

RES MUSICA

nr 6 / 2014

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

TOIMETUS / EDITORIAL BOARD

Urve Lippus, peatoimetaja / editor in chief
Kerri Kotta (muusikateooria / music theory)
Žanna Pärtlas (etnomusikoloogia / ethnomusicology)
Jaan Ross (muusikapsühholoogia / music psychology)
Toomas Siitan (muusikaajalugu / music history)
Anu Schaper, toimetaja / editor

TOIMETUSKOLLEGIUM / ADVISORY PANEL

Mimi S. Daitz (New York City University, USA)
Jeffers Engelhardt (Amherst College, USA)
Mart Humal (Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia / Estonian Academy of Music and Theatre, Estonia)
Timo Leisiö (University of Tampere, Soome/Finland)
Margus Pärtlas (Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia / Estonian Academy of Music and Theatre, Estonia)
Johan Sundberg (Royal Institute of Technology, Rootsi/Sweden)
Avo Sömer (University of Connecticut, USA)
Andreas Waczkat (Georg-August-Universität Göttingen, Saksamaa/Germany)

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

All articles submitted are reviewed anonymously by two experts in the field.

Keeletoimetajad / Language editors Triin Kaalep, James Richard Vallintine Carr, Christian Schaper
Küljendus ja numbri kujundus / Layout and design of the current issue Maite Kotta

Tatari 13
10116 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

Res Musica artiklid on indekseeritud ja refereeritud RILMi andmebaasis (RILM abstracts of music literature).
The articles of Res Musica are indexed by the abstracting/indexing services of the RILM database (RILM abstracts of music literature).

Sisukord

Saateks koostajalt	5
Toomas Siitan	
Intervjuu Hermann Danuseriga	7
Folke Bohlin	
Rootsi esimene ooper – kuningadraama ja selle järelmäng	12
Anu Schaper	
Muusikute mobiilsus ja muusika levik Läänemere ruumi idaosas Rootsi aja teisel poolel: kultuuriülekande teooria sobivusest regionaalse muusikaloo konstrueerimisel	21
Musikermobilität und Verbreitung von Musik im östlichen Teil des Ostseeraumes in der zweiten Hälfte der Schwedischen Herrschaft: Über die Verwendbarkeit der Kulturtransfertheorie bei der Rekonstruktion regionaler Musikgeschichte (Zusammenfassung)	
Aleksandra Dolgoplova	
Muusika perekondlikel talitustel 17. sajandi Narvas	37
Musik bei Familienanlässen im Narva des 17. Jahrhunderts (Zusammenfassung)	
Heidi Heinmaa	
Tallinna 18. sajandi muusikute ja kantorite eluolu ja ametialase tegevuse peegeldused nende varaloendites	50
Lebensumstände und amtliche Tätigkeit der Revaler Musiker und Kantoren im Spiegel ihrer Nachlassverzeichnisse im 18. Jahrhundert (Zusammenfassung)	
Kristel Pappel, Toomas Siitan	
„Uut ülestõusmist saksa vaimule ...“: Bachi Matteuse passiooni esmaesitustest Tallinnas ja Peterburis 19. sajandi ühiskondlike muutuste taustal	76
„... der deutsche Geist zu neuer Auferstehung kam ...“: Die Erstaufführungen der Matthäus-Passion von J. S. Bach in Tallinn (Reval) und St. Petersburg angesichts der gesellschaftlichen Wandlungen im 19. Jahrhundert (Zusammenfassung)	
Anu Kõlar	
Oleviste kirikumuusikute mälestused kui ajalooallikad ja kultuurimälu peegeldajad	100
Memories of St. Olaf's Church musician's as the sources for writing music history and as the reflections of cultural memory (abstract)	
Ave Teesalu	
Muusika rollist Boethiuse teoses „Filosoofi a lohutusest“	124
On the role of music in Boethius' "De consolazione Philosophiae" (abstract)	

Eerik Jõks

Keskaegne sakraalne ladina monoodia ja selle tänapäevane kõlapilt – normaalne tervik või Siiami kaksikud?	144
Medieval sacred Latin monody and its contemporary soundscape – normal integrity or ‘Siamese twins’? (abstract)	

ARVUSTUSED

Maris Saagpakk: Mõningaid mõtteid Tiidu Ernitsa doktoritööst „Muusikaõppekirjandus ja laulmisõpetus saksa õppekeele koolides Eestis aastatel 1860–1914”	186
Tiitu Ernits. <i>Muusikaõppekirjandus ja laulmisõpetus saksa õppekeele koolides Eestis aastatel 1860–1914</i> . Tallinn: TLÜ sotsiaalteaduste dissertatsioonid 61, 2013, 386 lk.	

Urve Lippus: Vanas stiilis väitekiri ja kaitsmine	189
Helena Tyrväinen. <i>Kohti Kalevala-sarjaa: Identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uno Klamin musiikissa</i> . Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, Suomen Musiikkikirjastoyhdistys, 2013, 750 lk.	

Allan Vurma: Vaike Kiik-Salupere doktoritööst „Esinemiseks valmistumine ja esinemisärevusega toimetulek klassikaliste lauljate vokaalpedagoogikas”	192
Vaike Kiik-Salupere. <i>Performance Preparation and Coping with Performance Anxiety in the Vocal Pedagogy of Classical Singers</i> . Tallinn: TLÜ sotsiaalteaduste dissertatsioonid 64, 2013, 161 lk.	

Anneli Kont-Rahtola: Äratismäng	194
Krista Sildoja (koost.). <i>Äratismäng uinuvale rahvamuusikale: August Pulsti mälestusi</i> . Tallinn: Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, 2014, 359 lk.	

IN MEMORIAM

Diana Krull 1930–2013	196
-----------------------------	-----

KROONIKA.....	198
---------------	-----

AUTORID	200
---------------	-----

ARTIKLITE ESITAMINE	201
---------------------------	-----

Saateks koostajalt

Aastaraamat *Res Musica* jõuab oma kuuenda numbriga muusikateaduse erinevate uurimisvaldkondade rotatsioonis taas muusikaloo juurde, millest ta 2009. aastal alustas. Valdkond on viimastel aastakümnetel kõikjal läbi teinud põhimõttelisi muutusi, millega on eesti uurijad suutnud ka samu pidada, muusikaloo metodoloogia üle on siin alates 1995. aastast arutletud mitmetel kõrge tasemega konverentsidel, kus me oleme muu hulgas paremini mõistnud, kui võrd on „väikestel” ajalugudel mõndagi öelda ka laiemas kontekstis. Käesoleva kogumiku artiklite valiku kujundas suurel määral hetkel käigusolevate uurimistööde seis, samas dokumenteerib see köide ühtlasi praeguste aktiivsemate kirjutajate mõttesuundade mitmekesisst buketti.

Laiema metoodilise konteksti loomiseks õnnestus kogumiku avatekstiks saada intervjuu Berliini Humboldti Ülikooli ajaloolise muusikateaduse professorilt, praeguse saksa keeleruumi ühelt prominentsemalt muusikauurijalt **Hermann Danuserilt**. Eestis on muusikaloolased oma mõtlemises püüdnud pikemat aega toetuda Carl Dahlhausi ideedele, Dahlhausi lähedase kolleegi ja kaasvõitlejana on Hermann Danuser aga seda ideestikku niihästi põhjalikult jäädvustanud kui ka oluliselt edasi arendanud ning talle intervjuus esitatud küsimused puudutasid eelkõige Theodor Adorno ja Carl Dahlhausi ideede saatust tänapäeva muusikateaduses.

Kogumiku muusikalooliste uurimuste osa avab pisut erandlikuna üks tõlketekst – Eesti Muusikateaduse Seltsi auliikme, Lundi ülikooli emeriitprofessori **Folke Bohlini** käsitus Johann Valentin Mederi ooperist „Kindlameelne Argenia”. Tegemist on tema värskest rootsi keeles ilmunud artikliga, mis jätkab mitme saksa ja eesti uurija tööd siinse muusikateatri ajaloo ühe tähtsündmuse analüüsimisel ning haakub põnevalt Anu Schaperi uurimusega *Res Musica* eelmises väljaandes.¹ Muu hulgas tõstatab artikkel küsimuse seda laadi suurteose rahvuskultuurilisest kuuluvusest, ning

kuigi rahvuslike muusikalugude aeg on suuresti ümber, pole see küsimus ka praegu üleaurune. Pigem näitab selle kahtlemata kunstiväärtusliku ja ajalooliselt väga tähelepanuväärset positsiooni hoidva ooperi vastuoluline saatuse ilmekalt, kui võrd probleemne on sellise, saksa, rootsi ja eesti kultuuriruumi jagava teose kultuurilooline käsitlemine. Sellele järgnev **Anu Schaperi** artikkel muusikute mobiilsusest Läänemere ruumis annab nendele küsimustele palju laiemat vaadet ning püüab luua selle ajastu ja piirkonna muusikaelu probleemistikule laiapõhjalist metoodilist raamistikku, rakendades selleks kultuuriülekande teooria elemente.

Kaasaegne historiograafia on hakanud pöörama aina suuremat tähelepanu nn. mikroajalugudele – varasemates käsitlustes märkamata jäänud protsessidele ennekõike tavainimese argitasandil, mis vaatamata oma näivale triviaalsusele laiendavad oluliselt pinda, millelt teha suuremaid üldistusi. Teravdatud pilgu varem ebaoluliseks peetud arhiividokumentidele heidavad nii **Aleksandra Dolgoplova** oma käsitluses perekondlike talituste muusikast hilise Rootsi aja Narvas kui ka **Heidi Heinmaa**, kes uurib 18. sajandi varaloendeid, kujutamaks tolleaegsete linnamuusikute ja kantorite eluolu ja töötingimusi. Mikroajalugude rühma kuulub kindlasti ka **Anu Kõlari** mahukas uurimus Oleviste koguduse muusikaelust varasel nõukogude perioodil, mille puhul saab eriti oluliseks ajaloomälu eri aspektide käsitlemine ning metodoloogilised küsimused selgelt piiritletud kogukondade mälestustekstide kasutamise võimalikkusest ajalookirjutuses. **Kristel Pappeli** ja **Toomas Siitani** ühisartikli põhiteemaks on küll Bachi ja Wagneri kaalukamate teoste retseptatsioon 19. sajandi lõpu Vene keisririigis, ometi võiks seegi sobida kogumiku mikroajalugude rühma: uurides Bachi Matteuse passiooni varaseimaid ettekandeid 1883. aastal Tallinnas ja Peterburis ning ka mõne Wagneri ooperi esitustraditsiooni sealsamas, püüavad autorid avada muusikaelu

¹ Schaper, Anu 2013. Poliitiline Argenia: Johann Valentin Mederi ooper „Kindlameelne Argenia” omaaegsete sündmuste taustal. – *Res Musica* 5, lk. 12–23.

üksiksündmuste rahvusideoloogilist tausta ning konstrueerida seeläbi nende laiemat ühiskonnapii-
poliitilist konteksti.

Kogumiku lõppu on jäetud kaks uurimust, mille metoodika küll ei seostu otseselt muusikalise historiograafiaga, ent mille autorid suudavad uudest vaatevinklist avada Euroopa muusikaloo klassikalisi teemasid. Klassikalise filoloogina on **Ave Teesalu** pikemat aega tegelenud Boethiuse, õhtumaise muusikamõtte ühe toekama tugisamba tekstidega ning muusikateadlaste jaoks, kes pigem tunnevad üksnes selle Rooma filosoofi traktaati „Muusika alused”, lisab ta tekstiurija pilgu läbi olulisi aspekte Boethiuse ning seega ka üldisemalt Euroopa keskaja muusikakäsitlusest teose „Filosoofia lohutusest” põhjal. **Eerik Jõks**

süüvib oma ulatuslikus artiklis keskaegse liturgilise laulu ja eelkõige selle tänapäevase retseptsiooni keerulisse valdkonda, uurides esituse ja noodituse probleeme väga komplekselt ning võttes sealjuures abiks ka mahukad tajukatsed.

Koostaja siiras tänu kuulub koostöövalmiduse ja konstruktiivsete soovitude eest kogumiku paljudele retsensentidele: nende anonüümne ja omakasupüüdmatu abi mängis tekstide lihvimisel väga olulist rolli. Samuti ühinevad usutavasti kõik autorid koostaja südamlike tänuavaldustega kogumiku toimetajale Anu Schaperile, kelle põhjalikku ja kannatlikku tööd on meil kõigil olnud põhjust imetleda.

Toomas Siitan

Intervjuu Hermann Danuseriga

Toomas Siitan

Ühes väikeses rahvuskultuuris on olnud raske rakendada varasema muusikahistoriograafia metoodilist raamistikku, Carl Dahlhausi ideed osutusid aga 1990. aastate algul meie muusikaloolastele väga sobivaks ja õpetlikuks. Küsiksın Teilt kõigepealt: kui aktuaalne on Dahlhausi traditsioon praegu – 25 aastat pärast tema surma – Saksamaal ja mujal maailmas?

Kindlasti muutusid diskussioonid muusikaloo metodoloogia ümber juba Dahlhausi eluajal tugevasti ning pärast tema surma 1989. aasta talvel, pool aastat enne müüri langemist, tegid nad veel kord läbi suure muutuse. Ma ütlesin, et Dahlhausi struktuuriajaloo idee on praegugi aktuaalne, kuid on selge, et selle kunagise avangardistliku asendi asemel on tal tänapäeval koht paljude teiste võimaluste hulgas. Dahlhausi õpetuse kontekst on nüüdseks laienenud ja võib öelda, et selle kehitus on kahanenud, aga temagi ei käsitanud seda päris kindlasti mitte ainulunastava eeskujuna, vaid arendas selle välja eelkõige oma 19. sajandi muusikaloo kõite jaoks, nagu ta oma raamatu „Muusikaloo alused“¹ eessõnas selgelt tunnistas.

Kas Teid tohiks pidada tema traditsiooni järgijaks?

Ei pruugiks! Mul oli õnn leida Carl Dahlhausiga hea kontakt ja ma kirjutasin tema juures ka oma habilitatsioonitöö,² elu viis mind aga Berliinist tükkiks ajaks eemale. Ma julgesin ennast nimetada kaasvõitlejaks, kes koostöös Laaberi kirjastusega võttis ette välja anda Dahlhausi kogutud teosed.³ Dahlhaus suri võrdlemisi vara, 61. eluaastal, kuid hulk temast maha jäänud erakordselt olulisi ja huvitavaid kirjutisi äratas meis unistuse see hiigelpärast korradada ja välja anda. Aga ma pole kindel, kas tõelisi dahlhausiaanlasi üldse on, sest erinevalt

oma teistest kolleegidest ei püüdnudki ta oma koolkonda rajada – vähemalt nii mulle tundus. Kõige enam armastas ta luua vastasseisu – siin oli Dahlhaus oma elemendis.

Ajaloo protsesside lineaarne ja teleoloogiline käsitlus on eriti seoses globaliseerumisega muutunud äärmiselt problemaatiliseks.

Klassikaliste muusikalugude mõtteviis lähtus aga suurel määral ikka arengu ideest, vähemalt kompositsioonitehnika vallas. On see idee oma tähenduse praegusajaks kaotanud?

Ma arvan, et see on juba Dahlhausi jaoks mingis mõttes kadunud, kui meenutada näiteks tema artiklit „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ („Eriaegsuse sünkroonsus“),⁴ kus ta näitab, et globaliseerumisega ei kaasne mitte üksnes tehnoloogiline areng, mis nähtub ühtviisi igal pool maailmas, vaid üllataval kombel ka täiesti seotamatute ja erinevate nähtuste samaaegsus. Mu oma kogemus ütleb – ja ma olen seda teemat püüdnud ka näidete varal läbi kirjutada –, et sellisel puhkudel on vaja väga täpselt eristada, mida üks ajaloolane proklameerib ja mida ta teeb. Ma usun, et omamoodi on struktuuriajaloo idee üks võimalik negatiivne vastus sellele arengupostulaadile. Aga ma mäletan, et Dahlhaus arendas ka ideed kompositsiooni probleemialoost,⁵ mis võib teatud traditsioonilistes valdkondades väga hästi funktsioneerida, näiteks kui võrrelda Beethoveni sonaadivormi käsitlust Johannes Brahmsi omaga, aga mõnedel teistel puhkudel jälle sugugi mitte. Dahlhausi 80. sünniaastapäeva puhul korraldatud sümposionil⁶ küsiti selle idee kohta arvamust helilooja Wolfgang Rihmilt, kes suhtus komponeerimise arenguloo ideesse selgesti negatiivselt.

¹ Dahlhaus, Carl 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Gerig.

² Danuser, Hermann 1984. *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7, hrsg. von Carl Dahlhaus, Laaber: Laaber.

³ Dahlhaus, Carl 2000–2008. *Gesammelte Schriften in 10 Bänden und einem Supplementband*. Hrsg. v. Hermann Danuser, Laaber: Laaber.

⁴ Dahlhaus, Carl 1987. Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. – *Musica* 41, S. 307–310.

⁵ Dahlhaus, Carl 1974. Zur Problemgeschichte des Komponierens. – Carl Dahlhaus. *Zwischen Romantik und Moderne: Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*. Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 7, München: Katzschler, S. 40–73.

⁶ Sümposiooni „Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität“ korraldasid 2008. aasta juunis Peter Gülke, Norbert Miller ja Hermann Danuser.

**Kuni Teise maailmasõjani oli muusikaajaloo-
kirjutus väga rahvusekeskne – seda mitte ainult
väikerahvaste juures, vaid ka näiteks Saksa-
maal. Kuidas on 20. sajandi lõpupoole muutu-
nud muusikaloo funktsioon identiteediloome
instrumendina? Või kas tal üldse on veel sellist
funktsiooni?**

See on väga oluline küsimus, millele ma pelgan
üheselt vastata. Tuleb vahet teha erinevate maade
vahel: väiksemate maade ja suhteliselt noorte
rahvaste puhul on see aspekt endiselt väga olu-
line, seal kõrval on aga näiteks enne Teist maail-
masõda saksa muusikalookirjutuses valitsenud
liialdatult natsionalistlik mõtlemine viinud väga
ebameeldivate ja põhimõtteliselt vastuvõeta-
matute tulemusteni, ning nüüd juba 25 aastat
taasühinenud Saksamaal näeme seda küsimust
muidugi teises valguses. Rahvuslikkuse küsimuse
üle olen ma palju mõelnud ja ka mõningaid tekste
avaldanud, aga see ei seisa minu jaoks esiplaanil.
Olen pärit Šveitsist ja ka seal pole ju muusikaloo-
lisi „rahvuskangelasi“ – laiemalt olulisi heliloojaid
annab sealt üldse otsida, mis aga ei tähenda, et
Šveitsi muusikalugu oleks ebahuvitav. Samuti on
rahvuse küsimus seal väga keeruline ja muusika-
looga vahest sugugi mitte seotud.

**Aga kui mõelda teist laadi identiteetidele –
meie ümber on tänapäeval ju palju „muusikaid“,
millest igauhe taga on teatud identiteedigrupp.**

Siis läheb asi muidugi väga huvitavaks! Identi-
teete võib konstrueerida kuidas tahes, aga mina
ei usu, et indiviide ja rahvusi saaks definitiivselt
määratleda, ega ammugi mitte seda, mis on neile
konformne ja mis mitte. Ka üksikisik pole ju igas
situatsioonis seesama – näiteks see, kuidas me
siin Teiega vestleme, erineb küllap sellest, kui-
das me räägime oma abikaasadega. Aga need
aspektid mängivad praegu väga kaalukat rolli.
Näiteks tuleb meil nüüd Humboldti ülikooli juu-
res muusikateaduse professor vabaks kuulutada
ja dekanaat on meile soovitanud nimetada see
ümber transkultuuralse muusikateaduse profes-
suuriks, kuigi me võime küsida, mis see üldse
on. Nagu ma aru saan, on selle taga mõtteviis, et

näiteks isegi niisuguses linnas nagu Tallinn – sel-
lest peate muidugi Teie minule rääkima – ja päris
kindlasti sellistes linnades nagu Berliin või Milano
puutuvad kokku erinevad grupid oma muusika-
te, oma muusikakogemuste ja kompetentsiga
ning loovad sellega transkultuuralse situatsiooni.
Transkulturaalsus ei seostu siis tingimata sellega,
mis toimub ühel kaugel üksikul saarel, vaid võib
ilmneda ka meie kultuuriruumis ja meie ajas.

**Pärast tekstiajalugude ajastut on nii kirjandus-
kui muusikateaduse fookusse jõuliselt
toodud retsipient, kusjuures muusikaliste
tekstide puhul pole retseptisiooniahel mitte
ainult interpreedi rolli, vaid tihti ka pika
interpretatsioonialoo tõttu väga keerukas.
Kuidas on selles situatsioonis muutunud meie
arusaamine muusikalisest tekstist üldse?**

Alates romanisti Hans Robert Jaussi 1967. aas-
tal Konstanzi ülikoolis peetud inauguratsiooniloengust
„Kirjandusajalugu kui kirjandusteaduse
proovilepanek“⁷ eksisteerib Saksamaal kirjandu-
se historiograafias ja kirjandusteaduses suund,
mida nimetatakse retseptisioonialooks. Jauss
oli muidugi selle suuna erakordselt oluline esin-
daja, tema rajatud nn. Konstanzi koolkonnas said
aga huvitavalt kokku erinevad isiksused ja nende
erinevad agendad. Näiteks tegutses Jaussi kõrval
anglist Wolfgang Iser, kes konstrueeris midagi,
mida ei saa nimetada kirjandusajalooks, vaid pigem
kirjandusestetikaks, töötades välja potent-
siaalse lugejaga seotud teooria ja saades seega
n.-õ. retseptisiooniestetika rajajaks, ning lisas sel-
lele hiljem omalaadse kirjandusliku antropoloogia
uurimissuuna. Koos Friedhelm Krummacheriga
korraldasime siis Hannoveris umbes 20 aastat
pärast Konstanzi inauguratsiooniloengut toreda
sümposiooni samalaadsete küsimuste üle muu-
sikateaduses:⁸ me pidime sellele mõtteviisile ju
esmalt lihtsalt reageerima, oli vaja välja anda sel-
leteemalisi tekste jne. Konstanzi koolkonna mõt-
lemise mitmesuunalisus jäi aga peegelduma ka
muusikateaduses. Kui Te nüüd peate silmas teks-
tidel baseeruvatest teooriatest erinevate suundu-
muste esilekerkimist, siis tuleks muusikateaduses

⁷ „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“.

⁸ Selle 1988. a. märtsis toimunud sümposiooni olulisemad ettekanded ilmusid artiklitenä kogumikus *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*. Hrsg. v. Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher, Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 3, Laaber: Laaber, 1991.

mainida veel esituste uurimist. See on eksisteerinud ka varem, aga mitte nii suurejoonelisena. On uurijaid, kes sellest viisakalt öeldes ringiga mööda käivad – Dahlhaus võiks olla nende hulgas, kuid tema Berliini kolleeg Rudolph Stephan (Freie Universität) on öelnud täiesti otsustavalt, et muusikaline esituskunst ei ole muusikateaduse objekt – aramus, mida ma päriselt ei jaga. Oma diagnoosiga, et tekstikategooria oleks justkui ajalukku jäänud, on Teil õigus, kui lähtuda esituskunsti uurimise seisukohalt. Siiski on see raske ala, milles on palju erinevaid arusaamu, ning ma usun ka, et esituste uurimine ei ole ennast parimal viisil arusaadavaks teinud. Kui küsida, mida teadus sel alal üldse suudab, siis on minu arvates siin taas vajalik samm tekstikategooria suunas: et teha muusika esitust, muusikalisi sündmusi selles interdistsiplinaarselt kirjeldatavaks, tuleks nad esmalt fikseerida, isegi kui see ülestähendus on täiel määral vastuolus muusikalise teksti enesega.

Kultuuriloo kirjutamist on viimase poole sajandi jooksul üldiselt suunanud kõikvõimalikud „pöörded”. Muusikateaduse uusi suundumusi võeti pikka aega kokku katusmõistega *new musicology*. Ma küsiksin Teilt: kuidas on need valdavalt ingliskeelses kultuuriruumis kujunenud muutused mõjutanud saksa muusikateaduslikke traditsioone?

Mulle meenub hiljutine vestlus Viinis pärast minu ettekannet muusikalise historiograafia sümposiumil mu kolleegi Michele Calellaga, kes leidis, et ma olen vähe seotud *new musicology* tekstidega. Ma ei saa seda küll ei kinnitada ega ümber lükata, kuid asi on nii, et kui ma läksin 1979/1980 esimest korda Ameerika Ühendriikidesse, kus mul oli võimalus töötada aasta jooksul Cornelli ülikooli stipendiaadina, õppisin seda mõtteviisi tundma tema algstaadiumis. See oli minu jaoks suurepärane aeg, mil ma sain veel osa ka Ameerika keeleteaduslikult orienteeritud muusikateaduse rangest metoodikast, mille jaoks oli tekst muusikaliselt ainsana oluline. Ma ise olin aga muusikateadusesse tulnud ja jäänud peamiselt Carl Dahlhausi ja Theodor Adorno tõttu, mis tähendab, et mu enese mõtlemisele olid olulised need isikud, kes sellest kitsast tekstimudelist üldsegi kinni ei hoidnud. Seepärast tundus väga palju sellest, mida *new musicology* sel ajal suurteks avastusteks kuulutas, mulle enesestmõistetav, eriti tänu Ador-

no kirjutistele, mida ma olin väga palju lugenud. Seepärast ei tundunud mulle mingi suur *turn* ka mitte tingimata vajalik – ma ei armasta nagunii eriti lööksõnu, pealegi on need „pöörded” olnud valdavalt üsna lühiealised. Aga ma ütlesin ka professor Calellale, et oma doktorantide seminarides olen ma alati arutanud Ameerika *new musicology* uusimaid tekste ja leidnud neist palju huvitavat, aga ma pole pidanud oluliseks nende ohtrat tsiteerimist, või kui nüüd pisut öelalt öelda, nende tsiteerimiskartelliga ühinemist.

Kas pole nii, et Adorno keerulised tekstid olid pikka aega kättesaadavad ainult saksakeelsetena ja Ameerika muusikateadus hakkas tema mõtteviise omaks võtma alles siis, kui neid hakati lõpuks inglise keelde tõlkima?

See on hea tähelepanek ja mulle tundub, et Teil on õigus. Võtkem näiteks Carl Dahlhaus, kelle paljud ideed on kujunenud kokkupuutes Adorno tekstidega ja seetõttu on tema mõistmiseks vajalik ka Adorno lugemine. Dahlhausi tõlkisid ameeriklased väga varakult, kuid Adorno polnud neile sel ajal eriti tuttav ja teda loeti seal pigem alles pärast Dahlhausi, mis pole vahest ka halb, ainult et tekstide konstellatsioon satub siis kummalisse nihkesse.

Muusikateaduse puhul on tähtis üks punkt: metoodilised võimalused on peaaegu piiramatud ja see on muidugi hea, sellel võimaluste paljususel peab aga olema üks kinnituspunkt ja see kinnituspunkt on muusika. Sest kui muusikateadus enam muusikast ei hooli, kaotab ta oma olemisõiguse. Me ei peaks ennast petma: muusikat armastavad kõik inimesed ja kõik räägivad sellest meelsasti – sellest pole meil mingit puudust. Seepärast on nii tähtis, et muusikateadus peaks oma kõikide võimaluste juures alati muusikat silmas. Mitte et ta muusikat ainult analüüsiks – ma ei mõtle seda, vaid et ta ei sirutaks oma kaart nii kaugele, kus juba meelest läheks, et tema objektiks on muusika.

Juba aastakümneid on ilmunud suuri köiteid muusikaloost pärast Teist maailmasõda. Teie enda köide 20. sajandi muusikast seerias „Neues Handbuch der Musikwissenschaft” (1984) oli siin suuresti teerajajaks. Hiljaaegu on näiteks Alex Ross avaldanud suurepärase käsitluse sellest ajast, Richard Taruskini uues

Oxfordi muusikaloos on sellest terve paks köide ja äsja leidsin Joseph Auneri 2013. a. ilmunud raamatu pealkirjaga „Music in the twentieth and twenty-first centuries“! Kuivõrd me aga oleme üldse valmis nii lähedase aja muusikat ajalooliselt reflekteerima? Ja kas tohime ka selle ajajärgu puhul juba rääkida ajalookirjutuse kaanonist?

Ajalookirjutuses tuleb teha vahet ajaloo ja lähi-ajaloo vahel. Kui ma kirjutasin raamatu 20. sajandi muusikast, siis oli see osa pikemast seeriast: Dahlhaus pakkus välja, kas ma tahaksin kirjutada teemal, millest mul endal polnud kunagi pähe tulnud raamatut kirjutada – sajandist, mis polnud veel kaugeltki läbi. Kuid seda katsetada oli mulle muidugi suurejooneline võimalus. Loomulikult polnud mul eeskujuks võtta neid uuemaid raamatuid, mida Te nimetasite, küll olid aga ilmunud Dibeliuse „Moderne Musik“⁹ ning William Austini „Music in the 20th Century“¹⁰ ja seda laadi ajalookirjutus ei rahuldanud mind. Püüdsin siis läheneda teisest vaatepunktist ja realiseerida just struktuuriajaloo ideed. See tähendab, et ma kirjeldasin struktuure, käsitlesin probleeme ja otsisin nende jaoks näiteid, on aga väga oluline märgata, et suur osa nendest näidetest oleksid asendatavad teiste samalaadsetega. Seal on ka käsitletud erinevaid maid – mulle oli kohe selge, et selles ei saa domineerida saksa muusika, ja kuna ma olen ise Šveitsist pärit, olen ka alati näinud, kui tähtsad olid Pariis või London. Sealtpäele on aga ka Euroopa tohutult laienenud ja nüüd ei kujutaks enam ettegi, kuidas saaks näiteks Euroopa Liidu kõiki rahvaid ühe mütsi alla paigutada.

Alati tuleb muidugi näha, mida lisab üks ajalookirjeldus kaanonile. Võin Teile kindlalt öelda, et minu eesmärgiks pole olnud kaanoni kujundamine. See ei tähenda aga, et ma ei püüaks oma tekstide käsitlusi teha nii huvitavaks, et inimesed neid loeksid, ja kui siis leitakse, et minu käsitletust võiks miski kaanonisse kuuluda, siis see on mulle ükskõik – igal juhul pole see sihiks. Ma suhtun skeptiliselt kaanonite vajadusse: paljud suurteosed, nagu Bachi passioonid või Haydni „Loomine“

muidugi kuuluvad sinna ja neid tuleb tunda, aga kui inimesed kaotavad huvi ise küsimusi püstitada, siis ei aita neid ka kaanoni tundmine.

Pooleteise aasta eest toimus Ameerika Ühendriikides Ithacas suur konverents neil teemadel¹¹ ning ma pidasin seal ettekande, kus püüdsin vastastikku pisut vaagida Goethe ballaadile „Metsahaldjas“ loodud erinevaid kompositsioone. Sel puhul on kerge öelda, et ainult Schuberti teos on oluline ja tulevikku suunatud (kuigi on teada, et Goethe seda eriti ei hinnanud), kuid võib leida mõndagi huvitavat, kui võrrelda erinevaid kompositsioone ning küsida, mis on nende iseloomulikud jooned – siis näeme äkitselt, et pole olemas ainult üht kaanonit, vaid neid on viis või kuus. Kuigi siin on tegu väga piiratud ainesega, pidasin seda tulemust huvitavaks, kuna siin kohtuvad erinevad kriteeriumid – Goethel olid omad, aga nendele lisanduvad hoopis teised, mis lähtuvad muusikalisest kompositsioonist.

Teie tõstatatud küsimus seostub ka muusikateaduse enesekuvandiga. Siin tundub mulle oluline, et muusikateadus püüaks end hoida sõltumatusena nüüdisaegsetest muusikavooludest. Arusaadavalt tahaksid heliloojad näha oma teoste võimalikult laia esitamist ja retseptsiooni, muusikateadus aga ei tohiks lasta ennast rakendada selle teenistusse. Ta peaks seega just hoiduma kaanonit kujundavatest avaldustest, ning kui käsitletakse teoseid, siis parem, kui ilma suhteta sellesse küsimusse.

Meie mäletame heliloojate ootust, et muusikateadus teeks nende teostele kihutustööd, nõukogude ajast, mil muusikateadlastel oli oma sektsioon heliloojate liidus. Praegu seevastu sünnib meil nüüdismuusikast teaduslikke käsitlusi kaugelt liiga harva.

Nõukogude muusikast, näete, seisab mul riulis üks kurioosne raamat.¹² Sellel oli varasem suurepärase analoog Ameerika muusikakäsitluste, allikatekstide ja heliloojate biograafiatega ning seoses suurejoonelise nõukogude muusika festi-

⁹ Dibelius, Ulrich 1966. *Moderne Musik 1945–1965: Voraussetzungen, Verlauf, Material*. München: Piper.

¹⁰ Austin, William W. 1966. *Music in the 20th Century, From Debussy through Stravinsky*. New York: Norton.

¹¹ „The History, Theory and Aesthetics of the Musical Canon: A Festival and Conference Honoring James Webster on his 70th Birthday“ Cornelli ülikoolis 26.–28. oktoobril 2012.

¹² Danuser, Hermann, Hannelore Gerlach, Jürgen Köchel (Hrsg.) 1990. *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika: Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien*. Laaber: Laaber.

valiga Põhja-Rein-Vestfaali liidumaal tuldi mõttele panna kokku samalaadne kogumik ka nõukogude muusikast. Raamat ilmus läbi hooaja väldanud festivali alguse puhul 1990. aasta septembris, mõne kuu pärast oli aga kogu teema maa pealt kadunud! Raamatu koostamine oli keeruline protseduur, kus me suure vaevaga suutsime säilitada soliidust ja hoiduda kaasa minemast nõukogude propagandaga. Õnneks oli kogu kirjastamine meie käes ja me ei pidanud laskma endale Moskvast ette kirjutada, keda sisse võtta ja keda mitte, kuigi meie vene kolleegid seda püüdsid.

Teie viimases, väga lakoonilise tiitliga raamatus „Weltanschauungsmusik”¹³ on väga põnev, kuidas Te ühendate historiograafilise ja hermeneutilise lähenemisviisi muusikale.

Ma püüdsin selle puhul realiseerida midagi, mida ma olen mõnikord varemgi üritanud: kirjutada ajalugu, mis poleks kronoloogiliselt determineeritud. Püüdsin esmalt fikseerida küsimuse, mis on *Weltanschauungsmusik*,¹⁴ koos autonoomse ja heteronoomse esteetika elementidega, ning anda seejärel kuus näitlikku sissevaadet, mis aga ei moodusta kronoloogilist järgnevust, vaid võiksid põhimõtteliselt olla ka midagi samaaegset. Raamat on pikaajalise mõttetöö tulemus ja selles oli mulle väga tähtis esile tõsta muusika isepäisust.

Muusikateadlasena ma küll näen muusika sõltuvust poeesiast või teksti ideedest, kuid püüan näidata, et muusika ei järgi sugugi alati seda, mida tekst juba ütleb, vaid on sageli otse vastupidiselt struktureeritud nii, et ta tekstiväljendust just nimelt ei kinnita.

Panin tähele, et Te pole kasutanud mõistet *Weltanschauungsmusik* 19. sajandist varasema muusika puhul.

See oli mu ammune teadlik otsus. Mäletan, et ühe mu Harvardi ülikoolis peetud ettekande järel märkis Bachi uurija Christoph Wolff, et see kõik mängib juba Bachi puhul väga tähtsat rolli, aga ma ütleksin, et need on otsused, mis tuleb endal vastu võtta. Mina tunnen ennast uurijana rohkem kodus 19. ja 20. sajandi muusikas ja seepärast olen Bachi arusaadavalt kõrvale jätnud. Sellele lisanub õnnelikul kombel ka asjaolu, et mõiste *Weltanschauung*, mille ma olen üle võtnud filosoofia-traditsioonist, tuleb esmalt ette Kanti tekstides. See pole küll reegel, et 1800. aasta paiku käibele tulnud terminit ei tohiks kasutada varasema muusika puhul, kuid minu jaoks on võtmeküsimuseks tunnetuse subjektiivsus, mis seostub mõistega *Weltanschauung*, ja ma usun, et see on miski, mis kehtib eelkõige alles 19. sajandi ja mitte veel 18. sajandi puhul.

¹³ Danuser, Hermann 2009. *Weltanschauungsmusik*. Schliengen: Argus.

¹⁴ Mõiste otsetõlge võiks olla „maailmavaatemuusika”, see jäetakse teistes keeltes aga pigem tõlkimata.

Rootsi esimene ooper – kuningadraama ja selle järelmäng

Folke Bohlin

(tõlkinud Aive Siitan)

Inspiratsiooni arutlemaks Mederi „Kindlameelse Argenia” (1680) ümber esilekerkinud poliitiliselt keerukate probleemide teemal sain 1990ndatel aastatel aset leidnud tihedast suhtlusest eesti muusikateadlastega. Suuremat osa järgnevas uurimuses leiduvatest juhtmõtetest tutvustasin 36. Balti muusikateadlaste konverentsil Tallinnas oktoobris 2002.

Osalt uuenenud allikmaterjaliga pöördusin teema juurde tagasi 2011. aastal Eesti Muusikateadlaste Seltsi Tartu päeval ning Uppsalas samal aastal toimunud muusikateadlaste konverentsil. Oma edasises töös Mederi teosega olen rakendanud üht kindlat vaatekohta. Ülejäänud perspektiivide käsitlemine jäägu edaspidiseks.

Rääkides ooperi jõudmisest Rootsi, tuleb alustuseks tõmmata piir ooperi ning 17. sajandil samuti laialt levinud žanri komöödia (ladina keeles *commoedia*) vahele. Sõnal „ooper” oli tookord hoopis teine tähendus kui tänapäeval, märkides värvikat teatritükkide repertuaari, mida kandsid ette kas professionaalsed rändnäitlejad või ladina koolide gümnasistid. Komöödia võis koosneda erinevatest vokaalmuusikalistest elementidest ning seda nimetati *Singspiel*’iks. Kui viisistatud oli ka kõneldav dialoog, liigitati teos spetsiaalsesse žanrisse, mida võib nimetada läbikomponeeritud *Singspiel*’iks. Peagi hakati selliseid teosed siiski ooperižanri alla liigitama, mis aga algselt oli hõlmanud vaid itaalia ooperitraditsiooni kuuluvaid teoseid.

Nii muusika- kui teatriteadlased peavad võimalikuks, et [Vincenzo] Albrici trupp kuninganna Kristina õukonnas võis anda kontserdilaadseid esitusi fragmentidega itaalia ooperitest, samas kui lavastatud ettekannet ühestki terviklikust ooperist tõenäoliselt siiski ei toimunud (Kjellberg 1994: 330; Dahlberg 2007: 127). Juhul kui trupp siiski juhtus 17. sajandi keskpaiku Stockholmis ette kandma mõne itaalia ooperi, võib seda lugeda esimeseks omataoliseks Rootsis. Ometi jääme siinkohal vastuse võlgu juba pisut keerulisemale

küsimusele, mida järgnevalt tahaksin arutada: milline oli esimene rootsi ooper?

Olulise tähtsuse omandab siinkohal küsimuse sõnastus. Kas ooper ja *Singspiel* olid minevikus selgelt piiritletud žanrid? Ning kuidas tõlgendada sõna „rootsi” suurriigiaegsest Rootsist kõneldes? Kui pidada silmas kogu tolleaegset Rootsi riiki, ei saa seda loomulikult võrdsustada „rootsikeelsega”. Seega tuleb tähelepanu pöörata asjaolule, et sõnale „rootsi” ei poogitaks külge tolle aja kohta ebaadekvaatselt rahvuslikku sisu.

Soovin tõstatatud küsimusele välja pakkuda ühe ehk pisut üllatava vastusevariandi, milleks on tänapäeval rahvusvaheliselt tuntud saksa-keelne *Singspiel*, mis 1680. aastal kanti ette Eesti pealinnas Tallinnas: Johann Valentin Mederi „Die beständige Argenia” („Kindlameelne Argenia”). Heidi Heinmaa jõudis oma 1999. aastal avaldatud uurimuses, mis hõlmas kõiki Tallinna kirikute kantortite kohta leiduvaid andmeid alates reformatioonist 16. sajandil kuni Vene aja alguseni 1710. aastal, järeldusele, et teiste seast eristus selgelt 25-aastasena kuningliku gümnaasiumi kantoriks nimetatud Johann Valentin Meder (1649–1719). Heinmaa lõpetab oma raamatu ingliskeelse kokkuvõtte järgmiste sõnadega Mederi kohta: „Tema Tallinna-töö kulminatsioon ja linna muusikaelu suursündmus oli tema *Commoedie* või *Sing-Spiel*’i „Kindlameelne Argenia” ettekandmine 1680. aastal novembris”¹ (Heinmaa 1999: 67).

On põhjust Mederi *Singspiel*’i puhul sellist Tallinna kohalikku perspektiivi rakendada. Teos loodi ning kanti tõenäoliselt ainsat korda ette just tema tolleaegses kodulinnas Revalis (nii seda vana hansalinna tol ajal nimetati). Teos taaselustati 2011. aastal Euroopa kultuuripealinnas Tallinnas, ja kindlasti just oma Tallinna-tausta tõttu. Youtube’is on võimalik kõnealust, Toomas Siitani juhatamisel sündinud tõlgendust Mederi „Kindlameelsest Argeniast” ka kuulata-vaadata. On märkimisväärne, et eesti keelde tõlgiti vaid teose pealkiri, aga eten-dus [2011. a.] ise kanti ette teose originaal- ehk

Varem ilmunud rootsi keeles: Den första svenska operan – ett kungadrama med efterspel. – Folke Bohlin. *Upptakter i den svenska vokalmusikens historia*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag, 2014, s. 146–164. Avaldame teksti Res Musicas autori ning kirjastuse loal.

¹ „The culmination of his work in Tallinn and an important event in the local musical life was the performance of his *Commoedie* oder *Sing-Spiel* „Die beständige Argenia” in November 1680.”

saksa keeles. Saksa keel oli emakeeleks nii Mederile, kes oli sündinud ja üles kasvanud Saksamaal, kui ka [tema aja] näitlejatele-kaasalööjatele ning publikule. Mitmesaja aasta vältel domineeris saksa keel Revalis täielikult.

