kes olid mitmekülgselt andekad, kuid – ehk tänu kultuuri laiemale kandepõhjale professionaalide osas? – realiseerisid oma andeid tihti vaid kitsamas ringis.

Neljas peatükk toob esile Cyrillus Kreegi põhilised inspiratsiooniallikad, loometehnikat iseloomustavad põhijooned ja tema suhted muusikaavalikkusega ja institutsioonidega. On küll kahju, et kõrvale on jäänud Kreegi loomingu käsitlemine Euroopa muusikaloo kontekstis (Kreek oli ju Bartóki ja Stravinski noorem kaasaegne!), kuid see viinuks uurimuse mahu tasakaalust välja. Samuti on vajalik töö asetumine senisesse uurimistöö konteksti (vt. vastukajad Mart Humala, Tiia Järgi jt. uurimustele). Kuigi pelgalt sisukorda lugedes jääb mulje, et muusikateoreetiliste küsimuste käsitlemine on Kõlari uurimuses kõrvalepõike rollis, siis tegelikult see nii ei ole: just 4. peatükis asub raamatu (kuldlõikeline) keskpunkt. Nii on Kreegi loomingu- ja vaimuilma käsitlus monograafia keskmeks, mis seob kõike ülejäänut.

Eriti hästi on üldistus Eesti ajaloo kontekstis õnnestunud viiendas peatükis (Võimu diktaat...). Siin näitab Kõlar teadustöödes harvaesinevat tasakaalustatust: ülevaade Kreegi elust stalinismiajal on kirjutatud sügava kaasaelamisega, andes samas objektiivse ülevaate faktidest ja analüüsi, mis püüab mõista mõistetamatut (vt. nt. Kõlar 2010: 214). Faktide valik on meisterlik, esitatakse ajastule kõige iseloomulikumad tõigad. Eriti kõnekaks näiteks on tabel, mis esitab kõrvutavalt nõukogude muusikale „omase" ja „võõra" (Kõlar 2010: 211), samuti ülevaade Heliloojate Liidu arutluskoosoleku protokollist (*ibid.*: 219–221). Keskendudes muusikutele, näitab ta selgelt nende saatust osana Eesti haritlaskonna kannatamisest ideoloogiliste rünnakute all (vt. nt. EK(b)P VIII pleenumi käsitlust lk. 215–217). Kuigi Anu Kõlari uurimus toob välja aja rusuvuse Kreegi ja tema kaasaegsete (muusikute) jaoks ning takistused, mis loomingu ja elugi võimatuks tegid, on see üks väheseid stalinismiaja käsitlusi, mis mõjub tervendavalt: autori mõistmisepüüd ja koos sellega saabuv selginemine on vabastav.

Lõpetan Anu Kõlari väljatoodud paradoksiga Kreegi koraalikaanonite populaarsusest nüüdisajal, vastandina kolmekümnendatele aastatele ja Kreegi enda arvamusele, et kunagi, kui kooride tase on kõrge, ei paku tema laulud enam huvi (tsitaat lk. 156). Mitmete oma kaasaegsete, tollal vägagi populaarsete heliloojatega võrreldes on Kreegi loomingu tähtsus aja jooksul kasvanud, sellal kui teiste puhul on tendents kahanev. Tundub, et muusikateadlaste ja koorijuhtide vaeva viljana on Eesti publik ja lauljaskond Kreegi loomingule „järele jõudnud". Käesolev suurepärane monograafia annab ka formaalse kinnituse, et Cyrillus Kreegi näol oleme saanud endale aegadest üle tõusva helilooja.

KIRJANDUS

Annuk, Eve 2006. *Ilmi Kolla ja tema aeg. Biograafilise lähenemisviisi võimalusi Nõukogude aja uurimise kontekstis.* Tartu: Ülikooli kirjastus.
Gentili, Bruno, Giovanni Cerri 1988. *History and Biography in Ancient thought.* Amsterdam: Gieben.
Karjahärm, Toomas, Väino Sirk 2001. *Vaim ja võim: Eesti haritlaskond 1917–1940.* Tallinn: Argo.
Jäger, Jürgen 1999. Enzyklopädie. – *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte. Bd. 13 A–Fo,* Hrsg. Hubert Cancik, Helmuth Schneider, Manfred Landfester, Stuttgart: Metzler, S. 966–975.
Kõlar, Anu 2010. *Cyrillus Kreek ja Eesti muusikaelu.* Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Väitekirjad 5, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
Scheuer, Helmut 1994. Biographie. – *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 2 Bie–Eul,* Hrsg. Gert Ueding, Tübingen: Niemeyer, S. 30–43.
Tamm, Marek 2007. Subjekti Tagasipöördumine: Georges Duby [Järelsõna]. – Georges Duby, *Guillaume de Maréchal ehk maailma parim rüütel.* Tlk. Lore Listra, toim. Henno Rajandi, Tallinn: Varrak, lk. 152–166.