Seetõttu on sobiv täiendada Mederi teose Tallinna-vaatenurka ning rakendada sellele ka Saksa perspektiivi. Kuidas sellega aga edasi talitada? Kui ilma pikema jututa lisada „Kindlameelne Argenia” teiste 17. sajandist pärinevate saksa ooperite ritta, võivad ehk kahe silma vahele jääda isegi tähtsamad vaatenurgad teosele ja selle tekkeloole. Arvestades keeletingimusi tolleaegsetes Põhja-Euroopa riikides, on vaieldav, millist tähendust omistada keele valikule Mederi teostes. On see enesestmõistetav, et teost tuleb eelkõige näha osana terviklikus saksa kultuuritraditsioonis? Kas Meder oli teadlik sellest, milliste eelkäijatega end suhestada? Kas on tõendeid selle kohta, et tema eelkäijad või vähemalt keegi neist on mõjutanud Mederi loomingut? 1973. aastal välja antud Mederi „Kindlameelse Argenia” rahvuslik taust tekitab palju küsimusi. Werner Brauni toimetatud väljaanne (Braun 1973) liideti nimelt projektiga „Das Erbe deutscher Musik” (Saksa muusika pärand). Igal juhul on tänuväärne, et Mederi ooper muutus selle rangelt teadusliku ning samas praktilise väljaande kaudu kergesti kättesaadavaks nii teadlastele kui muusikutele. Seda ei ole lavastustes kasutatud mitte ainult Saksamaal, vaid näiteks ka Malmö barokifestivalil 1986. aastal, millest on säilinud ka üksikasjalik telesalvestus. Mederi „Kindlameelset Argeniat” võib seega põhjendatult vaadata nii Tallinna kui Saksa vaatenurgast, kuid teose tõeliseks mõistmiseks on minu arvates vajalik vaadelda seda eelkõige Rootsi perspektiivist. Enne kui hakkan põhjendama seda, miks Mederi *Singspiel*’i peaks pidama esimeseks rootsi ooperiks, soovin teha lühikokkuvõtte senistest uurimistulemustest kõnealuse muusikalise draama kohta.

Arvatavasti seoses Stockholmi Kuningliku Raamatukogu kolimisega lossist uusehitisse Humlegårdenis 1870ndatel aastatel avastati kogudest pisut rohkem kui sajaleheküljeline Mederi „Kindlameelse Argenia” partituur. See oli olnud kuninglikus omandis umbes 200 aastat, kuid teadmata põhjustel ei olnud seda kunagi kataloogitud. Nüüd sai see endale signatuuri s. 164.

Pühendusest kuningas Karl XI-le ja tema abikaasale kuninganna Ulrika Eleonorale kõite alguses ei selgu, kus *Singspiel*’i oli esitatud. Et see leidis aset Revalis, nentis oma 1909. aastast pärinevas doktoritöös Tobias Norlind (Norlind 1909: 44–45), kes esimese muusikateadlasena kõnealust allikat vaatlus. Põhjaneva uurimistöös „Kindlameelset Argeniast” avaldas 1937. aastal Åke Vretblad (Vretblad 1937). Tahan siinkohal rõhutada momente Vretbladi käsitluses, mis on minu teemapüstituse seisukohast tähtsad. Vretblad küll tsiteerib pühendust kuningapaarile (Vretblad 1937: 66, märkus 1), kuid ei kasuta seda ooperi analüüsis. Justkui möödaminnes täheldab ta siiski paaris kohas, et ooper vihjab kuningapaari kihlusele ja pulmadele (Vretblad 1937: 71, 75). Olulisel kohal on Vretbladi märkus, et kooliteatri traditsioon oli Revalis olemas juba enne Mederi aega ning et see võis olla just tema *Singspiel*, millele Eestimaa piiskop Jakob Helwig vihjas oma äratrükitud noomitustjutluses, kritiseerides koolinoorte ettekannet „näidendist, mis on kõrgete majesteetide suhtes halvustav” („hohen Majestäten verkleinerliche Schauspiele”; Vretblad 1937: 79).

Pärast Vretbladi uurimust ei ole Mederi ooper rootsi teadlaste seas erilist tähelepanu pälvinud. Erandina tõuseb esile Carl-Allan Moberg, kes oma 1942. aastal välja antud uurimuses 17. sajandi rootsi muusikast annab Mederi teose kunstilisele sisule üsnagi negatiivse hinnangu (Moberg 1942: 42).² Moberg puudutab ka äsja mainitud probleemi tolleaegse muusika ning muusikute rahvusliku tausta määramisega. Ta nendib, et saksa keelt kasutati suurvõimuaegses Rootsis „teise riigikeelena”. Meder ning tema kaasaegsed Läänemereäärsetes provintsidest resideerunud saksa muusikud pidasid end „headeks rootsi heliloojateks” ning „nende elu ja tegevus kuulub seega täie õigusega rootsi muusikaajalukku” (Moberg 1942: 54).

Saksamaal ärkas huvi Mederi ooperi vastu ülatavat hilja – 1960. aastatel töötas Werner Braun välja eelnimetatud väljaande koos põhjaliku eesõnaga, mis on dateeritud mais 1969 (ehk neli aastat enne avaldamist). Braun liigitab selles Mederi teose kahe varaseima teadaoleva „varasaksa” (*frühdeutsch*) ooperi hulka. Andmeid „Kindlameelse Argenia” kohta otsis Braun Revali linnaarhiivist,

² Ekslikult seostab Moberg ooperit Mederi tegevusega Riias.

mis tol ajal asus Saksamaal. Siit leidis ta kinnitust piiskop Helwigi kriitilisele hoiakule seoses lavastusega, millele Vretblad juba varem oli vihjanud. Braun tõestas, et Helwigil õnnestus sundida Revali raadi näidendi ettekannet mõne nädala võrra edasi lükkama, võimaldamaks tekst eelnevalt läbi uurida. Väidetavalt sisaldas teos nimelt Põhjamaade monarhe halvustavaid sugemeid. Ka Vretbladi oletus, et Mederi *Singspiel* kajastas tegelikke sündmusi Põhjamaades teose loomisele eelnenud aastatel, sai Brauni eessõnas kinnitust.

Braun jätkas „Kindlameelse Argenia” probleemidega tegelemist 1978. aastal avaldatud artiklis (Braun 1978), kus ta analüüsis ooperi muusikat, võrreldes seda teiste 17. sajandist pärinevate saksa ooperitega. Braun lahkas ka võimalikke põhjusi, miks Mederi niinimetatud „ooperiekspriiment” ebaõnnestus. Üks põhjustest võis olla asjaolu, et teose tekst meenutas pigem tõsielusündmustel põhinevat kroonikat kui ooperilibretot (Braun 1978: 73).

Täiesti uudse žanrimääratlusviisi võttis 17. sajandi saksa ooperite jaoks kasutusele Anthony Alms oma doktoritöös 2007. aastal. Almsi üksikasjaliku analüüsi põhjal võib „Kindlameelset Argeniat” vaadelda kui tragöödiat viies vaatuses. Ta tõstab Mederi teose esile musternäidisena ooperižanrist, mida ta nimetab saksakeelse terminiga *Trauerspiel* (kurbmäng). Sellele žanrile on iseloomulik teoloogia ning draama ühendamine (Alms 2007: 273–294).

Braun pöördus veel kord Mederi ooperi juurde tagasi 2010. aastast pärinevas uurimuses (Braun 2010), kus ta arendas edasi juba oma väljaande eessõnas (vaata ülalt) esitatud mõtteid teemal, kuidas tõelised ajaloolised sündmused „Kindlameelses Argenias” kajastust leiavad. Teen siinkohal kokkuvõtte oma teemapüstituse seisukohast olulisematest punktidest Brauni käsitluses. Kinnitust saab fakt, et ooperi teemaks oli Skåne sõda aastatel 1675–1679 ning et tolleaegsete sündmuste dramatiseering oli poliitiliselt riskantne ettevõtmine. Et suurem osa näidendi tegevusest

leiab aset õukonnamiljööös, ei haaku see tegelikult kooliooperi žanriga (Braun 2010: 262–263). Teksti autor on teadmata, kuid vihjete põhjal on alust arvata, et selleks oli Meder ise. Piiskop Helwigi eelmainitud kriitika võis põhineda tema pojalt Johann Joachimilt saadud informatsiooni, kes ise oli kõnealuse kooli õpilane. Meder ise olevat Helwigile vastanud, et kõik kedagi solvata võiv on näidendist eemaldatud ning et kahel näidendiproovi väisanud raeesindajal polnud etendusele mingisuguseid etteheiteid (Braun 2010: 267–269). Kuidas aga õnnestus Mederil sel teemal kirjutades hoiduda solvamast kumbagi naaberriigi kuningatest, kes ju ammu ajast olid teineteise vastu sõdinud ning seejärel ometi nii lähedalt seotuks saanud (Braun 2010: 269)? Väidetavalt lõpetas Meder oma „kroonimisoooperi” alles siis, kui Ulrika Eleonora Stockholmi oli jõudnud. Ooperi kanti Revalis ette umbes samal ajal, kui kuninganna pidulikult pealinna saabus (Braun 2010: 270–271). Braun (2010: 273) väidab, et just see avalik ettekanne põhjustas hiljem Mederi vallandamise. Oma 2010. aastal avaldatud artikli lõpus toob Braun välja mitmeid andmeid Mederi kirjast Revali raele, dateeritud 14. juulil 1681.³ Tegemist on mitmes mõttes nii olulise dokumendiga, et Braun toob selle täielikult kujul ära oma artikli lisana. Hoidun siinkohal tegemast kokkuvõtteid selle kohta, mida Braun Mederi tekstist välja loeb, kuna selle tõlgendamisel tuleks silmas pidada tervet hulka teisi teemaga seotud dokumente, millega Braun tuttav ei olnud.⁴

Just kõnealune kiri 14. juulist 1681 oli see, mis tekitas minus huvi Mederi ja tema *Singspiel*’i saatuse vastu. Sattusin selle peale Heidi Heinmaa 1999. aastast pärinevas publikatsioonis Tallinna kantorite teemal (Heinmaa 1999)⁵ ning selle lum-muses asusin otsima lisamaterjale teose korrektseks tõlgendamiseks. Stockholmis asuva Riigiarhiivi asjatundlike töötajate abiga õnnestus mul 2002. aastal leida neli dokumenti, millest nähtus, kui dramaatiline oli Mederi teose välispoliitiline kontekst.⁶ Sellest lähemalt edaspidi. Pöördudes

³ Tallinna Linnaarhiiv (TLA) 230-1-B1. 15, f. 52–53.

⁴ Sama vastuväide kehtib Brauni Mederi-teemalise artikli kohta uues MGG-s (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*) aastast 2004, mis viitab samale allikale (Braun 2004).

⁵ Kiri on lisatud ka tema teksti saksakeelsele versioonile: Heinmaa 2004: 167–168.

⁶ Kahjuks ei ole ma kõnealuste Riigiarhiivi leidude kohta midagi avaldanud, kuid olen sel teemal teinud ettekandeid erinevatel muusikateaduslikel konverentsidel: Tallinnas 2002. a., Tartus 2011. a., Uppsalas samal aastal, Lundis 2013. a. Viimati mainitud ettekande lisamaterjalid pealkirjaga „Meie esimene ooper – põhjamaaine skandaal” (7 lk.) anti kuulajatele kaasa.

tagasi Mederi teose uurimise Rootsi perspektiivi juurde, tahaksin kõigepealt teha mõned üldist laadi märkused.

Kuna arutelu puudutab suuresti ooperi teksti, vajab äramärkimist, et ühe siin käsitletava dokumendi kohaselt esitleb Meder ennast selgesõnaliselt ka *Singspiel*'i teksti autorina. See väide ei ole seega enam lihtsalt oletus.

On mitmes mõttes keeruline tuvastada, millist teksti siis ikkagi 1680. aasta ettekandel lauldi. Ainus olemasolev teksti puudutav allikas on Stockholm Kuninglikus Raamatukogus asuv käsikiri S. 164. Tegemist on Mederi poolt kuningapaarile pühendatud partituuriga. Teada on, et esimesed leheküljed põhjaliku pühendusega kirjutati aastal 1681, kuid partituuri dateerida selle põhjal ei õnnestu. Käsikirjas esinevate vesimärkide uurimine ei ole seni kindlat tulemust andnud, küll aga on selleks otstarbeks spetsiaalse valguse all tehtud pildid lisaks vesimärkidele paljastanud ka silmaga nähtava teksti all peidetud oleva, kustutatud kirja. Partituuri kodikoloogiline analüüs töötab anda põnevaid tulemusi. Kogu tekst on kirjutatud värsivormis. Teksti struktuurist ülevaatlikku pilti saada on aga üsnagi keeruline, kuna seda saab lugeda vaid partituuris. Seoses eelmainitud ettekannetega Tallinnas 2011. aastal anti tekst välja ka luulevormis (paralleelselt eestikeelse tõlkega). Sellest on saanud mulle hindamatu töövahend.⁷

Mis puudutab terminoloogiat, siis Mederil endal kannab „Kindlameelne Argenia“ määratlust *Sing-Spiel* (laulumäng), *comoedia* või vahel ka *opus comicum*, kuid mitte kordagi ooper. Viimast mainitud terminit kasutas ta seevastu mõnede oma hoopis teise ülesehitusega palju hilisemate teoste puhul. Sellel *Singspiel*'il oli üks iseäralik omadus – puudus kõneldav tekst. Läbikomponeeritud *Singspiel*'e hakati aga juba varakult ooperižanrisse liigitama ning see ongi saanud „Kindlameelse Argenia“ puhul tänapäeval üldkasutatavaks määratluseks. On fakt, et Mederi ooper nii sündis kui ka kanti ette Rootsi Läänemere-äärses võimupiirkonnas: alates 1561. aastast oli ju Rootsi valitseja ühtlasi ka Eestimaa hertsog. Nii helilooja/autor, paljud näitlejad kui ka publik olid Rootsi riigi alamad. Teos oli seega juba oma

põhiolemuselt vaieldamatult rootsi ooper, mille muusikas midagi tüüpiliselt rootsipärast siiski ei leidu, ometi vihjatakse teose tekstis mitmel moel tolleaegsetele Rootsi oludele. Lähemat uurimist vääriks küsimus, kuidas peaks seda libretot üldse tõlgendama. Sarnaselt paljude teiste Mederi ooperit puudutavate küsimustega nõuab ka teksti tõlgendamine usaldusväärse allikmaterjali otsingutega jätkamist nii Eesti kui Rootsi arhiivides. Kuid oluline on ka see, et asjassepuutuvate riikide erinevate ajaloodistsipliinide esindajad – eelkõige üldajaloolased, teatri-, muusika- ja õigusajaloolased – tegeleksid probleemiga ühises aruteluforumis. Olenemata oma kunstilise sisu väärtusest on Mederi ooper kui ajalooline dokument edasise uurimise igati ära teeninud.

Ergutamaks sellise diskussiooni teket tutvustan siinkohal kolme, Mederi ooperi Rootsi tausta puudutavat teesi koos lühikommentaaridega.

1. Mederi ooper peegeldas Rootsi tolleaegset ajalugu

Tegevuse toomine Kreeka muinasaega ei suutnud varjata Mederi *Singspiel*'i kondikavaks olevat tegelikku sündmuste käiku, mis algas Karl XI (Lisander) ja Taani printsessi Ulrika Eleonora kihlusega 1675. aastal ning lõppes nende pulmatseremooniaga 1680. aastal. Christian V (Cleander) oli teadagi oma õe kihluse heaks kiitnud, kuid sattus varsti pärast seda nelja-aastasesse Skåne sõtta astudes oma tulevase õemehega vaenujalale. Pärast rahulepingu sõlmimist sõlmiti siiski ka abielu.⁸ Näidendis peegeldub seega killuke Põhjamaade ajalugu, mida ilmestavad osalt Olümpose jumalate sekkumised, teisalt teenijarahva intriigid. Ajalooliste sündmuste arengut kirjeldati läbivalt Rootsi vaatevinklist.

Hoolimata sellest et rõhuasetus Mederi *Singspiel*'i pealkirjas oli Ulrika Eleonorale, olid näidendi peategelasteks kuningad Christian ja Karl. Kõnealune *Singspiel* oli pigem kahe kuninga vaheline draama kui kuninglik armulugu.

2. Mederi ooper oli austusavaldus Rootsi kuningliku paari pulmade puhul

See on üsnagi riskantne väide ning tugineb peamiselt tähelepanekule, et ooperi raamistiku moo-

⁷ Selle kingituse eest tänan Toomas Siitanit.

⁸ Tegelikust sündmuste arengust põhjalikuma kirjelduse saamiseks soovitan Göran Rystadi teost „Karl XI. En biografi“ (Rystad 2001).

dustavad Olümpose ülistuskoorid vast kroonitud Karl XI-le teose alguses ning äsja abiellunud Karlile ning tema abikaasale teose lõpus. Väide tundub täiesti loomulikuna juhul, kui tegemist on tõepoolest spetsiaalselt kuninglike pulmade tarbeks loodud juhuteosiga.

Saanud teada kuningas Karli otsusest pidada pulmad Hallandi maapiirkonnas (Rystad 2001: 156–158) ning mitte harjumuspärasel kombel Rootsi pealinnas, oli Meder ilmselt sügavalt pettunud. Eespool mainitud kirjas teatab ta Revali raele 1681. aastal, kuidas ta oma Stockholmi-külastusel eelmisel suvel asjatult püüdis oma ooperipartituuri kuningapaarile üle anda. Monarhide reis pealinna venis nii pikale, et Meder ei jõudnudki kuningapaari saabumist ära oodata. Oletan, et Meder soovis teose ette kanda seoses Ulrika Eleonora piduliku saabumisega Stockholmi, mis toimus alles 23. novembril (Rystad 2001: 158 jj.). Teos võis siis oma eesmärgi pulmaooperina veel täita, kuid hiljem poleks see arvatavasti enam sama mõjus olnud.

Need oletused sobivad kokku hüpoteesiga ooperi tausta kohta. 1660ndatel aastatel olevat tantsuvirtuoos Heinrich Moos Revalis rae loal harjutanud ning ette kandnud „komöödiaid“, kus näitlejateks olid linna gümnaasistid. Aastal 1666 kanti ette Johann Risti „Das Friedewütschende Teutschland“.⁹ Kaheksa aastat hiljem tuli Meder Revalisse. Kindlasti olid temani jõudnud kuuldu- sed Moosi tegevusest Revalis ning ilmselt käivitas ta omaloodud teosega samalaadse projekti. Kuna käimas oli Skåne sõda, oli igati ootuspärane võtta eeskujuks Risti Kolmekümneaastase sõja teemal kirjutatud teos. Risti ja Mederi näidendite vahel on palju sarnasusi, mida tasub lähemalt uurida. Tundub, et Risti eeskujul oli Mederil alguses kavas kirjutada draamanäidend muusikaliste vahepaladega, kuid hiljem otsustas ta ka dialoogid muusikasse panna.

Oletan ka, et sõja lõppedes 1679. aasta suvel ei olnud Mederi näidend veel valmis. Kui nüüd viimaks sõlmiti leping ammu plaanitud kuninglike pulmade toimumise kohta (Rystad 2001: 117–119), tuli tal idee näidend ümber kohandada nii, et see oleks kasutatav koolikomöödia kõrval ka pulmanäidendina, või isegi ennekõike viimast. Neljanda vaatuse sõjakirjeldus, kus ühtegi kuninglikku

tegelat kaasa ei tee, tundub olevat originaalversioonist muutmata kujul üle võetud.

Iseenesest mõista tuli Mederil oma plaaniga kaasa meelitada [Stockholmi] õukonnakapellmeister [Gustaf] Düben. Meder esitas arve ooperi kirjutamise eest õukonnale 1680. aasta suvel Stockholmi külastades ning kordas seda ka järgmisel aastal, otsustades tema eelmainitud kirja järgi sellest aastast – mis võib viidata sellele, et Düben võttis Mederi pakkumise vastu. Teame juba, et teost pulmapidustustel ette ei kantud, kuid miks ei tehtud seda siis kuninganna pidulikul saabumisel pealinna? Pöördun selle küsimuse juurde peagi tagasi.

3. Mederi ooper omandab Rootsis riikliku tähtsuse

Stockholmist Riigiarhiivist leitud neli siiani tundmatut allikat koos paari seni mitte kuigi põhjalikult vaadeldud dokumendiga annavad peaaegu tervikliku kirjelduse sellest, kuidas Mederi ooperi ettekanne Revalis hiljem Põhjamaade kuningate vahelistes suhetes tüliõunaks kujunes.

Arvestades taustana, et 1679. aasta rahukokkuleppega pääses Rootsi varem vallutatud alade tagastamisest Taanile, võisid Taanis muidugi kättemaksumeeleolud tekkida. Seetõttu välditi Rootsi poolel hoolega kõike, mis võinuks taanlastest naabreid ärritada. Rootslased püüdsid rahu püsimist kindlustada nii kuningas Christiani öde Rootsi kuninganna seisusesse tõstes kui oma põlisvaenlastega sõprussidemeid sõlmides (Rystad 2001: 119). Kuningas Karl pidas (vähemalt algusaastatel) häid suhteid oma õemehega Taanis väga oluliseks. Oma riigi piires välistas ta igasuguste negatiivse sisuga juttude levimise kuningas Christiani kohta kirjasõnale ning lavastustele rakendatava tsensuuri abil.

Seetõttu polnud sugugi väheoluline Eestimaa piiskopi Jakob Helwigi hoiatus Revali raele 29. oktoobril 1680, et Mederi veel ette kandmata *Singspiel* laskvat paista kuningas Christiani halvas valguses. Raad pidi ajutiselt peatama näidendi avalikuks esitamiseks antud loa ning andma Helwigile ning tema kahele kolleegile gümnaasiumi järelevalvekolleegiumis (gümnaasiarhile) ülesandeks uurida tekstis esineda võivaid kuningat solvavaid jooni.

⁹ Vt. lisaks Rosen 1910: 27–50.

Piiskopi pöördumine Revali kohaliku võimuorgani poole oli pisut jahmatav. Linn oli ju vabatahtlikult astunud Rootsi koosseisu 1561. aastal ning seega pidid uued võimukandjad garanteerima vanale hansalinnale varem kehtinud privileegide jätkumise. See tekitas pidevalt pingeid rae suhetes Rootsi riigivõimuga, mida esindas kindralkuberner koos oma parema käe, Revali lossi asehalduriga, ning kiriku poole pealt Eestimaa piiskop ja toomkapiitel. Kohaliku võimu tipus oli raad („bürgermeisterid ja raad“), kellel oli tugev mõjuvõim ka kiriklikule organisatsioonile: linna konsistooriumile superintendendi juhtimisel.¹⁰

Seda teades on kergem mõista, miks piiskop valis oma sõnumi edastamiseks raele nii tülika mooduse: ta saatis nimelt kirja superintendent [Joachim] Salemanile, kes omakorda kirjutas rae liikmele Crämerile, edastades piiskopi mõtted. Crämer tõstatas küsimuse samal päeval aset leidnud rae koosolekul.

Sensatsiooniliselt võeti piiskopi ettepanek 29. oktoobril 1680. a. rae koosolekul ka vastu – samal päeval oleks pidanud toimuma näidendi esiettkanne!¹¹ Võib vaid kujutleda, milliste tunnetega võtsid näitlejad ning publik vastu uudise etenduse teadmata ajaks edasilükkamise kohta piiskopi sekkumise tõttu! Kui küsimus 9. novembril rae koosolekul taas päevakorda tõusis, kanti protokollis teadaanne Mederilt, kes olevat oma tekstist eemaldanud meelepaha tekitada võivad kohad ning kinnitavat, et suursaadikuil [Hans Heinrich von] Tiesenhausenil¹² ja [Jonas] Klingstedtil, kes väisasid etenduse kahte proovi, ei olnud näidendi sisule midagi ette heita. Gümnaasiumi esindajate seisukohti ei ole protokollis ära toodud. Meder sai loa oma tegevust jätkata.

Piiskop ei andnud siiski veel alla, nagu selgub esimesest eelmainitud dokumendist Riigiarhiivis: väljavõttest Eestimaa kindralkubermangu protokollist 11.–12. novembrist 1680. aastal.¹³ Kõnealuses protokollis teatatakse, et piiskop Helwig on seoses oma murega Mederi ooperi pärast pöördunud kindralkubermangu poole. Kuna kindralkuberner Andres Torstensson parajasti isiklikult kohal ei viibinud, tegeles juhtumiga asehaldur. Kantseleiametniku kaudu võttis asehaldur ühendust linnapeaga seoses ettekannet lubava otsusega, mis oli vastu võetud ilma kindralkubermangu konsulteerimata. Linnapea lubas teemat järgmisel päeval rae koosolekul arutada.

Kindralkubermangu protokoll 12. novembrist annab teada, et Meder oli kutsutud lossikohtusse, kuid saatnud sinna enda asemel härra Gottschildi kui oma täieõigusliku esindaja. Mederil tuli viimati mainitu siiski isiklikult välja vahetada, kuna too pidas ennast ülal üsna väljakutsuval moel asehalduriga koos istungil osalenud ning nimepidi nimetamata *advocatus fisci* suhtes. Asehaldur keelas Mederil oma teost esitada ning lisas, et kui selline asi ometi peaks sündima, ei saa asehaldurit tagajärgede eest vastutavaks teha. Meder võttis kogu vastutuse oma *comoedie* eest enda kanda, leides, et see ei tohiks ühelegi elavale kuningale solvav olla. Tegemist olevat täies ulatuses tema väljamõeldud loo ning asjassepuutumatute nimedega.¹⁴

Samal päeval aset leidnud koosolekul tuli rae esindajail lisaks asehalduri manitsusele läbi arutada ka kolme gümnaasiarhi ning gümnaasiumiprofessorite seisukohad seoses juhtunuga. Raad jäi oma otsusele ettekande lubamise osas kindlaks.¹⁵

¹⁰ Informatsiooni tollaegsete võimuhete kohta Revalis annab Kari Tarkiainen ja Ülle Tarkiainen „Provinsen bortom havet. Estlands svenska historia 1561–1710“ (Tarkiainen ja Tarkiainen 2013). Kahjuks ei ole selles muidu eeskujulikult laiahaardelises teoses Mederit mainitud.

¹¹ Vaata Brauni eessõna 1973. a. väljaandele (Braun 1973: 6).

¹² Braun loeb nime „Tiefenzeuhen“. Vördle Braun 2010: 268 väidetava protokollivea kohta. Braun oletab samas, et tegemist oli marssal Georg Reinhold von Tiesenhauseniga, kuigi kahtlemata peetakse siin silmas Hans Heinrich von Tiesenhausenit. Tema ja Jonas Klingstedti diplomaatilise ülesande kohta pidada läbirääkimisi venelastega ning sellega kaasnenud mitmeaastase viibimise kohta Tallinnas/Revalis vaata artiklit Klingstedt, släkten. – *Svenskt biografiskt leksikon*. Bd. 21, red. Erik Grill, Stockholm: Bonnier, 1975–1977, s. 340.

¹³ Stockholmi Riigiarhiiv RA Livonica II 259.

¹⁴ „Der Canthor andwortete, die Comoedie touchire keine lebendige Könige, sondern sey eine von ihm selbst erfundene Materie unter gantz frembden Nahmen.“

¹⁵ Protokoll asub Tallinna Linnaarhiivis: TLA 230-1-Ab. 105, f. 322–322p, ning seda on esimest korda maininud Anu Schaper (Schaper 2012: 165, märkus 41). – Siinkohal soovin Anu Schaperit tänada saatmast mulle faksiimilet ja transkriptsiooni nii 12. novembri protokollilõigust kui ka vastavatest lõikudest 29. oktoobri ja 9. novembri protokollidest, mis on ära toodud ka Brauni eessõnas 1973. a. väljaandele (Braun 1973: 6).

Järgmine samm loo arengus leidis aset pool aastat hiljem. 24. juunil 1681 kirjutas Taani erakorraline saadik Stockholmis Mogens Scheel kuningas Christianile:

Teie Kuninglik Majesteet! Kõige alandlikumal kombel ei luba ma endale ehk midagi õigusamatut seega, kui tuletan meelde, et mõned Tallinna õpilased soovisid mõnda aega tagasi ette kanda ühe komöödiaetenduse, mille puhul nad aga unustasid üles näidata respekti, mida kroonitud pead väärt on, mitme asja puhul, mida nad olevat Teie Kuninglikku Majesteeti madaldades teinud. Piiskop koos asehalduriga keelas seejärel otsekohe etenduse jätkamise, samal ajal kui see osa magistraadist, kelle lapsed ka seal kaasa tegid, asjal edasi toimuda laskis, ja kuna kindralkuberner ise kohal ei viibinud, ei olnud piiskopil ega asehalduril muud teha kui komöödia fiskaalprotokolli kanda, mis nüüd siia on jõudnud. Rääkisin sellest Gref Torstensenile, kel polnud tollal kindralkubermanguvalitsusega mingeid suhteid, ja õukonnakantsler Örenstediga, ning ma korraldan asja nii, et karistada nende häbematus nii nagu kord ja kohus.¹⁶

Raskesti mõistetaavaks jääb asjaolu, mis sundis seni tundmatuks jäänud fiskaali (*advocatus fisci*) kuningas Christiani solvamisse pühendama Taani saadikut. Kas tema katsed kõrgemaid Rootsi õigusinstantse asjaga tegelema panna luhtusid ja ta tegi ehk kõnealuse sammu, et sellele juhtumile tähelepanu tömmata? Tuleb ka lisada, et protokolliväljavõtte rebiti Riigiarhiivi ekspertide sõnul teadmata ajahetkel oma algsest kontekstist välja koos üht tundmatuks jäänud juhtumit puudutavate dokumentidega.

Kuningas Christian käskis Scheelil kanda kuningas Karlile ette tema rahulolematusest seoses Revali gümnaasiumiõpilaste tempudega, mispeale Karl hakkas viivitamatult küsimusega tegelema ning läkitas juhtumit puudutavad kirjad Revalisse.

Teises Riigiarhiivist pärinevas dokumendis seisab: Karl XI kirjas Eestimaa kuberner Robert Lichtonile 21. juunil 1681¹⁷ lähtub kuningas kuulutust, et Revalis olevat ette kantud *Comoedia* elementidega, „mida ei või muul moel kui Taani

kuninga kõrgeaulise isiku solvamisena tõlgendada“. Kui see on nii, tekitab see kuningas „suurimat pahameelt“, „kuna meie omalt poolt selleks vähi-matki põhjust ei ole andnud, misläbi see meie ja kõrgeaulise kuninga vahel olevaid sõpruse ja usalduse sidemeid võib lõhkuda“. Kummalisel kombel oli linn seda mängu lubanud hoolimata sellest, et „nagu meile jutustati, olevat piiskop selle maha laitnud“. Lichtonile tehakse ülesandeks välja uurida, mis tegelikult sündis, „ja juhtumi iseloomu arvesse võttes raadi ning looga seotud isikuid noomida ja meile seetõttu põhjustatud rahulolematusest asjakohase hoiatusega neile teada anda“.

Kuninga kiri jõudis Riiga Lichtonini hetkel, mil too oli ametis ühe teise, märksa olulisema kuningliku ülesande täitmisega – nimelt juhtis ta komisjoni, mis pidi läbi viima majandusliku reduktsiooni Eesti- ja Liivimaal (vt. Rystad 2001: 335; Tarkiainen ja Tarkiainen 2013: 187).

Kuningas ei nõudnud Lichtonilt vastust ning seda ei ole Riigiarhiivist ka leitud. On võimalik, et Lichton delegeeris uurimisülesande oma paremale käele Revalis – lossi asehaldurile, kes sel juhul võis vihjata omalt poolt enne Mederi näidendi ettekannet võetud meetmetele. Viimased olid ju allkirjastatult kindralkubermangu protokolli väljavõttes olemas, kuid läksid hiljem kaotsi.

Kuningas Christiani rahulolematust jõudis ka „Kindlameelse Argenia“ ettekandeks loa andnud instantsini. Kõne all on nüüd kolmas Riigiarhiivist pärinev dokument: Karl XI kiri Revali raele 21. juunist 1681.¹⁸ Tekst kattub suuresti Lichtonile saadetud kirjaga. Raad on kohustatud andma selgitust asetleidnud juhtumi kohta „ning palutud tagasi lükkama kõik, mis kahe kuningakoja vahel ühel või teisel moel ärrituseks põhjust võib anda“.

Seega on meil olemas hädavajalik taustainfo Mederi kirjale 14. juulist 1681. Tema kirja eesmärk tundus olevat anda raele põhiraamistik kuningale vastuse kirjutamiseks. Meder vaidleb neljas numberdatud punktis vastu tema arvates täiesti alusetule kuulujutule, mis Scheeli suu läbi kuningani oli jõudnud.

1) Mõjuvõimsad isikud, eelkõige suursaadikud parun Tiesenhausen ning härra Klingstedt, kes väisasid kahte viimast näidendiproovi ning

¹⁶ Tsit.: Fryxell, Anders 1836. *Handlingar rörande Sverges historia, ur utrikes arkiver samlade och utgifna* 1. Stockholm: Hjerta, s. 457–458. – Tänan Lars Berglundile vihje eest selle allika kohta.

¹⁷ Stockholmi Riigiarhiiv RA Livonica 259.

¹⁸ Stockholmi Riigiarhiiv Riksregistraturet 462 p 734 v.

etendust ennast, võivad tõendada, et tema *Singspiel*'il ei olnud Taani kuningat halvustavaid sugemeid.

- 2) Meder oli isiklikult enne näidendi ettekannet publikule rõhutanud, et tegemist on fiktsiooni-
ga, purum figmentum.
- 3) Etendus oli Revali-poolne vastus kuningapaari piduliku pealinna saabumise puhul korraldatud pidustustele, samas oli see ka innustavaks harjutusvõimaluseks õppivale noorsoole. Sulgudes annab Meder veel teada oma mullusuviseist reisist Stockholmi, pakkumaks Tema Majesteedile oma *comoedia*'t, ning sellestki, et ta ei olnud leidnud aadressi, kus näidend kuninga jalge ette asetada. Stockholmis laskis ta peale tsensuuri läbimist trükkida (arvatavasti viisistamata) ülistuslaulu (*Carmen*) kuningapaarile, ning esitas kuningale arve kolmandikule oma *Singspiel*'i honorarist.¹⁹
- 4) Kui Mederi *comoedia* oleks olnud mõne võimukandja suhtes halvustav, ei oleks ta näinud nii suurt vaeva komponeerimisega, sõitnud Stockholmi selleks, et isiklikult oma teost kuningale üle anda, ega võtnud enda kanda nii suuri kulusid, millest vaevalt pool hüvitati.

Meder lisas kirjale hulga akte, sealhulgas väljavõtte *Singspiel*'i tekstist, mis oli mõeldud kuningale lugemiseks ning hindamiseks.

Kaht neist punktidest on kasutatud Riigiarhiivi neljandas dokumendis: Revali rae vastuses 28. juulist 1681.²⁰ Rõõm kuningapaari piduliku saabumise üle Stockholmi leidis Revalis väljenduse Mederi *comoedia musica* ettekandes. Enne kui anti avalik luba teose ettekandmiseks, oli raad hankinud gümnaasiumi professorite arvamuse teksti ning tekstist kustutamist vajavate fragmentide kohta, mida võiks solvanguna tõlgendada. *Comoedia* oli puhas fiktsioon, *purum figmentum*, mida Meder etendust sisse juhatavas sõnavõtus ka isiklikult oli rõhutanud. Kinnitamaks seda, et raad ei olnud süüdi milleski potentsiaalselt Taani kuningat solvata võivas, lisati kirjale tekst täpselt etenduses kasutatud kujul. Lisati veel Mederi palve majandusliku hüvitise saamiseks ning lõpetuseks ka teose partituur ilukõnelise pühendusega kuningapaarile. Sealne teose saamisloo ning sisu

kirjeldus on selgelt mõjutatud näidendi ettekande järgsel aastal valitsenud olukorrast.

Revali rae vastus Karl XI-le on viimane teadaolev dokument selles ebatavalises ooperisaagas, kuningatevahelises draamas kuningliku draama teemal. Nüüd oli Karlil tõepõhist informatsiooni seoses kuulujuttudega Revalis toimunud kuningasolvamisega, kus kannatajaks oli tema õmmees Christian. Me ei tea siiski, kas sellest piisas Karli seni tagasihoitud viha vaigistamiseks. Igasuguse kuninglike surveabinõude rakendamise kohta Revali rae suhtes andmed puuduvad. Ehk rahuldus kuningas sellega, et delegeeris juhtumi edasise uurimise kuberner Lichtonile ning andis käsu „vajaduse korral“ raele ning teistele loossepuutuvatele isikutele „asjakohase hoiatusega“ tema rahulolematusest teada anda. On võimalik, et mõlemad Karli kirjad Revalile olid tegelikult kantud eesmärgist tulla vastu kuningas Christiani soovidele.

Kas kuningasolvamisele kinnitust saades oleks leitud ka juriidilisi põhjusi otseste karistusmeetmete rakendamiseks? Sellele küsimusele saavad vastata vaid õigusajaloolased, olles kriitilise pilguga uurinud „Kindlameelse Argenia“ teksti. Jällegi on tegemist ühega paljudest küsimustest, millele vastamiseks oleks tarvis kokku kutsuda spetsiaalselt kõnealuse *Singspiel*'i uurimisega seotud interdistsiplinaarne töörühm.

Lõpetuseks mõned sõnad Mederi kohta. Kuningas Karli kirjades teda ei mainita, olgugi et ta teose autorina võttis enda kanda kogu vastutuse võimalike negatiivsete tagajärgede eest. Kas „Kindlameelse Argenia“ ettekanne 1680. aasta novembris on seotud Mederi lahkumisega gümnaasiumikantori kohalt mõned aastad hiljem? Tema ametijärglase Jacob Bieri tööleping allkirjastati 13. novembril 1683. aastal (Heinmaa 1999: 113). Ühest sama aasta 30. novembrist pärinevas kirjas konsistooriumile selgub, et Meder ei ole siirdunud uuele ametikohale, vaid on jätkuvalt Revalis, kus ta lubamatul kombel oma sissetulekud muusika eratunde andes hangib (Heinmaa 1999: 108).

Seda võib tõlgendada kaudse tõendina, et ta ei lahkunud ametist vabatahtlikult. Mõni kuu hiljem kolis Meder muu hulgas ka terviselikel põhjustel

¹⁹ Peter Wollny teatab artiklis „Geistliche Musik der Vorfahren Johann Sebastian Bachs“, et Meder viibis 1680. a. paiku mõnda aega Stockholmis, kus ta ka õukonnamuusikaga tegeles (Wollny 2002: 58). Kahjuks puuduvad hetkel selle väite kohta tõendusmaterjalid. Werner Braun oletab, et andmed põhinevad Mederi kirjal 1681. aastast. Vaata Braun 2010: 272, märkus 36.

²⁰ Stockholmi Riigiarhiiv RA Livonica II 48.

Riiga (Schaper 2012: 168). Anu Schaperi arvates oli tal terve rida põhjusi Revalist lahkumiseks, kuid ta ei maininud nende hulgas „Kindlameelset Argeniat” (Schaper 2012: 167, märkus 55). Kuid Werner Braun, kellel küll ei olnud oma väite kinnituseks ühtegi fakti, pidas just „Kindlameelset Argeniat” Mederi lahkumise põhjuseks (Braun 2010: 273).

Siin ei maksa unustada ka piiskop Helwigit, kes oli ju Mederi ooperi vastu käivitanud terve kampaania. Tegemist oli väga aktiivse mehega, kelle ebameeldivamate isikuomadustena võib nimetada võimuahnust ning ebatolerantsust (Rosen 1910: 53). Meder oli teatavas mõttes tema alluv, kuna gümnaasiumikantori ametikoht oli 1674. aastast pärineva töölepingu kohaselt tasustatud 100 riigitaalriga kuninglikust kassast ning 70 riigitaalriga Revali eelarvest (Heinmaa 1999: 81). Eelkirjeldatud pinged riikliku ja kohaliku vahel kandusid seega ka töösuhetesse. Anu Schaperi kohaselt olid Mederil raega ebaharilikult head suhted, nagu selgub tervest hulgast Mederi su-

lest pärinevatest kirjadest (Schaper 2012: 167–168). See võibki minu arvates olla piiskop Helwigi „Argenia”-vastase kampaania põhjustajaks. Helwigil ei õnnestunud meelitada raadi *Singspiel*’i ettekannet keelama, kuid gümnasia rhina oli tal kindlasti mitmesuguseid võimalusi Mederi tööalase olukorra mõjutamiseks gümnaasiumis. Ta võis aktiivselt Mederi ametist lahkumisele kaasa aidata. Ehk leidub kusagil ka allikmaterjali selle küsimuse valgustamiseks.

Tungimaks sügavamale sellesse ning paljudesse teistesse põnevatesse küsimustesse, mis seoses Mederi teosega esile kerkivad, tuleks kokku kutsuda juba eespool mainitud teadlaste grupp. Loodan, et olen selle looga suutnud näidata vajadust lisada „Kindlameelse Argenia” uurimises seni domineerinud Saksa perspektiivile nii Rootsi kui Tallinna perspektiiv, seda olenemata sellest, millise hinnangu saab minu tees „Kindlameelsest Argeniast” kui esimesest rootsi ooperist.

Kirjandus

Alms, Anthony 2007. *Theology, Trauerspiel, and the Conceptual Foundations of Early German Opera*. Thesis (Ph. D.), City University of New York.

Braun, Werner (Hrsg.) 1973. Johann Valentin Meder 1649–1719. *Die beständige Argenia. Singspiel*. Partitur, Das Erbe deutscher Musik, Bd. 68, Abteilung Oper und Sologesang, Bd. 8, Mainz: Schott.

Braun, Werner 1978. Johann Valentin Meders Opernexperiment in Reval 1680. – *Beiträge zur Musikgeschichte Nordeuropas*. Kurt Gudewill zum 65. Geburtstag, hrsg. von Uwe Haensel, Wolfenbüttel u. a.: Mösseler, lk. 69–78.

Braun, Werner 2004. Meder, Johann Valentin. – *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil Bd. 11, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a.: Bärenreiter/Metzler, Sp.1444–1446.

Braun, Werner 2010. Zeitereignisse in Meders Oper *Die beständige Argenia* (1680). – *The Dissemination of Music in Seventeenth-Century Europe. Celebrating the Düben Collection*. Proceedings from the International Conference at Uppsala University 2006, ed. Erik Kjellberg, *Varia Musicologica*, Bern u. a.: Peter Lang, S. 261–278.

Dahlberg, Gunilla 2007. Hovens och komedianernas teater. – *Ny svensk teaterhistoria 1. Teater före 1800*. Red. Sven Åke Heed, Hedemora: Gidlund, s. 102–164.

Heinmaa, Heidi 1999. *Protestantlik kantoriinstitutsioon Tallinnas 16.–17. sajandil*. Eesti Muusikaloo Toimetised 4, toim. Urve Lippus, Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia.

Heinmaa, Heidi 2004. Aus der Geschichte des Kantorenamtes in Reval (Tallinn). – *Kunst- und Kulturgeschichte*

im Baltikum. Hrsg. von Lars Olof Larsson, Homburger Gespräche 19 (2001–2002), S. 127–168.

Kjellberg, Erik 1994. Stormaktstidens hovmusik. – *Musiken i Sverige I: Från forntid till stormaktstidens slut*. Red. Leif Jonsson, Anne-Marie Nilsson, Greger Andersson, Stockholm: Fischer, s. 309–357.

Moberg, Carl-Allan 1942. *Från kyrko- och hovmusik till offentlig konsert*. Studier i Stormaktstidens svenska musikhistoria. Uppsala: Lundequist.

Norlind, Tobias 1909. *Latinska skolsånger i Sverige och Finland*. Lund: Ohlsson.

Rosen, Elisabet 1910. *Rückblicke auf die Pflege der Schauspielkunst in Reval*. Festschrift zur Eröffnung des neuen Theaters in Reval im September 1910. Melle (Hannover): F. E. Haag.

Rystad, Göran 2001. *Karl XI. En biografi*. Lund: Historiska Media.

Schaper, Anu 2012. Eine europäische Musikerkarriere – Johann Valentin Meder (1649–1719) in Tallinn (Reval) und Riga. – *Schütz-Jahrbuch* 34, S. 161–171.

Tarkiainen, Kari, Ülle Tarkiainen 2013. *Provinsen bortom havet. Estlands svenska historia 1561–1710*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, Stockholm: Atlantis.

Vretblad, Åke 1937. Johann Valentin Meder och hans opera „Die beständige Argenia”. – *Svensk tidskrift för musikforskning* 19, s. 65–79.

Wollny, Peter 2002. Geistliche Musik der Vorfahren Johann Sebastian Bachs. „Das Altbachische Archiv”. – *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, S. 40–59.

Muusikute mobiilsus ja muusika levik Läänemere ruumi idaosas Rootsi aja teisel poolel: kultuuriülekande teooria sobivusest regionaalse muusikaloo konstrueerimisel

Anu Schaper

Alates 1980ndatest on kultuuriülekande teooriast saanud üks humanitaarteaduste trendikamaid lähenemisviise regioonide, gruppide, sotsiaalsete kihtide jne. vastastikuse kultuurilise mõju uurimisel. Teooria arendasid selle algsel kujul välja Michel Espagne ja Michael Werner, uurides saksa-prantsuse kultuurisuhteid 19. sajandil.¹ Sellest alates on teooriat hakatud rakendama nii geograafilises kui ajalises mõttes tunduvalt laiemalt, sh. rahvusriikidele eelnevatele ajastutele, nagu varane uusaeg. Kuna muusikaloo on mõju ning eeskujude küsimus alati olnud keskse tähendusega ning näiteks Eesti- ja Liivimaa muusikalugu Rootsi ajal pole välismõjutusi arvesse võtmata olnud võimalikki vaadelda, tekivad küsimused: mis on kultuuriülekande teooria eelised ja kuivõrd edukalt saaks seda rakendada 17. sajandi muusikaloo puhul? Järgnevalt otsin neile küsimustele vastust ning osutan mõningatele probleemidele, mis kerkivad, kui püüame muusikaloo aspekte Läänemere ruumis (eriti Läänemere provintsidest) Rootsi aja teisel poolel seletada kultuuriülekande teooria abil.

Läänemere provintside ajalooline taust Rootsi aja teisel poolel lausa kutsub kultuuriülekande teooriat kasutama. Eesti- ja Liivimaal said kokku saksa kõrgklass, Rootsi ülemvõim (Eestimaa kuulus Rootsi suurriigi koosseisu 1561–1721 ning Liivimaa 1629–1721) ja nn. *Undeutsche*, s.t. eestlased, lätlased jt. Ning kuigi hansa kõrgaeg oli 17. sajandiks läbi, toimisid hansalinnade vahel kaubandussidemed ning seega ka suhtlusvõrgustikud ja transpordiühendused endiselt. Seega oleks justkui loodud suurepärased eeldused kultuurikon-

taktideks (ning kultuuriimpordiks), isegi kui need leidsid aset täiesti ebavõrdsetelt positsioonidelt – kultuuriülekande teooria püüab just selliseid asjaolusid silmas pida.

Läänemere provintside tugevad muusikalised sidemed Saksamaaga muidugi suurt põhjendamist ei vaja. Esiteks oli privilegeeritud linnamuusikutel, kes kõnelesid saksa keelt ja olid ühtlasi saksa elanikkonda integreeritud, kombeks saata oma pojad õpipoistena Põhja-Saksamaale (vt. nt. Heinmaa 2007, 2008: 113); seega kontakte Saksamaaga üha uuendati.² Teiseks, peaaegu kõik 17. sajandil Tallinnas, Narvas või Riias tegutsenud kantorid olid pärit Saksamaalt (ja mitte Läänemere provintsidest sündinud), kusjuures mõni neist oli jõudnud Eesti- ja/või Liivimaale Stockholm kaudu (Schaper 2012, 2013; Brege 2001; Schweder 1910). Ja kolmandaks sarnanes muusikaelu institutsionaalne struktuur vägagi Põhja-Saksamaa omaga.

Tihedad kontaktid olid Läänemere provintside ja Stockholm vahel, osalt ilmselt ka Rootsi ülemvõimust tingitult: Tallinna muusikud külastasid Stockholm, Tallinna kantoraadi tarbeks telliti 1670ndatel klavessiin ühelt Stockholmist pillimeistrilt,⁴ 1648. a. oli peetud läbirääkimisi Stockholmist oreliehitaja Hans Månsson Brusega Oleviste kiriku uue oreli ehitamise üle (Larsson 1977: 245), mõned muusikud tulid Balti provintsidest Stockholmist (või Stockholm kaudu), näiteks Tallinna gümnaasiumi kantor Johann Joachim Helwig⁵ või muusik Carl Hintz, kes kutsuti 1708. aastal Stockholmist Riiga tööle (Kjellberg 1994: 186) jne.⁶ Seega võiks oletada ka tugevnenud muu-

Uurimus valmis SA Eesti Teadusagentuuri toetusel (projekt „Muusika Eesti linnakultuuris 17. ja 18. sajandil Põhja-Euroopa kontekstis”; ETF 9469; „Muusika performatiivsed aspektid”; UIT 12-1).

¹ Vt. nt. *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle)*. Éd. Michel Espagne, Michael Werner, Paris: Editions Recherche sur les Civilisations, 1988; Espagne 1992, 2000.

² Informatsiooni puudumine eesti päritolu linnamuusikute kohta ei välista küll võimalust, et neid eksisteeris; näiteks Riias töötasid alates 17. sajandi keskpaigast professionaalsete muusikutena ka *Undeutsche* – lätlased ja poolakad (neid saab liigitada privilegeeritud muusikute hulka, kes eristusid selgelt külalillimehe tüüpi mängijatest), kuid neil oli lubatud musitseerida vaid madalaimate sotsiaalsete klasside pidudel, näiteks pulmades (Braun 1980: 64–65).

³ Oma reise Stockholmist mainivad kirjades raele näiteks Tallinna linnamuusikud (30.9.1676, TLA 230-1-Bs.38 f. 234) ja gümnaasiumi kantor Johann Valentin Meder (14.7.1681, TLA 230-1-BI.15 f. 52p).

⁴ Mederi kiri raele, 26.5.1676, TLA 230-1-BI.15 f. 50–51; konsistooriumiprotokollid, 1684, TLA 1346-1-2 f. 169p.

⁵ Helwigi taotluskiri selle ametikoha saamiseks on dateeritud Stockholmis (9.12.1695, TLA 230-1-BI.15 f. 64).

⁶ Rootsi ja Läänemere provintside muusikute kontaktide kohta vt. ka Larsson 1977.

sikalist mõju Rootsist, sh. Stockholmi väga rahvusvahelise ansambliga õukonnast. Samas on ka näiteid muusika liikumisest Läänemere provintsidest Rootsi: mitme Eesti- ja Liivimaal tegutsenud muusiku teosed on säilinud Stockholmis (Larsson 1977: 247–248) ja ka Dübeni kogus (nüüd Uppsala), näiteks Ludwig Busbetzky, Johann Valentin Mederi, Michael Hahni muusikat,⁷ ja viimane läks Stockholmi pärast Narvas kontorina töötamist (Siitan 2012: 153–155; vt. ka Dolgoplova, Siitan 2013: 346–347); tema liikus Stockholmist taas Läänemere provintsidesse – Riiga.⁸ Eeldusel, et muusikud võtsid reisidele alati kaasa ka muusikat, levis muusika niisiis mõlemas suunas.

Sellise taustinformatsiooni põhjal võiks küll teha järeldusi muusikaelu üldtendentside kohta, kuid enam süvitsi minevate küsimuste puhul võib kultuuriülekande teooriast abi olla.

Nagu mainitud, arendasid kultuuriülekande teooria 1980ndatel välja Michel Espagne ja Michael Werner (Espagne, Werner 1985).⁹ Sellest ajast alates on seda saatnud sügavuti minevad diskussioonid. Kultuuriülekande teooria praegusel kujul on peamiselt võrdleva ajalookirjutuse kriitika tulemus, selle arengut on suuresti mõjutanud vaidlused võrdlev-ajaloolise meetodi ja kultuuriülekande teooria pooldajate vahel ning viimast on kujundanud kriitika võrdlev-ajaloolise lähenemisviisi suhtes üldiselt. Eelkõige kritiseeriti võrdleva (kontrastiivse) meetodi puhul asjaolu, et see käsitleb kultuurilisi identiteete valmisuuruse-na, pööramata tähelepanu selliste identiteetide pidevalt muutuvale iseloomule, kultuuripiiride määramise keerukusele ja akulturatsiooni (ehk laenatud elementide enda kultuuri sulatamise) protsessidele. Kriitika kohaselt kaldub komparativism samastama selliseid kultuurinähtusi, mille tegelikult on eri kultuurides erinevad funktsioonid, ning on liialt struktuurikeskne, sellal kui kultuuriülekande kontseptsioon võimaldab uurida

dünaamilisi protsesse ning kultuuridevahelisi suhteid (Espagne: 1992: 100, 2000: 42, 59, 2006: 14–15; vt. ka Trakulhun 2007: 72, 85–87). Peale selle kritiseerisid kultuuriülekande teooria pooldajad nn. kultuurikallaku (*Kulturgefälle*) fenomeni (siin võiks tuua järgmise võrdluse: „nagu vesi voolab kultuur sealjuures alati mäest alla, kultuuriliselt kõrgemalt maalt kultuuriliselt madalamale”),¹⁰ niisiis seda, et eeldatakse (implitsiitselt) ühe kultuuri paremust teisega võrreldes, mistõttu ühe osalise vaatepunkt hakkab domineerima. Seda laadi hierarhilisest lähenemisest kultuuriülekande teooria hoidub (Espagne 2000: 59, 2006: 15, 18; Middell 2001: 18).

Kuigi kultuuriülekande teooria aluseks on Espagne'i sõnutsi (2000: 59–60) samuti võrdlus (teisiti poleks võimalik ülekandeprotsessis osalejate erinevusi kindlaks teha), moodustab see kultuurilise mõju analüüsimisel ainult ühe sammu paljudest. Kultuuriülekande teooria läheb palju kaugemale või õieti püüab arvesse võtta veel tervet hulka aspekte: ülekande põhjusti ja suunavaid jõude (esmajärjekorras poliitika, kaubandus ning transporditeed), ülekande põhjustatud muutusi nii sihtkultuuris (mõningal juhul ka algkultuuris) kui ka ülekande objektides, valikukriteeriume viimaste omaksvõtmisel jne. – eesmärk on keskenduda nn. kultuuride ristamisele (*métissage*), kultuuride segunenud tsoonidele või vormidele (Espagne 2000: 43, 2006: 15, 17). Middell (2001: 17) on selle idee järgmiselt kokku võtnud: „Ülekanne tähendab inimeste, materiaalsete asjade, mõistete ja kultuuriliste märgisüsteemide liikumist ruumis ja seejuures eelistatult erinevate, üsna selgelt identifitseeritavate ja eristatavate kultuuride vahel, mille tagajärjeks on nende segunemine ja interaktsioon.”¹¹ Teooria muudab seega suhtlusvõrgustikud nähtavaks, saades tulemuseks sidemete/seoste/kontaktide ajaloo (Trakulhun 2007: 72, 87–88).¹²

⁷ Vt. kataloogi ning põhiinformatsiooni veebilehelt: <http://www2.musik.uu.se/duben/Duben.php> (27.1.2014).

⁸ Hahni ja kaht tema teost (oletatavalt leinakantaat Rootsi kuninganna Ulrika Eleonora surma puhul ning passioon) mainitakse Riia raeprotokollides (RP); 1.9.1693 ja 30.3.1694, LVVA 749-6-43 lk. 244 ja LVVA 749-6-44 lk. 223.

⁹ Teorial on muidugi oma eellugu (vt. nt. Espagne, Werner 1985: 504; Burke 2000: 15–22), uueal ajal eelkõige antropoloogias ja kolonialismi-uuringutes (Espagne, Werner 1988: 21–22; Trakulhun 2007: 76–77).

¹⁰ „[...] wie das Wasser fließt die Kultur dabei immer bergab, vom kulturell höheren Land in das kulturell niedrigere” (Jahn, Hirschmann 2010: 11). Ka Jahn ja Hirschmann on kultuurikallaku suhtes kriitilised.

¹¹ „Transfer meint die Bewegung von Menschen, materiellen Gegenständen, Konzepten und kulturellen Zeichensystemen im Raum und dabei vorzugsweise zwischen verschiedenen, relativ klar identifizierbaren und gegeneinander abgrenzbaren Kulturen mit der Konsequenz ihrer Durchmischung und Interaktion” (Middell 2001: 17).

¹² Siin kasutatakse sageli selliseid termineid nagu „ristumine” (*Verflechtungsgeschichte; histoire croisée*), viitamaks erilisele vastastikkusele (*Verflechtungsgeschichte*; eelkõige postkoloniaalse uurimuse kontekstis) või ülekande multilateraalsusele (*histoire croisée*).

Espagne ja teised ei kritiseeri siiski mitte üldiselt kõiki uurimusi, milles kasutatakse võrdlust, ning kohati ei erine võrdlev-ajaloolise meetodi enesekriitika kultuuriülekande pooldajate kriitikast kuigivõrd (Paulmann 1998: 671). Igal juhul on pikkade diskussioonide käigus¹³ võrdlev ning kultuuriülekande suund üksteisele lähenenud, või õieti on kristalliseerunud nende ühisosa, ja kuigi endiselt on tegemist kahe erineva lähenemisviisiga, on mitmeti osutatud nende teineteist täiendavale iseloomule (Middell 2000: 31–41, 2001: 32–34). Võrdleval ja kultuuriülekande lähenemisel on ka ühiseid probleeme, iseäranis on selleks täpse uurimisobjekti defineerimise keerukus, s.t. kultuuriipiiride kindlaksmääramine. Kritiseerides võrdlevaid meetodeid staatiliste kultuuriliste ühikute konstrueerimise tõttu, ei tule kultuuriülekande lähenemine sellise konstruktsioonita samas ka ise toime – vastasel juhul pole täpne analüüs võimalik. Seega on kultuuriülekande lähenemine sunnitud toetuma staatiliste faaside konstruktsioonile kultuuriloos, eeldades samal ajal kultuuride pidevat muutumist (Espagne 2006: 17; Trakulhun 2007: 87). Kokkuvõttes on lähenemine osutunud sobivaimaks hästi piiritletava ainese uurimisel, nt. selgelt eraldatud piirkonnad, nagu linnad,¹⁴ või teatud liikuvad inimgrupid jm.; näiteks on edukalt uuritud diplomaatide rolli mitte ainult riikide suhete, vaid ka kultuuriülekande seisukohast varasel uusajal.¹⁵ Seega kultuuriülekande lähenemine probleemile, et sellise konstruktsiooni järele on vajadus, rangelt võttes elegantset lahendust ei

paku – dünaamilisi protsesse on võimalik näidata eelkõige mitme staatilise faasi uurimuse kogumi-
na ehk liikuv pilt tekib paljude seisvate järjestamisel –, kuid samas vähemasti teadvustab probleemi ning käib sellega ka omal kombel ümber.

Algselt 19. sajandi kirjandusloo ja poliitilise mõtteloo uurimiseks kasutatud kultuuriülekande lähenemise amplituud on hiljem oluliselt laiene-
datud (Paulmann 1998: 677–678; Middell 2001: 48–49): nüüd hõlmab see ka varasemaid ajastuid ja teisi valdkondi, nagu sotsioloogilised või bio-
graafilised teemad, (madalamad) sotsiaalsed klas-
sid ning ülekande nende vahel, tekstikorpuste ülekande jne.¹⁶

Suuresti diskussioonide kaudu ajaloolis-võrd-
leva uurimuse pooldajatega arenes kultuuriüle-
kande lähenemine pidevalt edasi; kokkupuuted
teooriatega teistest valdkondadest, nagu kul-
tuurianthropoloogia või postkolonialismi-uurin-
gud, inspireerisid kultuuriülekannet rakendama
veelgi laiemalt (Trakulhun 2007: 76–77) ning vii-
sid mõnegi uue vaatenurga ja terminini, nagu
ristumine (*histoire croisée*), ristamine (*métissage*)
jt. Kuna nende diskussioon siinkohal viiks liiga
kaugele,¹⁷ pöördusin tagasi kultuuriülekande
lähenemise kesksete väidete juurde (nagu neid
mainivad juba Espagne ja Werner 1985), et seos-
tada neid muusikaloo kirjutusega: esiteks, kultu-
uriüle-
kande vastuvõtja roll on aktiivne; teiseks,
kultuuriobjekte ei võeta üle mitte muutumatuna,
vaid dekontekstualiseeritakse „vanast“ ja rekon-
tekstualiseeritakse „uues“ kultuuris; ja kolman-

¹³ Ülevaatlilikult vt. Middell 2001: 27–34; Paulmann 1998. Võrdlusest ja kultuuriülekandest muusikateaduslikus uurimistöös vt. Jahn, Hirschmann 2010; Loeser, Martin 2006. Musikgeschichte und Vergleich – neue Einblicke in alte Themen? Die Anfänge des französischen und deutschen Laienchorwesens im 19. Jahrhundert aus der Perspektive von Historischem Vergleich und Kulturtransfer. – *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Hrsg. von Corinna Herr u. Monika Woitas, Musik – Kultur – Gender 1, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 157–173.

¹⁴ Vt. nt. Langer, Andrea, Georg Michels (Hrsg.) 2001. *Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert*. Prag – Krakau – Danzig – Wien. Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa 12, Stuttgart: Franz Steiner Verlag; või Calabi, Donatella, Stephen Turk Christensen (eds.) 2007. *Cities and Cultural Exchange in Europe, 1400–1700*. Cultural Exchange in Early Modern Europe, vol. 2, Cambridge: Cambridge University Press.

¹⁵ Vt. nt. Droste, Heiko 2003. Unternehmer in Sachen Kultur. Die Diplomaten Schwedens im 17. Jahrhundert. – *Das eine Europa und die Vielfalt der Kulturen. Kulturtransfer in Europa 1500–1850*. Hrsg. von Thomas Fuchs, Sven Trakulhun, Berlin: BWV, S. 205–226; Externbrink, Sven 2003. Internationale Beziehungen und Kulturtransfer in der Frühen Neuzeit. – *Ibid.*, S. 227–248.

¹⁶ Vt. nt. *Cultural Exchange in Early Modern Europe*. Vols. 1–4, Cambridge et al.: Cambridge University Press, 2006–2007; Schmale, Wolfgang (Hrsg.) 2003. *Kulturtransfer: Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert*. Wiener Schriften zur Geschichte der Neuzeit 2, Innsbruck u. a.: Studien-Verlag; Fuchs, Thomas, Sven Trakulhun (Hrsg.) 2003. *Das eine Europa und die Vielfalt der Kulturen. Kulturtransfer in Europa 1500–1850*. Berlin: BWV.

¹⁷ Kuid vt. (eriti varase uusaja kohta) North, Michael (Hrsg.) 2009. *Kultureller Austausch: Bilanz und Perspektiven der Frühneuzeitforschung*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau. Eestikeelse terminoloogia kohta vt. lühidalt Kirss, Tiina 2009. Transfer, post-kolonialism, tõlkimine. Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, <http://www.utkk.ee/index.php/et/yritused/kirjanduskeskuse-teadusseminarid?id=53> (23.1.2014).

daks, vahendajatel on kultuuriülekan-des kaalukas roll.¹⁸ Valitud kolme väite käsitlemine pole kindlasti ammendav, kuid siiski näivad just eelkõige need mulle olulisimana, kuna nad on oma positsiooni säilitanud teooria kogu kujunemisloojooksul. Muusikaloo kirjutuse jaoks on need väited kasulikud üsna erineval määral.

Vastuvõtja aktiivse rolli rõhutamine (vt. Espagne 1992: 101) on kultuuriülekan-de lähenemise ehk kõige kesksem väide – ja see on ka argument kultuurikallaku vastu. Täpsemalt on selle väitega silmas peetud, et ülekanne ei sõltu mitte niivõrd lähtekultuuri ekspansioonist, vaid pigem sihtkultuuri nõudmistest ja vajadustest. Kuna termin „ülekanne” viitaks justkui vastuvõtja passiivsusele, on see väide ka üks põhjusi, miks osa teadlasi, nagu nt. Peter Burke (2009: 69–70), eelistab selle asemel terminit „vahetus” (s.t. kultuurivahetus; vt. ka Roeck 2007: 3–4). Teine põhjus on, et (nagu väidavad kõnealuse lähenemisviisi pooldajad) isegi kui ülekanne peaks olema väga asümmeetriline, toimub see siiski mõlemas suunas (Burke 2009: 69–70).

Siin tekib muidugi perspektiivi (või kultuuriülekan-de lähenemise terminites ka kultuurikallaku) küsimus, eriti kui uuritakse n.-ö. perifeeriasse kuuluvaid regioone. Mõistagi võivad uurijate esitatavad küsimused ja seega ka saadud vastused üsna suuresti erineda sõltuvalt sellest, kas aines määratletakse n.-ö. keskse või perifeersena (näiteks Kesk-Euroopa perspektiivist Rootsi muusikaloole vaadates – vastandina Rootsi perspektiivile – meenutatakse perifeeria aspekti tihtilugu; vrd. Kjellberg 1994: 173). Kultuuriülekan-de lähenemine praegusel kujul püüab oma ainekultuuri uurida kõigi asjaosaliste vaatepunktidest ja siin on ilmselt oluline postkolonialismi-uuringute mõju (vrd. Trakulhun 2007: 77–78).

„Vastuvõtja” asemel oleks ehk kohasemgi rääkida lihtsalt „võtjast”. Ülekan-deprotsessi ei saa seletada üksnes ülevõetava atraktiivsusega (vrd. Espagne 2000: 43). Mõningad tingimused, nagu mobiilsus või tihedad kontaktid, toetavad küll kultuuriülekan-net, kuid et viimane tõepoolest

toimuks, on vaja ka soovi midagi teisest kultuurist üle võtta ning kõige sagedasemad motiivid selleks on omaenda kultuuri moderniseerimise soov, mingi eelise saamine või lihtsalt uudishimu (Mid-dell 2001: 18, 46; Schmale 2009: 13).

Olgu siinkohal toodud mõned näited regio-naalsest muusikaloost. Nagu mainitud, pärinesid peaaegu kõik Eesti- ja Liivimaa kantorid Saksa-maalt, näiteks Tallinna kantorid Kesk- ja Põhja-Sak-samaalt, mõned neist jõudsid Läänemere provint-sidesse Skandinaavia kaudu. Seega pidid Eesti- ja Liivimaa potentsiaalsetele kantoritele piisavalt li-gitõmbavad olema, et nood pika ja kalli reisi ette võtaksid – küsimus on, miks nad täpselt atraktiiv-sed olid. Ilmselgelt oli üks põhjus pikad rahupe-rioodid neis provintsidest 17. sajandil. Paljud saksa haritlased põgenesid Kolmekümneaastase sõja eest Balti provintsidest, kus pealegi tänu Rootsi hariduspoliitikale – nt. Riias ja Tallinnas gümnaa-siumide ning Tartu Ülikooli asutamisele 1630nda-te algul – valitsesid soodsad tingimused haritlaste kriitilise massi väljakujunemiseks; paljud sakslas-ed eelistasid ka õppida Saksamaaga võrreldes võrdlemisi rahulikus Königsbergis ja mõned liiku-sid sealt edasi Balti provintsidest; samuti vajas Eesti- ja Liivimaa aadel üha enam koduõpetajaid (Tering 2008: 34; Walter 2012: 1173). Üks soovitus Johann Valentin Mederi, kantori, kapellmeistri ja organisti reisialbumis tõendab, et just noored hea haridusega mehed võisid Läänemere provintsi-des tööd leida. Keegi M. Joh. Rathenius kirjutab seal: „Mederil, kes kavatses minna Rootsi, soo-vitan otsida töökohta Liivimaal, mis on toitud paljusid tudengeid [---], kes sinna läksid”¹⁹ (aprill 1674, Koppenhaagen; Bolte 1892: 501).

Vastuvõtja aktiivse rolli teise näitena olgu too-dud nihe Tallinna kantoriinstituutsioonis pärast 1710. aastat (vt. ka Schaper 2013). Peale kümnet aastat Põhjasõda (1700–1721) ja katku levikut lin-na (1710–1711) oli Tallinn 1710. aastal kapituleeru-nud ning kuulus sellest alates Venemaa Keisririigi koosseisu (formaalselt alates Nystadi rahust 1721). Nende sündmuste järel oli olukord muusikaelule kõike muud kui soodne ja nii polnud pärast güm-naasiumi kantori Johann Gonsiori surma (katku;

¹⁸ Kultuurikallaku vältimist, kultuuriülekan-de teooria üht samuti väga olulist elementi, ma siin eraldi esile ei tõstaks, kuna vastuvõtja aktiivne roll seostub sellega tihedalt. Kultuurikallaku üle oleks muidugi eriti huvitav arutleda juhul, kui püüda kaasata ka eestlaste/lätlaste/liivlaste muusika (ehk siis ajastute puhul, kus selleks ka allikaid leidub).

¹⁹ „Mederio, cui in Sueciam cogitanti autor fui, ut Livoniam benignam multorum studiosorum eo se conferentium altricem [---], peteret.”

1710)²⁰ Tallinnal tervelt viis aastat üldse kantorit. Raad mõtles selle vaba ametikoha täitmisele taas 1715. aastal – ja arusaam ametiprofilist muutus siis varasemast muusikakesksemaks, just nagu ka mitmel pool Põhja-Saksamaal. Tallinn mängis selles muutuses aktiivset rolli. Tallinna raad otsis Saksamaalt ise sobivat kandidaati, saates vastavasisulise küsimuse kellelegi hr. Wilckenile Hallesse, kes edastas selle Christian Heimbrodile. Nagu Heimbrodi Halles 12.1.1715 dateeritud taotluskiri kantori ametikoha saamiseks järeltada lubab, olid sõnastatud nõudmised kantorile nüüd võrreldes 17. sajandi lõpuga suuremad:

Mainiti ka kompositsiooni, mille peale võin nii palju vastata, et ma pole selles küll meister [---], aga siiski ei puudu mul alusteadmised; vastupidi, peale selle on mul kokkulepe ühega kõige kuulsamatest uusimatest heliloojatest, nii et võiksin heliloomingus kuni lihavõtetenii kaugele edeneda, et ka siin võiksin võimalust mööda Tallinna härrade nõudmisi täita; [---]. Peale selle on mul juba tutvusi mitmete peente heliloojatega, mislābi mul on igal ajal võimalik saada uusimaid ja galantseimaid teo-²¹

Kuna Heimbrod vastab oma taotluskirjas talinlaste küsimustele, on selge, et esmajoones nõuti Tallinnas niisiis komponeerimisost, kuid ka teadmisi kaasaegsest repertuaarist ja võimet seda hankida. Sellega seoses mainibki Heimbrod oma kontakte. On teada, et ka mõned Tallinna 17. sajandi teise poole kantoritest kirjutasid muusikat (nt. Tobias Meister, Samuel Becke, muidugi

Johann Valentin Meder)²² ja kahtlemata olid kuris ka (uue) repertuaariga; muusikud ise pidasid mõlemat aspekti kantori töös oluliseks, peaaegu möödapääsmatuks.²³ Kuid ametlikult komponeerimist Tallinnas ei nõutud ning kuigi repertuaari hankimiseks oli igal aastal eraldi summa mõeldud (mis näib muusika muresemise nõuet tõendavat), tuli kantoritel, nt. David Gallusel või Mederil, sageli vaeva näha, et see üldse kätte saada ning seda ettenāhtud otstarbel ka kasutada.²⁴ Niisiis näiteks raad seda oluliseks ei pidanud ja kõik, mida Heimbrod 1715 mainib, oli Tallinna ametlikes nõudmistes uus. Impulss selleks muudatuseks (ja Heimbrodi tulekuks Eestimaale) tuli Tallinnast. Kuna pole võimalik tahta midagi, millest midagi ei teata, sai soov selliseks muutuseks tekkida ainult tänu varasematele pidevatele kontaktidele, muusikute liikumisele ja suhtlusele Põhja-Saksamaaga ning muidugi eelmiste kantorite tööle. Peamine tõukejõud muudatuseks võis aga olla soov peale Põhjasõda taas linna (muusikaliselt) vārikal moel esitleda, jäämata alla Lānemere ruumi tähtsatele keskustele.

Võib-olla pole muusikateadlased seetõttu kuigi agarad olnud kultuuriülekanne lähenemist kasutama, et mõni selle kesksest saavutusest pole muusikateaduse kontekstis just uus – näiteks teine väide: kultuuriobjekte ei võeta üle muutumatu, algsel kujul, või nagu Peter Burke (2009: 70) kirjutab: „Ideid, informatsiooni, artefakte ja tava-²⁵sid ei võeta mitte lihtsalt üle, vaid vastupidi, nad kohandatakse nende uuele kultuurilisele keskkonnale. Kõigepealt nad dekontekstualiseeritakse

²⁰ Gonsiori kohta vt. Heinmaa 1999: 58–59; TLÜAR rahvusbibliograafia isikud, <http://isik2.tlulib.ee/index.php?id=540> (26.1.2014).

²¹ „Es ist auch der *Composition* erwehnet worden, worauf ich so viel berichte, daß ich in selbiger freyl kein *Maitre* [---], doch aber fehlen mir die *fundamentalien* nicht, habe viel mehr überdis mit einen der berühmtesten neuesten *Componisten accordirt*, in selbiger bis auf Ostern so weit zu *avanciren*, daß auch hierinne denen Herrn *Revaliensern* nach Möglichkeit *Satisfaction* thun könne; [---]. Über dis habe auch die Bekandschaftt mit unterschiedlichen Vornehmen *Componisten* zum Voraus, als wo durch die *Communication* der neuesten und *galantesten* Sachen mir jeder Zeit offen stehet.“ TLA 230-1-BI.15 f. 76. „Ühe kõige kuulsama uusima helilooja“ isiku üle on võimalik üksnes spekulereida – tolleaegne hinnang „kuulus uusim helilooja“ ei pruugi nüüdisaja arusaamadega kokku langeda.

²² Ilmselt komponeeris just kantor (sellal Tobias Meister) muusika Tallinna gümnaasiumi kreeka keele professori Johann Neuhauseni kirjutatud koolidraamale, mis esitati 1668 (vrd. Pappel 1996: 17); Beckelt on teada leinakantaat Rootsi kuninganna Ulrika Eleonora surma puhul 1693 (Berting 1862: 16). Mederi kohta vt. ka Schaper 2012, 2013.

²³ Näiteks näib, et kantor Jacob Bieri maine kannatas just selle all, et ta ei muretsenud noote (alati) ise ning olevat lasknud muusikutel mängida noore organisti Ludwig Busbetzky teoseid, „kes peab tema, kantori eest kõik komponeerima“ (Mederi kiri raele, 11.2.1684, TLA 230-3-1562, f. 7; vt. ka konsistooriumiprotokoll, 21.2.1684, TLA 1346-1-2, f. 195p–197). Seega pidi näiteks Mederi arvates Tallinna gümnaasiumi kantor komponeerida oskama ja uut repertuaari hankida suutma.

²⁴ Galluse kroonika, TLA 230-1-Ak.9a, f. 12p, 13p; Mederi kirjad raele, TLA 230-1-BI.15 f. 42 (14.9.1675) ja 50–51 (26.5.1676); RP, TLA 230-1-Ab.96, f. 194p, (29.10.1675), TLA 230-1-Ab.100, f. 187p (30.10.1677).

ja siis rekontekstualiseeritakse, kodustatakse või 'lokaliseeritakse'. Ühesõnaga nad 'tõlgitakse'.²⁵ Sealjuures pole oluline, kas ülevõetut mõistetakse „õigesti”, s.t. niiviisi nagu lähtekultuuris (Espagne 2006: 16). Nagu Espagne ja Werner (1988: 23) osutavad Mozarti või Hegeli retseptsiooni puhul 19. sajandi Prantsusmaal, on problemaatiline vaadelda neid fundamentaalse ja üleüldise väärtimõistmise (s.t. valikulise tõlke või rekontekstualiseerimise) ohvritena ning püüda lahenduseks standardina rakendada kas tänapäevast või nende kaasaegset, aga kunstlikult rekonstrueeritud arusaama. Muuseas on mitmed uurimused ka näidanud, kuidas kultuuriliste kontseptsioonide möödatõlkimine, asjade segiajamine ja väärtimõistmine on (sõbralikule) kooseksisteerimisele palju kaasa aidanud (Burke 1997: 202).

Muusikateoste puhul on sellised (muusikalised) „tõlked” ilmselgelt üldiselt kombeks ja neile tähelepanu pööramine on muusikateaduslike analüütiliste uurimuste väga tavapärane osa. Näiteks Johann Valentin Mederi Tallinnas kirjutatud ooperi „Kindlameelne Argenia” puhul on võimatu selle itaaliapäraseid elemente adekvaatselt uurida, pööramata tähelepanu nende uuele ja (itaalia ooperitega võrreldes) erinevale muusikalisele kontekstile ning küsimata, kuidas neid elemente uues kontekstis kasutatud on. Muusikaelu vaatlemisel on de- ja rekontekstualiseerimise mõisted siiski vähem iseenesestmõistetavad, näiteks selliste struktuurimuutuste uurimisel, nagu on kirjeldatud nihe kantooriinstituutsioonis Tallinnas pärast 1710. aastat. Kuid isegi üksikteoste puhul on kasulik küsida, millised originaali omadused retseptsiooni põhjustavad ja mõjutavad, s.t. tänu millistele teose joontele ja kuidas teda mujal töeldeldakse, kohandatakse või ka lihtsalt esitatakse; samuti osutavad töötlused ja parandused loomulikult vastu või üle võtva kultuuriruumi võimalustele, tingimustele, huvile, aga ühtlasi ka mõtlemiskategooriatele (vrd. Münzmay 2010: 339–341).

Lõpuks, kuna kultuuri levikuks on vaja vahendajaid, pöörab kultuuriülekande lähenemine palju tähelepanu kultuuri kandjatele, selle leviku kanalitele või meediumidele (Espagne, Werner 1985: 506; Espagne 1992: 102; Middell 2001: 48–49) ja võrgustikele (vrd. Trakulhun 2007: 90–91). Mõningate ametite esindajad on ajaloos kultuuri vahendanud eriti sageli, näiteks emigrandid või igat laadi reisijad, palverändurid, kaupmehed, sõdurid, diplomaadid, tõlgid, rändavad kunstnikud (Espagne 2006: 24–25; Roeck 2007: 20), mh. muusikud. Seetõttu on sellised inimgrupid olnud arvukate kultuuriülekande uurimistööde objektiks. Muusikud nagu kunstiinimesed üldse on uurimist väärt laiemas, mitte üksnes muusikateaduslikus perspektiivis, kuna „kultuurilisest vaatepunktist oli üksikute kunstkäsitöölise, muusikute, skulptorite, arhitektide, maalikunstnike, mõtlejate liikumine väga väikesemahuline, kuid ebaproportsionaalselt suure mõjuga”²⁶ (Cowan 2007: 34). Muusikateaduslikust vaatepunktist on muusikute mobiilsuse uurimise kasulikkus ilmne: näiteks saame rohkem teada muusikaliste eeskujude ja mõjude kohta või mingi trendi jõudmise kohta teatud piirkonda.

Muusika leviku, öieti üldse muusikaloo uurimine 17. sajandi Läänemere ruumis pole mõeldav ilma, et pöörataks suurt tähelepanu Rootsis asuvale Dübeni kogule.²⁷ Kogu hõlmab ligi 1500 vokaal- ja enam kui 300 instrumentaalteost peamiselt Läänemere ruumist ja Saksamaalt ning ka Itaaliast, mille hulgas on palju ainueksemplare ja autograafe, sh. suur osa Buxtehude säilinud teostest, ning see on valdavalt Stockholmi öukonna kapellmeistri ja Saksa kiriku organisti Gustaf Dübeni (1628–1690) aastakümnetepikkuse kogumistöö tulemus (Krummacher 1965: 88–90; Grusnick 1964: 34–35). Suuresti just seda kogu ja Dübeni kontakte uurides on jõutud järelduseni, et peamine muusika ja muusikute liikumise marsruut Läänemere ruumis asus põhja-lõuna teljel suu-

²⁵ „Ideas, information, artefacts and practices are not simply adopted but on the contrary, they are adapted to their new cultural environment. They are first decontextualized and then recontextualized, domesticated or 'localized'. In a word, they are 'translated'.”

²⁶ „From a cultural point of view, the movements of individual artisans, musicians, sculptors, architects, painters, thinkers were very small in scale but disproportionately influential in their impact.”

²⁷ Dübeni kogu kohta vt. Grusnick 1964, 1966; Krummacher 1965: 88–147; peale selle Kjellberg, Erik (ed.) 2010. *The Dissemination of Music in Seventeenth-Century Europe. Celebrating the Düben Collection*. Proceedings from the international conference at Uppsala University, *Varia musicologica* 18, Bern etc.: Peter Lang; Kjellberg, Erik 1990. Über Inhalt und Bedeutung der Instrumentalmusik in der Düben-Sammlung. – *Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit*. Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XXXV, Kassel u. a.: Bärenreiter, S. 162–182.

naga peaaegu eranditult lõunast põhja (Dahlström 2000: 207; vrd. ka Andersson 1994: 81–82 ja Koudal 1996: 145), hõlmates peamiselt Põhja-Saksamaa linnu, Kopenhaagenit ja Stockholmi. Kuid Dahlström (2000: 207–208) rõhutab selle põhimarsruudi kõrval ka ida-lääne telje tähtsust, nt. Läänemere provintside ja Rootsi vahel. Muusika levik ja muusikute liikumine Läänemere ruumi idaosas on (erinevalt lääneosast) üsna läbi uurimata, ning mõeldamatu oleks seda uurida Dübeni kogu ja kontakte taustana arvestamata.

Muidugi võib uus info muusikute võrgustikust Läänemere idaosas ka vastupidi lisada väärtuslikku teavet Dübeni kogu või üldse mobiilsuse kohta lääneosast. Olgu siin toodud kõigest üks väike näide. See puudutab Mederi Dübeni kogus leiduva teose „Gott du bist derselbe mein König“ (autograaf)²⁸ dateeringut. Käsikirjal kuupäeva märgitud pole, kuid Peter Wollny (2000: 192–194) oletab, et teos on kirjutatud hilises loomefaasis ning seega Riias. Varem on Dübeni kogus säilinud Mederi teoseid pigem Danzigi traditsiooniga seostatud ning oletatud, et nad jõudsid Dübeni kogusse 1680ndatel (Krummacher 1965: 102, 141–142). Kuid tõesti viitab mitu erinevat tõsiasja sellele, et mainitud teos on kirjutatud Riias ja nimelt 1702. aastal. Esiteks näib käekirjavõrdluse alusel tõenäoline, et käsikirja on kirjutanud juba vanem Meder, ilmselt oma Riia-aastatel enne 1710. aastat (või siis hilistel Danzigi-aastatel 1690ndate lõpul). Teiseks leidub samanimeline teos Mederi teoste nimekirjas, mis on säilinud Riias²⁹ ning milles loetletud teosed on ilmselt mõne üksiku erandiga Riias kirjutatud (kirjas Stralsundi organistile Christoph Raupachile 14.11.1708 mainib Meder, et kõik tema varem kirjutatud teosed jäid Danzigisse; Mattheson 1910 (1740): 222; vt. ka Wollny 2000: 193–194). Kolmandaks oli teoses kasutatud tekst, psalm 44: 5–9, üks kuningliku käsu järgi 20.11.1702 peetava tänapüha peajumalateenistuseks ette nähtud tekstidest³⁰ ning ilmselt komponeeriski

Meder teose selleks puhuks. Riia raeprotokollides leidub 28.11.1702 tööpoolest ka märke, et Peetri kirikus esitati Mederi raele pühendatud muusikat (täpsem määratlus puudub), mille eest raad otsustas autorile tasuks anda 10 riigitaalrit.³¹

Tõsi, tegu on psalmitekstiga ning pealkirja moodustab selle algus, seega võis Meder olla kirjutanud ka mitu sellenimelist teost ning Dübeni kogus leiduv teos ei pruugi kattuda tema Riia kataloogis mainituga. Siiski osutab rohkem asjaolusid sellele, et Dübeni kogus leiduv „Gott du bist derselbe mein König“ on kirjutatud Riias just selle tänapüha puhuks.

See aga ütleks vähemalt kolme asja ka Dübeni kogu kohta. Nimelt puuduvad andmed kogu täienemise kohta pärast Gustaf Dübeni surma 1690 peaaegu täiesti (Krummacher 1965: 90) ning Anders (Andreas) von Düben nooremal (1673–1738, kapellmeister alates 1698; Grusnick 1964: 29) olid pealegi kontaktid eelkõige Prantsusmaa ja Põhja-Saksamaaga (Helenius 2010: 307).³² Kui siiski Riias jõudis sel ajal teoseid Dübeni kogusse, tähendab see esiteks seni oletatust aktiivsemat kogumist ka pärast Gustaf Dübeni surma, teiseks arvatust tugevamaid muusikalisi sidemeid Läänemere provintside ja Dübeni kogu (Stockholmi) vahel ning kolmandaks poliitilise aspekti olulisust nende sidemete juures: mainitud tänapüha peeti Riias ainult Rootsi suurriigi koosseisu kuulumise tõttu.

Kultuuriülekanne teooria kolme mainitud väite eeliseid kokku võttes võib öelda, et teooriast võib muusikaloo mõistmisel mõningatel juhtudel abi olla. Siiski, kui püüame seda rakendada 17. sajandi Läänemere ruumile, kerkib mitu küsimust. Esmakordselt kirjutas Läänemere ruumist kui ühtsest muusikalisest piirkonnast Carl-Allan Moberg 1950ndatel (Moberg 1957, 1958; vt. ka Schwab 1989; Andersson 1994; Koch 2005) ning tänapäeval ei kahtle ilmselt keegi selle idee paikapidavuses.³³ Kuid kui püüda Läänemere ruumi

²⁸ Uppsala ülikooli raamatukogu (S-Uu) vmhs 28:6.

²⁹ Dateerimata, raele üle antud peale Mederi surma 1719, LVVA 673-1-246 lk. 210–213.

³⁰ Tänapüha Kliszówi lahingus Poola vägede üle saavutatud võidu tähistamiseks; EAA 1-2-35 f. 445–448p.

³¹ LVVA 749-6-55 lk. 382–383.

³² Lisaks kõigele ei pakkunud postiühendus Stockholmile häid tingimusi suhtluseks Rootsi suurriigi erinevate osadega, kuna Läänemeri toimis barjäärina (Simonson 2009: 386–387).