Reflecting the Music of Arvo Pärt in films – Echoes of Mind, Meditation and Mythology

Kaire Maimets-Volt, *Mediating the 'idea of One': Arvo Pärt's pre-existing music in film*. Estonian Academy of Music and Theatre Dissertations 4, Tallinn: Estonian Academy of Music and Theatre, 2009, 237 pp.

—

Jarmo Valkola

Kaire Maimets-Volt's dissertation *Mediating the 'idea of One': Arvo Pärt's pre-existing music in film* deals with the experience of encountering of Pärt's compositions like *Für Alina*, *Spiegel im Spiegel*, *Variationen zur Gesundung von Arinuschka* and *Cantus in Memory of Benjamin Britten* in film soundtracks. Maimets-Volt thinks that in these films Part's *tintinnabuli* music had been used with rather similar purposes in a rather similar context. Thus the main hypothesis of this research is twofold: first of all, in films Part's music often occurs in narrative situations where it is necessary to express one single unambiguous idea or emotional content, or emphasize this over something else; secondly, this content tends to be very similar in films otherwise diverse in terms of plot or genre, and it tends to be so regardless of which particular *tintinnabuli* work is used.

Maimets-Volt focuses on two representative examples of early instrumental *tintinnabuli* style, namely on the use of *Für Alina* (1976) and *Spiegel im Spiegel* (1978) in film soundtracks. The principal aim of Maimets-Volt's work is to examine the use of Arvo Pärt's pre-existing *tintinnabuli* compositions in contemporary film soundtracks in order to determine the aesthetic reception of this music in film art. This will be achieved primarily through film analyses that explore the functions of *tintinnabuli* music in film and the expressive meanings this music is considered suitable to communicate.

Two questions underlie this dissertation. First, what kind of expressive meanings may be communicated through *tintinnabuli* music in film? Secondly, what musical attributes make *tintinnabuli* music suitable for expressing such meanings?

Because Maimets-Volt has taken her methods from the Tartu-Moscow-School of Semiotics, she claims that musical meaning depends on certain semiotic codes used to interpret it, that the meaning is subject to change over time and in different interpretive communities (e.g. cultures). While it is true that music has many cultural associations, and maybe even codes, it is quite another matter whether semiotics alone is sufficient to clarify all the meanings in question, especially if one thinks that with musical meanings we are dealing with perceptual and logical schemes connecting phenomenology, lifestyle, social practices, styles and special ways of executing musical techniques with a unique interpretation, and so on. Certain codes are definitely there, but these do not always explain the whole system of how meanings work. Maybe a psychoanalytic viewpoint towards music, understanding music as symbolic process, might offer a bridge to shift the emphasis on to a purely formal, semiotic level, though in music the content and formal levels are in many ways interactively connected.

Another issue is that, from a musicological point of view, the author's aim in introducing films that have made use of Pärt's pre-existing *tintinnabuli* music is to present contexts that could open up alternative analyses and interpretations of his music. This is a definite enlargening, since it brings in the idea of an interdisciplinary approach in researching film music. For Maimets-Volt, her research combines film music studies with a cognitive musicological perspective together with film analysis and cultural semiotics. The main films to be analyzed are Tom Tykwer's *Heaven* (Germany/Italy/USA/France/UK, 2002) and Gus Van Sant's *Gerry* (USA/Argentina/Jordan, 2002). There are, of course, other examples, but these are analyzed less rigorously. Mike Nichols's TV-film *Wit* (USA, 2001) provides one example, and we can realize how differently these three films, all featuring Pärt's music, work in terms of image and sound combination.

Proceeding further, Maimets-Volt introduces more material, claiming that the compositional structure of narrative consists of two planes: the expression-plane, which in this dissertation is synonymous with 'form (of text organisation)', 'formal structure', 'signifier', 'technical' aspect; and the content-plane, which in this dissertation is synonymous with 'content', 'thematic structure', 'signified', 'expressive' aspect/meaning.

This is important, and accordingly, among film scholars, the work of narrative has often been likened to all sorts of things, not simply to cinematic procedures but also to varying types of literary and aesthetic practices. The comparisons between music and film could be based on a host of factors, which may or may not be interrelated.