³³ Kui Moberg pidas ühtse muusikaruumi aluseks peamiselt geopoliitilist situatsiooni – Läänemeri oli 1648. aastaks muutunud peaaegu Rootsi suurriigi siseveekoguks –, siis hilisemad autorid on lisaks esile tõstnud veel terve hulga tegurite olulisust, nagu religioosne, majanduslik, keeleline, struktuuril-instituutsionaalne aspekt (Andersson 1994: 74–77, 82; Koch 2005: 23–27).

muusikaloo küsimusi uurida kultuuriülekande lähenemise abil, tekib üks fundamentaalne probleem: kriteeriumid, mida vaadeldakse ühiskultuuri ilminguna (näiteks ühine repertuaar), on samal ajal (kultuurierinevusi eeldava) kultuuriülekande teemaks. Siit tekib veelgi küsimusi: kui suured peaksid erinevused regioonide vahel olema, et saaksime rääkida kultuuriülekandest? Kas muusikalised lokaaltraditsioonid Läänemere ruumi eri piirkondades või linnades (nt. Rootsi ja Läänemere provintsid; Stockholm ja Riia) on ikka küllalt tugevad, et omavaheliste kontaktide korral üldse rääkida märkimisväärtetest mõjutustest (rääkimata küsimusest, kas olemasolevate allikate põhjal on võimalik üldse piisavalt palju lokaaltraditsioonide kohta öelda)? Kuidas määratleda täpselt muusika levimises osalejad? Kui kiiresti peaks mingi uus nähtus jõudma ühest regioonist teise, et saaks veel rääkida ühtsest kultuuriruumist? Kuidas käsitleda kultuuriülekannet väljastpoolt (või väljapoole) Läänemere ruumi? Mõned neist küsimustest pole muidugi sugugi muusikaspetsiifilised, vaid peegeldavad pigem kultuuriülekande lähenemise üldisi probleeme. Järgnevalt peatun neil küsimustel pikemalt.

Kultuuriülekanne on võimalik niikaua, kui esineb regioonidevahelisi erinevusi. Kas erinevused on piisavalt selged, sõltub kontekstist (ning selle hindamisel näib terve mõistus olevat ainus mõeldav abiline), kuid ka küsimuseasetusest ning seatud eesmärgist. Teooriat saab ju rakendada ka väikeste erinevustega kultuurigruppide uurimisel (tulemusena on ka eristused vastavalt väiksemad ning suured üldistused pole eesmärgiks) ning nüüdseks on mitmed teoreetikud seisukohal, et kultuuriülekannet võib leida peaaegu igalt poolt: see toimub õpetajate ja õpilaste, erinevate põlvkondade, sotsiaalsete gruppide, isegi vanemate ja laste vahel (Werner 2009: 15). Teooria rakendamise mõttekuse üle sellistel juhtudel võib muidugi vaielda ja 17. sajandi Läänemere ruumi puhul võiks samuti küsida, kas erinevused on kultuuriülekande teooria rakendamiseks ikka piisavad, kuna Läänemere ruumis võib küll leida selgeid kultuurilisi erinevusi väiksemate regioonide või üksikute lin-

nade vahel, kuid kui vaadata laiemat muusikalist konteksti, on samuti selge, et Läänemere ruumis oli ühisosa (olgu religiooni, keele, poliitika või majanduse seisukohast; vt. Koch 2005) kahtlemata väga suur. Teooria rängele rakendamisele võib see tõsiseks takistuseks osutuda. Kuid küsida tuleks ka, kuidas ühisosa tekkida sai. Selle üks eeldusi on nimelt just kultuuriülekanne; muu hulgas muusika levik – või pigem levitamise/ülevõtmise soov ja tingimuste olemasolu selleks. Leviku (kultuuriülekande) kaudu ühine kultuur püsiski ja taastootis end (vt. ka Schwab 1989: 141; Koch 2005: 27–28). Selle uurimisel, kuidas ja miks selline levik ja muusikute liikumine toimus või toimuda sai, on kultuuriülekande teooriast kasu.

Niisiis on muusikalised tegurid, mida Greger Andersson mainib kui ühtse muusikaruumi kujundajaid – sama laadi muusikud, sama laadi institutsioonid ja sama laadi repertuaar (Andersson 1994: 76) – ühtaegu nii selle ühise ruumi põhjus kui pikemas perspektiivis ka tagajärg. Seda laadi protsessi on kultuuriülekande lähenemise valguses kirjeldatud kui kahefaasilist tsüklit: voolavusele (ehk omandamisele) järgneb kristallisatsioon (Burke 1997: 207, 2000: 38). Kui laenav või ülevõttev kultuur keskendub algul imporditu võõrapärasusele, siis muutub võõrapärasus hiljem varjatuks, nii et tekib taas homogeenne kontseptsioon oma kultuurist (Middell 2001: 18).³⁴ Siiski on nende faaside pikkuse määramine üsna riuklik ülesanne, ning isegi kui ta seda poleks, oleks tulemuseks ikkagi terve rida kultuuriliste ülekannete lugusid, s.t. üsna voolav seoste (aja)lugu, millel puudub võime öelda midagi püsivate lokaaltraditsioonide kohta. See ongi põhjus, miks kultuuriülekande lähenemine laialt levinud arvamuse kohaselt tervikliku ajaloo (niisiis ka muusikaloo) jutustamiseks ei sobi, nagu artikli algul mainitud. Täpsemalt, selle abil ei saa üht täielikumat lugu jutustada enne, kui pole paljusid väiksemaid üksikuid (Espagne 2006: 17; Trakulhun 2007: 88; vt. ka Middell 2001: 18). Sellega seoses on korduvalt juhitud tähelepanu fragmenteerumisohule, ohule, et jutustatakse hulk paralleelseid lugusid, mis tegelikult tõstavad esile üksikute traditsioonide sõltumatust (Espagne 2006: 31).³⁵ Seetõttu on leitud, et enim sobib

³⁴ Burke (1997: 210) võrdleb kultuuride kohtumiste tagajärgi pidžini ja kreoolkeele faasidega: see, mida algul peeti weaks, muutub hiljem legaalseks variandiks.

³⁵ Espagne usub siiski endiselt „Euroopa kultuuriajaloo” võimalikkusse kultuuriülekande teooria alusel (vt. Espagne 2006: 31–32).

kultuuriülekanne lähenemine juhtumiuuringute (*case studies*) puhul (Fuchs, Trakulhun 2003: 12, 19; Trakulhun 2007: 88; vt. ka Espagne 1992: 104), nagu uurimused konkreetse linna või regiooni kohta (näiteks Läänemere provintsid) kitsalt piiratud ajavahemikus (nt. Rootsi aja teine pool), või üksikindiidi või vahendajate grupi uurimiseks (nagu muusikud). Nagu Trakulhun (2007: 88) märgib, pole see nn. suurte narratiivide senise ülekülluse juures tingimata puudus. Eelkõige võimaldab lähenemine kirjeldada kontakte ja nende võrgustikke ilma rahvusliku perspektiivi piiranguteta (Trakulhun 2007: 76). Sellistel juhtudel võib kultuuriülekanne lähenemine tõesti olla kasulik ja pole võimatu, et see aitab jõuda tervikliku narratiivini vähemasti regionaalsel tasandil.

Üks kultuuriülekanne lähenemise üldisi probleeme, mis tekib ka muusikute mobiilsust Läänemere ruumis uurides, on keerukus täpselt määratleda ülekandeprotsessis osalejaid ja seega neid, kes Läänemere provintside muusikaelu mõjutasid, kuna osalisi pole mitte kaks või kolm, vaid terve hulk. Espagne (2006: 30) on aja jooksul isegi seisukohale jõudnud, et arusaam kultuuriülekandest kui kahepoolsest nähtusest on lihtsustatud ning alati on kaasatud (vähemasti) kolmas osapool (vt. ka Middell 2001: 49). Teised uurijad (nt. Reichardt 2003: 28–29, 45; Trakulhun 2007: 91) rõhutavad samuti kultuurisuhete võrgustikulaadset iseloomu. Nii toimus muusika ning uute muusikaelu trendide levik Läänemere provintsidesse mitme teise koha kaudu. Näiteks oli Narva kantor Georg Hube enne Narva tulemist töötanud Hamburgis Christoph Bernhardi käe all, Danzigi ja Königsbergi kapellides,³⁶ Georg Andrea oli õppinud Danzigi ja Königsbergis ning viibis Tallinnas, enne kui sai kantoriks Riias,³⁷ ja Tallinna kantor Johann Helwig oli sündinud Berliinis, elanud Stockholmis ja õppinud Põhja-Saksamaal Rostockis või Greifswaldis.³⁸ Sageli me isegi ei tea, kui paljud ja millised peatuspaigad eelnesid muusiku tulekule Eesti- või Liivimaale. Võib kindel olla, et muusika(kultuur), uus repertuaar, uued teadmised ei levinud muutusteta, vaid et muusikuid

mõjutasid nende linnade kohalikud traditsioonid, kus nad olid pikemalt peatunud, õppinud või töötanud, ja et peaaegu iga selline peatuskoht oli muusikakultuuri levikul omamoodi filtri. Läänemere ruumi piires toimunud muusika levikule lisandus mõjutusi ka väljastpoolt (eelkõige Itaaliast ja Prantsusmaalt) ja seda Läänemere ruumi eri paigus üsna erineva intensiivsusega. Itaalia muusikat ei levitanud Põhja-Euroopas peamiselt mitte itaallased (mõne erandiga, nt. Stockholmi või Kopenhaageni õukondades), vaid Itaalias käinud sakslased (vrd. Przybyszewska-Jarmińska 1996: 415, 417–419) ning Läänemere provintsidest jõudsid itaalia mõjud veelgi kaudsemaid radu pidi. Seetõttu peaks muusikaliste mõjude täpseks hindamiseks arvesse võtma tervet rida selliseid filtreid, läbi mille muusika, muusikalised teadmised jne. Läänemere provintsidest jõudsid. Juba allikate lünklikkuse tõttu on selline täielik ja väga täpne analüüs vaevalt võimalik. Teooria pole siinkohal niisiis rangelt rakendatav, kuid niipalju kui andmed lubavad, on just Läänemere provintside puhul, kuhu jõuti suurtest keskustest tõepoolest sageli mitme peatuspaiga kaudu, muidugi oluline silmas pidada muusikute ning seega muusika liikumismarsruute.

Selle veel läbiuurimata teema kohta – muusika, muusikaliste oskuste ja teadmiste leviku kohta Läänemere ruumi idaosas – püüangi järgnevalt tuua mõningad näited, seostades neid ülal käsitletud väidetega. Religiooset (protestantlikku), etnilist ja keelelist (saksa) aspekti ma kontaktide põhjustena enam välja ei too, eeldades nende iseenesestmõistetavust Läänemere muusikaliskultuurilises ruumis.

Nagu artikli algul mainitud, õppisid mitmed Tallinnast pärit muusikud Põhja-Saksamaal, näiteks Lübeckis Buxtehude juures, nagu organistid Ludwig ja Christian Busbetzky ja linnamuusik Johann Polack, või Lüneburgis Christian Flori juures, nagu seesama Polack (Heinmaa 2007, 2008: 113). Väide, et linnadevahelistel majanduslikel suhetel on nende kultuurivahetusele tugev mõju (vrd. Keene 2007; Cowan 2007), kehtib nende kontak-

³⁶ Hube taotluskiri Tallinna kantori ametikoha saamiseks, 20.11.1674, TLA 230-1-Bp.6 f. 204p. Paraku polnud tal kandideerimisel edu.

³⁷ Andrea taotluskiri Tallinna kantori ametikoha saamiseks, 12.6.1695, TLA 230-1-Bp.11/II, f. 278–280p (ka teda ei saanud edu); Riia RP, 12.9.1701, LVVA 749-6-53, lk. 278.

³⁸ TLÜAR rahvusbibliograafia isikud, <http://isik2.tlulib.ee/index.php?id=522> (28.1.2014).

tide puhul päris kindlasti:³⁹ tihedad (kaubandus-) suhted⁴⁰ ning seega üsna tihe laevaühendus Tallinna ja Lübecki vahel või isegi Põhja-Saksamaaga üldiselt (Zetterberg 2010: 174; Tering 2008: 165) toetas loomulikult ka muusikalisi kontakte. Ka Narva jaoks oli Lübeck üheks peamiseks kaubanduspartneriks Läänemere ruumis (Küng 2009: 475). Suhteliselt kerge ligipääsetavuse kõrval on muusikute kontaktide jaoks kahtlemata olulised ka otsesemalt muusikat puudutavad tegurid – esmajoonel motiveeris Tallinna muusikuid Lübeckis või Lüneburgis õppima kindlasti sealsete õpetajate kuulsus. Kuid veel üks kaudne stiimul võis olla muusikaliste positsioonide hierarhia Tallinnas ja Lübeckis. Tallinnas oli tugev organistide traditsioon ning organistid konkureerisid kantoritega tugevalt – üsna samamoodi nagu mitmetes Saksa linnades, teiste hulgas Lübeckis selle Maarja kiriku organistiga (Krickeberg 1965: 133–139, 141, 146–149, 177–178). On väga tõenäoline, et õppides tähelepanuväärsete organistide juures sarnase ametite hierarhiaga linnades, võisid Tallinna organistid oma väljavaateid kodus, Tallinnas parandada – või Narvas, kus töötasid Ludwig Busbetzky ja mõned aastad ka tema vend Christian.⁴¹ Selles kontekstis pole üllatav, et (nagu osutab Dahlström 1994: 29–30, 2000: 205–207) Tallinn või Narva mängisid praeguse Soome alade mõningate linnade, eriti Turu jaoks n.-ö. lähtekultuuri rolli: organistidel oli ka seal suur kaal, väiksemates linnades töötas ainult organist universaalmuusikuna või *musicus principalis*’ena (Dahlström 1995: 141). See kehtib üldse põhjapoolsete piirkondade kohta, nt. Rootsi maapiirkonnad (Berglund 2007: 87; vrd. ka Andersson 1994: 78).

Sellal kui Tallinnas või Narvas tegutsenud organistidele oli eelkõige Lübeck peamine tõmbekeskus, mängis üks teine Läänemere ruumi (muusika)metropol – Danzig – nende jaoks parimal juhul marginaalset rolli. Sel on taas nii muu-

sikaväliseid kui ka muusikasse puutuvaid põhjusi. Sarnase ekspordi-impordi struktuuri tõttu oli liiklus Danzigi ja Tallinna vahel harv (Teriing 2008: 165), samuti Narva ja Danzigi vahel (Küng 2009: 475); peale selle olid Tallinna (ka Narva) ja Danzigi muusikaelu struktuurid üsna erinevad (vt. Danzigi kohta allpool). Nagu ülal mainitud, oli Narva kantor Hube küll Danzigis töötanud (või õppinud),⁴² kuid jõudis Narva ilmselt Riia kaudu. Dahlström on välja toonud, et ka Soome jõuti Saksamaalt ja Danzigist Baltikumi kaudu; nimelt saab ka praeguste Soome alade ning Danzigi otsesed muusikalised kontaktid ühe käe sõrmedel üles lugeda (Dahlström 2000: 202–203, 207).

Riia muusikutel seevastu näib olevat olnud kontakte just Danzigiga (ning Königsbergiga) ja vastupidi. Juba Moberg (1957: 73) märgib, et Hamburgi-Lübecki kõrval oli teiseks Läänemere ruumi muusikakeskuseks Danzigi-Königsbergi-Riia piirkond, mida ta niisiis vaatleb omamoodi tervikuna. Kontakte nende linnade vahel oli tõesti palju: Riia linnamuusik Michael Holst (Holtz) näiteks õppis Danzigis,⁴³ samuti õppis seal Maximilian Dietrich Freislich, kes veetis mõned aastad 1690ndatel Riias (Brege 2001: 57),⁴⁴ enne kui temast sai Danzigi Maarja kiriku kapellmeister; Freislichi õpetaja, Danzigi Maarja kiriku kapellmeister Johann Valentin Meder tegutses enne ja pärast Danzigis veedetud aastaid Riias (Heinmaa 1999: 58), linnamuusik Ephraim Berge⁴⁵ ja laulja Samuel Schirmer⁴⁶ töötasid samuti nii Danzigis kui Riias. Mitmete autorite järgi (Busch 1911: 28; Gailite 1997: 141) oli aga Danzigi ja Riia vahel asuv Königsberg kõige tähtsam linn, mille kaudu muusikud Riiga jõudsid. See näib kehtivat eriti Riia Toomkiriku kantorite puhul, nt. Daniel Kahde (kantor 1659/60–1689) ja enne teda Jakob Lotichius; Christoph Pechül (Pechulius; kantor 1690–1696) oli Königsbergis sündinud (Brege 2001: 85, 110; Gailite 1997: 141). On oletatud, et ka Riia linnamuusikute printsipaal Caspar

³⁹ Sealjuures muutub leviku marsruut palju vähem kui selle suund (Cowan 2007: 32).

⁴⁰ Teatavasti kehtis Tallinnas (alates 1248. aastast) ka Lübecki õigus (selle 1586. aastal revideeritud kujul; Küng jt. 2013: 339).

⁴¹ Näib, et Narvas oli võimuvõitlus (Saksa kiriku) organisti ja kantori vahel isegi tugevam kui Tallinnas (vt. Dolgoplova, Siitan 2013: 340–341; Dolgoplova 2011: 32–40).

⁴² Hube taotluskiri Tallinna kantori ametikoha saamiseks, 20.11.1674, TLA 230-1-Bp.6 f. 204p.

⁴³ Kiri Riia raele, 1671, LVVA 673-1-246 lk. 76.

⁴⁴ Vt. ka Riia RP, 1693 ja 1694, LVVA 749-6-43 lk. 517 ja LVVA 749-6-45 lk. 47.

⁴⁵ Rauschning 1931: 223; kiri Danzigi raele, 19.4.1690, APG 300-36-57 lk. 177–180; Riia RP, 5. ja 12.9.1683, 21.3.1687, 24.3.1710, LVVA 749-6-27 lk. 470 ja 481–482, LVVA 749-6-32 lk. 535, LVVA 749-6-65 lk. 32.

⁴⁶ Rauschning 1931: 294, 235; Gailite 2003: 316. Teda on mainitud ka Riia RP-des, 1682, 1684, LVVA 749-6-26 lk. 351–352, LVVA 749-6-28 lk. 23.

Springer (töötas linnamuusikuna alates 1646) õppis Königsbergis Heinrich Alberti juures (Gailite 1997: 141). Ka Kuramaale ja Riia ümbrusse tuli muusikuid ja kantoreid Königsbergist (vrd. Dahlström 2012: 118–119, 133, 203, 230).

Riia ja Danzigi (Königsbergi) muusikute tihe date kontaktide põhjuseid on taas mitu. Riial oli veelgi parem laevaihendus Lübeckiga kui Tallinnal, kuid selle alternatiiviks sõidul (Põhja-)Saksamaale oli Riia puhul maad mööda kulgev tee, mis läbis Danzigit ja Königsbergi – ja sellal kui meretee oli talvise jää tõttu läbitav vaid sesoonselt, sai maitsi liikuda aasta ringi (vrd. Tering 2008: 163–203). Kuid peale selle on väga tõenäoline, et maad mööda reisimine oli muusikute jaoks atraktiivne ka Danzigi (ja Königsbergi) erakordselt rikka muusikaelu tõttu.

Riia ja Danzigi tihedate muusikaliste kontaktide juures tuleks loomulikult pöörata tähelepanu teistele põhjustele peale geograafiliste. Hoolimata Danzigi muusikaelu struktuuri erandlikkusest oli Danzigi ja Riia vahel selles aspektis mõningaid sarnasusi. Mõlemas linnas oli mitu püsivat muusikute gruppi: Danzigis kaks muusikute gildi ja mitu suurepärase kirikukapelli, ja Riias mitu püsivat linnamuusikute truppi (*Compagnie*), mis sarnanesid gildidega. Organistid olid mõlemas linnas kõrvalise tähtsusega (vrd. Krummacher 1978: 407; Krickeberg 1965: 152–153; Braun 1980: 65–67). Mitu privileegidega linnamuusikute gruppi oli ka Königsbergis (Küsel 1923: 33–35). Neid sarnasusi arvestades on tõenäoline, et muusikakultuuri ja muusikute liikumine Danzigi ja Riia (ning Königsbergi) vahel oli üsna lihtne. Lisaks sellele oli Danzigist, tolle aja Läänemere ruumi ja öieti üldse Kesk- ja Põhja-Euroopa ühest suurimast linnast (Kizik 2012: 275) tulijaile Riia (Rootsi suurriigi suuruselt teine linn Stockholmi järel) arvatavasti ka ainuüksi oma mastaabi tõttu märksa ahvatlevam sihtkoht kui Tallinn või Narva.

Mobiilsus ja kultuurivahetus Läänemere piirkonnas tulenesid mitmest eri faktorist: näiteks mingi piirkonna atraktiivsus mujalt tulnud muusikutele, sihtkoha aktiivne roll nende otsimisel ja muutuste sisseviimisel ja muidugi kohaliku muusikaelu teatud jooned nagu kantorite või organistide staatus, aga loomulikult ka eksisteerivad (kaubandus) sidemed ja head transpordiühendused linnade vahel. On ka üsna enesestmõistetav, et tihedad kontaktid ja sarnasused linnade/piirkondade va-

hel tingisid üksteist vastastikku: sarnasused Riia ja Danzigi, Tallinna ja Lübecki vahel tekkisid tänu muusikute kontaktidele ja kontaktid omakorda püsisid mh. sarnasuste tõttu nende linnade muusikaelu struktuuris. Siin toodud juhtumid on siiski mõeldud vaid näidetena ega püüa seletada muusikute mobiilsust Läänemere ruumi idaosas tervikuna – selleks jääks väheks ka tervest monograafiast ja tarvis oleks rahvusvahelise uurimistiimi ühist jõupingutust. Hoolimata uurimisprojektidest selles vallas (vt. nt. Andersson 1994) on küsimusi endiselt palju rohkem kui vastuseid.

Artikli algul püstitatud küsimusele vastata püüdes tuleb tõdeda: mitmed kultuuriülekande lähenemise ideed pole just uued, ometi on seda nende summa. Siin teeb käsitletud lähenemisiis puudusest vooruse, püüdmatagi analüüsi allutada ühele peamisele kriteeriumile või alusele, vaid üritades kultuurivahetuse nähtuste selgitamiseks kasutada võimalikult palju erinevaid sambaid. Kultuuriülekande lähenemise üks suurimaid eelseid on ka tegelemine probleemiga, et ajaloolise uurimuse objekte ei saa määratleda suletute ja eraldiseisvatena, vaid nende vahel on arvukad ja pidevalt muutuvad seosed. Käsitlusviisi eeliseks või vähemasti tänapäeval kohaseks lähenemisiisiks võib pidada ka seda, et erinevaid kultuure või gruppe vaadeldakse täiesti mittehierarhilisest perspektiivist. Ning mis peamine, lähenemine tõstatab ebamugavaid, kuid kasulikke küsimusi, mis puudutavad ka 17. sajandi Läänemere ruumi idaosa muusikaelu keskseid teemasid. Muidugi on väga hästi võimalik arutleda nende küsimuste üle kultuuriülekande lähenemist üldse mainimata. Näiteks võib tuua kasvõi Greger Anderssoni (1994: 75–76) tõstatatud arvukad küsimused muusikute mobiilsuse uurimisel Läänemere ruumis. Nende hulgas on ka küsimus, kuidas puhtmetoodiliselt uurida selles ruumis ilmselgelt ühiseid protsesse – üks võimalik vastus sellele oleks kultuuriülekande lähenemine. (See omakorda annaks kohe vastuse vähemalt ühele teisele Anderssoni küsimusele: kas ühise muusikaloo seletamine tuleks rajada geograafilistele, poliitilistele, majanduslikele, religioossetele ja dünastiate süsteemidele või on ka muusikaelust endast tingitud seletusi; kultuuriülekande lähenemine arvestaks kõiki.) Samas, nagu näidatud, tekitab teooria rakendamine Läänemere ruumis 17. sajandil ka mitmeid probleeme, nii et rakendatav pole kindlasti ran-

gelt teooria algne vorm, vaid pigem selle edasiarendused ning vähemalt praegu kindlasti mitte muusikaloo küsimuste seletamise alusteoriana. Veenvaimad uurimused kultuuriülekande vallast

ei pruugi ka rääkida tingimata selle retoorikaga või terminites – kuid inspiratsiooniallikana võib kultuuriülekande lähenemine teatud juhtudel osutuda asendamatuks.

Allikad

Archiwum Państwowe w Gdańsku (APG) / Gdański Riigiarhiiv

Danzigi linna aktid

APG 300-36-57, Pisma muzyków obeych (Võõraste muusikute kirjad), 1571–1752

Eesti Ajalooarhiiv (EAA)

Eestimaa rootsiaegne kindralkuberner

EAA 1-2-35, Publikate mit Flugschriften (Publikaadid koos lendkirjadega), 1700–1702

Latvijas Valsts vēstures arhīvs (LVVA) / Lāti Riiklik Ajalooarhiiv

Riia rae nn. välisarhiiv (Äußeres Ratsarchiv)

LVVA 673-1-246, Musikanten- und Komödiantenangelegenheiten (hauptsächlich an den Rath gerichtete Suppliken) (Muusikute ja komödiantide asjad (peamiselt raele esitatud supliigid)), 1643–1763

Riia rae peakantselei

LVVA 749-6-26, 27, 28, 32, 43, 44, 45, 53, 55, 65, Ratsprotokolle (Raeprotokollid (RP)), 1682–1684, 1686–1687, 1693–1695, 1701, 1702–1703, 1710

Tallinna Linnaarhiiv (TLA)

Tallinna Magistraat

TLA 230-1-Ab.96, Ab.100, Ratsprotokolle (Raeprotokollid (RP)), 1675, 1677

TLA 230-1-Ak.9a, Die „David-Gallus-Chronik“ (David Galluse kroonika), 1634–1699

TLA 230-1-BI.15, Anstellungen und Suppliken der Diener der Kirche, Küster, Stadt-Uhrmacher usw. (Kirikuteenrite, köstrite, kellasseppade jne. vokatsioonid ja kirjad), 1585–1805

TLA 230-1-Bp.6, Stadtschulen (Linnakoolid), 1500–1899

TLA 230-1-Bp.11/II, Gymnasium: Vocationen, Memoriale, Klagen und Bittschriften der Professoren (Gümnaasium: professorite vokatsioonid, päevikud, kaebused ja palvekirjad), 1668–1763

TLA 230-1-Bs.38, Stadtmusikanten und Organisten, deren Vocationen und Supliken (Linnamuusikud ja organistid, nende vokatsioonid ja supliigid), 1527–1797

TLA 230-3-1562, Cantoris Meders Valediction und darauf erfolgte Streitigkeit mit denen Beeden Stadts Organisten Bartel Busbetzki und Hans Pollack (Kantor Mederi ametist lahkumine ja sellele järgnenud tüli mõlema linnaorganisti Bartel Busbetzki ja Hans Pollackiga), 1682–1684

Tallinna Linnakonsistoorium

TLA 1346-1-2, Consistorial-Protocoll (konsistooriumi protokollid), [1681–1685]

Kirjandus

Andersson, Greger 1994. Der Ostseeraum als Musiklandschaft. Musiker – Musikinstitutionen – Repertoires im 17. und 18. Jahrhundert. – *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn. Ostseeraum – Schlesien – Böhmen/Mähren – Donauraum. Kongreßbericht Köln 1992*. Hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller u. Helmut Loos, Deutsche Musik im Osten 6, Bonn: Gudrun Schröder Verlag, S. 73–85.

Berglund, Lars 2007. Kantor, Director Musices oder Organist? Der kirchenmusikalische Beruf in Schweden im 18. Jahrhundert. – *Das Kantorat des Ostseeraums im 18. Jahrhundert. Bewahrung, Ausweitung und Auflösung eines kirchenmusikalischen Amtes*. Hrsg. von Joachim Kremer u. Walter Werbeck, Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 15, Berlin: Frank & Timme, S. 87–94.

Berting, Alexander Julius (Hrsg.) 1862. *Lehrer-Album des Revalschen Gymnasiums 1631–1862*. Reval: J. H. Gressel.

Bolte, Johannes 1892. Das Stammbuch Johann Valentin Meder's. – *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 8, S. 499–506.

Braun, Joachim 1980. National Interrelationships and Conflicts in the Musical Life of 17th and 18th Century Riga. – *Journal of Baltic Studies* XI/1, pp. 62–70.

Breģe, Ilona 2001. *Cittautu mūziķi Latvijā 1401–1939. Leksikons*. Rīga: Zinātne.

Burke, Peter 1997. *Varieties of Cultural History*. Cambridge: Polity Press.

Burke, Peter 2000. *Kultureller Austausch*. Frankfurt: Suhrkamp.

Burke, Peter 2009. Translating Knowledge, Translating Cultures. – *Kultureller Austausch: Bilanz und Perspektiven der Frühneuzeitforschung*. Hrsg. von Michael North, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 69–77.

Busch, Nikolaus 1911. Zur Geschichte des Rigaer Musiklebens im 17. Jahrhundert. – *Sitzungsberichte der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde der Ostseeprovinzen Russlands aus dem Jahre 1910*. Riga: Häcker, S. 25–32.

Cowan, Alex 2007. Nodes, networks and hinterlands. – *Cities and Cultural Exchange in Europe, 1400–1700*. Eds. Donatella Calabi, Stephen Turk Christensen, Cultural Exchange in Early Modern Europe, vol. 2, Cambridge: Cambridge Univ. Press, pp. 28–41.

Dahlström, Fabian 1994. Eesti ja Soome muusikakontaktidest enne 1850. aastat. – *Teater. Muusika. Kino* 10, lk. 28–31.

Dahlström, Fabian 1995. Kaupungin kunniaksi. – *Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan. Keskiäika – 1899*. Suomen musiikin historia 1, Fabian Dahlström, Erkki Salmenhaara, Porvoo/Helsinki/Juva: Werner Söderström OY, s. 135–159.

Dahlström, Fabian 2000. Die Bedeutung des Baltikums für das Musikleben in Åbo und Viborg (Finnland) im 17. Jahrhundert. – *Musica Baltica. Danzig und die Musikkultur Europas*. Hrsg. von Danuta Popinigis, Prace specjalne 57, Gdańsk: Wydawn. Akad. Muzyczna Im. Stanisława Moniuszki, S. 201–208.

Dahlström, Fabian 2012. *Stadt Musikanten, Organisten und Kantoren im Ostseeraum bis ca. 1850*. Mariehamn/Föglö, <<https://www.doria.fi/handle/10024/78703>> (20.8.2014).

Dolgoplova, Aleksandra 2011. *Muusikaelu Narvas 17. sajandi lõpuveerandil*. Magistratöö, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

Dolgoplova, Aleksandra, Toomas Siitan 2013. Muusikuametitest ja tähtsamatest muusikutest hilise Rootsi aja Narvas. – *Kroonikast kantaadini. Muusade kunstid kesk- ja varauusaegsel Eesti- ja Liivimaal*. Koostanud Katre Kaju, Eesti Ajalooarhiivi Toimetised / Acta et commentationes Archivi Historici Estoniae 20 (27), Tartu: Eesti Ajalooarhiiv, lk. 328–354.

Espagne, Michel, Michael Werner 1985. Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert: zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S. – *Francia* 13, S. 502–510.

Espagne, Michel, Michael Werner 1988. Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand. Eine Problemskizze. – *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle)*. Hrsg. von Michel Espagne u. Michael Werner, Paris: Editions Recherche sur les Civilisations, S. 11–34.

Espagne, Michel 1992. Französisch-sächsischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Eine Problemskizze. – *Comparativ* 2/2, S. 100–121.

Espagne, Michel 2000. Kulturtransfer und Fachgeschichte der Geisteswissenschaften. – *Comparativ* 10/1, S. 42–61.

Espagne, Michel 2006. Jenseits der Komparatistik. Zur Methode der Erforschung von Kulturtransfers. – *Europäische Kulturzeitschriften um 1900 als Medien transnationaler und transdisziplinärer Wahrnehmung*. Hrsg. von Ulrich Mölk in Zusammenarbeit mit Susanne Friede, Abhandlungen der

Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 13–32.

Fuchs, Thomas, Sven Trakulhun 2003. Kulturtransfer in der Frühen Neuzeit. Europa und die Welt. – *Das eine Europa und die Vielfalt der Kulturen. Kulturtransfer in Europa 1500–1850*. Hrsg. von Thomas Fuchs, Sven Trakulhun, Berlin: BWV, S. 7–24.

Gailite, Zane 1997. Caspar Springer und die Rigaer Stadtmusikanten. – *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum*. Hrsg. von Ekkehard Ochs, Nico Schüler u. Lutz Winkler, Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 4, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, S. 139–143.

Gailite, Zane 2003. *Par Rīgas mūziku un kumēdinu spēli*. Rīga: Pētergailis.

Grusnick, Bruno 1964, 1966. Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung. – *Svensk tidskrift för musikkforskning* 46, 48, S. 27–82, 63–186.

Heinmaa, Heidi 1999. Protestantlik kantoriinstitutsioon Tallinnas 16.–17. sajandil. Eesti Muusikaloo Toimetised 4, toim. Urve Lippus, Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia.

Heinmaa, Heidi 2007. Busbetzky. – *Eesti muusika biograafiline leksikon*. 1. kd., Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, lk. 68–69.

Heinmaa, Heidi 2008. Pollack. – *Eesti muusika biograafiline leksikon*. 2. kd., Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, lk. 113–114.

Helenius, Eva 2010. Johann Mattheson und Schweden. – *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator. Wissenstransfer und die Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Hrsg. von Wolfgang Hirschmann u. Bernhard Jahn, Hildesheim / Zürich / New York: Olms, S. 302–314.

Jahn, Bernhard, Wolfgang Hirschmann 2010. Einleitung. – *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator. Wissenstransfer und die Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Hrsg. von Wolfgang Hirschmann u. Bernhard Jahn, Hildesheim / Zürich / New York: Olms, S. 9–16.

Keene, Derek 2007. Cities and cultural exchange. – *Cities and Cultural Exchange in Europe, 1400–1700*. Eds. Donatella Calabi, Stephen Turk Christensen, Cultural Exchange in Early Modern Europe, vol. 2, Cambridge: Cambridge Univ. Press, pp. 3–27.

Kizik, Edmund 2012. Danzig. – *Handbuch kultureller Zentren der frühen Neuzeit. Städte und Residenzen im alten deutschen Sprachraum*. Bd. 1, hrsg. von Wolfgang Adam u. Siegrid Westphal, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 275–326.

Kjellberg, Erik 1994. Frankreich und Schweden. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Migration im 17. Jahrhundert. – *Europa in Scandinavia. Kulturelle und soziale Dialoge in der frühen Neuzeit*. Hrsg. von Robert Bohn, Studia septemtrionalia 2, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, S. 173–189.

Koch, Klaus-Peter 2005. Bemerkungen zum Ostseeraum als musikalische Euroregion. – *Musik und Migration in Ostmitteleuropa*. Hrsg. von Heike Müns, Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im Östlichen Europa 23, München/Wien: Oldenbourg, S. 21–31.

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 u. Lutz Winkler, Deutsche Musik im Osten 8, St. Augustin: Academia Verlag, S. 137–147.

Krickeberg, Dieter 1965. *Das protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert: Studien zum Amt des deutschen Kantors.* Berliner Studien zur Musikwissenschaft 6, Berlin: Merseburger.

Krummacher, Friedhelm 1965. *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate.* Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10, Berlin: Merseburger.

Krummacher, Friedhelm 1978. *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach.* Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XXII, Kassel u. a.: Bärenreiter.

Küng, Enn 2009. *Meresõit ja laevaehitus Narvas 17. sajandi teisel poolel. – Läänemere provintside arenguperspektiiv Rootsi suurriigis 16./17. sajandil* III. Koost. Enn Küng, Eesti Ajalooarhiivi Toimetised / Acta et commentationes Archivi Historici Estoniae 17 (24), Tartu: Eesti Ajalooarhiiv, lk. 434–534.

Küng, Enn jt. 2013. *Eesti ajalugu III. Vene-Liivimaa sõjast Põhjasõjani.* Tartu: TÜ ajaloo ja arheoloogia instituut.

Küsel, Georg 1923. *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Königsberg i. Pr.* Königsberg i. Pr.: Musikwiss. Seminar, K. Jüterbook.

Larsson, Gunnar 1977. *Musikbeziehungen zwischen Schweden und dem Baltikum während der schwedischen Großmachtzeit. – Papers Presented at the Third Conference on Baltic Studies in Scandinavia: Håsselby Castle, June 13–16, 1975, Bd. 2: Linguistics, Literature and Liberal Arts Section.* Stockholm: Baltiska Institutet, S. 242–248.

Mattheson, Johann 1910 (1740). *Grundlage einer Ehren-Pforte.* Hrsg. von Max Schneider, Berlin: Liepmannsohn.

Middell, Matthias 2000. *Kulturtransfer und Historische Komparatistik – Thesen zu ihrem Verhältnis. – Comparativ* 10/1, S. 7–41.

Middell, Matthias 2001. *Von der Wechselseitigkeit der Kulturen im Austausch. Das Konzept des Kulturtransfers in verschiedenen Forschungskontexten. – Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert. Prag – Krakau – Danzig – Wien.* Hrsg. von Andrea Langer u. Georg Michels, Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa 12, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 15–51.

Moberg, Carl-Allan 1957. *Drag i östersjöområdets musikliv på Buxtehudes tid. – Svensk tidskrift för musikforskning* 39, s. 15–88.

Moberg, Carl-Allan 1958. *Die Musikkultur des Ostseeraumes zur Zeit Buxtehudes. – Der Wagen. Ein Lübeckisches Jahrbuch,* S. 52–57.

Münzmay, Andreas 2010. *Musikdramaturgie und Kulturtransfer. Eine gattungsübergreifende Studie zum Musiktheater Eugène Scribes in Paris und Stuttgart.* Forum Musikwissenschaft 5, Schliengen: Edition Argus.

Pappel, Kristel 1996. *Muusikateater Tallinnas XVIII sajandi lõpus ja XIX sajandi esimesel poolel. Mozartist Wagnerini.* Eesti Muusikaloo Toimetised 2, toim. Urve Lippus, Tallinn: Eesti Keele Instituut.

Paulmann, Johannes 1998. *Internationaler Vergleich und interkultureller Transfer. Zwei Forschungsansätze zur*

europäischen Geschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts. – *Historische Zeitschrift* 267/3, S. 649–685.

Przybyszewska-Jarmińska, Barbara 1996. *Musica moderna – the Ways of Dissemination in the Baltic Centres. – Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum. Konferenzbericht Greifswald-Gdansk 28. November bis 3. Dezember 1993.* Hrsg. von Ekkehard Ochs, Nico Schüler u. Lutz Winkler, Deutsche Musik im Osten 8, St. Augustin: Academia Verlag, S. 414–426.

Rauschnig, Herrmann 1931. *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens* 15, Danzig: Kommissionsverlag der Danziger Verlags-Gesellschaft m. b. H. (Paul Rosenberg).

Reichardt, Rolf 2003. *Arbeitsperspektiven zur interkulturellen Kommunikation zwischen Ancien Régime und Moderne. – Das eine Europa und die Vielfalt der Kulturen. Kulturtransfer in Europa 1500–1850.* Hrsg. von Thomas Fuchs, Sven Trakulhun, Berlin: BWV, S. 27–46.

Roeck, Bernd 2007. *Introduction. – Forging European Identities, 1400–1700.* Ed. Herman Roodenburg, Cultural Exchange in Early Modern Europe, vol. 4, Cambridge et al.: Cambridge University Press, pp. 1–29.

Schaper, Anu 2012. *Eine europäische Musikerkarriere – Johann Valentin Meder (1649–1719) in Tallinn (Reval) und Riga. – Schütz-Jahrbuch* 34, S. 161–171.

Schaper, Anu 2013. *Gümnaasiumi kantorig ja muusikaelu Tallinnas Rootsi aja teisel poolel. – Kroonikast kantaadini. Muusade kunstid kesk- ja varauusaegsel Eesti- ja Liivimaal.* Koostanud Katre Kaju, Eesti Ajalooarhiivi Toimetised / Acta et commentationes Archivi Historici Estoniae 20 (27), Tartu: Eesti Ajalooarhiiv, lk. 297–327.

Schmale, Wolfgang 2009. *Kulturaustausch und kulturelle Transfers in der Frühen Neuzeit. – Kultureller Austausch: Bilanz und Perspektiven der Frühneuzeitforschung.* Hrsg. von Michael North, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 11–14.

Schwab, Heinrich 1989. *Zur Struktur der Musikkultur des Ostseeraumes während des 17. Jahrhunderts. – Economy and Culture in the Baltic 1650–1700. Papers of the VIIIth Visby Symposium held at Gotlands Fornsal Gotland's Historical Museum, Visby, August 18th–22th, 1986.* Ed. Sven-Olof Lindquist, Acta Visbyensia VIII, S. 141–160.

Schweder, Gotthard 1910. *Die alte Domschule und das daraus hervorgegangene Stadt-Gymnasium zu Riga.* Riga/Moskau: Deubner.

Siitan, Toomas 2012. *Michael Hahn – ein Schütz-Schüler und seine musikalische Umgebung in Narva um 1670. – Schütz-Jahrbuch* 34, S. 151–159.

Simonson, Örjan 2009. *Seventeenth-century virtual communities. Postal service and correspondence networks in the Swedish empire. – Ajalooline Ajakiri* 3/4, pp. 383–424.

Tering, Arvo 2008. *Eesti-, liivi- ja kuramaalased Euroopa ülikoolides 1561–1798.* Tartu: Eesti Ajalooarhiiv.

Trakulhun, Sven 2007. *Bewegliche Güter. Theorie und Praxis der Kulturtransferforschung. – Musik-Sammlungen – Speicher interkultureller Prozesse.* Teilband A, hrsg. von Erik Fischer, Berichte des interkulturellen Forschungsprojekts „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa“, Bd. 2, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 72–94.

Walter, Axel E. 2012. *Königsberg. – Handbuch kultureller Zentren der frühen Neuzeit. Städte und Residenzen im alten*

deutschen Sprachraum. Bd. 2, hrsg. von Wolfgang Adam u. Siegrid Westphal, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 1153–1210.

Werner, Michael 2009. Zum theoretischen Rahmen und historischen Ort der Kulturtransferforschung. – *Kultureller Austausch: Bilanz und Perspektiven der Frühneuezeitforschung*. Hrsg. von Michael North, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 15–23.

Wollny, Peter 2000. Anmerkungen zu Johann Valentin Meders geistlichem Vokalschaffen. – *Musica Baltica. Danzig und die Musikkultur Europas*. Hrsg. von Danuta Popinigis, Prace specjalne 57, Gdańsk: Wydawn. Akad. Muzyczna Im. Stanisława Moniuszki, S. 188–200.

Zetterberg, Seppo 2010. *Eesti ajalugu*. 4., parandatud ja täiendatud trükk, [Tallinn]: Tänapäev.

Musikermobilität und Verbreitung von Musik im östlichen Teil des Ostseeraumes in der zweiten Hälfte der Schwedischen Herrschaft: Über die Verwendbarkeit der Kulturtransfertheorie bei der Rekonstruktion regionaler Musikgeschichte

Anu Schaper

Seit den 1980er Jahren ist die Kulturtransfertheorie (Espagne, Werner 1985) zu einem der in den Geisteswissenschaften fest etablierten Ansätze zur Untersuchung des wechselseitigen kulturellen Einflusses von Regionen, Gruppen, sozialen Schichten usw. geworden. Während der Ansatz ursprünglich zur Erforschung der deutsch-französischen kulturellen Beziehungen im 19. Jahrhundert herausgebildet wurde, hat sich der Anwendungsbereich mittlerweile geographisch, thematisch und auch zeitlich erheblich erweitert. Im Aufsatz wird den Fragen nachgegangen, worin der Nutzen der Kulturtransfertheorie für die Musikgeschichtsschreibung bestehen könnte und welche Probleme entstehen, wenn man Aspekte der Musikgeschichte im Ostseeraum des 17. Jahrhunderts, insbesondere in den schwedischen Ostseeprovinzen, mit Hilfe dieses Ansatzes zu erklären versucht.

Die Kulturtransfertheorie in ihrer jetzigen Form wurde stark durch Auseinandersetzungen mit vergleichender Geschichtsschreibung geprägt. Die Befürworter des Kulturtransferansatzes haben an kontrastiven Methoden hauptsächlich kritisiert, dass sie kulturelle Identitäten als fertige Größen behandeln, Phänomene gleichsetzen, die in unterschiedlichen Kulturen verschiedene Funktionen ausüben, und (implizit) eine Hierarchie der Kulturen voraussetzen (Kulturgefälle). Die Kulturtransfertheorie ermöglicht demgegenüber die Erforschung dynamischer Prozesse und zwischenkultureller Beziehungen und betrachtet Kulturen als gleichwertig, indem sie die Perspektiven aller beteiligten Parteien berücksichtigt. (Espagne 1992: 100, 2000: 42, 59, 2006: 14–15; s. auch Trakulhun 2007: 72, 85–87) Das grundlegende Prinzip der Kulturtransfertheorie ist zwar ebenfalls der Vergleich, doch ist er lediglich einer von vielen Schritten bei der Analyse des kulturellen Einflusses (Espagne 2006: 60). Der Ansatz versucht eine Reihe von Aspekten einzubeziehen: Gründe und richtunggebende Kräfte des Transfers (in erster Linie Politik, Handel und Transportwege); die durch den Transfer hervorgerufenen Änderungen sowohl in der Zielkultur (in einigen Fällen auch Ausgangskultur) als auch der Transferobjekte; Kriterien bei Akkulturation der Letzteren usw. (Espagne 2006: 15–16).

Im Aufsatz werden zunächst drei zentrale Gesichtspunkte der Theorie (wie Espagne und Werner sie bereits 1985 erwähnen) an einigen Beispielen der Musikgeschichtsschreibung erprobt: Erstens ist die Rolle des Empfängers des kulturellen Einflusses aktiv; zweitens wird Kulturgut nicht unverändert übernommen, sondern aus der „alten“ Kultur dekontextualisiert und in der „neuen“ rekontextualisiert; drittens spielen die Vermittler im Kulturtransfer eine wesentliche Rolle. Anschließend wird auf die Probleme eingegangen, die bei der Anwendung der Theorie auf den musikkulturellen Ostseeraum des 17. Jahrhunderts entstehen.

Die Berücksichtigung der ersten und dritten Behauptung könnte für einige Aspekte der Musikgeschichte (des 17. Jahrhunderts im Ostseeraum) durchaus fruchtbringend sein, während die zweite für die Musikwissenschaft nichts Neues darstellt: Die Beachtung von „Übersetzungen“, d. h. Änderungen des Kulturguts (z. B. Betrachtung eines neuen musikalischen Kontextes oder der Art der Anpassung der übernommenen Elemente), ist ein herkömmlicher Teil musikanalytischer Untersuchungen. Wie Münz-

may (2010: 339–341) bemerkt, ist es aber selbst bei einem Einzelwerk sinnvoll danach zu fragen, welche Eigenschaften des Originals seine Rezeption verursachen und beeinflussen; außerdem weist die Art und Weise der Änderungen natürlich auf die Möglichkeiten, Bedingungen, Interessen, aber auch Denkkategorien der Zielkultur hin.

Gemäß der ersten Behauptung kann Kulturtransfer nicht alleine durch die Attraktivität des Übernommenen erklärt werden (vgl. Espagne 2000: 43). So gibt es etwa dafür, dass nahezu alle in Est- und Livland tätigen Kantoren des 17. Jahrhunderts aus Deutschland kamen, weitergehende Gründe als nur ihre gute Qualifikation – die Ostseeprovinzen mussten für sie auch anziehend genug sein. Das Augenmerk auf mögliche dahintersteckende Faktoren zu richten, kann sich für Musikgeschichtsschreibung lohnen, und hier leistet die Kulturtransfertheorie gute Dienste. Der Nutzen einer Untersuchung der Rolle der Vermittler, also der mobilen Musiker, ist für die Musikgeschichte ebenfalls offensichtlich: Aus dem Wissen über frühere Aufenthalts- sowie Studienorte, Kontakte usw. der in die Ostseeprovinzen gereisten Musiker ergeben sich Informationen über das dortige Musikleben und Repertoire.

Carl-Allan Moberg hat vom Ostseeraum als einer einheitlichen musikalischen Region bereits in den 1950er Jahren gesprochen (Moberg 1957, 1958; s. auch Schwab 1989; Andersson 1994; Koch 2005). Bei der Anwendung der Kulturtransfertheorie auf den Ostseeraum entsteht allerdings ein fundamentales Problem, wenn Kriterien, die man als Zeichen einer einheitlichen Kultur betrachtet (z. B. gemeinsames Repertoire), gleichzeitig das Untersuchungsobjekt des (kulturelle Unterschiede voraussetzenden) Kulturtransfers werden. Wie groß müssen also die Unterschiede zwischen den Regionen sein, damit man noch von Kulturtransfer sprechen kann? Sind musikalische Lokaltraditionen in unterschiedlichen Gebieten des Ostseeraumes gut genug ausgeprägt, damit man überhaupt bemerkenswerte Einflüsse voraussetzen kann (ganz zu schweigen von der Frage, ob es möglich ist, aufgrund der momentan vorhandenen Quellen über die Lokaltraditionen genug zu sagen)? Auch wenn man zum Schluss kommt, dass die Voraussetzung für die Entstehung und das Bestehen eines gemeinsamen (Musik-)Kulturraums gerade der Kulturtransfer selbst ist (vgl. Schwab 1989: 141; Koch 2005: 27–28), kommen weitere Fragen auf. Wie wären etwa die an der Verbreitung der Musik Beteiligten zu bestimmen? Die meisten Musiker, die in die Ostseeprovinzen gekommen sind, haben dies über zahlreiche andere (oft unbekannte) Aufenthaltsorte getan, die ihrerseits als Filter (für Wissen und Fertigkeiten der Musiker sowie Repertoires, die sie mitbrachten) betrachtet werden können.

Obwohl nicht alle Aspekte der Kulturtransfertheorie auf die Musikgeschichtsschreibung gleichermaßen sinnvoll anwendbar sind, die Anwendung der Theorie auf den musikkulturellen Ostseeraum im 17. Jahrhundert einige Probleme bereitet und daher nicht die ursprüngliche Form der Theorie, sondern eher ihre Fortentwicklungen eingesetzt werden könnten, kann der Ansatz bei anderen Aspekten der Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts anregend und ertragreich sein. So wird im Aufsatz – von der Kulturtransfertheorie inspiriert – schließlich gezeigt, dass für das Bestehen musikalischer Kontakte zwischen bestimmten Städten (wie Tallinn/Narva und Lübeck; Danzig/Königsberg und Riga) oder für das Fehlen zwischen anderen (z. B. Tallinn und Danzig) neben den Handelsverbindungen oder Transportwegen auch strukturell-institutionelle Eigenheiten des Musiklebens oder Hierarchien der Musikerämter in den jeweiligen Städten ursächlich sind. Die regen musikalischen Kontakte zwischen Lübeck (auch Lüneburg) und Tallinn (auch Narva) wurden u. a. durch die starke Organistentradition sowie die Konkurrenz zwischen Organisten und Kantoren in diesen Orten begünstigt, so dass für Musiker aus Tallinn eine Lehrzeit bei norddeutschen Meistern nicht nur aus rein fachlichen Gründen bevorzugt war, sondern auch die Karrierechancen in der Heimat verbessern konnte. In Danzig und Riga hingegen erleichterte eine ähnliche institutionelle Struktur des Musiklebens den Berufsverkehr der Musiker zwischen diesen Städten: In beiden spielten Organisten eine untergeordnete Rolle, und es gab mehrere privilegierte Musikergilden (*Compagnien*), in Danzig hatte sogar jede Kirche ihre eigene Kapelle.

Eine mögliche Antwort auf die Frage, mit welcher Methode gemeinsame Prozesse im musikkulturellen Ostseeraum untersucht werden könnten oder sollten, ist der Kulturtransferansatz. Obwohl seine Anwendung auf Ostseeraum des 17. Jahrhunderts auch etliche Probleme verursacht und die überzeugendsten Untersuchungen nicht unbedingt in seiner Rhetorik oder Terminologie sprechen, kann die Kulturtransfertheorie in einigen Fällen zumindest als wertvolle Inspirationsquelle dienen.

Muusika perekondlikel talitustel 17. sajandi Narvas

Aleksandra Dolgoplova

17. sajandiks kujunesid välja kolme tähtsama muusikalise institutsioonina kantoraat, organis- ti- ja linnamuusiku amet oma privileegide ja kohustustega. Need kujundasid linnade muusikaelu ja kandsid hoolt musitseerimise eest kirikus ja koolis, samuti linnaelanike perekondlikel tähtpäevadel. Käesolev artikkel kujutab endast põgusat sissevaadet 17. sajandi Narva elanike privaatel- lu, keskendudes eelkõige pulmadele ja muusika rollile selles. Järgnevalt ei vaadelda seega mitte kantorite, organistide ja linnamuusikute põhi- tegevust, vaid pigem muusikute ja muusika rolli kodustel puhkudel, nii nagu seda kajastavad eri- nevad omaaegsed seadused ja Narva elanike pal- vekirjad raele.

Muusikute meelelahutuslik funktsioon on kõi- gil aegadel olnud väga oluline kõrvuti võimu, rikkuse, auastme ja suveräänsuse esindamisega. Juba kõrgkeskajal rakendati ajutiselt aadli või rae teenistuses olevaid muusikuid lisaks esindusüles- annete täitmisele¹ ka eraviisilistel puhkudel, kus nad mängisid peenemate söögikordade saateks või ajaviiteks ja andsid daamidele muusikatun- de. Kiiresti kasvanud jõukamates linnades hakkas alates 14. sajandist suurenema vajadus pidevalt kättesaadavate muusikaliste teenuste järele, mida ei olnud alati võimalik rahuldada rändavate või lühikeseks ajaks linnas peatuvate muusikute abil. Muusika pidi kõlama lisaks jumalateenistustele ka sagedaste rongkäikude saateks, reliikviade piduli- kel eksponeerimistel, rae ja kodanike tantsupidu- del või muudel ilmalikel pidustustel, nooblimate linnakülastajate või teiste linnade esindajate ter- vituseks jms. (Greve 1998: 1721). Ka pulmapeod ja muud sellised pidulikud sündmused olid muu-

sikalise linnakultuuri lahutamatuks osaks, kuna need toimusid alati muusika saatel.

Pulmad olid üheks olulisemaks sündmuseks 17. sajandi inimese elus.² Abielu oli luterliku ette- kujutuse kohaselt ühiskondlik baasinstituatsioon, mis sümboliseeris Jumala ja kiriku vahel sõlmitud liitu ning aitas tagada kogu kristliku kogukonna kõrget moraali ja heaolu (Karant-Nunn 1997: 19). Saksamaa luterlike rituaalide ajalugu uurinud Su- san C. Karant-Nunn märgib, et abielu sõlmimine ja sellega seotud riitused tähendasid sümbool- set üleminekut loomlike instinktide ja lihalike kirkede maailmast tsiviliseeritud ja väärikasse inimkultuuri. Loomalikke kirgi pidi inimene hoo- lega jälgima ja taltsutama ning tugeva seksuaalse laenguga pulmarituaal on kiriklikele ja ilmalikele võimudele alati tähendanud midagi ohtlikku ja raskesti kontrollitavat (Karant-Nunn 1997: 33). Sel- leks et distsiplineerida seksuaalset aspekti, eba- mõistlikke väljaminekuid ning pulmadega pea- aegu alati kaasnevaid liialdusi ja heale kristlasele ebasündsat käitumist, püüti juba 16. sajandist ala- tes määrata erinevate kiriku-, pulma-, luksuse- ja politseimäärustega (*Kirchen-, Hochzeit-, Luxus- ja Polizeiordnung*) pulmapeo pisimaid detaile, nagu näiteks külaliste arv, söök, muusikute arv, pillid või muusikastiil, lubatud tantsude arv jm.³ Kuna seejuures arvestati alati seisusliku ühiskonna hie- rarhiat, võisid eri seisuste pulmad üksteisest tuge- vasti erineda nii korraldusliku kui ka muusikalise poole pealt, täites sotsiaalse ja seisusliku positsio- neerimise rolli. Võimud põhjendasid oma sekku- mist peokultuuri eelkõige majanduslike,⁴ aga ka moraliseerivate ja religioossete argumentidega (Frank 2000: 159).

Uurimus on valminud SA Eesti Teadusagentuuri toetusel (projekt „Muusika Eesti linnakultuuris 17. ja 18. sajandil Põhja- Euroopa kontekstis”; ETF 9469).

¹ Muusikud andsid näiteks trompetisignaale pidulikel puhkudel (riikliku tähtsusega sündmused, pidulikud vastuvõtud, turniirid jms.), kandsid saadikute, kirjakandjate, uudiste vahendajate või reisisaatjate rolli, musitseerisid kirikus (Krickeberg 1998: 1687).

² Väga tähtis positsioon oli ka ristsetel kui kristlikusse kogudusse vastuvõtmisel. Siiski ei saa 17. sajandi luterliku keskkonna seisukohalt ristseid ja pulmi võrdsustada, kuna ristimine oli erinevalt pulmadest sakrament.

³ Vastavad seadused reguleerisid loomulikult kogu peokultuuri, kuna ülemvõim nägi pidustustes eelkõige liialdamist, liiderlikkust, raiskamist ja kombelõtvust (Frank 2000: 157).

⁴ Vaesed pruutpaarid püüdsid järgida rikaste inimeste kombeid, sattudes seetõttu finantsilistesse raskustesse (Karant-Nunn 1997: 22, joonealune märkus 75; Frank 2000: 158–159).

17. sajandi pulmamäärusi on säilinud mitmetest Saksa ja Poola linnadest, samuti Tallinnast.⁵ Rootsi valduses olevast Skandinaavia osast ja ka Narvast on aga ainukeseks (Andersson 2011: 78) teadaolevaks seda laadi dokumendiks Rootsi pulmamäärus aastast 1664 (Narvas oli käibel magistraadi poolt oktoobris 1667 välja antud saksakeelne tõlge).⁶ Selle eesmärgiks oli kaotada abielusõlmimise, aga ka ristsete, matuste ja muude riitustega kaasnevad „seadusest üleastumised ja korrarikkumised“, mis leidsid aset vaatamata varasematele võimude korraldustele. Lisaks pulmamäärusele käsitleb pulmade korraldamist üldisemal tasandil ka Rootsi uus⁷ ühtne kirikuseadus, mille vastuvõtmiseni jõuti 1686. aastal ning mis avaldati trükis 1687. aastal.⁸ Kirikuseadus ei tegele küll pulmade muusikalise küljega, kuid sellest on võimalik saada informatsiooni selle riituse korraldusliku poole kohta.

Rootsi kirikuseadus jaguneb kahekümne kaheksaks peatükiks, kihlusest ja abielust on valdavalt juttu peatükis 15 „Von Verlöbnißen und der Ehe“ (Kihlustest ja abielust), samuti peatükis 14 „Von Hohen Fest- und Feyertagen“ (Suurtest pühadest).⁹ Viimasest saame teada, et pulmad ei tohtinud aset leida suurtel kirikupühadel (jõulud, ülestõusmispühad, nelipühad) ning kui pulmad sattusid paastuajale, siis tuli loobuda lõbustustest. Nagu kirjutab Karant-Nunn, oli kirikuvõimudel pärast reformatsiooni keeruline jõuda üksmeelele pulmade pidamiseks kõlblike nädalpäevade suhtes (Karant-Nunn 1997: 16–17). Abi-

eluriituste latentne seksuaalne sisu võis rüvetada pühi päevi, ning tegelikult olid ka pühapäevased pulmad mõnedes paikades keelatud.¹⁰ Viimati nimetatud keelu põhjendust öönestas aga tihti-peale abielusõlmimise praktiline külg: inimesed olid pühapäeval tööst vabad ning see päev sobis suurteks pidustusteks suurepäraselt. Niisamuti kirjutab ette pühapäevade rüvetamise vastu suunatud Rootsi kuninga 1687. aasta erimääruse¹¹ X peatükk, et pühapäeval aset leidnud abielutseremooniat¹² pidi läbi viima lubatud kellaajal ega tohtinud segada jumalateenistust, samuti pidi see toimuma ilma relvadest laskmise ja trummideta. Narvas oli 1667. aasta pulmamäärusega abielusõlmimine keelatud nii pühapäevadel kui ka suurtel kirikupühadel ning seadusest üleastujaid ootas 40 hõbetaalri suurune trahv.¹³

Pulmatsükli ülesehitus

Pulmapidustustel oli mitu etappi ning kirikus abielu sõlmimise hetk moodustas vaid osa kogu pulmade ulatuslikust tsüklist. Kuni 16. sajandini ei olnud pulmade puhul kasutusel ühtset rituaalset vormelit ning kirik aktsepteeris piirkondlike pulmakommete tohutult laia varieerumist (Muir 2005: 38), kuid alates 16. sajandist hakkasid need ühtlustuma.

Kõigepealt tuli peigmehele paluda pruudi isalt neiu kätt, nõusoleku korral algasid läbirääkimised kaasavara üle. Pärast rahaliste küsimuste lahendamist toimus umbes nädala pärast ametlik kihlus tunnistajate juuresolekul.¹⁴ Kihluse ja eelseisva

⁵ Vt. näiteks Lüübeki pulmamääruse kohta Schwab 1997: 102–104 ja Spies-Hankammer 1982; Schleswigi ja Holsteini pulmamääruste kohta vt. Soll 2006: 115–126, Danzigi (Gdański) pulmamääruste kohta vt. Szlagowska 2010; Tallinna pulmamääruste kohta vt. Hansen 1894: 35–47.

⁶ „Hochzeit-Ordnung“, EAA 1646-2-37. Sama ka EAA 1646-1-461 ja EAA 1646-2-38 f. 22p–31: „Königliche Verordnung wegen Hochzeiten de anno 1664 den 5. October“.

⁷ Esimene Rootsi luterlik kirikuseadus koostati 1571. aastal (Friedrich 2005: 368–369).

⁸ Ingerimaa kubermangus ja ka selle pealinnas Narvas hakkas uus kirikuseadus kehtima 1688. aasta algul (Friedrich 2005: 372–373).

⁹ *Kirchen-Gesetz und Ordnung*, lk. 58, 60–73.

¹⁰ Nt. Rostocki kirikumäärus 1560–1576 (Sehling 1970: 290). Rootsi ülemvõimu all asunud Pommeri vürstiriigi kirikuseadus aastast 1702 keelas abiellumise esimesest adventist kuni uusaastani, samuti paastuajal kuni ülestõusmispühani. Vt. „Neu-Verbesserte Kirchen-Ordnung, wornach sich die Herrn Prediger im Herzogthumb Pommern hinführo zu verhalten.“ Greifswald: 1702. – Ilmunud: *Kirchen-Gesetz und Ordnung*. Kui abielusõlmimine pühapäeval oli lubatud, täpsustasid kohalikud ametnikud sageli, et seda tuleb teha koguduse ees ning kindlasti pärast pulmajutlust, selleks et õpetus jõuaks võimalikult paljude inimesteni (Karant-Nunn 1997: 16–17).

¹¹ „Erneuertes Edict, von Fluchen und Schweren, wie auch von Entheiligung des Sabbaths“. – Ilmunud: *Kirchen-Gezetz und Ordnung*.

¹² Määruses täpsustatakse, et pühapäevased pulmad on harilikud maal.

¹³ EAA 1646-2-37 f. 14. See oli väga suur summa, kui pidada silmas, et näiteks ühe kirikutöötaja (organisti) aastapalk oli Narvas 1680-ndatel 100 hõbetaalrit ja koolitöötaja (kantori) oma 80 hõbetaalrit.

¹⁴ *Kirchen-Gesetz und Ordnung*, lk. 66: „Auch soll keine Verlöbniß gehalten werden da nicht zwene Ehrliche und glaubwürdige Zeugen männlichen Geschlechts von jeder Seithen einer außer Eltern und Vormünder zugegen seindt“.

abielusõlmimise pidi pruudi koguduse õpetaja kantslist välja kuulutama kolmel järjestikusel pühapäeval.¹⁵ Nagu Narva pulmamäärusest ja Rootsi kirikuseadusest ilmneb, oli erinevalt Saksamaa ja Poola linnadest Narvas keelatud kihluse pidulik-
kum sisustamine. Kui näiteks Danzigis ja Lüübekis kõlas muusika kihluse juures ja Danzigis ka pulmale eelneval öhtul (Spies-Hankammer 1982: 41; Kizik 2008: 48–49), siis Narvas tohtis kihlusele kutsuda vaid kaks kuni kolm tunnistajatena esinevat külalist ning see lõppes tavalise öhtusöögiga „ilma igasuguste lisakulutuste, liialduste ja banketita“.¹⁶ Samuti oli Narvas keelatud korraldada pidustusi enne pulmi mistahes ettekäandel.¹⁷ Tundub, et selle probleemiga puututi kokku ka Tallinnas, kus 16. sajandi lõpus oli kombeks korraldada 8 või 14 päeva enne pulmi pruudi pool öiseid pidustusi ja maskeraade, mille vastu linnavõimud üritasid võidelda (Hansen 1894: 44).

Laulatus leidis aset kihlusest mõned nädalad või isegi kuud hiljem ning lõppes pulmapeoga, mis võis kesta mitu päeva.¹⁸ Pulmapäeval mindi rahvarohke pulmarongkäiguga kirikusse, kus toimus kas eraldi pulmajutlus või võttis noorpaar osa tavapärasest jumalateenistusest ning abiellujad kutsuti koguduse ette teenistuse lõpus. Abielu sõlmiti eelistatult kas hommikul või pärastlõunal, öised ja hilisöhtused pulmad olid rangelt keelatud, kuigi mõnedes paikades tehti erand kõrgeimast seisusest inimestele (Karant-Nunn 1997: 17).¹⁹ Protestantlik laulatusrituaal koosnes kahest osast, millest esimene jätkas tegelikult katoliilikku traditsiooni: noorpaar tunnistas koguduse ees oma nõusolekut abielluda ja pani sörmused

sõrme, mille järel kuulutas vaimulik nad abikaasadeks. Teine osa arenes välja juba reformatsiooni järgsel ajal ning koosnes nn „kirikus käimisest“ või „pruudimissast“ (*Kirchgang* või *Brautmesse*), mille käigus jagas kirikuõpetaja noorpaarile õpetust ja õnnistusi.²⁰ 16. sajandil olid need kaks laulatustseremoonia osa mõnedes paikades veel lahus ning pruudimissa peeti laulatusele järgneval päeval, kuid enamikus kohtades sulasid need kaks iseseisvalt tekkinud rituaaliosa ajapikku ühte (Karant-Nunn 1997: 18–19).

Narva pulmamääruses oli keelatud laulatusele (pruudimissale) eelnev söömaaeg ning ka traditsioonilisest pidulikust pulmarongkäigust ei olnud juttu, pruut saabus kirikusse vaid kahe naise ja kahe neu saatel.²¹ Pulmamääruses antud info järgi võib oletada, et sellega oli silmas peetud vaid üht rongkäiku, samas kui peigmehe saatjaskond koosnes meestest, nagu oli kombeks mitmel pool Saksamaal (Kizik 2008: 113). Täiendavad ettekirjutused rongkäikude kohta leiame Rootsi kirikuseadusest, mis keelas pruutpaari kirikusse saatmist „relvadest laskmise, trummeldamise ja muu ebakohase kära“²² saatel. Nimelt määras ka pärast reformatsiooni just pealnägijate ja tunnistajate olemasolu abielu seaduslikkuse ära suuremal määral kui kirikutseremoonia või ametlikud dokumendid, ning valjud rongkäigud teenisid eesmärgi tõmmata abielusõlmimisele võimalikult palju tähelepanu ja legitimeerida see üldsuse silmis.²³ Seetõttu toimusid väga suure tõenäosusega kõik liikumised kirikusse ja sealt tagasi pulmaliste koju lärmi ja muusika saatel. Kindlasti kasutati just sellel eesmärgil Narvas nooblimatel pulmapidudel

¹⁵ *Kirchen-Gesetz und Ordnung*, lk. 69: „Ehe die Hochzeit gehalten wird, sollen die Priester alle diejenige so zu vollziehung der Ehe schreiten wollen, von der Cantzell drey Sontage nach einander in der Gemeinde wo die Braut gefreyet wird, mit ihrer beyden Nahmen und Zunahmen abkündigen“. Sõjalise tegevuse korral või ärasõidu puhul võis teha ka kolm järjestikust kuulutust ühel ja samal pühapäeval. – Samas, lk. 70.

¹⁶ EAA 1646-2-37 f. 13p: „Wann ein Handschlag, oder Verlöbniß zweyer Personen geschiehet, soll dazu kein Gastgebot angestellet, noch mehr Gäste, als zwey oder drey, welche gleichsam Zeugen seyn sollen, dass die Ehe Verlöbniß richtig geschehen, gebeten, und dabey nur eine ordinari bürgerliche Mahlzeit, ohn alle Unkosten, Überfluß und banquetiren gehalten werden, bey Straffe 40 taler Silbermark so derselbe büßen soll, der dawieder handelt.“

¹⁷ EAA 1646-2-37 f. 14.

¹⁸ Narvast on teada kolm päeva kestnud pulmapidu. – EAA 1646-2-498 f. 15p.

¹⁹ Vt. võrdluseks ka Rostocki määrust aastatest 1560–1576, mille kohaselt võis abielusõlmimine leida aset hommikul enne kella 11, perioodil ülestõusmispühast kuni mihklipäevani öhtul kuni kella viieni ning mihklipäevast kuni ülestõusmispühani kuni kella neljani. Hilisemal kellaajal ei olnud abielusõlmimine lubatud (Sehling 1970: 290).

²⁰ Katoliku laulatus ei pruukinud olla avalik ega toimuda kirikus, sageli sõlmiti abielu kodus (Karant-Nunn 1997: 12).

²¹ EAA 1646-2-37 f. 14.

²² *Kirchen-Gesetz und Ordnung*, lk. 72–73: „Die Begleitung Bräutigams und der Braut zur Kirchen soll nicht geschehen mit Trummeln, Schiessen oder andern undienlichem Gepolter“.

²³ Rõhutatult avaliku abielusõlmimise taga seisis hirm salaabelude ees, mis võisid negatiivselt mõjutada kogu suguvõsa mainet (Muir 2005: 45).

trompetit, mis oma valju kõlaga aitas juhtida linnaelanike tähelepanu pulmaprotsessioonidele.²⁴

Laulatusele järgnes privaatne pidu, kus raken-dati kindlasti muusikuid. Peo mõõtmised võisid väga tugevalt erineda vastavalt pruutpaari rahalis-tele võimalustele ja seisusele. Kui vaeste inimeste pulmapidu jätkus sageli kõrtsis, siis paremal järjel linnakodanikud ei lasknud käest juhust demonst-reerida oma jõukust ja staatust suurejoonelise pidustusega. Mida rohkem oli pulmapeol küla-lisi, mida hõrgum oli toit, mida kauem pidu kes-tis ja mida toretsevam oli muusika, seda rohkem austust sai peo korraldajale osaks. Varauusaegse Euroopa rituaale uurinud Richard Muir kirjeldab pulmapidu kui karnevaliatmosfääri ja ohjelda-matu tantsimisega üritust, millest võtsid osa ka muusikud, akrobaadid, klounid ja isegi prostituudid (Muir 2005: 42–43). Pole ime, et linnavõimud ja vagad reformaatorid püüdsid kõikjal kas jätta metsikud pulmapeod sootuks ära või muuta neid mitmesuguste seaduste ja ametlike dokumentide abil tagasihoidlikumaks. Nagu eespool juba kor-duvalt mainitud, oli Narvas alates 1667. aastast kasutusel saksakeelne tõlge varasemast Rootsi kuninga pulmamäärusest.²⁵ Pulmamäärus keh-tis kõigi linnas peetud pulmade puhul ning selle järgimine oli kohustuslik nii linnakodanikele kui ka linnakodanike tütardega abielluda soovivate-le mittekodanikele. Pulma korraldamise arvukaid reegleid tutvustas peigmehele kaheksa või neli-teist päeva enne pulmi rae määratud ametnik (nn. *Wettediener*), kes jälgis hiljem ka määru-ses sätes-tatud reeglite täitmist.²⁶

Pulmamääruse 18 lehekülge on jaotatud 22 lõiku, mis käsitlevad üksikasjalikult pulmade eri aspekte vastavalt abielupaari seisusele. Kaheksas paragrahv²⁷ paneb paika seisuslikud piirid järgmi-selt: esimesse seisusse kuulusid raehärrad, teise Suurgildi kaupmehed, kolmas seisus hõlmas käsi-töölisi ning neljas teenijaskonda. Siiski peab mär-kima, et 16. sajandi keskpaiku välja kujunenud sei-susliku hierarhia süsteem oli võrdlemisi paindlik

ning sõltus nii ametist kui ka varast ja päritolust. Kindlasti olid seisuste piirid mõnevõrra laiemad, hõlmates esimesse seisusse lisaks raeliikmetele näiteks ka lugupeetud haritlasi (*Doktoren*) ja aus-tatud suguvõsasid ning teise seisusse noori harit-lasi, õpetlasi ja muid lugupeetud linnakodanikke (vrd. Spies-Hankammer 1982: 32).

Narvas käibel olnud Rootsi pulmamäärus an-nab muude formaalsete aspektide kõrval, nagu erinevatele seisustele lubatud külaliste arv, söök, rõivad jms., ettekujutuse ka võimalikust muusiku-te arvust ning neile sobivast tasust. Muusikalisele küljele on pühendatud paragrahvid 5, 18 ja 19, mida toon järgnevalt tervikuna vabas tõlkes välja.

§ 5²⁸ keelab korraldada pidu ja kutsuda külalisi kokku enne pulmi mistahes ettekäändel. Kui kih-latud paar läheb armulauale, on kirikus lubatud [figuraal]muusikat mängida ainult magistraadi ja Suurgildi liikmete pulmades, kusjuures kantorile, [pilli]muusikutele ja organistile on lubatud mak-s-ta kokku (*in allem*) 6 taalrit. Väikegildi liikmed peavad vastavalt pulmamäärusele piirduma vaid orelimänguga.

§ 18²⁹ käsitleb muusikat pulmapeol ning re-guleerib taas üksikasjalikult seisuslikke erinevusi ja muusikute palgamäära. Nii ei tohi pillimehed rahalise trahvi ähvardusel pulmas mängimise eest ei nõuda ega vastu võtta rohkem kui 4 riigitaalrit ühe inimese kohta. Esimese ja teise seisuse pruut-paarid võivad oma pulma kutsuda maksimaalselt kuus muusikut ning maksta tuleb vastavalt mitte rohkem kui 24 riigitaalrit. Kolmanda seisuse pul-ma on lubatud kutsuda lisaks organistile maksi-maalselt vaid kaks muusikut.

§ 19³⁰ paneb paika pulmapeo ajalised piirid, nimelt peaks see algama kell 10 hommikul ja lõp-pema kell 10 õhtul. Selle eest vastutab üks rae-ametnik või tema volitatud isik. Niipea kui kell on saanud 10, ei ole tantsimine enam lubatud, välja arvatud pruutpaarile, ning ka muusikutele on kee-latud pillimängu jätkata. Selleks et pidu saaks ik-kagi õigel ajal lõpetatud, näeb pulmamäärus ette

²⁴ EAA 1646-2-498 f. 15p. Antud juhul oli küll tegemist pulmaga, mida viidi läbi maal, Narva lähistel Kosemkina (tänapäeval Kuzjomkino) külas, mille luterlik kogudus liideti 17. sajandi lõpus Narva Mihkli kogudusega.

²⁵ EAA 1646-2-37 f. 13–18.

²⁶ EAA 1646-2-37 f. 18. Siinkohal väärib mainimist ka see, et abiellumisõiguse, nagu ka mitmed teisedki õigused ja privileegid, said Narva elanikud alles pärast kodanikuvande andmist (Erpenbeck, Küng 2000: 22–23).

²⁷ EAA 1646-2-37 f. 14p.

²⁸ EAA 1646-2-37 f. 14.

²⁹ EAA 1646-2-37 f. 17–17p.

³⁰ EAA 1646-2-37 f. 17p.

ka keldri sulgemise ja jooginõu kõrvalepaneku. Kõigi nende ettekirjutuste täitmata jätmisel ähvardab rikkujaid rahaline trahv.

Nagu tsiteeritud paragrahvidest ilmneb, on muusikat puudutav informatsioon väga kasin, piirdudes vaid muusikute arvu ja tasuga. Pulmamäärust analüüsinud Greger Andersson on siiski arvamisel, et sellealaste eeskirjade puudumine ei ole tõestuseks muusika nappusele pulmatseremooniatel, sest ilma muusikata pulmad ei olnud mõeldavad (Andersson 2011: 77–78). Allikatest on teada, et Narva habemeajaja Balthazar Mende tütre Anna Catharina ja kullassepp Friedrich Martin Mentzi pulmas 11. septembril 1690. aastal³¹ mängisid Narva linnamuusikud neljakesi pulmarongkäigu saateks, enne ja pärast pulmajutlust ja ka kolm päeva kestnud kodusel pulmapeol.³² Kuna pulmi peeti Narvast ida pool asuvas Kosemkin (tänapäeval Kuzjomkino) külas, võib ettevaatlikult oletada, et maapulmaga püüti pääseda rangest pulmamäärusest, mis kirjutas rangelt ette peo ajalised piirid ja luksuslikkuse taseme.

Paraku ei ole hetkel võimalik kirjeldada pulmades kõlanud muusikat täpsemalt, kuna olenevalt meieni jõudnud arhiiviallikate tüübist ei ole repertuaari kohta andmeid. See ei ole vaid Narva eripära – enamasti käsitleti ametlikes dokumentides ja kirjavahetuses pigem korraldamist vajavaid muusikute õigusi ja kohustusi, kuid mitte seda, mis pidi esitusele tulema (Soll 2006: 402). Siiski on võimalik üht-teist järeldada ka pulma muusikalises kujunduses kasutusel olnud muusikapillide kohta. Organist Johann Braueri³³ ja kirikumuusik Christoph Gregori³⁴ palvekirjadest³⁵ selgub, et pulmapidudel musitseeris tavaliselt neljaliikmeli-

ne ansambel, kuhu kuulus kas linnamuusik koos kahe selliga ja organist või linnamuusik kolme selliga. Seda tava on alal hoidnud Georg (Gregor) Zuber³⁶ ning algselt ka Christoph Gregori. Viimane loobus siiski hiljemalt 1676. aastaks koostööst organistiga kõrgematest seisustest linnakodanike pulmapidudel sel ettekäändel, et organist oli kolmes aadlike pulmas alkoholiga liialdanud ega olnud suuteline klaviiri³⁷ ilusti mängima („daß er kein tauglichen Griff auf dem Clavier thun können, sondern mit einem dissonirenden Gequarre die gantze Music übelklingendt gemacht“). Käsitööliste pulmadesse oleks Brauerit muidu kutsutud küll, kuid need võeti nii Gregori kui ka Braueri kahjuks üle Ivangorodi³⁸ organisti ja raeteenri Peter Grani poolt.³⁹

Kindlasti on nii Narva linna- või kirikumuusikud kui ka organistid olnud multiinstrumentalistid, kes pidid valdama mitut pilli, nagu oli 17. sajandil tavaks. Seejuures ei olnud silmapaistvad pillimänguuskused linnas tegutsenud muusikute puhul alati määravad, vaid nendelt nõuti pigem mitmekesise instrumentariumi valdamist piisavalt heal tasemel (Soll 2006: 404).⁴⁰ Nii oskas organist Johann Brauer lisaks klahvpillidele ka flööti ning talle pakuti võimalust osaleda uusaasta ringkäigus hoopis tsiingimängijana, kuna ühe klahvpilli ühest majast teise kandmine oli ilmselgelt füüsiliselt raske tegevus: „weill es nicht allein beschwer- und verdrießlich, sondern auch sonst keiner Ohrten üblich das Clavier in die Häuser herumb zu schleppen“.⁴¹ Johann Braueri varaloendi põhjal võib oletada, et *Clavier*i puhul võis tegemist olla kandeoreli või regaaliga, varaloendis on märgitud üks positiivorel ja üks regaal.⁴²

³¹ EAA 4380-1-1 f. 128.

³² EAA 1646-2-498 f. 15p.

³³ Johann Brauer töötas saksa kiriku organistina alates 1663. aastast kuni oma surmani 1686. aasta teises kvartalis. EAA 1646-1-1037 f. 7p „Книга прихода и расхода городских сумм“ (Linna sissetulekute ja väljaminekute raamat, 1663) ja EAA 1646-1-1071 f. 30 „Кассовые документы“ (Kassadokumendid, 1686–1691).

³⁴ Sileesiast pärit Christoph või Christopher Gregori oli Narvas linnamuusiku ametis alates 1672. aasta algusest. – EAA 1646-2-709 f. 3.

³⁵ EAA 1646-2-709 f. 2; EAA 1646-2-498 f. 15p.

³⁶ Töötas Narvas saksa koguduse juures viiuldajana alates 1663. aasta jõulukvartalist kuni 1671. aastani (Dolgoplova, Siitan 2013: 350–351).

³⁷ Mõiste „klaviir“ koondas barokiajastul enda alla erinevaid klahvpille (klavessiin, klavikord, positiivorel jne.).

³⁸ Teisel pool Narva jõge asuv Ivangorod (tänapäeval Jaanilin) liideti eeslinnana halduslikult Narvaga 1649. aastal.

³⁹ EAA 1646-2-709 f. 1. Lähemad andmed Jaanilinna anonüümse organisti kohta hetkel puuduvad, linnateenistuja Peter Gran (ka Grön, Gron või Green) oli linnateenistuses aastatel 1669–1689 (Erpenbeck, Kung 2000: nr. 866).

⁴⁰ Üheks erandiks Narvas oli Georg (Gregor) Zuber, keda on peetud virtuoosseks ja võimekaks viiuldajaks (Dolgoplova, Siitan 2013: 350–351).

⁴¹ EAA 1646-2-709 f. 2p ja 8.

⁴² EAA 1646-2-832, nummerdamata lehed: „Ein Positiv“ ja „ein Real [sic!]“.

Christoph Gregori, keda on raedokumentides tavaliselt nimetatud kas lihtsalt pillimängijaks (*Instrumentist*) või viiuldajaks (*Violist*),⁴³ on pulmades korduvalt mänginud trompetit, mida nimetab „keeruliseks pilliks“. Huvitav fakt on aga see, et väidetavalt maksti Gregorile pulmas mängimise eest igal juhul rohkem kui tema eelkäijale Georg Zuberile, sest „raske pilli“ trompeti eest oli kõlblik küsida kõrgemat tasu („wegen deß schweren instruments der Trompet die auffwartung viel höher ist bezahlet worden als zu vorn“).⁴⁴ Narvas kasutusel olnud pulmamäärus ei anna ettekujutust pillide hierarhiast, samas on teada, et Lüübeki pulmamäärus aastast 1566 kirjutas tõepoolest ette, et trompeti mängimise eest makstav tasu oli suurem lauto ja löökpilli mängijate omast, vastavalt 12, 8 ja 6 šillingit (Spies-Hankammer 1982: 37). Nii tuli ka sajandi keskel Tallinnas pulmas puhkpillidel musitseerimise eest välja käia kuus riigitaalrit rohkem kui muude pillide puhul (Hansen 1894: 46). Trompetit mainitakse Narva allikates eriti sageli, ilmselt vajas see pill teatud esiletõstmist oma erilise funktsiooni tõttu seisuslikus representatsioonis⁴⁵ (vrd. Ahrens 1998: 888–889). Kodustel pulmapidudel suure tõenäosusega trompetit siiski ei mängitud, nagu kirjutab ette ka üks varasem, Tallinna pillimuusikat reguleeriv määrus 1532. aastast: „Dazu [Brautkost] sollen sie [Spielleute] die Trompeten zu Hause lasen“.⁴⁶ 1690. aastal toimunud pulmas mängis Gregori koos kolme selliga kirikus enne ja pärast pulmajutlust neljahäälset „Trau-Music“, pillideks flööt, viiul, tsink ja fagott.⁴⁷ Juhul kui pulma telliti musitseerima kaks muusikut, võisid pillideks olla trompet ja viiul.⁴⁸

Probleemid linnamuusikute tegevusvälja reguleerimisega

Peale linnaelanike pulmade korraldamisega seotud väljaminekute reguleerimise oli pulmamääruse ja ametisse määramise dokumentide (vokatsioonide) üheks eesmärgiks panna paika ka erinevate linnamuusikute gruppide õigused, reguleerides pulmas mängimise privileege ning kaitstes muusikuid konkurentsi ja tülide eest üksteise ja rändmuusikutega. Viimastega tekkis probleeme väga sageli just linnamuusikutel, sest rändavad pillimängijad kippusid nende tööd ära võtma. Narvast on säilinud privilegeeritud kiriku- ja linnamuusiku (*zu dieser Stadt ordentlicher Musico und Instrumentist*) Christoph Gregori palvekirjad aastatest 1677⁴⁹ ja 1681,⁵⁰ kus ta taotleb raelt kaitset rändpillimeeste (nimetab neid *unqualificirte Subjekte und gemeine Spielleute; Music Consorten; herum schweiffende Commedianten und Bierfiedler*) eest, kes ei mängi mitte ainult linnakodanike pulmades, vaid ka muudel pidulikel sündmustel ning jätavad linnamuusikud ilma sissetulekuta.

Mängimine pulmades, ristsetel, „röömsatel kokkusaamistel“ (mille all mõeldi igasuguseid perekondlikke pidustusi) ja matustel ei kuulunud muusikute põhi-, vaid nn. kokkuleppeliste (*freiberuflich*) tööülesannete hulka, mille eest saadi lisatulu aktsidentside või jootraha kujul. Sellegipoolest oli pulmapidudel musitseerimine linnamuusikutel, kantoritel ja organistidel kahtlemata üheks prestiižikaks tegevuseks ja olulisimaks (ühtlasi ka tundlikumaks) sissetulekuallikaks⁵¹ ning vajas seega väga täpseid reegleid ja korraldusi. Need võisid aga aja jooksul muutuda, põhjusta-

⁴³ EAA 1646-2-315 f. 9p.

⁴⁴ EAA 1646-2-709 f. 1p.

⁴⁵ Piiratud allikmaterjali tõttu ei ole hetkel võimalik kirjeldada Narvas kehtinud pillide hierarhiat täpsemalt. Edmund Kizik osutab sellele, et Danzigi piirkonnas oli trompeti mängimine lihtrahva pulmades kogu 17. sajandi vältel keelatud (Kizik 2008: 138). Lüübekis mängiti trompetit ainult esimesest seisusest pulmaliste pidudel (Spies-Hankammer 1982: 32).

⁴⁶ Ülemsaksa keelde tõlk. Pabst 1842: 229.