The musical and cultural landscape

To begin with, the appeal of Pärt's music – be it the minimal Orthodox reflections upon the listener or the divine decree that directs the charm of it – finds a ready analogy in the audience, who essentially play a significant part in the production of the meanings. Consequently, the effect of the Pärt's musical connotations, the pleasure of the music's final effect, mirrors the audience's feelings toward the outcome of the special *tintinnabuli* sound, which contains all these ideals in it.

The topic of the dissertation is excellent. The author draws on a wide range of theoretical resources to interpret and expand the meaning of Pärt's music and its cinematic usage. The dissertation engages with a variety of conceptualizations of Pärt's music. At the core of this is an interweaving of various approaches. Its contribution to this field works through a detailed analysis of the film material in question to illustrate the various meaning-making activities that are likely to be relevant in other contexts as well. Maimets-Volt's work also takes forward the field of musical and cultural landscape through its theoretical elaboration of the various meanings of the interconnections between music and film. The text is sufficient and original in the way in which it interweaves Pärt's musical structures and wider theoretical discussion.

The theoretical basis of *Mediating the 'idea of One': Arvo Pärt's pre-existing music in film* develops progressively through successive chapters, which are themselves framed and organized carefully. This framing draws on various sources and, with its evocation of a reliable and secure point of reference, comes to represent her search for inner direction and meaning. The prologue clarifies the direction and intention of the dissertation, namely to consider the range of ways in which to give meaning to Pärt's music, which is explored empirically and theoretically throughout the text. Somewhat problematic is Maimets-Volt's notion that music as an art form adds to the aesthetic or artistic effect of the film in acoustic terms, as well as by contributing to the integration of the film text. Partly this is true. For example, in *Gerry*, the use of long-takes creates spaces that have been modified with a special sense of deep-focus cinematography. It is useful to notice how the action takes place on different levels of the composition. This makes it possible to use stylized camera calligraphy. This shows how sounds (and especially Pärt's music) create spaces (on- and off-screen) in the film. This means that stylistic, social and semantic changes are all present simultaneously. A useful remark is that due to the specific ways of setting this music to interact with the other means of expression in both films, the music is displayed not only as characterizing the particular nature of that "third presence"-perspective, but as simultaneously representing that very timeless sphere itself, from which the eye is cast on the characters and their actions. This is how the music affects us on the level of the mind. The spiritual and mythological value of Pärt's music is, in this sense, evident.

If we turn to phenomenological fields, say to the area of phenomenological description, we would discover that Maimets-Volt's *Mediating the 'idea of One': Arvo Pärt's pre-existing music in film* fulfills many of its original promises and functions to establish and disclose important elements of Pärt's musical poetics. The relation between drama, music and film is very close in this work. It is helpful that the author speaks of artistic text as a complexly constructed meaning, and this is why the presumptions of codification and of interpretation are inseparable from this concept.

Furthermore, an important vision is Maimets-Volt's suggestion that analyses of the kinds of expressive meanings pre-existing music might communicate in film could be based on reading the images and speech as actualisers of music's

semantic potential, or on reading music as if reproducing the already existent meanings.

Related to this, we could speak of cinematic semantics, by which we can understand the exploration of cinematic meanings, concentrating on specific cinematic things like exploring the meanings of moving images, succession, montage-combinations and camera-effects. So, in this connection the interest focuses on all kinds of visual and stylistic meanings of cinema. Theoretically speaking, it would have been possible to enlarge the cognitive perspective and bring in ideas of more subtle views of how our perceptive apparatus responds to different stimuli within a framework of schemata which guide perception. Consequently, cognitive research could be brought into line with phenomenological notions about relating to a reality beyond the immediate field of perception and experience.

Towards a philosophy between image and sound

The readings in Maimets-Volt's text are remarkably consistent, insofar as they repeatedly return to notions of Pärt's music. We can state that the author traces convincingly the musical attributes behind the special echo and sound of Pärt's *tintinnabuli* music. In general, these notions remain fixed in a positive way and receive the needed nuances. The analyses of *Heaven* and *Gerry* are well handled, neatly packed interpretations, which bring in many essential ideas. In *Gerry*, especially, we are dealing with a thorough speculation of landscape-cinema, an idea of figures in a landscape where the relations between space and characters are centrally present. I would not call Maimets-Volt's notions coded speculation: they are more like phenomenological remarks between music, image, and the unfolding drama to reveal the essence of the language of cinema.