⁴⁷ EAA 1646-2-498 f. 15p: „bey dem Actu der Copulation mit flöten, geigen, Cornetten und fagotto so wohl vorher, alß nach dem selben in der Kirchen zu Kosemkin eine Trau-Music praesentier? [sõnalõpp ei ole loetav]“.

⁴⁸ EAA 1646-2-203 f. 55.

⁴⁹ EAA 1646-2-203 f. 35.

⁵⁰ EAA 1646-2-203 f. 37p.

⁵¹ Ristseid tähistati mitu korda tagasihoidlikumalt kui pulmi ning linnamuusikutel oli ristsetega seoses tunduvalt vähem tegemist (Soll 2006: 114). 17. sajandi lõpu Narvas varieerus saksa koguduse pulmade arv viiest (1681) kuni kaheksateistkümneni (1689) aastas: EAA 4380-1-1. Võrdluseks olgu välja toodud, et Danzigis toimus 17. ja 18. sajandil keskmiselt 477 pulma, Lüübekis 300 pulma aastas (Kizik 2008: 133).

des vahel ägedaid konflikte erinevate asjaosaliste vahel. Nende tülide dokumenteeritud jälgedest on võimalik üht-teist pulmades musitseerimise kohta teada saada.

Nii selgub Narva muusikute ja linnaelanike palvekirjadest raele, et pulmapeol mängimise eest saadud tasu suurus ei ole muutunud kuni 17. sajandi lõpuni. Nagu tuleb välja ühest linnakodanik Johann Matthesi 1697. aasta palvekirjast,⁵² mängis kirikumuusik Christoph Gregori tema pulmas neljakesi koos kolme muusikuga või selliga ning peigmehele tuli maksta ühe muusiku kohta 4 taalrit, nagu on kirjas ka pulmamääruse 18. lõigus.⁵³

Kindlasti oli 17. sajandil levinud komme pakuda oma teenuseid vastutasuks võrdväärsele kaubale või teenusele. Arhiiviallikates on juttu linnamuusik Christoph Gregori ning habemeajaja ja kirurgi Balthasar Mende⁵⁴ (Erpenbeck, Küng 2000: nr. 896) vahel sõlmitud suulisest kokkuleppest, mille kohaselt pidi Mende osutama Gregorile habemeajamis-, aadrilaskmis- ja ravimisteenuseid ning Gregori vastutasuks mängima Mende kodustel tähtpäevadel ning andma habemeajaja lastele muusikatunde.⁵⁵ Vastavalt Gregori palvekirjale olid musitseerimispuhkudeks Mende naiseõe⁵⁶ ja teenijanna pulmas, meistrieksami sooritanud Mende sellide jootudel ja külaliste vastuvõttudel mängimine, samuti musitseerimine mardipäeval ja jõulude ajal.⁵⁷ Kokkuleppe problemaatiliseks kohaks osutus tasu Mende tütre pulmas mängimise eest. Kuna pulmas musitseerimise eest pidi tava kohaselt tasuma peigmees, oli see teenus lin-

namuusiku meelest kokkuleppeväline ning vajas lisatasustamist.

Narva eripärast lähtuvalt oli linnas kaks suuremat kirikuinstitutsiooni – saksa ja rootsi kogudus.⁵⁸ Erinevatest arhiividokumentidest ilmneb, et tihe konkurents ei valitsenud mitte ainult muusikuametite vahel, vaid pingelised suhted olid ka eri koguduste muusikute vahel ning pulmades musitseerimisega seoses võisid tekkida konfliktid, seda eriti juhul, kui peigmees ja pruut kuulusid eri kogudustesse. Kui üldiselt juhinduti peigmehe kuuluvusest ühte või teise kogudusse, nagu räägib meile Gregori 12. märtsil 1682 dateeritud palvekiri,⁵⁹ siis alates 1680. aastatest toimusid selles osas mitmed muutused. Näiteks otsustas 1681. aastal raad, et saksa koguduse muusiku Christoph Gregori pulmas mängimise privileeg laieneb ka sellistele laulatustele, kus pruut on saksa ja peigmees rootsi päritolu, mis kutsus esile elavat poleemikat (Dahlström 1997: 279–280). Gregori privileegi mängida linnakodanike kõikidel pidustustel piirati aga oluliselt juba 1682.–1683. aasta paiku, mil jõustus Ingerimaa kuberner Martin Schultz von Ascheradeni otsus anda osa Gregori tegevusväljast üle rootsi kiriku juures tegutsenud muusikutele. Selle otsuse kohaselt võisid linnamuusikud mängida vaid nendel pulmapidudel, kus pruut oli saksa kogudusest, ning rootsi neidude pulmades tohtisid musitseerida rootsi kiriku juures tegutsenud muusikud.⁶⁰ Nendeks olid kõnealusel perioodil ilmselt Gregori endine sell Johann Schwien⁶¹ ja Johan Friedrich Winckler, kes hakkasid iseseisvalt

⁵² EAA 1646-2-203 f. 55–55p.

⁵³ EAA 1646-2-37 f. 17–17p.

⁵⁴ Kasutusel oli ka nimekuju Baltzer Mende.

⁵⁵ EAA 1646-2-498 f. 15.

⁵⁶ Balthasar Mende oli abiellus Narva raehärra ja kaupmehe Heinrich Berensi tütreaga, Berensi teine tütar Brigitta abiellus 13. veebruaril 1683. aastal advokaat Wolfgang Valentin Jordaniga (Erpenbeck, Küng 2000: nr. 1035 ja 896).

⁵⁷ Mardipäev (*Martini*), jõulud, vastlad ja nelipühad kuulusid alates keskajast aasta tähtsamate pidustuste hulka (Mänd 2012: 61).

⁵⁸ Luterlik saksa kogudus pidas jumalateenistusi linna vanimas, pärast 1460. aastat ehitatud ja reformatsioonijärgselt 16. sajandi esimesel poolel, usupuistuse käigus Jeruusalemma Johannesele pühitsetud kirikus. Rootsi koguduse pühakojana toimis kuni aastani 1704 rootsi Toomkirik, mis ehitati ajavahemikul 1641–1651.

⁵⁹ EAA 1646-2-203 f. 39p–40: „So habe EE Rath in Considerirung daß der Breutigamb des Weibes heubt und der teutschen Kirchen eingepfarter, sich nach seinen unterhabenden Gliede der Braut zu reguliren noch mier Consequenter mein gehöriges Accidenz zu benehmen nicht kann gebilliget werden“.

⁶⁰ EAA 1646-2-203 f. 41.

⁶¹ Johann Heinrich Schwieni nimetatakse kodanikeraamatus organistik ja muusikuks, selle andmeil abiellus ta enne 1684. aastat pastor Heinrich Ulrichi tütre Ursula Ulrichiga ning suri enne 1702. aastat (Erpenbeck, Küng 2000: nr. 1047). Schwieni mainitakse ka genealoogilises väljaandes „Baltische familiengeschichtliche Mitteilungen“ seoses ühe ebameeldiva kohtuprotsessiga aastatel 1684–1686 (BFM 1935).

tegutsema hiljemalt 1681. aastal, nagu selgub Gregori palvekirjast.⁶² Samuti mainitakse 1693. aastal koos Johan Friedrich Winckleriga muusikut Gregorius Dancki, kuid lähemad andmed tema kohta siia maani puuduvad.⁶³

Eri kogudustega seotud kokkupõrked jätkusid ka järgnevatel aastatel. 1683. aastal kurtis Gregori raehärradele, et rootsi koguduse muusikud kipuvad tõlgendama kubeneri korraldust enda kasuks niiviisi, et neid võivat kutsuda ükskõik millesse pulma. Gregori järeldas sellest loogiliselt, et sel juhul peab ka talle ja saksa organistile olema lubatud rootsi kirikus mängida.⁶⁴ Rae eeskirju vajasisid ka need juhtumid, mil pruut oli küll saksa kogudusest, kuid pulm toimus rootsi toomkirikus.⁶⁵ Intsidente Gregori ja rootsi muusikute vahel toimus ka 1690. aastatel.⁶⁶ Eriti sümptomaatiline oli juhtum sakslase Johann Matthesi pulmaga. Seaduse järgi kuulus mängimisõigus saksa Johanese kiriku pillimehele Christoph Gregorile, kuid pulma olid algselt kutsutud kaks rootsi muusikut, kes kavatsesid mängida trompetit ja viiulit 8 taalri eest. Lõpuks tuli peigmehel siiski palgata Gregori koos kolme selliga, kuigi see tähendas talle kaks korda suuremaid väljaminekuid kui rootsi muusikute puhul (vastavalt 16 ja 8 taalrit).

Väga levinud teema omaaegse linnamuusika käsitlemisel on ka kantori ja organisti omavahelised tülid ning lahkkelid raega. Pulmamäärusega paika pandud õigustest hoiti kõigest jõust kinni ning enda privileege kaitses võidi minna äärmuseni. Nii nõudis üks tuntumaid Narva muusikuid, Dietrich Buxtehude juures õppinud saksa koguduse organist Ludwig Busbetzky⁶⁷ tasu ka ilma klaviirimuusikata toimunud koduse pulmapeo

eest, kuna see oli tema töövaldkond ning teda oleks pidanud sinna mängima kutsutama.⁶⁸

Peale selle on Busbetzkyl tulnud ette tegevusvälja reguleerimise, sealhulgas pulmaaktsidentside alaseid konflikte kantor Johann Christian Gezschmanniga,⁶⁹ kes üritas kaitsta oma töövaldkonda eneseväljenduse lisavõimalusi otsiva organisti eest. Nimelt püüdis organist võtta igal võimalusel üle vokaalmuusika juhatamist kirikus, sealhulgas ka laulatuse ajal. Kuna vokaalmuusika esitamine kuulus pulmamääruse järgi kantori töövaldkonda ning tõi talle ka lississetuleku aktsidentside näol, kutsus see esile Gezschmanni ägeda vastupanu. Oma 1691. aasta palvekirjas tsiteerib kantor Busbetzky vokatsiooni⁷⁰ ja järeldab sellest hoopis, et organistil on lubatud pulmas mängida üksnes pruutpaari kodus koos teiste muusikutega ning kirikumuusikast ei ole selles midagi ei seoses tavalise jumalateenistuse ega pulma- või leinateenistusega.⁷¹ Samast palvekirjast selgub, et ühes pulmas oli Busbetzkyt kantorile eelistatud pruudi soovil.⁷² Huvitavad on Gezschmanni vastuväited: peale oma õiguste vokaalmuusika esitamisele kirikus osutab ta sellele, et laulatuse ajal kõlav muusika ei tohiks ülistada mitte pruuti, vaid Jumalat ning peaks seeläbi teenima hingekosutusena kogu kogudust.⁷³

Gezschmann tunnistab, et nii tema eelkäija (Georg Hube) kui ka tema ise on varem heatahtlikult lubanud Busbetzkyl täita ka enda otseseid ülesandeid, näiteks juhatada figuraalmuusikat avalikel tseremooniatel (*öffentliche Musiquen*). Konflikti põhjustas aga asjaolu, et see hakkas organistil harjumuseks kujunema ning kantori tööd ja õigusi ohustama. Tundub, et andeka organisti ja

⁶² 12. september 1681, EAA 1646-2-203 f. 37p.

⁶³ 24. oktoober 1693, EAA 1646-2-498 f. 13p/3.

⁶⁴ 10. mai 1683, EAA 1646-2-203 f. 41p.

⁶⁵ Dateerimata, EAA 1646-2-203 f. 53.

⁶⁶ 10. veebruar 1690, EAA 1646-2-203 f. 45–45p; 12. veebruar 1697, EAA 1646-2-203 f. 55–55p.

⁶⁷ Busbetzky kohta vt. lähemalt: Dolgoplova, Siitan 2013: 343–344.

⁶⁸ EAA 1646-2-713 f. 5: „[---] dem Bräutigam erinnern lassen, daß ich zum wenigsten mein Gebühr, ob Er gleich das Clavier im Hauße nicht verlangete, erhalten möchte“.

⁶⁹ Johann Christian Gezschmann (ka Gastmann või Götzman) tegutses Narva saksa kooli kantorina aastatel 1690–1693.

⁷⁰ EAA 1646-2-64 f. 7–8.

⁷¹ EAA 1646-2-714 f. 8p: „Ich finde hier nichts von der Kirchen Musique, weder am Sonntag bey gewöhnlichen Gottesdienst, noch bey einer Hochzeit oder Leiche, wohl aber, daß er im Hochzeit-Hauße nebst dem Musicanten mit spielen darff, wenn er lust hat“.

⁷² Ilmselt on juttu Philipp Baumann ja Engel Köhni pulmast, mis toimus 3. veebruaril 1691: EAA 4380-1-1 f. 129.

⁷³ EAA 1646-2-714 f. 8p: „[---] dieselbige seine Music nicht Gott, sondern der Braut zu ehren angestellt war, wir aber aus einem andren Absehen in die Kirche gingen. Dahero kann ich nicht schließen, was die Musique, einer Persohn zu gefallen angeordnet, bey einer gantzen Gemeine vor Erbauung in ihrem Christenthum schaffen soll [---]“.

muusikuna otsis Busbetzky lisaväljundit oma võimetele – Gezschmann on kindel, et muidu oleks organist võtnud pakkumist musitseerida kirikus kantori asemel solvanguna.⁷⁴

Kokkuvõte

Nagu ilmneb pulmamäärusest, täitis muusika Narvas meeltlahutavat ning ühtlasi ka sotsiaalse positsioneerimise funktsiooni, kõlades pulmapidustuste jooksul nii laulatustel kui ka kodustel pulmapidudel. Kihluste ja rongkäikude muusikiline kujundus Narvas on küsitav, kuna vastavates eeskirjades ei ole sellest juttu. Siiski on mõned õigusajaloolased ja sotsioloogid arvamusel, et vaadatamata uusaja Euroopa linnaraadide poolt välja antud korralduste ja määruste rohkusele ei kehtinud need siiski peaaegu kunagi täies ulatuses. Ettekirjutuste ja seaduste sõnasõnalisest järgimisest olulisem oli nende sümboolne funktsioon võimu kehastajana (Frank 2000: 150–151; Schlumbohm 1997: 660). Uusaegse Põhja-Saksamaa peokultuuri uurinud Michael Frank osutab sellele, et linnavõimude vastavasisulised ettekirjutused ja keelud ei pruukinud kehtida täiel määral, eriti leebed oldi

seadusest üleastumiste vastu just pulmade ja ristsete puhul. Seda seletab Frank nii täidesaatvate võimude väheste ressursside, keskmise linnaelaniku seisukohast kättesaamatult kõrgete trahvide kui ka sellega, et erandid vaid kinnitavad reeglit. Viimase all mõtleb Frank seda, et karistuse alanamine või üleastumistele läbi sõrmede vaatamine võimude poolt ei tühistanud sugugi nende autoriteeti, vaid toetas seda (Frank: 170–171). Jürgen Schlumbohm viitab omakorda sellele, et 17. sajandi ühiskonnas omasid seadused ja määrused potentsiaali, mis ei pruukinud realiseeruda kohustusliku normina (Schlumbohm 1997: 650). Samuti näitlikustab ta, et luksusmääruste kehtetuse üle – ja nende alla võib liigitada ka pulmamäärused – tegid nalja juba kaasaegsed (Schlumbohm 1997: 652).⁷⁵ Sellesse diskussiooni paigutub ka Narva pulmamäärus, mille sissejuhatuses kurdetakse selle üle, et varasemad pulmade pidamist reguleerivad seadused ei olnud rakendust leidnud.⁷⁶ Selle valguses ootab uurimist, millisel määral pulmamäärus kehtis ning kas sellel õiguslikul dokumendil oli rohkem kaalu kui väljakujunenud traditsioonidel.

⁷⁴ Samas, f. 7p.

⁷⁵ Ülaltoodud seisukohtade kriitilist analüüsi pakub poola peokultuuri uurija Edmund Kizik (2008: 309–321).

⁷⁶ EAA 1646-2-37 f. 13: „[...] solches aber in der That noch nicht vollk mlich versp ret, sondern von einigen Ungehorsamen fast vorsetzlichen dawieder gehandelt, und dadurch sothane heilsame Satzungen noch nicht vollends in Gang gebracht worden“. Hulgaliselt samalaadseid n iteid toob Kizik (2008: 311–312).

Allikad

Eesti Ajalooarhiiv, Narva Magistraadi fond

EAA 1646-2-37, Kleider- und Hochzeitsordnungen (Rõiva- ja pulmamäärused).

EAA 1646-2-64, Vokationen. Band III (Ametisse määramise dokumendid. III köide).

EAA 1646-2-203, Suppliken der Organisten u. a. Musiker in Amts- und persönlichen Angelegenheiten (Organistide ja teiste muusikute töö- ja eraküsimusi puudutavad palvekirjad).

EAA 1646-2-315, Kirchen Abrechnungen (schwedische Kirche). Enthält ausbezahlte Gelder an Pastoren, Schullehrer, Kirchen-Armen und andere und die eingekommenen Arrendesummen vom Gute Peuthof und Dorfe Allenküll (Kiriku arveraamat (rootsi kirik [tegelikult saksa koguduse arveraamat]). Sisaldab pastoritele, kooliõpetajatele, vaestele jt. makstud rahasid ja Päite mõisast ja Türist laekunud rendisummasid).

EAA 1646-2-498, Akte in Schuldforderungssachen des Baltzar Mende wider den Stadtmusikanten Christopher Gregory (Baltzar Mende võlanõue linnamuusiku Christopher Gregory vastu).

EAA 1646-2-709, Akte in Beschwerdesachen des Musikers Cristoph Gregory wider den Organisten Johan Brauer und vice versa wegen Amtsangelegenheiten (Muusik Cristoph Gregory hagi organist Johan Braueri vastu ja vice versa ametiasjades).

EAA 1646-2-713, Akte in Beschwerdesachen wider den Organisten Lorus Busbetzky wegen Ungehorsams- und Nachlässigkeit (Hagi organist Lorus Busbetzky vastu seoses sõnakuulmatuse ja hooletusega).

EAA 1646-2-714, Akte in Streitsachen zwischen dem Kantor Joh. Chr. Gezschman und dem Organisten Ludwig Busbetzki betreffend ihre Amtsangelegenheiten (Tüli kantor Joh. Chr. Gezschmani ja organist Ludwig Busbetzki vahel ametiasjade tõttu).

EAA 1646-2-832, Akte betreffend die Inventarverzeichnisse der Nachlassenschaften. Band I (Pärandvara nimekirjad. I köide).

EAA 4380-1-1, sünni-, abielu-, surmameetrika ja muud andmed koguduse kohta (Narva saksa kogudus).

Trükitud allikad ja kirjandus

Ahrens, Christian 1998. Trompete. – *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 9, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a.: Bärenreiter/Metzler, Sp. 879–897.

Andersson, Greger 2011. Der Stadtmusicus als Hochzeitsmusikant. Ausgewählte Dokumente. – *Studia Musicologica Regionis Balticae* I. Hrsg. von Ole Kongsted, Copenhagen: Capella Hafniensis Editions, S. 75–85.

BFM 1935 = *Baltische Familiengeschichtliche Mitteilungen* 5/4, 1935.

Dahlström, Fabian 1997. Organisten und Stadtmusikanten in Narva im 17. Jahrhundert. – *Musica Baltica: interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum*. Greifswalder

Beiträge zur Musikwissenschaft 4, Hrsg. Ekkehard Ochs, Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 276–282.

Dolgoplova, Aleksandra, Toomas Siitan 2013. Muusikuametitest ja tähtsamatest muusikutest hilise Rootsi aja Narvas. – *Kroonikast kantaadini. Muusade kunstid kesk- ja varauusaegsel Eesti- ja Liivimaal*. Koost. Katre Kaju, Eesti Ajalooarhiivi Toimetised / Acta et commentationes Archivi Historici Estoniae 20 (27), Tartu: Eesti Ajalooarhiiv, lk. 328–354.

Erpenbeck, Dirk-Gerd, Enn Küng 2000. *Narvaer Bürger- und Einwohnerbuch 1581–1704*. Veröffentlichungen der Forschungsstelle Ostmitteleuropa an der Universität Dortmund, Reihe B, Bd. 64, Dortmund: Forschungsstelle Ostmitteleuropa.

Frank, Michael 2000. Exzeß oder Lustbarkeit? Die polizeyliche Reglementierung und Kontrolle von Festen in norddeutschen Territorien. – *Policey und frühneuzeitliche Gesellschaft*. Hrsg. Karl Härter, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH, S. 149–178.

Friedrich, Martin 2005. Die Kirchenpolitik Karls XI. im Baltikum. – *Riga und der Ostseeraum. Von der Gründung 1201 bis in die Frühe Neuzeit*. Tagungen zur Ostmitteleuropaforschung 22, Hrsg. Ilgvars Misāns u. Horst Wernicke, Marburg: Herder-Institut, S. 367–379.

Greve, Werner 1998. Stadtpfeifer. – *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 8, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a.: Bärenreiter/Metzler, Sp. 1719–1732.

Hansen, Gotthard von 1894. Revalsche Hochzeitsordnungen des 16. und 17. Jahrhunderts. – *Aus baltischer Vergangenheit*. Miscellaneen aus dem Revaler Stadtarchiv, hg. von Gotthard von Hansen, Reval: Kluge, S. 35–47.

Karant-Nunn, Susan C. 1997. *The reformation of ritual. An interpretation of early modern Germany*. London/NY: Routledge.

Kirchen-Gesetz und Ordnung, So der Grossmächtigste König und Herr, Herr Carl der Eilffte, Der Schweden, Gothen und Wenden König, etc. Im Jahr 1686 hat verfaßen und Im Jahr 1687 im Druck ausgehen und publiciren lassen. Mit denen dazu gehörigen Verordnungen. Auff HöchstErmeldten Ihrer Königl. Majt gnädigsten Befehl ins Teutsche übersetzt. Stockholm, gedruckt bey Joh. G. Eberdt.

Kizik, Edmund 2008. *Die reglementierte Feier. Hochzeiten, Taufen und Begräbnisse in der frühneuzeitlichen Hansestadt*. Osnabrück: Fibre.

Krickeberg, Dieter 1998. Spielmann. – *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 8, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a.: Bärenreiter/Metzler, Sp. 1684–1692.

Muir, Edward 2005. *Ritual in Early Modern Europe*. 2nd edition, New approaches to European history 33, ed. W. Beik, T. C. W. Blanning, Cambridge [et al.]: Cambridge University Press.

Mänd, Anu 2012. *Pidustused keskaegse Liivimaa linnades*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.

Pabst, Eduard 1842. Beiträge zur Sittengeschichte Reval's. – *Archiv für die Geschichte Liv-, Esth- und Curlands*. Hrsg. von Dr. F. G. von Bunge, Dorpat: J. E. Schünmann's Wittwe, S. 195–239.

Schlumbohm, Jürgen 1997. Gesetze, die nicht durchgesetzt werden – ein Strukturmerkmal des frühneuzeitlichen Staates? – *Geschichte und Gesellschaft* 23/4, S. 647–663.

Schwab, Heinrich W. 1997. Zur Repräsentanz der Städte durch ihre Musiker. – *Studien zur Geschichte des Ostseeraumes II: Die Städte des Ostseeraumes als Vermittler von Kultur 1240–1720*. Hrsg. von Julia-K. Büthe u. Thomas Riis, Odense: Odense University Press, S. 99–110.

Sehling, Emil 1970. *Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts*. Bd. 5, Livland. Estland. Kurland. Mecklenburg. Freie Reichsstadt Lübeck mit Landgebiet und Gemeinschaftsamt Bergedorf. Das Herzogthum Lauenburg mit dem Lande Hadeln. Hamburg mit Landgebiet. Neudr. der Ausgabe 1913 (Leipzig), Aalen: Scientia.

Soll, Mirko 2006. *Verrechtlichte Musik: Die Stadtmusikanten der Herzogtümer Schleswig und Holstein*. Kieler Studien

zur Volkskunde und Kulturgeschichte 5, Münster u. a.: Waxmann.

Spies-Hankammer, Elisabeth 1982. Die Lübecker Luxusordnungen als musikgeschichtliche Quelle. Zum Einsatz von Spielzeugen bei Hochzeitsfeierlichkeiten. – *800 Jahre Musik in Lübeck. Zur Ausstellung im Museum am Dom aus Anlaß des Lübecker Musikfestes 1982*. Hrsg. von Antjekathrin Graßmann und Werner Neugebauer, Lübeck: Der Senat der Hansestadt Lübeck, Amt für Kultur, S. 32–46.

Szlagowska, Danuta 2010. Wedding music in seventeenth century Gdansk. – *Musica Baltica. The music culture of baltic cities in modern times*. Prace Specjalne 80, Gdańsk: Akademia Muzyczna, pp. 363–390.

Musik bei Familienanlässen im Narva des 17. Jahrhunderts

Aleksandra Dolgoplova

Der vorliegende Artikel beschäftigt sich mit den Ordnungen für Familienzeremonien aus dem 17. Jahrhundert und untersucht am Beispiel der Stadt Narva genauer die Reglementierung der musikalischen Praxis bei Hochzeitsfeiern in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Seit dem 16. Jahrhundert wurden in ganz Europa zahlreiche Polizei-, Luxus- und Hochzeitsordnungen erlassen, mit denen die Obrigkeit verschiedene Aspekte der Feiern wie etwa materiellen Aufwand, Dauer, Anzahl der Gäste, Art der Speisen etc. zu reglementieren versuchte. Als ein wichtiger Bestandteil der Alltagskultur wurde auch die Musik zu einem Mittel der gesellschaftlichen Repräsentanz, das obrigkeitlicher Kontrolle und Reglementierung unterlag. Besonders aufmerksam wurde man auf die musikalische Ausgestaltung von Hochzeiten, die für Musikanten die lukrativsten und damit auch empfindlichsten Einnahmeposten darstellten. Die Funktion der Musikanten beschränkte sich nicht ausschließlich auf die Unterhaltung, sondern spielte eine bedeutende Rolle auch in der sozialen Positionierung. Musizieren auf Hochzeiten gehörte zu den sogenannten freiberuflichen Aufwartungsbereichen, die sich von den dienstlichen Pflichten in der Kirche oder Schule unterschieden und für die man sogenannte Akzidenzien und Trinkgeld bekam. Bei der Aufwartung kam es auch auf die vom Bedürfnis nach sozialer Positionierung und sozialem Ansehen begleitete Ausgestaltung der Hochzeit an. Der Herrschende versuchte zu überwachen, dass dabei Standeszugehörigkeit und die tatsächlichen finanziellen Möglichkeiten berücksichtigt wurden.

In diesem Zusammenhang entstanden spezielle Hochzeitsordnungen, die überall in den deutschsprachigen Ländern erlassen wurden. In den skandinavischen Ländern und jenen Städten, wo das schwedische Stadtgesetz gültig war, lassen sich im 17. und 18. Jahrhundert mit einer einzigen Ausnahme keine Luxusordnungen nachweisen, in welchen Bestimmungen über die Hochzeitsmusik getroffen würden (Andersson 2011: 78). Bei der Ausnahme handelt es sich um eine schwedische Luxusordnung („Hochzeit-Ordnung“) von 1664 (in Narva wurde eine Übersetzung ins Deutsche aus dem Jahre 1667 verwendet). Zusätzlich erfasst Hochzeiten im Allgemeinen auch die in 1686 verfasste schwedische Kirchenordnung, die 1687 gedruckt und in Narva bereits im Jahr 1688 eingeführt wurde. Die Kirchenordnung befasst sich zwar nicht speziell mit der musikalischen Begleitung der Hochzeiten, gibt jedoch einige generelle Informationen über deren Verlauf, über den für eine Hochzeit tauglichen Zeitraum usw.

Eine Hochzeit hatte viele verschiedene Etappen; musikalische Gestaltung war in Narva nicht für jede davon vorgesehen. Im Unterschied zu deutschen und polnischen Städten (Spies-Hankammer 1982: 41; Szigowska 2010: 365), wo Musik auch bei der Verlobung erklang, waren in Narva Festlichkeiten und Festessen bei der Verlobung und vor der Hochzeit im Allgemeinen verboten. Außerdem schweigt die Narvaer Hochzeitsordnung bezüglich des Musizierens bei den feierlichen geräuschvollen Umzügen, die traditionell die Aufmerksamkeit der Stadtbürger auf die Eheschließung lenkten und sie in den Augen der Öffentlichkeit legitimierten. Musikalische Begleitung solcher Umzüge wird in den Quellen nur im Zusammenhang mit Landhochzeiten erwähnt.

Ein wenig detaillierter wurde in der Narvaer Hochzeitsordnung die musikalische Gestaltung der Trauung und des Festbankettes geregelt. Artikel 5 legt fest, dass Figuralmusik in der Kirche nur bei Hochzeiten von Ratspersonen oder Mitgliedern der Großen Gilde erlaubt war. Der Kantor, die Kirchenmusikanten und der Organist erhielten dafür insgesamt 6 Taler. Mitglieder der Kleinen Gilde mussten sich mit einem Orgelspiel begnügen.

Den Höhepunkt der Hochzeitsfeierlichkeiten bildete das mehrstündige Hochzeitsmahl. Ebenso wie die Umzüge war dies eine Zurschaustellung von Ansehen und Stand. Die Hochzeitsordnung differenziert nach dem Vermögen des Brautpaares bis ins Kleinste, wie die dem jeweiligen Vermögensstand gebührenden Feierlichkeiten ablaufen sollten. Dabei wurde jedem der Stände auch eine bestimmte Zahl von Spielleuten zugewiesen: Die beiden oberen Stände durften höchstens sechs Musikanten aufbieten, während dem dritten Stand neben dem Organisten nur zwei Musikanten erlaubt waren. Die Ordnung regelte auch das Honorar, welches die Musikanten für die Aufwartung empfangen sollten: Pro Person bekam man 4 Taler. Aus den Suppliken vom Ende des Jahrhunderts ergibt sich, dass der Betrag sich seit 1664 nicht verändert hatte.

Die Narvaer Hochzeitsordnung gewährt keinen Einblick ins Repertoire oder Instrumentarium, einiges lässt sich jedoch aus den Suppliken der damaligen Musiker erschließen. Aus den Bittbriefen des Kirchenmusikers Christopher Gregori und des Organisten Johann Brauer geht hervor, dass es sowohl während Gregoris Amtszeit als auch der seiner Vorgänger gebräuchlich war, zu den vornehmsten Hochzeiten ein vierköpfiges Ensemble zu bestellen, das entweder aus dem Prinzipal und drei Gesellen oder aus dem Organisten, Prinzipal und zwei Gesellen bestand.

Man kann wohl sagen, dass ein Stadtmusikant und Organist prinzipiell jedes Instrument zu spielen vermochte. Zum Beispiel konnte der Organist Johann Brauer auch Flöte spielen, und die Stadtmusikanten machten ihm den Vorschlag, an einem Neujahrsumzug als Zinkenist teilzunehmen. Christopher Gregori, der in den Ratsdokumenten gewöhnlich als Instrumentist oder Violist genannt wird, konnte auch die als „ein schweres Instrument“ bezeichnete Trompete spielen.

Trompeten werden im Narvaer Quellenmaterial besonders oft erwähnt; wahrscheinlich bedurfte dieses Instrument der Hervorhebung wegen seiner besonderen Stellung in der Ständehierarchie, die auf ein Privileg für die Hof- und Feldtrompeter zurückging. Die Narvaer Hochzeitsordnung gibt jedoch keine Vorstellung über die Hierarchie der Instrumente. Neben der Trompete ist in den Narvaer Quellen in Bezug auf Hochzeiten auch eine vierstimmige „Trau-Musik“ erwähnt, die auf Flöte, Violine, Zink und Fagott erklang.

Neben den Ordnungen wurden auch in den Vokationen oder Berufungsschreiben der Kantoren, Organisten und Stadtmusiker Privilegien festgelegt. Sie gaben ihnen das alleinige Recht, bei Gastmählern verschiedener Art in der Stadt und auf dem umliegenden Land Musik zu spielen. Meist äußerten sich die Ordnungen zu den Privilegien ziemlich knapp, deswegen sind diesbezügliche Streitigkeiten zwischen verschiedenen Musikantengruppen in Quellen derjenigen Zeit ein gängiges Thema. Streit über Privilegien gab es sowohl zwischen den in der Stadt offiziell tätigen Musikern als auch zwischen ihnen und unprivilegierten fahrenden Spielleuten, die häufig als Privilegienbrecher hervortraten und sowohl auf Hochzeiten als auch bei anderen festlichen Gelegenheiten spielten.

Aus den Quellen geht auch hervor, dass Musiker im 17. Jahrhundert ihre Dienstleistungen als Kompensation für gleichwertige Güter oder Gegendienstleistungen anzubieten pflegten. Christopher Gregori verabredete mit dem Barbier und Chirurg Baltazar Mende, dass Gregori im Austausch gegen des Barbiers Leistungen und Aderlassen zu allen seinen Privatanlässen musizieren und Mendes Kindern Mu-

sikunterricht erteilen werde. Laut Gregoris Supplik zählte zu den von ihm geleisteten Musikdiensten u. a. Musizieren auf den Hochzeiten von Mendes Schwägerin und Dienerin.

Eine andere gängige Konfliktquelle bei der Regelung des Tätigkeitsgebiets der Musikanten war die Aufteilung der Narvaer Bürgerschaft während der Schwedenzeit in eine deutsche und eine schwedische Gemeinde. Aus dem Quellenmaterial wird ersichtlich, dass verschiedene Musikerämter ebenso wie die bei verschiedenen Kirchen und Gemeinden tätigen Kirchenmusiker im Wettbewerb standen. Was das Musizieren auf Hochzeiten anbelangt, so war es ein besonders konfliktreicher Sachstand, wenn Braut und Bräutigam zu verschiedenen Gemeinden gehörten.

Als Fazit sollte auch die Frage gestellt werden, inwieweit die erlassenen Gesetze angewendet und durchgesetzt wurden. Die fortgesetzten Wiederholungen und Modifizierungen einiger Bestimmungen an anderen Orten zeigen, dass sich der Rat gegen das Hochzeitsbrauchtum nicht durchzusetzen vermochte, und bereits in der Einleitung der Hochzeitsordnung tauchen Beschwerden auf, dass ihre Umsetzung nur verlangsamt und bedingt in Gang gebracht werde. In dieser Hinsicht muss auch die im damaligen Narva gültige schwedische Hochzeitsordnung näher untersucht werden.

Tallinna 18. sajandi muusikute ja kantorite eluolu ja ametialase tegevuse peegeldused nende varaloendites

Heidi Heinmaa

Järgnevas artiklis vaadeldakse Tallinna linna-muusikute, organistide ja kantorite eluolu sotsio-kultuurilisest ja argiajaloolisest vaatekohast, tuginedes Tallinna Linnaarhiivis säilinud varaloenditest saadud andmetele. Varaloend ehk pärandiinventar (*Nachlassverzeichnis, Nachlassinventar*), mis koostati juhul, kui siitilmast lahkunud isik polnud endast testamenti maha jätnud, sisaldab nimekirja talle kuulunud varast – kinnisvarast, väärtpaberitest ja sularahast, kodusest vallasvarast, nagu mööbel, majapidamistarbed, lauanõud, ehted, kunstiesemed, rõivad ja muud tekstiilesemed, raamatutest jm. ning isegi toiduvarudest. Sellepärast on varaloendid ajalooallikana mitmekülgsed ja sisukad dokumendid, millest ammutada objektiivset informatsiooni inimeste eluolu kohta. Isikutele kuulunud varade üleskirjutused peegeldavad eelkõige nende tõenäolist majanduslikku elujärge ja -laadi ning seega nende sotsiaal-majanduslikku staatust linnaühiskonnas. Samas aga kajastavad erinevad esemed ka inimeste igapäevaelu – (tarbimis)eelistusi, huvialasid ja harrastusi, viidates omakorda kultuuri-ajaloo, sealhulgas haridus-, kirjandus-, kunsti- ja muusikaajalooa seotud aspektidele.

18. sajandi Tallinna linnamuusikute, organistide ja kantorite varaloendite analüüsi peamine eesmärk on saada üksikasjalikumalt teavet kutseliste muusika alal tegutsenud isikute igapäevaelu kohta – millised olid nende olmetingimused ja sotsiaalne staatus ning mil määral peegeldavad varaloendid nende ametiga seonduvat. Sealjuures püüan võrrelda erinevate muusikainstitutsioonide esindajate varanduslikku elujärge ja sotsiaalset prestiiži. Ühtlasi püüan välja selgitada Lääne-Euroopa muusikakultuuri mõjusid Tallinna muusikutele ja nende kaudu linna muusikaelule. Tallinn kuulus saksa kultuuriruumi ning hoidis ka pärast Venemaa koosseisu minekut endiselt side-

meid Saksamaaga ja selle kaudu ka Lääne-Euroopa kultuurieluga laiemalt. Tallinna kodanikkond koosnes suuresti sakslastest ja siinse muusikaelu, nii vaimuliku kui ka ilmaliku muusika korraldamisel lähtuti peamiselt Põhja-Saksa eeskujudest.

Varaloendid uurimisallikana

Järgnevalt varaloendist veidi täpsemalt: see on dokument, mis koostati seadusega sätestatud korras inimese surma järel tema sugulaste või eestkostjate soovil ja rae korraldusel lahkunu vara kohtulikuks kindlustamiseks ja edasise haldamise korraldamiseks. Vara inventeerimise ja pitseerimise viisid läbi bürgermeistri korraldusega selleks volitatud isikud (rae, kohtu või kiriku esindajad), vara kirjutas üles raesekretär tunnistaja/te ja/või eestkostja/te juuresolekul. Varaloendisse pandi kirja lahkunule kuulunud kinnis- ja vallasvara, mis asus lahkunu majas ja teistes talle kuulunud hoonetes. Tavaliselt loetleti esmalt kinnisvara, kui seda oli, seejärel sularaha ning edasi vallasvara esemerühmade kaupa, tegemata vahet suurtel ja väikestel esemetel ning nende väärtusel. Enamasti lähtuti esemete grupeerimisel nende materjalist, näiteks alustati loetelu kullast väärisesemetest ja juvelidega, mille järel pandi kirja laua- ja kööginõud erinevatest materjalidest, nagu hõbe, tina, vask, messing, plekk, raud, savi, portselan, klaas vm., nende järel tekstiilesemed, mööbel ja muu majakraam, edasi toiduvarud ja linnud-loomad, lõpuks raamatud, dokumendid ja kirjad. Lahkunu elukutsest olenevalt võis lisanduda spetsiifilisi esemerühmi, nagu näiteks kirurgilised instrumendid linnakirurg Andreas Arnold Christoph Ritteri varaloendis,¹ pargitud ja toornahad kingseppmeister Christian Friedrich Blanckenburgi varaloendis² või muusikainstrumendid linnamuusik Ernst Jacob Tewese varaloendis.³

Uurimus on valminud SA Eesti Teadusagentuuri toetusel (projekt „Muusika Eesti linnakultuuris 17. ja 18. sajandil Põhja-Euroopa kontekstis”; ETF 9469).

¹ TLA 230-1-508 (1767. a., vt. Pullat 2007: 122–131).

² TLA 166-1-189 (1770. a., vt. Pullat 2004b: 188–196).

³ TLA 166-1-559 (1776. a., vt. Pullat 1993).

Tallinnas on varaloendeid koostatud alates 15. sajandist Lübecki õiguse alusel. Tallinna Linnaarhiivis on 18. sajandist säilinud 500 tallinlaste varaloendit (Pullat 1997: 17–18), millest 335 kuulub Tallinna Magistraadi fondi (TLA f. 230) ja 165 Tallinna Vaeslastekohtu fondi (TLA f. 166).⁴ Tallinna ajaloolise linnaühiskonna uurija Raimo Pullati hinnangul on see erakordselt suur hulk võrreldes näiteks Lübecki või Münsteriga, kus neid on säilinud umbes seitse korda vähem (Pullat 1997: 17–18). Tallinna muusikute ja kantorite varaloendeid on 18. sajandist säilinud seitsmelt isikult: need on kantorid Johann Gonsior (1711. a.)⁵ ja Christoph Erdmann Bieck (1750. a.),⁶ kantorina alustanud ja professoriks edutatud Heinrich Benjamin Hessler (1766. a.),⁷ linnamuusik Ernst Jacob Tewes (1776. a.)⁸ ning organistid Heinrich Ernst Giese (1777. a.),⁹ Johann Carl Justus Welsch (1787. a.)¹⁰ ja Alexander Forbus (1792. a.).¹¹ Raimo Pullat on publitseerinud 18. sajandi Tallinna kaupmeeste, käsitööliste ja literaatide varaloendeid mitmes köites ja väljaandes (Pullat 1997, 2002, 2004a ja b, 2006, 2007), mis on tänuväärne allikmaterjal uusaegse linnaühiskonna uurijatele nii meil kui ka välismaal. Seni avaldatud varaloendite seas on nelja Tallinna muusikategelase varaloendid: kantorid Johann Gonsior (Pullat 2007: 29–34),¹² Christoph Erdmann Bieck (Pullat 2007: 73–80), Heinrich Benjamin Hessler (Pullat 2007: 109–121) ja linnamuusik Ernst Jacob Tewes (Pullat 1993). Hiljuti on trükiti välja antud Tallinna 18. sajandi literaatidele kuulunud raamatute nimestikud, sealhulgas ka Niguliste kiriku organisti Heinrich Ernst Giese raamatuloend (Tarvas 2014: 191–206).

Tavainimeste varaloendeid on uuritud alates 19. sajandi teisest poolest, kui ajaloolased hakkasid tundma huvi linna- ja maaelanike materiaalse kultuuri vastu. Süstemaatiliste uurimistöödega tehti algust 1970-ndail Euroopas, kus üheks olu-

lisemaks keskuseks sai Münsteri ülikooli juures 1976. aastal loodud võrdleva ajaloolise uurimise grupp Günter Wiegelmanni juhtimisel, kes keskendus erinevate sotsiaalsete gruppide mentaliteedi ja igapäevaelu uurimisele (Suurmaa 2004: 17). Ka Eesti ajaloolased on kasutanud varaloendeid uurimisallikana läbi aegade, järjekindlamalt aga alates 1990-ndaist, mil olulise tõuke sellesse töösse andis ajaloolane Raimo Pullat erinevate varaloendite publikatsioonidega. 18. sajandi tallinlaste varaloendeid on juba uuritud mitmest huvipunktist lähtudes, näiteks on analüüsitud linnaelanike kodudes leidunud mööblit (Pullat 2012), linnakodanike rõivastust (Pullat 2013), sealhulgas kaupmehepere garderoobi (Russak 2007), laua- ja kööginõusid (Suurmaa 2004), luksust (Pullat, Suurmaa 2008), linnakodanike kodudes inventeeritud pilte ja peegleid (Driesner, Riemer 2004), kuld- ja hõbeesemeid (Kirme 2008), samuti relvi, liiklusvahendeid, kunstiesemeid ja muusikariistu (Pullat 2011) ning eraraamatukogusid (Pullat 2009). Kõigi nende esemete leidumuse uurimisel on teiste hulgas läbi vaadatud ka muusikute varaloendeid, millest on saadud täiendavaid andmeid eelkõige muusikainstrumentide ja raamatute omamise kohta üldisemas kontekstis. Eraldi käsitlemist on seni leidnud linna peamuusiku Ernst Jacob Tewese varaloend, mille põhjal Risto Paju (2010) on argiajaloo vaatenurgast rekonstrueerinud linnamuusik Tewese koduse teeõhtu miljö, püüdes tõepäraselt kirjeldada muusiku kodusustust ning elulaadi.

Tallinna muusikaelust 18. sajandil

Vaadates Tallinna muusikaelu arengut 18. sajandil, näeme, et eelnenud sajandite jooksul välja kujunenud linnamuusikute, kantorite ja organistide institutsioonid tegutsesid 18. sajandi esimesel

⁴ Vaeslastekohus tegeles eestkost- ja hoolekandeaasjade järelevalvega, kaitstes orbude, alaealiste või puuetega isikute (ja nende vara) huve, kes seda ise teha ei suutnud. Näiteks pidid orvuks jäänud lapse eestkostjad viibima ka lapse surnud vanema vara inventeerimise juures.

⁵ TLA 230-1-Bt 16/II.

⁶ TLA 230-1-Bt 15/I.

⁷ TLA 230-1-Bt 17/II.

⁸ TLA 166-1-559.

⁹ TLA 230-1-Bt 16/I, f. 196–209. Sellest on ka koopia, mida ilmselt kasutati Giese vara oksjonil müümise alusdokumendina ning selle juures leidub ka müüdud esemete nimekirj koos müügihindadega: TLA 230-2-106.

¹⁰ TLA 166-1-585.

¹¹ TLA 166-1-259.

¹² Pullati avaldatud kohaviidas on viga, õige on: TLA 230-1-Bt 16/II, f. 235–239.

poolel vanade traditsioonide järgi. Juhtivat positsiooni linna muusikaelus omas gümnaasiumi kantor, kelle amet hõlmas nii kooliõpetaja kui ka kirikumuusiku tööd. Koolis andis ta muusikatundi ja õpetas alamates klassides üldaineid, nagu ladina keel, usuõpetus ja kirjatehnika. Kirikumuusikuna hoolitses kantor vokaalmuusika eest jumalateenistustel ja kirikupühadel, juhatahes koraalilaulu ja mitmehäälsel koorimuusikat. See tähendas ka koorile (*Kantorei*) repertuaari hankimist, koorilauljate õpetamist ning eeslauljaks olemist. Peale selle vastutas kantor vokaalmuusika ettekandmise eest gümnaasiumi aktustel, kõnekoosolekutel ja muudel linna pidulikel sündmustel.¹³

Ka Tallinna toomkoolis oli kantori ametikoht läbi sajandi olemas, linnakoolis aga jäi pärast sõda muusikatunni andmine üldainete õpetaja kolleegi (*Colleg*) töökohustuste hulka (Adelheim 1931: 22–24). Näiteks Magdeburgist Tallinnasse tulnud Heinrich Benjamin Hessler (†1766) alustas siin oma karjääri just toomkooli kantorina, kellena töötas aastail 1746–1749. Järgmised viis aastat, 1749–1753 oli ta linnakoolis kolleeg ning seejärel sai ta gümnaasiumi kolleegiks ja paar aastat hiljem, 1756. aastal teoloogia professoriks. Aastail 1757, 1760 ja 1764 täitis ta ka rektori kohuseid (Berting 1862: 24; Croessmann, Pabst 1869: 80). Gümnaasiumi kantoraat tegutses kuni 1786. aastani, mil seoses uute kooliseaduste kehtestamisega eraldati kool kirikust ja kantori kui õpetajaameti koht kaotati. Koolis hakkas muusikaõpetust andma kolleeg või kõster.

Liturgilise orelimuusika eest linna kirikutes vastutasid organistid, kelle põhitöö oligi mängida orelit jumalateenistustel teatud liturgiaosadel, samuti koguduse koraalilaulu saateks. Tallinna alllinna kahe suurema kiriku, peakirik Oleviste ja Niguliste organistikohad olid peaaegu kogu sajandi jooksul täidetud. Niguliste organistidel tuli ühtlasi käia mängimas raele alluvas Pühavaimu kirikus.

Väljaspool kirikutööd võisid organistid teenida lisa linnaelanike varrudel, pulmades ja Suurgildi pidudel positiivorelil¹⁴ mängimisega või pillimängu eratundide andmisega.¹⁵

18. sajandi teisel poolel saadi Niguliste ja Oleviste kirikusse uued orelid, samuti Toomkirikusse, kus 1684. aasta tulekahjus hävimisest saadik ei olnudki suurt orelit. Aastaks 1768 renoveeris Niguliste orelit Balti provintside tolleaegne väljapaistvaim orelimeister, Hallest pärit Heinrich Andreas Contius (1708–1792/95?). Tema ehitas 1767.–1771. aastal ka Oleviste kirikusse uue, seitsme lõõtsa, kolme manuaali ja 42 registriga orelit (Saha 1940: 18–19). 1783. aastal õnnistati sisse Toomkiriku kahe manuaali ja 31 registriga orel, mille ehitas Bremenist Tallinnasse tulnud oreli- ja pillimeister Johann Friedrich Gräb(e)ner (1753–1812).¹⁶

Võiks arvata, et head instrumendid pakkusid siinsetele organistidele inspiratsiooni ja innustust avardada oma musitseerimisvõimalusi väljaspool jumalateenistust, see tähendab mängida orelimuusikat enne või pärast jumalateenistust, nagu see oli levinud mujalgi. Näiteks töötas Olevistes aastail 1760–1786 organistina Carl Friedrich Agthe (1724–1787), kes oli pärit Hettstedtist organistide ja kantorite perekonnast (Boer 2012: 26), nagu ka helilooja Carl Christian Agthe (1762–1797). Samuti komponeerimisega tegelenud Carl Friedrich Agthe puhul oleks usutav, et tema orelimäng ei piirdunud sugugi ainult organisti tavapärase tööga. Toomkiriku organistiksi sai 1786. aastal gümnaasiumi endine kantor, Erfurtist pärit Heinrich Christian Völcker, kes oli saksa literaadi Johann Christoph Petri (1762–1851) sõnul (1801: 1084) meisterlik orelimängija, ta oli õppinud Johann Christian Kitteli (1732–1809) juures, kes omakorda oli Johann Sebastian Bachi üks viimaseid õpilasi. Tõenäoliselt võis ka Völcker esitada oreliteoseid n.-ö. kontserdi korras, nagu on teada näiteks saksa organisti-virtuoosi Georg Joseph Vogleri (1749–

¹³ Gümnaasiumi kantorite vokatsioonid TLA 230-1-Bp 5, f. 205 (Johann Gonsior, 1700), TLA 230-1-Bs 38, f. 450–451 (Christian Ludwig Heimbrod, 1715), f. 468 (Christoph Erdmann Bieck, 1722), TLA 230-1-Bp 11, f. 336–337 (Jeremias Hayn, 1731), TLA 230-1-Bp 29, f. 73–74 (Heinrich Christian Völcker, 1785).

¹⁴ Positiivorel (ka positiiv) oli väike väheste registritega ning tavaliselt ühe manuaaliga instrument, mida kasutati nii jumalateenistustel koraalilaulu saatmiseks kui ka ilmalikus muusikas soolo- või harmooniapillina.

¹⁵ Oleviste ja Niguliste organistide vokatsioonid TLA 230-1-Bs 38, f. 418 (Christian Busbetzky, 1701), f. 449 (Peter Trump, 1710), f. 454 (Johann Adam Roseer, 1717), f. 457 (Johann Friedrich Woltemas, 1719), f. 466 (Heinrich Christoph Callenberg, 1721), f. 478 (Gottfried Thiel, 1734), f. 486 (Heinrich Ernst Giese, 1750), f. 490 (Carl Friedrich Agthe, 1760), f. 528 (Johann Carl Justus Welsch, 1777), f. 556 (Alexander Forbus, 1786), f. 564 (Johann Julius Mirus, 1789).

¹⁶ Andmed Tallinna Toomkiriku veebilehelt <<http://toomkirik.ee/toomkogudus/muusika/orel/>> (28.08.2014). Vt. Gräbeneri kohta ka Heinmaa 2014: 201.

1814) kontsert Oleviste kirikus 1787. aastal, kui ta Tallinnas viibis (Saha 1940: 18–19).

Kantori- ja organistiameti kõrval teises ka linnamuusikute institutsioon sajandi jooksul oluliselt, minnes kaasa uue aja muutuste ja nõudmisetega. Põhjasõja ajal, 1701. aastal linna peamuusiku (*Stadts Musicus Instrumentalis Principalis*) kohale saanud Peter Trump juhtis linnamuusikute tsunfti vanade traditsioonide järgi, koolitades õpipoisse ja selle, mängides oma muusikutega linna kirikutes (peamiselt pühade teenistustel), raekojas lihavõttepühadest mihklipäevani neljapäeviti ja pühapäeviti, samuti musitseerides linnakodanike pulmades ja jootudel. Samad tööülesanded kehtisid järgmistelegi peamuusikutele, küll lisandus 1728. aastast kohustus teenindada muusikaga ka gümnaasiumi.¹⁷ 1729. aastal said linnamuusikud Eestimaa rüütelkonnalt privileegi mängida pidudel ka väljaspool linna.

Aastate möödudes ja rasketest sõjatagajärgedest toibudes vajas linn muusikuid järjest rohkem mängima linna pidustustel ja rongkäikudes, tähtsate ja suursuguste külaliste vastuvõttudel ning muudel tseremooniatel. Kui 18. sajandi esimesel poolel kuulus Tallinna linnamuusikute kompaniisse neli-viis selli ja kolm õpipoissi, siis 1750. aastal peamuusikuks saanud Ernst Jacob Tewes suurendas muusikute arvu seitsmelt kümnele. Uus muusikastiil nõudis teistsuguseid ja suuremaid koosseise, milleks senised viie- kuni seitsmeliikmelised ansamblid enam ei sobinud. Ernst Jacob Tewese ametijärglane, tema poeg Michael Andreas Tewes (ametis 1778–1789) oli ühtlasi garnisoniorkestri kapellmeister, tänu millele laienes ka tema muusikaline tegevusväli (Saha 1972: 40). Sajandi viimasel kümnendil juhtis linnamuusikute kompaniid Carl Heinrich Martini, kes oli ametis kuni oma surmani 1803.¹⁸ Kompanii tegutses küll veel vanade tsunftireeglite järgi, kuid Lääne-Euroopas kujunenud uute muusikaeluvormide eeskujul hakkasid muutuma ka siinse muusikaelu korraldus ja tavad, mistõttu linnamuusikute senine tsunftikorruga privilegeeritud ühendus teises järk-järgult vaba konkurentsi tingimustes tegutsevateks muusikuteks.

Oluline muutus Tallinna muusikaelus alates 1780. aastatest oli avalike kontsertide korraldamine Mustpeade ja linnakodanike klubis. Kontsertidel esinesid professionaalid ja asjaarmastajad, nii külalisesinejad kui ka kohalikud muusikud (Heinmaa 2014: 210–213). Tallinnas nagu mujalgi Euroopa linnadeski soovis jõukam keskklass leida uudet meelelahutust seltskondlikus ajaveetmises. Mitmesuguste ühingute ja seltside tegevuses osalemise ning teatrietenduste külastamise kõrval kujunes populaarseks ajaveetmisvormiks muusika kuulamine kontserdil. Sarnaselt Lääne-Euroopa linnadega hakkas Tallinnas muusikat harrastama järjest rohkem asjaarmastajatest linnakodanikke, nende hulgas naisi, kes valgustuslikust eneseharrimise ja -arendamise ideest lähtudes pidasid ka muusikaga tegelemist kõlbeliseks ja harivaks ajaviiteks. Tänu sellele elavnes muusika eraõpetus, sellega seoses aga instrumentide valmistamine ja müük. Järjest aktiivsem raamatu- ja noodikaubandus võimaldas tallinlastel suhteliselt kiiresti kätte saada uusimaid Läänes ilmunud raamatuid ja noote, mida näiteks kinnitab Christian von Glehni 1789. aasta raamatumüügikataloog, kus rubriigis „Musikalien“ on toodud üle 80 nimetuse nii nooditrükiseid, -käsikirju kui ka mõningaid muusikaraamatuid.¹⁹ Kaupmehed, pillimeistrid, õpetajad ja heliloojad reklaamisid oma kaupu ja teenuseid ka 1772. aastal ilmuma hakanud nädalalehe *Revalische Wöchentliche Nachrichten* kaudu.

18. sajandi teisest poolest säilinud tallinlaste varaloenditest kogutud andmed kinnitavad, et linnaühiskonna jõukama osa eluvis moderniseerus märgatavalt ja järjest tähtsamaks peeti nii materiaalses kui ka vaimses kultuuris osalemist. See ilmnis eelkõige kodude järjest uhkemas sisustuses, aga samuti erinevate loominguliste aladega tegelemises. Kasvas kirjandus-, kunsti- ja muusikahuviliste hulk.

Muusikutest ja nende sotsiaalsest staatusest 18. sajandi Tallinnas

Tallinlaste varaloendeid on analüüsitud linnaühiskonna erinevate sotsiaalsete rühmade kaupa,

¹⁷ Linnamuusikute vokatsioonid TLA 230-1-Bs 38, f. 420 (Peter Trump, 1701), f. 467 (Johann Bartsch, 1721), f. 470–471 (Martin Christoph Vehe, 1728), f. 487–488 (Ernst Jacob Tewes, 1750), f. 522 (Michael Andreas Tewes, 1776).

¹⁸ Martini vokatsiooni ei ole seni leitud, küll on säilinud muid temaga seotud dokumente: TLA 230-1-Bs 38, f. 567, 568, 570, 572, 578.

¹⁹ [Glehni] 1789: 291–296. Vt. ka Heinmaa 2014: 197–199.

läheldes nende elukutselisest valdkonnast, mille alusel on rühmad jagatud järgmiselt: magistraat, kaupmehed, linnateenistujad, literaadid, kirikuteenistujad, sõjaväeteenistujad, käsitöölised, töölised ja teenijad. Linna muusikategelased kuulusid vastavalt tööd andvale institutsioonile erinevatesse sotsiaalsetesse rühmadesse – kantorid olid kiriku- ja linnateenistujad, linnamuusikud linnateenistujad ning organistid kirikuteenistujad. Ameti ja sissetulekuga kaasnes sotsiaalne staatus, millega käisid kaasas õigused ja kohustused, samuti vabadused ja piirangud.

Muusikute sotsiaalne staatus sõltus kõikjal üldiselt nende sissetulekust, kuid teenistuse suurus sõltus linna suurusest ja tüübist – kas see oli õukonna residents, ülikooli-, garnisoni- vm. linn, ning linna vajadustest. Tallinn oli Eestimaa kubermangu pealinnana 18. sajandil võrreldes näiteks Riia ja Peterburiga suhteliselt väike linn, mille elanike arv kasvas pärast Põhjasõjast ja katkust tingitud katastroofilist inimelude kaotust sajandi lõpuks taas u. 10 700-ni (Brüggemann, Tuchtenhagen 2013: 136), nagu oli enne sõda. Kantorid, linnamuusikud ja organistid moodustasid koos käsitöölisega linnaelanikkonna keskkihi pärast raeliikmeid, kaupmehi, kubermanguametnikke, literaate ja jõukamaid käsitöölisi ning enne vaesemaid käsitöölisi, teenijaid ja muid töölisi.

18. sajandi algupoolel omas Tallinna muusikutest endiselt kõrgeimat prestiiži gümnaasiumi kantor, kellel oli linna muusikaelus kanda kaaluka roll. Kantorile maksti ka kõrgeimat tasu. 1700. aastal gümnaasiumi kantoriks kutsutud Johann Gonsiorile pakuti sama palka mis tema eelkäijalegi, kellel see oli olnud kiriku- ja linnakassast kokku 170 riigitaalrit, millele lubati juurde lisatasud, toetused ja tasuta eluase.²⁰ Gonsiori vokatsiooni põhjal jäid ka kantori töökohustused samaks ja nagu sellest võib lugeda, pidi tema „suurimaks hooleks saada noormeeste kristluse ja jumala-

kartlikkuse vaimus harimine ja neile üldainete õpetamine, koorimuusika juhatamine linna kirikutes ning vajaduse korral ka Toomkirikus, ja oma töö eest pidi ta vastutust kandma jumala, tema kuningliku majesteedi, kõigi ülemate ja kaaskodanike ees”.²¹ Muusikaga seotud töövaldkonda ei ole vokatsioonis sugugi täielikult ega üksikasjalikult kirjeldatud. Teatavasti ei piirdunud see vaid koorimuusika juhatamisega kirikutes, vaid hõlmas kogu liturgilise ja ka tseremoniaalse muusika ettevalmistamise protsessi alates koorilauljate õpetamisest kuni muusika ettekandmiseni. Peale selle pidi kantor ka koolis muusikaõpetust andma ning gümnaasiumis peetavatel tähtpäevadel ja pidulikel sündmustel muusikalist osa juhatama.²² Niisiis pidasid raad ja konsistoorium endistviisi kantori ametit kõigiti vastutusrikkaks töökohaks, mida ka tasustati kõrgemalt kui organisti- või linnamuusikuametit. Kantor Gonsior töötas oma ametikohal kümme aastat, kuni 1710. aastal viis katk ta hauda. Pärast tema surma jäi gümnaasiumi kantorikoht mõneks aastaks täitmata, mille põhjus oli ilmselt laastava Põhjasõja ja katkuga kaasnenud üleüldine heitlik ja raske olukord.

Sõja ja katku tekitatud kahjud andsid end edaspidi negatiivselt tunda paljudes linnaelu valdkondades, samuti linnakodanike töötasudes. 1715. aastal kantoriks kandideerinud Christian Ludwig Heimbrodile lubati vokatsioonis kiriku poolt aastapalgaks 120 riigitaalrit ning peale selle ka linnalt palka, aga viimase suurus ei ole dokumendis märgitud. Lubati veel ka muid seni kehtinud lisatasusid ja toetusi, samuti tasuta elamispinda.²³ Heimbrodi ametijärglane Christoph Erdmann Bieck pidi 1722. aastal leppima juba ainult 100-riigitaalrise aastapalgaga kirikult, millele lubati juurde töötasu kubermangu poolt, mille suurus aga jällegi ei ole nimetatud. Endistviisi olid lepingus tasuta korter, tavapärased lisatasud ja soodustused.²⁴ Bieck töötas kantorikohal kuni 1731. aastani,

²⁰ TLA 230-1-Bp 5, f. 205, Johann Gonsiori vokatsioon (1700); TLA 230-1-Bp 11, f. 292, Johann Joachim Helwigi vokatsioon (1696).

²¹ TLA 230-1-Bp 5, f. 205: „Und soll Er [...] dieses seine größte Sorge seyn laßen, daß Er die Jugend im Christenthum und der Gottesfurcht erbaue, in andern *Exercitiis scholasticis* treulichst *informire*, den *Chorum musicum* in denen Stadts- auch wenn es verlanget wird, in der Königl. Dohm-Kirchen *dirigire*, übrighens aber sich also verhalte, wie Er es vor Gott, Sr. Königl. Maytt, allen seinen Oberrn und jedermänniglich zu verantworten getrauet.”

²² Vt. gümnaasiumi kantori ametiprofilili kohta lähemalt Schaper 2013.

²³ TLA 230-1-Bs 38, f. 450p.

²⁴ „Für welche seine Mühwaltung wir ihm zur jährl. Besoldung von unsern Gottes Kasten ein hundert Rthl außer was er gleich denen vorigen *Cantoribus* aus dem Lande *pro salario fixo* zu erwarten hat, nebst freyer Wohnung, denen gewöhnl. *accidentien* und *beneficien* bestehen und unverkürzt genießen laßen, [...]”. Biecki vokatsioonist (1722) leidub kaks eksemplari: TLA 230-1-BI 15, f. 77 ja TLA 230-1-Bs 38, f. 468.

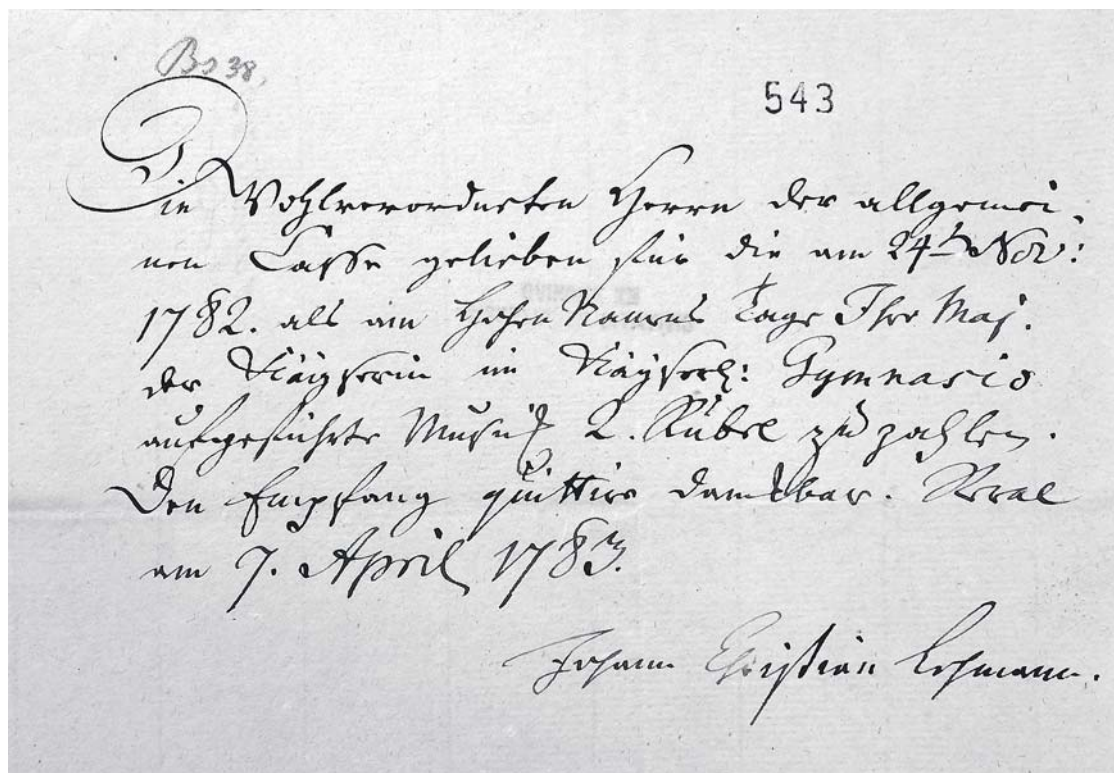


Foto 1. Gümnaasiumi kantor Lehmanni kviitung linnalt saadud tasu kohta muusika esitamise eest gümnaasiumis keisrinna nimepäeval (7.04.1783, TLA 230-1-Bs 38, f. 543).

mil ta sealt lahkus seoses edutamisega konsistooriumi ametisse Vana Testamendi eestikeelsete tõlkekäsitajade toimetaja ja korrektorina. Tegemist oli eestikeelse täispiibli ettevalmistustöödega, mille juhtivaks korraldajaks ja toimetajaks oli Eestimaa konsistooriumi assessor Anton Thor Helle ja millega jõuti lõpule 1739. aastal, kui „Piibli Ramat“ Tallinnas trükist ilmus (Tafenu 2009).

Edaspidi gümnaasiumi kantori ametikohale kutsutud isikute säilinud vokatsioonides²⁵ ei ole palga suurust üldse enam märgitud, vaid on lubatud kõike sedasama mis eelmistele kantoritele, mille põhjal võib järeldada, et põhitasu võis olla jäänud 100 riigitaalri (ehk 80 rubla)²⁶ juurde, millele tulid juurde eespool nimetatud lisatasud. Näi-

teks aastail 1768–1785 töötanud kantor Lehmanni puhul on teada, et ühe mängu eest gümnaasiumis maksis linn talle 2 rubla,²⁷ samal ajaperioodil Oleviste ja Niguliste kiriku organistid Agthe, Giese ja Welsch said gümnaasiumis ühe korra mängimise eest 2.30 rubla²⁸ ja linna peamuusikud Ernst Jacob ja Michael Andreas Tewes veelgi rohkem, 2.40 rubla.²⁹ Kokkuvõttes annavad seesugused palganumbrid sajandi teisel poolel tunnistust kantori ameti prestiiži langusest. Tallinna organistide staatus liikus 18. sajandi jooksul aga tasapisi tõusujoones, ehkki nende palgad palju ei tõusnud. Kui sajandi esimesel poolel oli Oleviste ja Niguliste organistide põhipalk umbes 94 rubla, ühtlasi tasuta eluase ja õigus teenida aktsidentse,

²⁵ TLA 230-1-Bp 11, f. 336–337 (Hayn, 1731); TLA 230-1-Bp 29, f. 73–74 (Völcker, 1785).

²⁶ Peamuusik Tewese kviitungis lisatasu saamise kohta aastast 1770 on märgitud riigitaalri kursiks rubla suhtes 1 Rtlr : 0.80 Cop. (TLA 230-1-Bs 38, f. 497). Riigitaalri kõrval olid kasutusel ka väiksema vääringuga *courant*-riigitaalrid, mille kurss rubla suhtes 1 Rtlr-Cour : 0.65 Cop leidis Tewese vokatsioonis (TLA 230-1-Bs 38, f. 487p).

²⁷ TLA 230-1-Bs 38, f. 530, 533, 540, 543, 546, 547, 548.

²⁸ TLA 230-1-Bs 38, f. 526, 529, 532, 535, 538, 539, 542, 555.

²⁹ TLA 230-1-Bs 38, f. 497–503, 534, 541, 544, 545.

siis sajandi lõpupoolel, 1789. aastal Oleviste organistiks saanud Johann Julius Miruse põhipalk oli tema vokatsiooni järgi 106.50 rubla, peale selle lisatulud.³⁰

Käesolevas artiklis vaadeldavad Niguliste kiriku organistid Heinrich Ernst Giese (1719–1777), Johann Carl Justus Welsch (†1787) ja Alexander Forbus (1744–1792) olid ametis 18. sajandi teisel poolel. Neist staažikaim, 27 aastat organistina teeninud Giese on oma tegevusest jätnud kahjuks vähe jälgi. On teada, et ta tuli Tallinnasse Lüneburgist, kus ta oli ka õppinud. Niguliste kiriku organistikohale sai ta 31-aastasena 1750. aastal³¹ pärast eelmise organisti Heinrich Christoph Callenbergi siitilmast lahkumist ja töötas selles ametis kuni oma surmani 1777. aastal. Vabanenud kohale kutsuti Welsch,³² kes oli Oleviste kiriku organisti Carl Friedrich Agthe õpilane, ning pärast Agthe surma 1786 edutati ta oma endise õpetaja kohale Olevistes. Niguliste organistikohale aga kutsuti Tallinnas sündinud Alexander Forbus,³³ kes oli samuti olnud Agthe õpilane. Tema jõudis enne surma töötada kuus aastat.

Niguliste organistide säilinud vokatsioonide tekstid kattusid oma põhisisus läbi kogu 18. sajandi. Põhiosa tekstist moodustavad tarvilikud formaalsused ja ametikohustega seotud üksikasju kahjuks ei ole esitatud. Lubatavate hüvitiste sisu on küll veidi rohkem lahti kirjutatud, kuid täpset põhipalka enamasti ei ole märgitud. Vokatsioonidest saame teada, et Niguliste organistiks kandideerijalt eeldati erialast vilumust, mille tõendamiseks ta pidi sooritama muusikaalaste ja mänguoskuste n.-ö. eksami (*die Probe eines habilen Musici und Organisten*). Kuidas eksamit Tallinnas korraldati, mida pidi kandidaat mängima ja kes teda hindasid, selle kohta andmeid ei ole.

Võiks arvata, et nagu Saksamaal tuli kohataotlejal ka siin näidata nii oma mängutehnilisi kui ka improviseerimisoskusi, s.t. esitada näiteks mõni fuuga ja improviseerida etteantud koraali teemal. Žüriisse kuulusid tõenäoliselt teis(t)e kiriku(te) organist(id), gümnaasiumi kantor, linna peamuusik ja ka kiriku ja/või rae esindaja(d). Vokatsiooni esitamine Tallinna rae poolt tähendaski seda, et kandidaat oli eksami edukalt sooritanud ja teda paluti koht vastu võtta. Seejuures oodati tulevaselt organistilt, et „[ta] oleks nii oma igapäevaelus kui ka talle usaldatud vastutusrikkas organistiametis ikka ja alati lojaalne, vaga, töökas, kaine ja mõõdukas niivõrd, et jumal ja tema ülemad võiksid sellega rahul olla.”³⁴

Põhitöökohustuste täitmisel kehtisid Giesele samad nõudmised mis eelnevatele ja ka järgnevatel organistidele, s.t. ta pidi mängima Niguliste kirikus orelit pühapäevastel ja pühade jumala-teenistustel koguduselaulule saateks ja soolona, lisaks Pühavaimu kirikus rae pidulikel teenistustel. Aastapalgaks selle eest lubati Giesele sama, mis oli olnud eelmisel organistil Callenbergil,³⁵ kelle vokatsioonis aastast 1721 aga ei ole palga suurust nimetatud, vaid on omakorda viidatud tema eelkäija Peter Trumpi lepingule (1710) ning Trumpi vokatsioonis tolele eelnenud Christian Busbetzky lepingule (1701). Viimases lubati Busbetzkyale aastapalgaks 100 riigitaalrit kiriku poolt, millele lisandus linnakassast 5 *courant*-riigitaalrit Pühavaimu kirikus mängimise eest.³⁶ Siiski leidub rae resolutsioon 1746. aastast, kus Callenbergi aastapalga suuruseks on märgitud 125 *courant*-riigitaalrit, mis rublades teeb kokku 81.25.³⁷ Seega võis ka Giese põhipalk kiriku poolt olla 81.25 rubla, millele lisandus linnakassast 13 rubla Pühavaimu kirikus töötamise eest,³⁸ kokku niisiis 94.25 rubla

³⁰ TLA 230-1-Bs 38, f. 564–564p, 574.

³¹ Vokatsioon (1750) TLA 230-1-Bs 38, f. 486.

³² Vokatsioon (1777) TLA 230-1-Bs 38, f. 528, *Copia* 525.

³³ Vokatsioon (1786) TLA 230-1-Bs 38, f. 556.

³⁴ TLA 230-1-Bs 38, f. 486: „und [er] sich in seinem Leben und Wandel, wie auch ihme anbetrauten Amte eines redlichen Organisten Pflicht gemäß jederzeit getreu, fromm, fleißig, nüchtern und mäßig mithie solchergestalt betragen werde, daß Gott und seine Obern ein Wohlgefallen daran haben mögen.”

³⁵ TLA 230-1-Bs 38, f. 486p: „Wohingegen er für seine Mühewaltung alles dasjenige, so sein *Antecessor* gemeldeter seel. *Callenberg* an stehendem Lohn, freyer Wohnung, *Accidentien* und sonsten anderen Freyheiten gehabt, zu haben und zuzugießen haben soll.”

³⁶ TLA 230-1-Bs 38, f. 466 (Callenberg), 449 (Trump), 418, 440 (Busbetzky).

³⁷ TLA 230-1-BI 15, f. 82–82p.

³⁸ TLA 230-1-Bs 38, f. 524, 526.

aastas. Tema ametijärglaste Welschi ja Forbuse aastapalgad olid nende vokatsioonide ja mõningate kviitungite põhjal samad.³⁹

Põhipalgale lisaks andis kirik organistidele tasuta eluaseme, samuti võimaldas neile muid soodustusi ja lubas teenida lisatulusid. Viimased tähendasid teenistust väljaspool põhitööd, tavaliselt musitseerimist gümnaasiumis peetaval pidulikel sündmustel, pulmapidudel ning varrudel ja ka eratundide andmist (peamiselt klahvpillimängus). Säilinud kviitungitest selgub, et nii Giese, Welsch kui ka Forbus käisid klahvpilli mängimas gümnaasiumis linna avalikel pidu- ja tähtpäevadel, nagu näiteks keisrinna nime- ja sünnipäeval või uute professorite vastuvõtmise tseremoonial, saades linnalt ühe ürituse eest 2.30 rubla.⁴⁰ Põhi- ja lisatulusid kokku arvestades ulatus Niguliste organistide palk ligi 100 rublani, mis võis suureneda vastavalt rohkematele esinemistele gümnaasiumis. Lisasissetulekut võimaldasid neil saada pulmapidudel ja varrudel muusika tegemine, kuid kahjuks ei ole seni leidunud dokumenti, mis annaks selle töövaldkonna kohta üksikasjalikumate teavet.

Giese viimasel töö- ja eluaastal 1777 määras raad talle töötasuna lisaks 12 tündrit (u. 1030 kg) rukist aastas,⁴¹ mis kehtis ka järgmistele Niguliste organistidele Welschile ja Forbusele. Nagu eespool öeldud, olid nende palgad tõenäoliselt samas suurusjärgus, sest ka nende vokatsioonides on aastase töötasu osas viidatud jällegi eelkäijatele, märkides, et „tehtud töö eest peab ta saama kõike sedasama, mida said tema eelkäijadki, tava pärast püsipalka, rukist, tasuta eluaseme, lisatulusid ja muid soodustusi, ja olema sellega rahul.”⁴²

Aastal 1786 sai Welsch ametikõrgendust tema määramisega peakiriku Oleviste organisti kohale, kus ta jõudis teenida vaid umbes aasta jagu. Ilmselt sai ta kõrgemat palka kui Nigulistest töötades

ja seda arvamust võiksid toetada andmed järgmise Oleviste kiriku organisti Johann Julius Miruse vokatsioonist 1789. aastast, kus talle on lubatud aastapalgaks 106.50 rubla, millest 100 rubla kirikult töö eest Olevistes ja 6.50 linnakassast mängimise eest Pühavaimu kirikus.⁴³

Linna peamuusikud said 18. sajandi algusest kuni 1780. aastateni töölepingute järgi väikseimat palka, mis oli 100 *courant*-riigitaalrit (ehk 65 rubla), lisaks anti üks sälitis (2 tonni) rukist, aktsiisivabastus ühelt sälitiselt linnastelt ning lubati teenida lisatasu linnakodanike pulmades ja muudel linnaüritustel mängimisega.⁴⁴ Lisatulusid teenimise õigus võimaldas ka neil oma kogutulu oluliselt kasvatada ja see tõenäoliselt sõltus paljuski peamuusikust endast. Sajandi teiseks pooleks oli linnamuusikuameti prestiiž Tallinnas tõusnud, eriti tänu 1730.–40. aastail peamuusikuna tegutsenud ambitsioonikale Martin Christoph Vehele, kes pärast muusikute tsunfti meistriks tunnistamist rae poolt esitas taotluse saada Suurgildi liikmeks ning selleks ka sai.

Vehe ametijärglane Ernst Jacob Tewes tuli Tallinnasse Saksamaalt ja mõningatel andmetel sai ta Vehe kompanii liikmeks 1737. aastal (Saha 1972: 40, 57). Kui Vehe taandus ametist kehva tervise tõttu, siis nägi ta oma järglasena just Tewest, keda ta ka raele soovitas. Linna peamuusiku kohale kandideerija pidi sooritama eksami näitamaks oma muusikalist ettevalmistust ja küpsust (*Habillite und Fertigkeit in der Musique*), mida hindas raeesindajatest ja tõenäoliselt ka teistest muusikutest moodustatud komisjon. 1750. aastal Tewesele saadetud vokatsioon kinnitab, et tema võimekus vastas talle esitatud nõuetele. Raad määras talle samad tööülesanded, mis olid eelmistelgi peamuusikutel, s.t. ta pidi oma muusikutega teenindama linna kirikuid, gümnaasiumit ja mängima kõigil avalikel sündmustel, nagu ka raekojas, nimelt kõigil püha-

³⁹ TLA 230-1-Bs 38, f. 525, 532, 537, 542, 555, TLA 230-1-BI 15, f. 88 (Welsch); TLA 230-1-Bs 38, f. 554, 556, 557, 558 lisaleht (Forbus).

⁴⁰ TLA 230-1-Bs 38, f. 526 (Giese), 532, 542, 555 (Welsch), 558 lisaleht (Forbus).

⁴¹ TLA 230-1-Bs 38, f. 520–521.

⁴² Welsch (1777) TLA 230-1-Bs 38, f. 525p; Forbus (1786) TLA 230-1-Bs 38, f. 556p. „Er/Sie vor seine/ihre Mühwaltung alles dasjenige, so sein/ihr Vorgänger an gewöhnlichem stehenden Lohne, Rocken, freyer Wohnung, Accidentien und sonstern andern/anderweitigen freyheiten gehabt, gleichfalls zu haben, und zu genießen haben soll/sollen.”

⁴³ TLA 230-1-Bs 38, f. 564–564p.

⁴⁴ TLA 230-1-Bs 38, f. 420 (Trump, 1701); TLA 230-1-Bs 38, f. 467 (Bartzsche, 1721); TLA 230-1-Bs 38, f. 470 (Vehe, 1728); TLA 230-1-Bs 38, f. 487 (Ernst Jacob Tewes, 1750); TLA 230-1-Bs 38, f. 522 (Michael Andreas Tewes, 1776).

päevadel ja neljapäevadel üks tund lihavõtetest mihklipäevani, samuti pulmades ja jootudel vastavalt linnamäärusele.⁴⁵

Töötasuna lubas raad Tewesele aastapalgaks linnalt endiselt 100 *courant*-riigitaalrit, lisaks ühe säilitise rukist ja aktsiisivabastuse ühe sälitise linnaste kohta. Samuti jäeti õigus teenida lisatulu, säilitati privileegid ning muud soodustused ja õigused.⁴⁶ Need õigused olid seotud eelkõige lisatulu teenimise regulatsiooniga linnas ja eeslinnas, kus omad õigused kehtisid ka organistidele ja kantoritele. Tülikat konkurentsi tööturul aga tekitasid veel garnisonimuusikud ja tsunftijänesed.

Tewes töötas peamuusiku kohal kuni surmani, kokku 26 aastat. Ta suurendas kompanii koosseisu 10-liikmeliseks ja kompaniülemena vastutas oma muusikute tegevuse eest. Ta korraldas muusikute-sellide tööd, haldas kompanii tulusid ja kulusid, samuti vara (pillid, noodid), koolitas õpipoisse. Kui varasematel aegadel lähtusid peamuusikud tsunfti tavast jagada ühiselt teenitud tulud kõigi vahel võrdselt, siis Tewes seda ei järginud, võttes pool kogu tulust endale. Sel moel sai temast Tallinna üks jõukamaid muusikuid, mis peegeldub ka tema varaloendis. Ent niisugune majandamine tõi talle kaasa ebameeldivaid tülisid sellidega, millest üks lõppes koguni kohtuprotsessiga,⁴⁷ ja pärast tema surma müüdi talle kuulunud maja võlanõuete katteks oksjonil maha (Saha 1972: 57).

Ernst Jacob Tewese poeg Michael Andreas Tewes alustas peamuusiku tööd samuti 65-rublase aastapalgaga, kuid 1789. aasta jaanuaris rahuldas raad tema palve tõsta palka ning vabastada korteriüürist elukalliduse kasvu ja õigusteta konkurentide tegevuse tõttu.⁴⁸ Tema aastapalgaks määrati nüüdsest 120 rubla, mis kehtis ka järgmistele peamuusikutele – Johann Gottlob Mühlbachile ja Carl Heinrich Martinile. Viimased palusid raelt veelgi palgalisa, nii et sajandi lõpukümnendil oli linna muusiku palk 150 rubla ja endiselt kehtisid teatud maksuvabastused ning õigus lisateenistusele lin-

nas ja eeslinnas pulmades, ristsetel ja teistel pidudel mängimise eest.⁴⁹

Muusikute ja kantorite elukohast ja eluolust

Linnakodanike staatuslikud erinevused ilmnedid juba nende elamu asukohas linnas. Pullati ja Suurmaa andmetel (Pullat 2013: 151–164; Suurmaa 2012: 170–182) olid eri sotsiaalsetel rühmadel all-linnas ja eeslinnades sajandite jooksul välja kujunenud oma põhilised elurajoonid. Raeliikmete, kaupmeeste ja linnateenistujate elumajad paiknesid peamiselt Pikal, Laial, Vene, Niguliste ja Suur-Karja tänaval ning Raekoja platsi ümbruses. Jõukamatel kaupmeestel võis lisaks linnaelamule olla veel teisi hooneid ja krunte nii linnas kui ka eeslinnades. Literaatide elukohad asusid valdavalt Viru, Munga, Pühavaimu ja Pikal tänaval, kooliõpetajad, nende hulgas kantorid ja kolleegid, said tavaliselt korteri koolile kuuluvas majas. Nii ka käesolevas artiklis kõnealused kantorid Gonsior, Bieck ja Hessler, kelle vokatsioonides lubati neile tasuta korter. Tallinna käsitöölised elasid rohkem Niguliste, Harju, Müürivahe, Kullassepa, Uuel tänaval ja Oleviste kiriku ümbruses, aga vaesemad ka eeslinnades, kus olid peamiselt tööliste ja teenijate elukohad. Kirikuteenistujad elasid enamasti oma kirikule kuuluvas hoovimajas, nagu näiteks ka Niguliste kiriku organistid Giese ja Forbus (Pullat 2013: 163), tõenäoliselt ka Welsch. Et elukoha paiknemist ja elumaja omamist mõjutas suuresti elukutse prestiižikus ja sellega kaasnev jõukus, siis enamus muusikuametite kandjaid endale kinnisvara hankida ei saanud. Küll aga oli linna peamuusik Ernst Jacob Tewes suutnud saavutada sellise jõukustaseme, mis lubas tal oma maja soetada. Tema varaloendi järgi kuulus talle elumaja Hobusepea ja Laia tänava nurgal (Hobusepea 14 / Lai 20).⁵⁰ Ei nimetatud kantorid ega organistid saanud seesugust elamist endale võimaldada.

Pärast Põhjasõjast tulenenud üldisest madalseisust taas jalule saamist edenes Tallinna linna-

⁴⁵ TLA 230-1-Bs 38, f. 487: „so wohl in denen hießigen Stadt-Kirchen, *Gymnasio* und allen vorfallenden *publiquen* Begebenheiten, als auch auf dem Rathhauß hieselbst, neml. alle Sonntage und Donnerstage eine Stunde von Ostern bis *Michaelis* zu musiciren, imgleichen auf denen Hochzeiten und Gelagen zu folge dieser Stadt-Verordnung und der ihm vorzulegenden *Taxae* mit denen unter sich habenden Leuten sich zu *reguliren*, [---].“

⁴⁶ Samas, f. 487p: „dahingegen er für seine Mühwaltung jährl. hundert rtl *cour: a 65 Cop. pr:* rtl, wie auch eine Last Roggen und die *Accis:* Freyheit auf eine Last Maltz von der Stadt, wie imgleichen alle *Accidentien, Privilegien, Freyheit* und Gerechtigkeit, gleich solches sein *Antecessor* hiebevorn genossen, auch zu haben und zugenießen haben soll.“

⁴⁷ TLA 230-1-Bs 38, f. 504–516.

⁴⁸ TLA 230-1-Bs 38, f. 560–561, 562–562p.

⁴⁹ TLA 230-1-Bs 38, f. 566–572, 578.