All the same, Maimets-Volt's chapters exhibit a solid familiarity with the extensive literature and hardly disappoint in providing fresh insights. Again in the chapter on film music's theoretical implications, in considering the relations between film music and cinematic narrative, Maimets-Volt makes many important observations about "new critical tools", aesthetic and methodological approaches that have been applied in this field during recent decades. Film music is usually engaged with the surrounding cinematic narrative, although, in some cases, the connotations that go along with the music can easily overcome definitive barriers.

Elsewhere, in the discussion of Pärt's ontological and existential themes, which pits musicological concepts of Pärt's works against bigger ideals, the issue of aesthetic relativity is greatly modified by being viewed from the perspective of interactive relations. The meditative aspect is there. To be sure, the philosophical and ontological aspects that necessarily arise when one moves into this broader context could have been treated at greater length and with more attention to the intellectual and aesthetic issues of Pärt's music. Consequently, corresponding themes in Pärt's musical works, and in the cinematic equivalents are partly ignored.

Nonetheless, the stringent focus that Maimets-Volt applies to her interesting, straightforward study should in the end be applauded insofar as it leaves the reader with a good sense of a central aspect of Pärt's music and its applications in the field of cinema, namely his minimal and deeply fascinating *tintinnabuli* sound. The readings of individual passages are lucid throughout and altogether compelling. In this regard, at the very least, Kaire Maimets-Volt's *Mediating the 'idea of One': Arvo Pärt's pre-existing music in film* makes a decisive and highly welcome contribution to the field.

Muusikateadusliku elu kroonikat 2009/2010

Koostanud Anu Paulus, EMTSi sekretär

Eesti Muusikateaduse Selts

2009. aasta oli EMTSi 18. tegevusaasta. 19. oktoobril toimunud Leichteri päeval, mis on ühtlasi EMTSi aastakoosolek, valiti seltsile uus juhatus koosseisus Toomas Siitan (esimees), Kerri Kotta, Kaire Maimets-Volt, Anu Sõõro ja Maarja Kindel. Anu Sõõro ja Maarja Kindel osalevad EMTSi juhatuses esimest korda, Toomas Siitan on praeguseks juhatusse jäänud ainsa asutajaliikmena ja peaks kindlustama töö järjepidevuse. Samal koosolekul otsustati, et seoses muusikateadusliku ajakirja Res Musica asutamisega lõpetatakse EMTSi infolehe väljaandmine ja selle funktsioonid lähevad üle ajakirja publitsistlikumale lõpuosale. Ajakirja põhiosa aga moodustavad eelretsenseeritavad uurimuslikud artiklid. Seega jäi 2008. aastal ilmunud infoleht nr. 17 ühtlasi viimaseks. 2009. aasta seisuga on seltsil 68 liiget. Aastakoosolekul otsustati ka tõsta seltsi liikmemaksu, mis oli pärit EMTSi algusaegadest ja muutunud üsna sümboolseks. Seltsi liikmemaks (nüüdsest 100 krooni, üliõpilastele 50 krooni) on ühtlasi Res Musica hind ja seltsi liikmed moodustavad ajakirja tellijaskonna. Nagu tavaliselt eelnes Leichteri päeval aastakoosolekule üks pikem ettekanne, seekord rääkisid vennad Kottad – Kerri Kotta ja Jonne Kotta (TÜ Eesti Mereinstituut) – teemal „Heliteos kui ökosüsteem: instrumendi ja stiili interaktiivsest mõjust tonaalstruktuurile". Sama ettekandega olid nad just minemas järjekordsele interdistsiplinaarse muusikateaduse konverentsile (CIM09), mis seekord peeti Pariisis.

Eelmises Res Musicas ilmunud kroonikast möödunud ajavahemikku mahub kaks EMTSi Tartu päeva. 18. aprillil 2009 Tartu Laulupeomuuseumis toimunud ettekandekoosolekul esinesid Ole Kongsted (Kopenhaageni Capella Hafniensise juht; „New discoveries concerning the musical history of the Baltic Sea Area in the 16th century. Results of an investigation of the holdings of ab. 150 libraries in Europe undertaken 1988–2008"), Anto Pett ja Anne-Liis Poll (EMTA; „Sissejuhatus improvisatsioonimeetodisse"), Hendrik Saare ja Dali Kask (DK Kreativa OÜ, Hendrik Saare on ka EMTA magistrant; „Muusika mõju ja funktsioonid teeninduskeskkonnas"), Kaire Maimets-Volt (EMTA; „Arvo Pärdi valmismuusikast filmis"). Ettekannetele järgnes ringkäik Laulupeomuuseumis giidi juhtimisel. 2010. aasta Tartu päev toimus 10. aprillil Tartu ülikooli raamatukogu uuendatud seminariruumis, esinesid Anu Kõlar (EMTA; „Cyrillus Kreegi elu(lugu) eesti muusikaelu ja biograafiate kontekstis"), Janika Oras, Jaan Tamm ja Ergo-Hart Västrik (ERA; „Cyrillus Kreegi suure südamikuga vaharullide digiteerimisprojekt"), Urve Lippus (EMTA; „Eesti helisalvestised 1939"), Eerik Jõks (töö tegemise ajal Yorki ülikooli doktorant; „Mida võib endas peita mõiste ‚gregooriuse laul'?"), Vaike Kiik-Salupere (TLÜ; „Esinemisärevusest klassikaliste lauljate vokaalpedagoogikas") ja Hendrik Saare (EMTA; „Aju aktivatsiooni mustrid muusika kuulamise ajal"). Lõunavaheajal tutvustas Alo Põldmäe Vanemuise kontserdimaja fuajees näitust „Tartu oma klaver" ning pärast ettekandeid tutvustas Geiu Rämmer TÜR käsikirjade ja haruldaste raamatute osakonnas leiduvaid muusikaharuldusi. See Tartu päev algas dramaatiliselt paaritunnise hilinemisega, sest teel Tartusse oli EMTSi tellitud ja seekord väga rahvarikkal bussil Mäo kandis veerenud alt ratas. Õnneks jäi buss teele ja seiklus piirdus Tallinnast uue bussi ootamisega.

2008. aasta lõpul kuulutas selts kolmandat korda välja muusikateemaliste esseede konkursi, mille eesmärgiks oli julgustada õpilasi muusikast mõtlema ja kirjutama. Seltsile saadeti 21 esseed, mille autoriteks olid gümnasistid erinevatest koolidest üle kogu Eesti. Konkursi žüriisse kuulusid seltsi juhatuse liikmed, kelle otsusel pälvis esikoha Käina gümnaasiumi õpilase Sanne Rüütelmaa essee „Muusika mõjust" (võiduga kaasnes töö avaldamine ajakirjas Muusika). Auhinnad anti üle märtsis 2009. Samasugune konkurss toimus 2009/2010. õppeaastal ja jällegi toimus auhindamine märtsis kevadise koolivaheaja ajal, laekus 26 tööd ja esikoha sai Eleen Änilane (Pärnu Sütevaka Humanitaargümnaasium) esseega „Mis rolli mängib ajalooline mälu muusika mõistmisel?".

Seltsi tegevuses on kindla koha omandanud kultuuriloolised ekskursioonid igal aastal septembri alguses. 2009. aastal käidi Maret Tomsoni juhtimisel jälle kord Viljandimaal. Suure-Jaanis ja Hüpassaares meenutati Mart Saare ja Kappide kõrval nende käikude väsimatut juhti, kauaaegset seltsi vanimat liiget Johannes Jürissoni (1922–2005): 1998. või 2002. aastal matkal käinud said jutustada veel viimastest ööbimistest tema talus raba serval, virmalistest ja muust põnevast. Eriti meeldejääv uus osa viimasel sõidul oli tekstiilikunstnik Anu Raua muuseumi ja kodutalu külastamine Heimtalis.

2010. aasta kevadel anti muusikateadlastele välja lausa kaks stipendiumi. Helju Taugi fondi stipendium otsustati sel aastal anda muusikateadlasele; fondi ja EMTSi juhatuse otsusega sai stipendiumi Maris Pajuste. Perekond Maimetsa (Kanada) stipendium loodi Tartu Ülikooli Sihtasutusele annetatud summaga ja on mõeldud EMTA üliõpilasele; tänavu osutus stipendiumi saajaks Maarja Kindel.

Mõningaid väljaandeid 2009. aastast

Täieliku ülevaate kõigi nende eesti muusikateadlaste töödest, kes osalevad ametlikes teadusprojektides ja/või töötavad õppejõududena kõrgkoolides, saab internetist kergesti kätte kas ETISest või vastavate kõrgkoolide aastaaruannetest. Seepärast juhime siin tähelepanu vaid mõningatele olulisematele kogumikele, samuti meie seltsi välisliikmete suurematele uurimuslikele töödele.

Juba 2008. aastal jõudis lõpule suur projekt „Eesti esituskunsti mälestusmärgid", mida finantseeriti riiklikust programmist „Eesti keel ja rahvuslik mälu". Selle peamise tulemusena ilmus 2009. aastal artiklikogumik koos 12 CD-ga „Eesti helisalvestised 1939. Estonian sound recordings 1939" (EMTA muusikateaduse osakonna väljaanne). Koostajad on Kadri Steinbach ja Urve Lippus, helisalvestused 1939. aastal tegi Johann Dændler, taastas 2008–2009 Claus Byrith. 12 CD-d sisaldavad 1939. aasta mais Tallinnas Riigi Ringhäälingu ja EMI Taani haru koostöös tehtud kõik säilinud helisalvestised, 300-leheküljelises raamatus on eesti ja inglise keeles registrid ning artiklid ajaloolise taustamaterjaliga. Muusika valik neil heliplaatidel esindab peaaegu kõiki olulisi muusikažanre: orkestrimuusika, koorimuusika, klaveri- ja orelimuusika, kammermuusika, kammerlaulud ja laulud orkestriga, katkendid ooperitest ja operettidest, lööklaulud, puhkpilliorkestri lood. Esitajateks on tollased parimad solistid ja koorid, Riigi Ringhäälingu orkester Olav Rootsi, Raimund Kulli ja Juhan Aaviku juhatusel ning Tallinna Garnisoni puhkpilliorkester. Lisatud on ka mõned riigimeeste kõned. Artiklite autorid on Claus Byrith, Morten Hein, Urve Lippus, Ilvi Rauna ja Kadri Steinbach.

Vaadeldaval perioodil kaitsti EMTA muusikateaduse osakonnas kaks väitekirja ja mõlemad on ilmunud monograafiana: Maimets-Volt, Kaire 2009. *Mediating the ‚idea of One': Arvo Pärt's pre-existing music in film*. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia väitekirjad 4, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia (resümee eesti keeles); Kõlar, Anu 2010. *Cyrillus Kreek ja eesti muusikaelu*. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Väitekirjad 5, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia (resümee inglise keeles).

2009. aastal ilmus Routledge'i kirjastusel kogumik artiklitega Baltikumi muusikast ja muusikateadusest: *Baltic Musics / Baltic Musicologies: The Landscape Since 1991*. Eds. Kevin C. Karnes and Joachim Braun, New York: Routledge. Selles leidub Jeffers Engelhardti artikkel „Late- and Post-Soviet Music Scholarship and the Tenacious Ecumenicity of Christian Musics in Estonia" (lk. 11–34) ja Urve Lippuse artikkel „Modernist Trends In Estonian Musicology In The 1970s–1980s And The Study Of Folk Melodies" (lk. 78–95). Sama kogumik oli ilmunud aasta varem ajakirja Journal of Baltic Studies erinumbrina, kuid et see ajakiri muusikateadusliku kogukonna ette tavaliselt ei satu, andis kirjastus selle välja ka raamatuna.

Jeffers Engelhardtilt on ilmunud kaks pikemat artiklit tema väitekirja teemal: Engelhardt, Jeffers 2009. Right Singing in Estonian Orthodox Christianity: A Study of Music, Theology, and Religious Ideology. – *Ethnomusicology*, 53 (1), pp. 32–57 (sama ka kogumikus: *Conversion After Socialism: Disruptions, Modernisms and Technologies of Faith in the Former Soviet Union*. Ed. Mathijs

Pelkmans, Oxford: Berghahn, pp. 85–106) ja Engelhardt, Jeffers 2009. Every Bird Has Its Own Song: Congregational Singing and the Making of Estonian Orthodoxy 1840s–1930s. – *Composing and Chanting in the Orthodox Church.* Proceedings of the Second International Conference on Orthodox Church Music, University of Joensuu, Finland 4–10 June 2007, eds. Ivan Moody and Maria Takala-Roszczenko, Joensuu, Finland: International Society for Orthodox Church Music and University of Joensuu, pp. 303–336.

Mitmeid muusikateaduslikke artikleid sisaldab Airi Liimetsa koostatud kogumik: *Muusikalise kontegelikkuse ühendused identiteedi ja diferentsiga*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus: Tiiu Ernits „Relatiivse astmesümboolika kasutuselevõtust Eestis ja Voldemar Tammani osa selles" (lk. 207–240), Kerri Kotta „Muusikaanalüüs kui kuulamine" (lk. 109–132), Anu Kõlar „Cyrillus Kreek muusikaõpetajana Läänemaal" (lk. 253–270).

Muusikainimeste artiklite avaldamist on jätkanud Tartu kirjastus Ilmamaa, 2009. aastal ilmus „Johannes Jürisson. Metsateel", koostajaks Maris Kirme, kellelt on ka mahukas järelsõna „Johannes Jürisson muusika uurija ja propageerijana" (lk. 237–255).

AUTORID

BRIGITTA DAVIDJANTS (1983) on lõpetanud muusikateaduse magistratuuri Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias. Praegu on ta Tallinna Ülikooli kultuuride uuringute doktorant ja tegeleb Kaukaasia piirkonna, eriti Armeenia muusikaga.

TIIU ERNITS (1955) on Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia koolimuusika instituudi muusikapedagoogika eriala doktorant ja tema teadustöö põhisuund hõlmab baltisaksa muusikakasvatust 19. sajandil.

EERIK JÕKS (1970) kaitses Yorki ülikoolis doktorikraadi gregooriuse laulu esitamisest tänapäeval ning on spetsialiseerunud gregooriuse laulu ja teiste liturgiliste monoodiate esitamisele ja uurimisele. Ta tegutseb ka laulja ning heliloojana.

ANU KÕLAR (1961) kaitses 2010. aastal väitekirja teemal „Cyrillus Kreek ja Eesti muusikaelu" ning õpetab Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias eesti muusika- ja kirikumuusikalugu.

GERHARD LOCK (1978), muusikateadlane ja helilooja, on Tallinna Ülikooli õppejõud ning Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia doktorant. Tema peamised uurimisvaldkonnad on nüüdismuusika, graafiline ja kõlaväljastruktuuride analüüs.

KAIRE MAIMETS-VOLT (1977) õppis Tartu Ülikoolis semiootikat ja kulturoloogiat ning omandas doktorikraadi Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias tööga Arvo Pärdi kontsertmuusikast filmis. Tema peamiseks uurimisobjektiks on olnud muusikat sisaldavad intersemiootilised tekstid ehk muusikaline multimeedia (film, ooper).

MARJU RAJU (1982) on Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia muusikateaduse doktorant, kelle peamine uurimisvaldkond on muusikapsühholoogia.

ARTIKLITE ESITAMINE

Teksti saatmine
Res Musica võtab tekste vastu e-posti teel aadressil resmusica@ema.edu.ee. Soovime saada tekste MS Wordi formaadis .doc- või .rtf-failina. Artiklile tuleb lisada resümee ja autori andmed. Resümee ei tohi sisaldada defineerimata lühendeid või täpsustamata viiteid. Me eeldame, et publitseerimiseks esitatud tekste ei ole samal ajal esitatud mujal ega varem avaldatud. Artiklile tuleb lisada kõik pildid, noodinäited jne.

Retsenseerimine
Res Musica laseb kõik artiklid anonüümselt läbi vaadata kahel retsensendil. Seetõttu palume autoritel paigutada oma nimi ja kontaktandmed eraldi lehele ning vältida tekstis või jätta esimesest tekstiversioonist välja formuleeringud ning viited, mis osutavad autori identiteedile. Need on võimalik lisada peale retsenseerimisprotseduuri läbimist.

Teksti vormistus
Soovime saada tekste järgmises vormistuses:
- reavahe 1,5
- mitte poolitada
- kasutada lühendite puhul punkti.

Kursiivi palume teksti sees panna ainult eestistamata sõnad. Palume eristada mõttekriipsu sidekriipsust ja kasutada mõttekriipsu ka tähenduses ‚kuni', näiteks 1999–2003, lk. 2–5. Nimede esmamainimisel palume eesnimi välja kirjutada, samuti tuleb esmakordsel kasutamisel defineerida ebatavalised lühendid. Pikemad tsitaadid palume selgelt eristada kas väiksema kirja või taandega. Palume leheküljed läbivalt nummerdada. Palume kasutada ainult joonealuseid märkuseid.

Fotod, noodinäited, joonised, tabelid
Noodinäited, fotod, joonised, tabelid tuleb läbivalt nummerdada ja allkirjastada. Kõik allkirjad tuleb tuua ära töö lõpul. Fotodel peab olema piisav kvaliteet trükkimiseks. Trükiõigused palume vajadusel välja selgitada autoritel endil.

Viited
Res Musica kasutab tekstisisest viitamist, s.t. teksti sees palume tuua lühiviited, mis sisaldavad tsiteeritava autori nime või teose pealkirja (või pealkirja osa või lühendit), nt. (Arro 1933: 24), (EMBL 2007: 45), (Bericht … 1884). Mitme autori puhul tuleb autorite nimed eraldada komaga, nt. (Hughes, Abraham 1960: 33), kolme või enama autori puhul tuua ära ainult üks nimi, nt. (Tamm jt. 2003: 24). Viited erinevatele autoritele palume sulus eraldada semikooloniga, nt. (Dahlhaus 1980: 164; Rink 2002: 72).

Täisviited tuleb ära tuua teksti lõpus kirjanduse loetelus, mitte joonealustes märkustes. Palume viidetes ja kirjanduse loetelus kasutada originaali keelt (nt. eestikeelse väljaande puhul toim., lk.; ingliskeelsel ed., pp. jne.) ja kirjanduse loetelus originaali kohanimekujusid.

Artiklisisesel viitamisel palume mitte viidata leheküljenumbri järgi.

Kirjanduse loetelus
palume ära tuua viidatud teose/artikli täielikud andmed: autori nimi, ilmumisaasta ja teose pealkiri (kursiivis), samuti ilmumiskoht ja kirjastus (v. a. perioodika puhul), nt.
Arro, Elmar 1933. *Geschichte der estnischen Musik*. Bd. 1, Tartu: Akadeemiline Kooperatiiv.

Artikli või teose eraldi viidatud osa puhul tuleb ära tuua artikli/peatüki pealkiri ning alg- ja lõpulehekülg; artikli/peatüki ja teose pealkirjad palume eraldada punkti ja mõttekriipsuga, nt.
Oettingen, Arthur von 1902. Das duale System der Harmonie. – *Annalen der Naturphilosophie*, 1, S. 62–75.
Leichter, Karl 1982. Tallinna muusikaelu XIX sajandil. – *Valik artikleid.* Koost. Johannes Jürisson, Tallinn: Eesti Raamat, lk. 157–199.

Kogumiku puhul tuleb ära tuua ka väljaandja nimi, nt.
Rink, John 2002. The profession of music. – *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music.* Ed. Jim Samson, Cambridge: Cambridge University Press, p. 55–86.

Jätkväljaannete puhul palume ära tuua aastakäigu/köite number, seeria puhul ka seeria nimetus, nt.
Dahlhaus, Carl 1980. *Die Musik des 19. Jahrhunderts.* Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6. Laaber: Laaber.
Koudal, Jens Henrik 1996: Mobility of Musicians in the Baltic in the 17th and 18th Century. – *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum. Konferenzbericht Greifswald-Gdansk 28. November bis 3. Dezember 1993.* Hrsg. von Ekkehard Ochs, Nico Schüler und Lutz Winkler, Deutsche Musik im Osten 8, Sankt Augustin, S. 137–148.

Palume ära tuua ka täpsustused nagu 2. väljaanne, Supplement vmt.

Mitme autori puhul palume esimese autori puhul kirjutada kõigepealt perekonnanimi, siis eesnimi, teiste autorite puhul eesnimi, perekonnanimi, nt.
Hughes, Dom Anselm, Gerald Abraham (ed.) 1960. *The New Oxford History of Music. Vol. III: Ars Nova and the Renaissance (1300–1540).* London: Oxford Univ. Press.

Pealkirja lühend palume kirjutada kirjanduse loetelus lahti võrdusmärgi abil, nt.
EMBL 2007 = *Eesti Muusika Biograafiline Leksikon*. 1. kd., toim. Tiina Mattisen, Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 2007.
Bericht ... 1884 = *Bericht über die Verwaltung der Stadt Reval für das Jahr 1883*. Reval: Gedruckt bei Lindfors Erben, 1884.

Viited internetis paiknevatele tekstidele peavad sisaldama aadressi ja vaatamise kuupäeva, nt.
Rosen, Charles 2002. Should we adore Adorno? – *New York Review of Books,* October 24. ‹http://www.nybooks.com/articles/15769› (09.02.2009).

Kui viidatakse saidile ilma autorita, palume viide tuua ära joonealuses märkuses, mitte teksti sees.

Arhiiviviidete puhul palume tekstis kasutada arhiivi lühendit, nt. (TLA 230-1-38), ja tuua arhiivi täisnimi teksti lõpus allikate (mitte kirjanduse) loetelus, nt.
Tallinna Linnaarhiiv, f. 230 n. 1 B.s. 38
Stadtmusikanten und Organisten 15.–19. Jh.

Kui viidatakse sama autori mitmele ühel aastal ilmunud teosele, siis eristatakse neid järgmiselt: (Tamm 1996a: 42; Tamm 1996b: 255).