⁵⁰ TLA 166-1-559, f. 23p: „in der Pferde Käufer-Straße an der Ecke der breiten Straße belegenes einwöhnliches Hauß“.

kodanike elamiskultuur 18. sajandi jooksul määrgatavalt, mille kohta annavad tunnistust koduste interjööride ajakohastamine ja majapidamiste täiustamine sajandi teisel poolel. Jõukama keskklassi eneseteadvuse tõusuga suurenesid nende representatiivsed ambitsioonid, tänu millele said paremal elujärjel linnakodanike elamud lisaks nende elamisfunktsioonile ka esindusfunktsiooni (Kodres 1992: 51). Prestiizikad kodanikud püüdsid järgida nii Lääne-Euroopa rõivamoe- kui ka kodusüstustrende, hankida funktsionaalsemat ja kvaliteetsemat mööblit ning luksuslikke tarbesemeid. Samuti jälgiti Läänest levinud söömis- ja joomiskultuuri arengut, kus lisaks toidule ja joogile pöörati üha rohkem tähelepanu lauakommetele ja ühtlasi köögi- ja lauanõude materjalile ja disainile. Tinanõude kõrvale ja asemele hangiti järjest rohkem keraamilisi, portselanist ja klaasist lauanõusid (Suurmaa 2004). Uue moejoogi kohvi lembust – esimene teadaolev kohvimaja Tallinnas avati 1702. aastal – kinnitavad paljude linlaste varaloendites märgitud kohviveskid, kohvi- ja koo-rekannud ning kohvitassid.

Üheks staatust näitavaks esemeks kodudes kujunes 18. sajandi teisel poolel klahvpill (Pullat 2012: 235), mida oli saadaval mitut liiki. Kodune musitseerimine läks moodi eelkõige noorte neidude seas, sest pillimängimises ja ka laulmises nähti vooruslikku ajaviidet ja ka erilist oskust, millega seltskonnas võis silma paista. Keskklassi hulgas oli kõige levinumaks instrumendiks klavikord, jõukamatel klavessiin või haamerklaver (tahvelklaver või tiibklaver). Kallim ja uhkem pill aga ei pruukinud tähendada, et seda hästi mängida osati. Näiteks on üks anonüümne kaasaegne kirjutanud, et Tallinna naised olid enamasti rahul juba sellega, kui neil oli ilus mahagonist instrument, mis kaunistas tuba. Ja ehkki oli rohkesti saadaval parimaid ja uusimaid noote, ei soovinud neid tehniliselt raskemaid teoseid harjutada, arvates, et paari tantsu mängimisest või laulukese laulmisest neile piisab.⁵¹ Mainitud mahagonist pill võis olla *Fortepiano* ehk tiibklaver, mis leidis sajandi lõpupoole järjest rohkem ostjaid.

Sirvides kantorite ja muusikute seitset varaloendit ajavahemikust 1711–1792, võib nende eluolus ja elustiilis märgata nii erinevusi kui ka sarnasusi võrreldes teiste keskklassist ametikandjatega ja ka üksteisega. Erinevused ja sarnasused olid

tingitud ühelt poolt nende endi ameti prestiižikusest ehk sissetulekust ja teiselt poolt erialasest tegevusest ning isiklikest huvidest ja eelistustest. Peamine erinevus üldiselt oli nende puhul kinnisvara puudumine, erandiks peamuusik Tewesele kuulunud kahekordne elumaja. Tewese varaloend peegeldab üldse paremal järjel majapidamist, mille peaaegu kõigis valdkondades leidub arvukamalt esemeid kui kantoritel ja organistidel. Ei ole küll teada, mitu ruumi oli tolleaegses Tewese korteris, kuid uhket mööblit, mida peeti jõukuse peamiseks väljendusvormiks, on sinna mahtunud üsna palju. Näiteks oli tal üheksa erinevat kappi, sealhulgas köögi-, riide- ja muud kapid ning ka üks suur noodikapp (*1. großer Musicalien-Schrancken*), samuti üks kummut, mis 18. sajandi teisel poolel oli kindel märk omaniku moodsast ja peenest maitsest (Pullat 2012: 222). Peale kappide ja kõiksugu säilituskastide oli Tewese kodus 12 nahk- ja kuus riidekattega tooli, üks leentool ning kuus erinevat lauda, mille hulgas kaks köögi-, kaks klapplauda, üks suur ümmargune tammepuust laud ja üks lakitud teelaud. Voodeid on märgitud kaks suurt ja kaks reisivoodit, lisaks üks magamispink (*Schlaf-Bank*). Tewese rikkust ja edevust näitavad ka inglise seinakell lakitud korpusega ja kaks peeglit, mis 18. sajandi teisel poolel olid juba laialt levinud, ent kujutasid endast siiski luksuseseid. Samuti kaunistasid tema eluruumi 18 suuremat ja 7 väiksemat maali (*Schildereyen*), mille kohta kahjuks midagi täpsemalt märgitud ei ole. Muusiku korterit valgustas 15 erinevat lühtrit (*Leuchters*, mille hulgas võis olla ka küünlajalgu) ja üks vasklamp.

Tewese laua- ja kööginõude kollektsioon on samuti muljet avaldav, alates väärtuslikumast lauahõbedast, moodsatest portselan- ja klaasnõudest ning inglise kivikeraamikast kuni tavalisemate vasest, messingist, tinast, plekist ja rauast laua- ja säilitusnõudeni. Sööki valmistati ise, mille jaoks olid olemas erinevad kastrulid, katlad, pannid, pajad, kuusjalgnõu ja praevarras, samuti uhker, lehter, riiv ja kurnsõel jm. ning peale selle erinevad nõude- ja kätepesukausid. Tewese kodus joodi nii teed kui ka kohvi, mida kinnitavad varaloendis märgitud kolm teekatelt ja teekann, kaks teebretti ja 24 portselanist teetassi ning kohvirõster, kolm kohvikannu ja 20 portselanist tassi, lisaks koorekannud ja suhkrutoosid.

⁵¹ B. 1786: 111–112.

Peale mööbli, köögi- ja muu majakraami on Tewese varaloendisse kantud hulgaliselt kodutekstiili, nagu voodipesu ja -kardinad, laudlinad, salv- ja käterätikud. Lisaks on märgitud 116,5 m erinevat linast kangast (jämedat ja peent) ning ka sugemata lina ja soetud linatakke, samuti pesemata ja pestud lõnga. Et majakraami hulgas leidusid ka kraasid, koonlapuu, lõngapool ja haspel, siis võiks järeldada, et Teweste kodus kedrati ise linast lõnga, millest sai kangrul lasta kangast kududa. Tewese rõivatagavara aga ei näita teda väga moeteadliku mehena, küll on talle kuulunud hõbeuur – 18. sajandi teisel poolel Tallinna seltskondliku eliidi üks staatussümboleid (Pullat 2012: 244). Tewese väärisesemete hulgas leidis ka hõbedane mõök ja viis kuldsõrmust, millest üks topaasiga ja üks pitsatsõrmus, kuid ei ole teada, kas midagi neist ka tema lesele kuulus. Varaloendi eessõnast saab küll teada, et Tewes oli kaks korda abielus ja temast jäid maha lesk Anna Margaretha Uhde ja poeg. Esimese abielu oli Tewes sõlminud 1756. aastal Charlotta Vehega (Dahlström 2013) ja sellest sündisid poeg Michael Andreas, isa ametijärglane, ja tütar.

Tewese kui linna peamuusiku erialast tegevust peegeldab kõige paremini tema silmapaistvalt arvukas pillikogu ja ka noodid, millest tuleb lähemalt juttu artikli järgmistes alalõikudes, kus käsitletakse ka organistide ja kantorite vastavaid kogusid.

Võrreldes kantorite ja organistide materiaalset eluolu Tewese omaga, küündis üldise jõukustaseme poolest, arvestamata raamatu-, nood- ja pillikogu, tema lähedale organist Welsch. Tal ei olnud küll oma elumaja, kuid kogu tema majapidamine paistab varaloendi põhjal olevat olnud suhteliselt paremal tasemel. Welsch pidi oma varakuse eest tänuelik olema ka abikaasa Catharina Elisabeth Lohmannile, Suurgildi vanema tütrele, kes varaloendis leiduvate märkuste järgi tõi omalt poolt majapidamisse hulga väärtuslikku mööblit jm. Näiteks on mööbliesemete nimekirjas koguni kaks kummutit, kolm erinevat kappi, viis lauda, 18 tooli ja leentool, voodi ja magamispink. Sisustuse hulka on kuulunud ka neli peeglit, üheksa lühtrit ja 12 lampetit ehk metallplaadiga seinalühtrit ning kümme maali. Head ja peent maitset ning külalislahket kodu demonstreerisid kahtlemata ka rikkalik lauahõbe ja moodsad portselan- ja klaasnõud. Samuti oli Welschil olemas kõik tee- ja kohvijoomiseks vajalik alates mahagonist teelauast

ja teelaekast, eri suuruses tee- ja kohvipottidest, kohviveskist, tee-, kohvi- ja koorekannudest kuni tasside ja lusikateni.

Organist Welschile ja tema naisele kuulusid ka jõukama klassi staatust sümboliseerinud taskukellad: mehel hõbeuur ja naisel mehe poolt talle pulmadeks kingitud kulduur koos ketiga – sellist hinnalist vääriseset kandsid naised tol ajal pigem ehte kui ajanäitajana. Kuldesemetest on loendis märgitud veel kolm sõrmust, neist üks vääriskividega. Nagu paljude teiste jõukamate meeste puhul, nii ka Welschi aksessuaaride hulgas leidisid Hispaania jalutuskepp, mõök ja tubakatoos. Tema garderoobi kuulusid erinevad kuued, vestid, särgid, püksid, kaelasidemed ja parukad ning sukad, mis said 18. sajandil moodsa riietuse kindlaks detailiks (Russak 2007: 101). Kõige selle põhjal võiks järeldada, et Welsch pidas hästi ja moodsalt riietumist elustiili oluliseks osaks. Erinevalt Tewese varaloendist sisaldab Welschi oma ka tema lese rõivaste loetelu, nagu oligi enamasti kombeks. Lasterõivaid tavaliselt varaloenditesse ei kantud, üks vähestest eranditest on professor Hessleri varaloend, milles on muude rõivaste ja ka voodipesu hulgas registreeritud mõned lasteasjad.

Rikkalikuma riidekraamiga paistavad silma veel organistid Giese, Forbus, professoriks saanud Hessler ja veidi varasemast ajast kantor Bieck. Rõivaste loendite puhul aga tuleks märkida, et need ei pruugi alati näidata tegelikku riideesemete arvulist seisukorda, sest paljud nimekirjad paistavad mittetäielikena, s.t. et inventeerija tõenäoliselt ei ole registreerinud kõiki lahkunule või pereliikmetele kuulunud riideesemeid ega jalanõusid, vaid kas üksnes väärtuslikumaid või siis neid, mis inventeerimise hetkel alles olid. Näiteks ei Welschil, Bieckil ega Gonsioril leidu garderoobi loetelus jalanõusid, mis tegelikkuses oli ebatõenäoline.

Gümnaasiumiprofessorite elumajas elanud professor Hessleri kodune interjäär ja majapidamine peegeldavad teda samuti kui literaatide jõukama osa esindajat, kelle aastapalk ulatus üle 250 rubla. Tema kodusisustuses väärib märkimist 30 tooli, neli erinevat lauda ja kolm kappi, kirjutuslaud, raamaturiiulid, viis peeglit ja seinakell (ilma korpuseta). Majapidamises oli arvukalt köögi- ja lauanõusid, sealhulgas hõbedast, portselanist ja klaasist. Ilmselt joodi ka Hesslerite kodus kohvi – seda kajastavad varaloendisse kantud kohviveski, -kannud ja -tassid. Erinevalt teiste muusikute ja kantorite majapidamistest oli Hessleril mitmeid

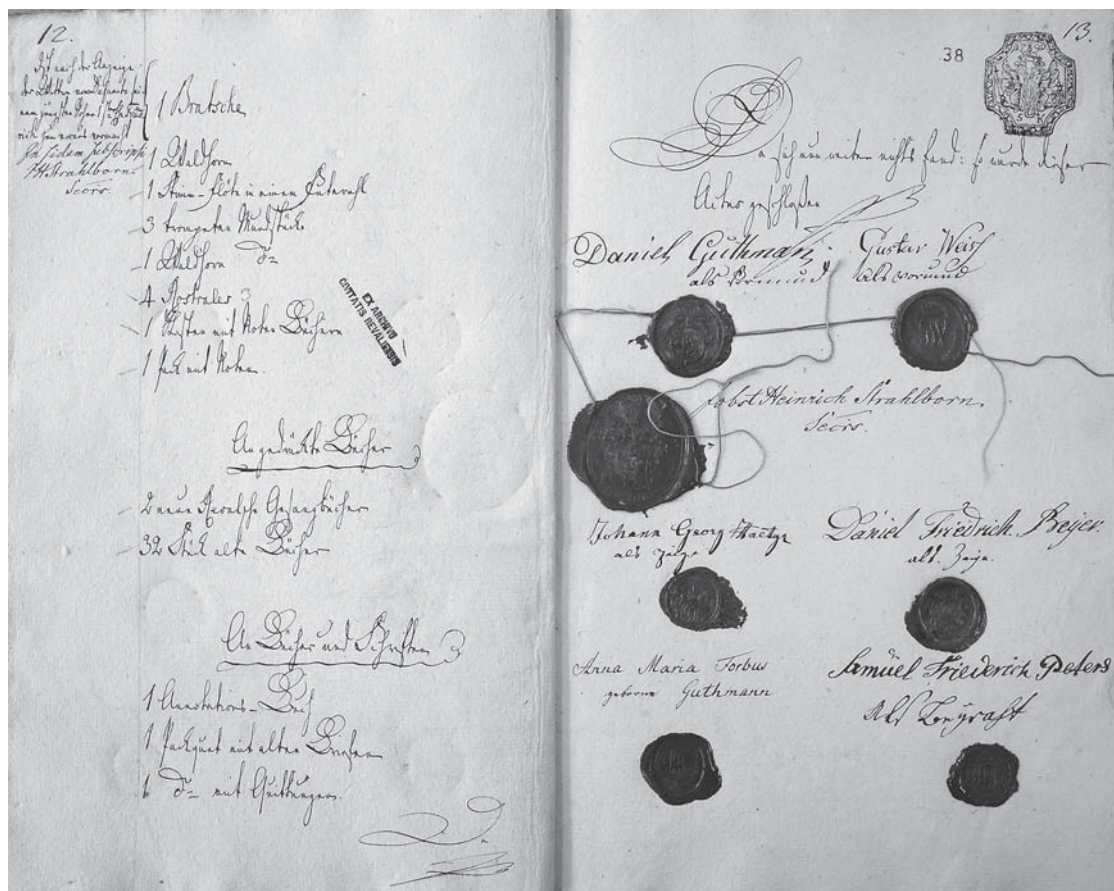


Foto 2. Leheküljed organist Alexander Forbuse varaloendist (1792, TLA 166-1-259, f. 37p–38).

aiatööriistu ja nii lilledega kui ka tühje lillepotte, mis siiski ei pruugi viidata professori aiandusharastusele, sellega võis tegeleda ka tema naine. Samuti leidub majakraami nimekirjas üks nappudega lauamäng ja mõned nukud, mis ilmselt kuulusid professori tütrele. Hessleri jõukamat staatust näitavad varaloendisse märgitud hõbeuur ja hõbemööök, ka hõbedane jalutuskepp, kuldesemete- na kolm sõrmust, neist üks punase koralli ja kahe pärliga. Tema igapäevasele tõenäoliselt rohkele kirjatööle viitavad lisaks nimetatud kirjutuslauale veel tindipott ja pliiatsinuga.

Sajandi teisel poolel tegutsenud organismide Giese ja Forbuse olmeline elu paistab varaloendite põhjal olevat olnud suhteliselt sarnases seisus. Võrreldes Tewese, Welschi ja Hessleriga oli see ta-

gashioidlikum, kuid vastas enam-vähem tolleaegse Tallinna keskklassi elutingimustele. Forbus oli pereinimene, kellest jäid maha alaealsed lapsed. Giese perekonnaseisu kohta andmeid ei ole, kuid talle kuulunud esemete põhjal ning vara avalikul oksjonil müümise järgi võib arvata, et ehk oli ta vallaline mees. Mõlema organisti varaloendid peegeldavad neid kui ilu ja moodsust hindavaid inimesi: nende eluruumide sisustuses leidis ka luksuslikumaid esemeid ja kunsti, nagu näiteks kummut Forbusel, peeglid ja maalid – Forbusel koguni 27 maali. Samuti oli neil lauahõbedat ja portselan- ning klaasnõusid. Nii Giese kui Forbuse garderoobi aksessuaaride hulgas olid hõbeuurid ja jalutuskepid, Giesel ka hõbedane mõök.⁵² Forbuse majapidamises leidis ka vokk, lõngapool ja

⁵² Giese vara oksjonimüügi protokollki järgi olid kõige kallimalt müüdud esemed hõbeuur hinnaga 13.25 rubla, viiul kastis 8.55 ning hõbedane mõõk 6.50. TLA 230-2-106, f. 21–26.

kaks kraasi, kuid erinevalt Tewesest ei olnud tal takke ega lõnga, vähemalt mitte vara inventeerimise ajal. Giese varaloendis on registreeritud aga seitse linnupuuri ja kaheksa kana, keda ta kasvas tõenäoliselt endale söögiks, millist tegevust teiste muusikute puhul teada ei ole.

Giese ja Forbuse erialasele tööle viitavad nende varaloendites mitmed esemed, eelkõige pillid, noodid ja raamatud, millest tuleb juttu edaspidi, ning Giesel ka kaks noodipulti, üheksa rostraali,⁵³ neli häälestusvõtit ja 13 klahvpillikeelt, Forbusel samuti neli rostraali.

Kantor Bieck, kes vahetas oma ameti kolleegi ja edasi eestikeelse piibli tõlke toimetaja vastu, on varaloendi põhjal elanud üsna tagasihoidlikult, pööramata erilist tähelepanu oma eluaseme moodsusele ja luksusele, kuigi raha oli tal teiste muusikute varaloendites märgituga võrreldes kõige rohkem, 386 rubla 40 kopikat. Tema mööbel koosnes kolmest kapist, üks neist raamatukapp, seitsmest vanast toolist, leentoolist, lauast ja voodist, peale selle oli tal vana seinakell. Kõõgitarvete hulgas leidsid mõned tinast, vasest ja messingist toiduvalmistamise ja serveerimise nõud, vähe ka lauahõbedat. Küll oli tal aga üsna arvukas raamatukogu, mille suuremas osas religioosne kirjavara, sealhulgas pietistlike autorite teosed võiksid viidata vagadust rõhutavale elustiilile.

Sajandi alguses gümnaasiumi kantorina töötanud ja katku surnud Johann Gonsiori varaloend peegeldab teda tolle raske aja kohta küllaltki jõuka mehena, milles ilmselt mängis rolli kantoriameti senine kõrge prestiiž ja tähtsaim positsioon muusikuametite seas. Varaloendisse kirjutatud rõivaesemete järgi võib järeldada, et temast jäid maha naine ja väike laps, kelle tarbeks ilmselt oli mööbliesemete jaotuses nimetatud häll. Võrreldes juba kirjeldatud varaloenditest saadud andmeid sajandi teisest poolest Gonsiori varaloendiga, võib märgata, et Gonsiori kodusisustus oli erinevate mööbliesemete hulga osas tagasihoidlikum, ka ei olnud tal veel kummutit ega keraamilisi, portselanist ega klaasist lauanõusid, samuti ei leidunud kohvijoomisele viitavaid esemeid. Küll on tema korteris olnud kaks peeglit, neist üks kullatud raamiga, ja eluruume on kaunistanud kaheksa maali. Märkimisväärne oli Gonsiori lauahõbeda kogu 51 nõu ja söögiriistaga. Samuti aval-

dab muljet kuld- ja väärisesemete loend, milles leidub kümme kuldsõrmust, kaks kuldprossi, üks kuldkest, kolm juveelidega kuldsõrmust, pärlid, punased korallid ning peale nende hõbesõrmus ja -pross. Gonsiori aksessuaaride hulgas olid samuti mõök ja jalutuskepp.

Gonsiori kodutekstiili nimekiri näitab arvukalt linaseid köögi- ja käterätikuid ning voodipesu. Kodusele lõngatööle viitavad 4,9 kg takku, 2,9 kg villa, 9,8 kg jämedat lõnga ja 2 kg peenemat lõnga ning taku ja villa töötlemiseks vajalikud riistad. Varaloenditesse pandi sageli kirja ka toiduainete varud, näiteks Gonsiori puhul on fikseeritud 11,5 kg suitsuliha, 8,2 kg võid, 1,2 kg püülijahu, 1,6 kg jämedat jahu ning 16,4 kg humalaid. Erinevalt teistest kantoritest ja muusikutest kuulus Gonsiorile paar sõiduvahendit, nagu saan ja tõld, lisaks üks vana ratasteta tõld.

Vaadeldud varaloendites peegeldunud pilt kantorite ja muusikute olmelistest asjadest kinnitab, et enamasti sõltusid nende eluolu ja -stiil otseselt sotsiaalsest staatuses ja erialasest tegevusest. Teisisõnu, nende ametialane prestiiž mõjutas ka nende eneseteadvust ja selle kaudu enese teostamist igapäevases elus, mis võis väljenduda näiteks uhkemas kodusisustuses, hinnalisemas portselanis või arvukas raamatute kollektsioonis.

Raamatud ja noodid muusikute ja kantorite erakogudes

Tallinlaste eraraamatukogudes leidis 18. sajandist säilinud varaloendite põhjal kokku umbes 8000 raamatut, nagu näitavad Raimo Pullati ja Mari Tarvase uurimistulemused (Pullat 1992: 86; Tarvas 2012: 807). Nende esitatud andmete põhjal kuulusid ligikaudu pooled neist raamatutest literaatidele, eelkõige õpetajatele, suuremad kogud olid ka juristidel ja arstidel ning ka mõnel kaupmehel. Seni teadaolevalt suurim erakogu oli Tallinna juristil ja sekretäril Justus Johannes Riesenkaupffil, kelle varaloendis (aastast 1772) on märgitud üle 800 nimetuse (Tarvas 2012: 814). Võrreldes 18. sajandi Tallinna teiste kogudega oli see erakordselt suur, sest kui kooliõpetajatel võis olla üle 200 raamatu, siis enamikul linnakodanikel jäi isiklike raamatute hulk alla 50. Paljude väikeste raamatukogude, eriti käsitöölise ja kaupmeeste omade

⁵³ Rostraal oli viieharuline n.-ö. pliiats noodijoonestiku tõmbamiseks.

puhul oli raamatute valik üsna sarnane, sisaldades lisaks piiblile ka lauluraamatut, palveraamatuid ja muud religioosset kirjavara ning majapidamisalaseid raamatuid. Literaatide suuremates, eriti õpetajate kogudes leidis eelkõige erialast ja teatme-kirjandust, ent selle kõrval ka arvukalt teoloogilisi ja religioosseid teoseid, sealhulgas pietistlikku kirjandust valdkonna olulisimatelt saksa autoritelt, nagu Philipp Spener, Johann Arndt, Johann Anastasius Freylinghausen, August Hermann Francke, Gottfried Arnold jt., kes olid Soomes ja Rootsis luterluse ohustamise kartuses koguni keelatud, kuid siinmail arvukalt levinud (Pullat 1992: 91). Erakogudes oli ka ajaloo-, geograafia- ja loodusteaduste raamatuid ja mitmesuguseid käsiraamatuid erinevate eluvaldkondade tarbeks. Sajandi lõpukümnenditel tekkis linnakodanike kogudesse ka ilukirjanduslikke raamatuid: romaane, jutustusi, näidendeid ja luulet, samuti reisijutte eksootilisest maadest, ent nende leidumus oli siiski üsna väike.

Enamik varaloendites märgitud raamatuid oli välja antud Saksamaal ja saksakeelsed, mis Tallinnas domineerinud saksa elanikkonna puhul oli loomulik ja endastmõistetav. Literaatide kogudes leidis ka palju ladinakeelset kirjandust, samuti oli eesti keele grammatikaid ja sõnastikke, sajandi teise poole varaloendites üksikuid prantsuskeelseid teoseid. Ehkki ei ole võimalik teada saada, kas raamatute omanikud ka kõiki oma raamatuid lugesid, lubavad varaloendites esinevad nimestikud näha, millist kirjandust võisid tallinlased tol ajal soetada, ning selle põhjal teha järeldusi nende huvide ja teadmiste kohta, üldisemalt ka Lääne-Euroopa valgustusliku kirjavara leviku kohta Tallinna ühiskonnas.

Raamatunimestikud on varaloendites kirjutatud tavaliselt pärast kõiki teisi esemerühmi viimase jaotusena (*An Bücher* või *An gedruckten Büchern*). Siin on raamatud omakorda järjestatud formaatide järgi, s.t. nimekiri algab suurte foolio-trükistega, millele järgnevad järjest väiksemad, nagu neljandik-, kaheksandik- ja kaheteistkümnendik-formaadis trükised. Raamatute sissekanded varaloendites on bibliograafiliste andmete

poolest üsna puudulikud, s.t. enamasti ei ole märgitud ei ilmuniskohta ega -aastat. Autori nimi on kirjutatud sageli omastavas käändes ja pealkiri lühendatult või ümbersõnastatult, näiteks *Weisbachs Cur aller Kranckheiten*,⁵⁴ mille täispealkiri on „Wahrhaffte und gründliche Cur aller dem Menschlichen Leibe zustossenden Kranckheiten, nach der vernünfftigen und unverrückten Methode der Natur, [...] von D. Christian Weißbach“ (Straßburg, 1712; mitu kordustrükki 18. sajandil).⁵⁵ Leidub ka selliseid sissekandeid, mille andmete nappuse tõttu ei olegi võimalik teost identifitseerida, näiteks *Musicalischer Discurs*.⁵⁶

Kolme kantori ja nelja muusiku säilinud varaloendites leidub kõigis sissekandeid raamatute kohta. Kantoritel Bieckil ja Hessleril ning organist Giesel on olnud suuremad, 200–300-kõitelised kogud, Giesel lisaks noodikogu. Linnamuusik Tewesel ning organistidel Welschil ja Forbusel oli umbes 20–40 raamatut ja noodipakk või -pakid. Kantor Gonsiori varaloendis on raamatute kohta aga üksnes kanne „1 kast raamatuid“ ja nootide olemasolu näitab majakraami jaotuses olev sissekanne „1 laegas, kus on käsikirjalised noodid“.⁵⁷ Paljude või väheste raamatute omamine oli ilmselt valikute küsimus ja kogude suurus ei peegeldanud otseselt omanike majanduslikku elujärge. Varaloenditest ei selgu, mil viisil raamatud olid omandatud, kas kõik hangitud ise või üht-teist saadud kingituseks või päranduseks. Samuti ei ole võimalik teada saada, kas raamatuid soetati lugemishuvi või ka prestiiži pärast.

Suurim raamatukogu oli Heinrich Benjamin Hessleril – ametiredelil professoriks tõusnul, kelle raamatute nimekiri sisaldab 290 nimetust, millest mõned teosed on mitmes köites, nii et kokku üle 300 raamatu ja neile lisaks veel „28 vana raamatut“, mida loendis ei ole ükshaaval välja kirjutatud.⁵⁸ Hessleri kui teoloogia professori raamatukogu vastab sisult üldjoontes tolaeagse haritlase tüüpilisele raamatukogule, sisaldades peamiselt erialast kirjandust, Hessleri puhul teoloogilisi traktaate ja religioonalaseid käsitlusi, sealhulgas pietistlikke teoseid, erinevaid piibleid, Vana ja Uue Testamendi erinevaid väljaandeid. Leidub ka kaks

⁵⁴ Giese varaloend: TLA 230-2-106, f. 16p, nr. 198.

⁵⁵ VD18 (Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 18. Jahrhunderts). – Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, <<http://vd18.de/de-sub-vd18/content/titleinfo/10827410>> (29.08.2014).

⁵⁶ Giese varaloend: TLA 230-2-106, f. 13, nr. 93.

⁵⁷ TLA 230-1-Bt 16/II, f. 239, 237p: „1 Kasten mit Bücher, 1 Schapff worinnen geschriebene Noten liegen“.

⁵⁸ Publitseeritud varaloend: Pullat 2007: 109–121; raamatuloend: Pullat 2009: 28–34.

lauluraamatut, esiteks Tallinna saksakeelne lauluraamat (*Revalisches Gesang Buch*), mis võis olla 1764. aastal Tallinnas ilmunud „Vollständiges Revalisches Gesang-Buch“ või selle varasem trükk. Ja teiseks Freylinghauseni lauluraamat, originaalpealkirjaga „Geist-reiches Gesang-Buch, den Kern Alter und Neuer Lieder, Wie auch die Noten der unbekannten Melodeyen und dazu gehörige nützliche Register in sich haltend“, mille esmatrükk ilmus Halles 1704.

Religioosse kirjavara kõrval leidub Hessleri kogus veel ajaloo- ja geograafiaraamatuid, ka Johann Baptist Homanni (1664–1724) atlas 50 kaardiga, paar aiandusalast raamatut, erinevaid leksikone, sõnaraamatuid ja grammatikaid, nende seas Anton Thor Helle kirjutatud ja Eberhard Gutsleff noorema poolt välja antud „Lühike sissejuhatus eesti keelde“ („Kurtzgefaszte Anweisung zur Ehstnischen Sprache“, Halle, 1732). Ilukirjandust on Hessleri raamatukogus vähe ja needki on peamiselt Vana-Kreeka ja -Rooma kirjanike Plutarchose, Cicero, Horatiuse, Ovidiuse ja Tacituse teosed. Kaasaegseid ilukirjanduslikke teoseid leidis tallinlaste erakogudes kuni 19. sajandi alguseni väga vähe, nagu ka Mari Tarvas on oma uurimistulemuste põhjal kinnitanud. Põhjused olid ühelt poolt senine lugemisharjumus, mis oli seotud eeskätt religioossete tekstidega ja nende tekstide, eriti pietistliku ja vennastekoguduse kirjavara laialdane kättesaadavus, teiselt poolt aga ka uute raamatute suhteliselt kallid hinnad, mille tõttu võidi nende ostmisele eelistada laenutamist komertsraamatukogudest (Tarvas 2012: 818–819).

Ehkki Hessler oli töötanud ka kantorina, ei leidu tema raamatukogus ühtki muusikateooria ega -ajaloo raamatut või nooti. Sama kehtib gümnaasiumi kantori Christoph Erdmann Biecki kohta, kes selles ametis oli kümme aastat. On küll võimalik, et neil kantorina töötamise ajal siiski oli olnud nii muusikaalast kirjandust kui ka noote, kuid ametikoha ja ühtlasi töö sisu muutumise tõttu võisid nad need ära anda või müüa. Samas on ka võimalik, et nad kasutasid kiriku või kooli raamatukogus saadaolevaid raamatuid ja noote. Biecki erakogu oli Hessleri omast veidi väiksem, sisaldades varaloendi järgi 206 nimetust, aga kuna nende hulgas

leidub jällegi mitmekõitelisi teoseid, siis oli tal raamatuid tegelikult rohkem. Valdava osa moodustab teoloogiline ja religioosne kirjavara, nagu erinevad piiblid, Vana ja Uue Testamendi käsitlused, usuteaduslikud traktaadid, hardusraamatud ja jutlused. Nimekiri sisaldab märkimisväärselt palju (ligi 30) Halle pietismi tähtsaimate autorite August Hermann Francke, Philipp Speneri, Johann Anastasius Freylinghauseni ja Gottfried Arnoldi teoseid, samuti vennastekoguduse rajaja Nikolaus Ludwig von Zinzendorfi teoseid, mis peegeldavad selgelt Biecki seotust vennastekogudusega. Samuti leidub raamatuloendis pietistlik Freylinghauseni lauluraamat,⁵⁹ mis oli ka Hessleri raamatuloendis, ja vennastekoguduse lauluraamat,⁶⁰ mille puhul on tõenäoliselt tegemist Zinzendorfi koostatud lauluraamatuga „Das Gesangbuch der Gemeinde in Herrn-Hut“, mis ilmus kahes osas Herrnhutis aastail 1735–1743. Kas ja mil määral võis Bieck kantorina neid lauluraamatuid kooli laulutunnis (või kirikus?) kasutada, ei saa me kahjuks teada. Lisaks religioossele kirjandusele on nimestikku kantud erinevaid sõnastikke, sealhulgas ladina, kreeka, heebrea ja prantsuse keele leksikone. On märgitud ka neli eesti keele käsiraamatut (4. *Ehstnische Handbücher*), mida Bieck ilmselt kasutas Vana Testamendi tõlgete toimetamise töös.

Kolmas suurem raamatukogu oli Niguliste organistil Giesel, kelle varaloendisse on kantud üle 230 raamatu⁶¹ ja nimekirja lõppu on lisatud veel kanne „23 vana raamatut“. Raamatuloendile järgneb ka nootide nimekiri – *An Musicalien* – 85 kirjega, millist üheski teises varaloendis ei leidu. Giese raamatukogu sisaldas valdavalt saksakeelset kirjandust peamiselt 18. sajandist. Erinevalt kantorite Biecki ja Hessleri kogudest on Giesel rohkem ilmaliku kui religioosse sisuga raamatuid, lisaks on tal üle 30 muusikaraamatu ning hulk kaasaegseid ilukirjanduslikke teoseid, mis kõik kokku peegeldavad tema mitmekülgeid huvisid ja ka avatust Lääne-Euroopas sündinud uutele kirjandussuundadele. Giese huvi uudiskirjanduse vastu võiks kinnitada ka tema raamatute hulgas leiduvad saksa raamatumüügikataloogid – *Leibziger Meß-Catalogus von Jahre 1770* ja *Berlinischer Bücher Catalogus*.⁶² Sirvides Giese raamatuloendit, võib

⁵⁹ Varaloendis: *Freylinghausen Gesangbuch länglicht Format. 1. u. 2.ter Teil, 2. Bände.*

⁶⁰ Varaloendis: *Herrnhutisch Gesang-Buch in 2 Banden bis auf den 12ten Anhang.*

⁶¹ Täpset arvu ei saa anda põhjusel, et mõne teose puhul on märgitud mitu osa, aga ei ole teada, kas need on olnud ühes või mitmes köites.

⁶² TLA 230-2-106, f. 10, nr. 26, f. 11p, nr. 55.

selles näha mitmesuguseid teatmeteoseid, leksikone, filosoofilisi ja loodusteaduslikke käsitusi, ajaloo- ja reisiraamatuid ning erinevaid käsiraamatuid. Ilukirjandusest leiduvad näiteks Karl Ludwig von Pöllnitz'i menuromaani „La Saxe Galante“ saksakeelne tõlge, Peter Casper Rothe jutustus „Das wunderbare Leben und die dreyßigjährige Gefangenschaft des John Norcroß, eines Englischen Kapercapitains“, Peter Longueville'i väga populaarseks saanud robinsonaadi „The Hermit: or, the unparalleled sufferings and surprising adventures of Mr. Philip Quarll“ ja koguni prantsuse entsüklopedisti Jean-François Marmonteli romaani „Bélisaire“ saksakeelsed tõlked. Lisaks on loendis luulekogusid, näiteks Christoph Friedrich Wedekindi (pseud. Koromandel) „Nebenständiger Zeitvertreib in Teutschen Gedichten“ ja näidendeid, nagu Molière'i ja Carlo Goldoni komöödiaid ja Johann Christoph Gottschedi näidendeid kogumikus „Deutsche Schaubühne“.

Giese muusikaraamatute autorite nimekirjas on esindatud 18. sajandi olulisemad saksa muusikateoreetikud ja -kriitikud, kellest tuntuim on Johann Mattheson (1681–1764), muusik ja helilooja, muusikateoreetik, -ajakirjanik, -kriitik ja leksikograaf. Matthesoni üle tosina raamatust ja hulgast väiksematest kirjatöödest leidis Giese kogus kaheksa raamatut, millest tähtsamad on „Das forschende Orchestre“ (1721), „Große General-Baß Schule“ (1731), „Kern melodischer Wißenschaft“ (1737), „Der vollkommene Capellmeister“ (1739) ja „Grundlage einer Ehren-Pforte“ (1740). Peale nende oli Giesel ka Matthesoni poolt välja antud saksa esimene muusikakrititsismi ajakiri *Critica musica*, mis ilmus Hamburgis aastail 1722–1725, ja teinegi muusikaajakiri *Der musicalische Patriot* (Hamburg, 1728). 1730–50-ndatel aastatel andis saksa kirjanik, muusikateoreetik, raamatutrükikal ja -kaupmees Lorenz Christoph Mizler von Kolof (1711–1778) Leipzgis välja kahte muusikaajakirja, *Musikalische Bibliothek* (1736–1754), mis sai Mitzleri 1737. aastal asutatud muusikateaduse korrespondentide ühingu (Korrespondierende Sozietät der Musicalischen Wissenschaften) ametlikuks ajakirjaks, ja *Musikalischer Staarstecher* (1739–1740). Nende saksa muusikaelu kajastanud ja muusikaraamatute arvustusi sisaldanud ajakir-

jade numbroid leidub ka Giese raamatukogus, mis näitavad Giese soovi olla kõigega kursis ning ühtlasi tema muusikaalaste teadmiste tõenäoliselt mitmekülgsust ja kopsakat pagasit.

Matthesoni kõrval teine tähtis saksa muusikateoreetik, -kriitik, -ajakirjanik ja helilooja, kelle töid Giese oli enda kogusse hankinud, oli tema eakaaslane Friedrich Wilhelm Marburg (1718–1795). Tema teoreetilistest teostest on loendis „Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen der besten deutschen und ausländischen Meister entworfen“ (1753–1754) ja „Anleitung zum Clavierspielen, der schönern Ausübung der heutigen Zeit gemäß“ (1755). Samuti leiduvad nimekirjas Marburgi poolt välja antud muusikaajakirjad *Der critische Musicus an der Spree* (1749–1750) ja *Kritische Briefe über die Tonkunst* (1759–1763), mis ilmusid Berliinis. Muusika komponeerimise, generaalbassi ja harmoonia küsimustega tegele- nud oluline muusikateoreetik ja helilooja oli Georg Andreas Sorge (1703–1778), kelle töödest oli Giese kogus „Compendium harmonicum, oder Kurzer Begriff der Lehre von der Harmonie“ (1760). Samuti leidis Giesel veidi varasem, kuid laialdast ja kauaaegset kasutust leidnud saksa organisti, helilooja ja muusikateoreetiku David Kellneri (u. 1670–1748)⁶³ generaalbassiõpetus „*Treulicher Unterricht im General-Baß*“ (1732).

Kahtlemata väärrib Giese raamatute hulgast märkimist ka 18. sajandi teise poole ühe välja- paistvama klahvpillimuusika helilooja Carl Philipp Emanuel Bachi (1714–1788) teoreetiline käsitus klaverimängust „*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten*“ (1753). Uuemast saksa kirikumuusikaalast kirjandusest leiduvad Giese raamatunimestikus Lübecki kantor ja helilooja Caspar Ruetzi (1708–1755) „*Widerlegte Vorurtheile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusic*“ (1752) ja „*Widerlegte Vorurtheile von der Wirkung der Kirchenmusic*“ (1753). Giese kui organisti erialast huvi peegeldavad saksa pastori Johann Ulrich Sponseli (1721–1788) kirjutatud oreliajalugu „*Orgelhistorie*“ (1771), samuti Carl Gottfried Meyeri koostatud saksa orelimuusika ülevaade „*Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgel-Wercken in Teutschland, mit vieler*

⁶³ David Kellner tegutses 17.–18. sajandi vahetusel Tartus ja Tallinnas organistina. Vt. lähemalt Sparr 2012.

Mühe aufgesetzt von einem Liebhaber der Musik" (1757) ning Johann C[arl?] Voigti⁶⁴ arutlused oreli- ja klahvpillimänguga seonduvast „Gespräch von der Musik, zwischen einem Organisten und Adjuvanten" (1742). Vanemast muusikakirjandusest on Giese raamatuloendis esindatud Franz Xaver Murschhauseri (1663–1738), Andreas Werckmeisteri (1645–1706), Wolfgang Caspar Printzi (1641–1717) ja Michael Praetoriuse (1571/72?–1621) raamatud. Lauluraamatuid oli Giesel kolm – Lüneburgi (*Lüneburgsches Gesangbuch*), Lübecki (*Ein Lübeckisches Gesang-Buch*) ja Tallinna lauluraamat (*Trappens Revalsches Gesang-Buch*) ehk „Vollständiges Revalisches Gesang-Buch", mille Christian Trapp 1706. aastal Tallinnas välja andis.

Giese noodiloendis⁶⁵ on 85 sissekannet ja loendi lõppu on märgitud veel „hulk defektseid ja kasutamiskõlbmatuid klahvpillinoote". Need 85 kirjet peidavad endas aga oluliselt rohkem teoseid, sest üks nimetusekirje (ehk noot) sisaldas umbes pooltel juhtudel mitu teost, nagu näiteks *4 Sinfonies pour le Clavecin mit 4 Instrumenten von Schobert*, *35 Duetten für das Clavier u. die Flöte* või *6 Sonaten fürs Clavier von C. P. E. Bach*. Samuti leidub nimekirjas ühe konvoluudi kirje – *32 Sonaten eingebunden, von verschiedenen Maitres compo-nirt*, kuid neid võis olla rohkemgi, näiteks *Samlung einiger Clavier Sonaten*, mille sisu inventeerija ei ole täpsustanud. Nagu raamatuloendite puhul üldiselt, nii ka Giese nootide kirjed on bibliograafilises osas ebatäielikud. Kuna kõigis puuduvad väljaandmisandmed, siis ei ole võimalik kindlaks teha, millised on trükised ja millised käsikirjalised noodid. Kindlasti aga on mõlemad, sest 18. sajandil oli nootide käsitsi ümberkirjutamine tavaline ja levinud paljundamisviis ning sel moel tehti neid ka müümiseks. Teoste autorid on küll enamasti kirjetes märgitud, kuid neid kõiki ei ole seni õnnestunud kindlaks teha, näiteks *12 Fugen nebst VI Sonate Flauto Traverso & Cembalo von Battista* või ka *1 [Concert aus] As 4 [mit] 4 [Instrumenten] von Appell*.

Milliseid teoseid sisaldas Giese noodikogu? Nimekirjas on enamasti 18. sajandi instrumentaalmuusika, valdavas osas teosed klahvpillile soolona, kammeransamblis ja kontserdivormis. Nendele lisaks leidub duette ja triosid traaversflöötidega ja vaimulikke vokaalteoseid. Loendis

on noodid jagatud kuude rühma: *I An Clavier-Concerts*, *II An Clavier Trios & Quatuors*, *III Für das Clavier allein*, *IV An Cantaten*, *V Für das Clavecin mit der Fleute traversiere* ja *VI An Fleut Travers Trios*. Kaalukama osa moodustab 53 kontserti klahvpillile ja instrumentaalansamblile/orkestrile, mille autorid olid enamjaolt 18. sajandi saksa välja-paistvamad klahvpillimängijad-heliloojad nagu Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) – seitse kontserti, Christoph Schaffrath (1709–1763) – neli kontserti, Johann Schobert (u. 1735–1767) – neli kontserti, Johann Gottlieb Graun (1702?–1771) – kaheksa kontserti, Friedrich Christian Mohrheim (1718/19?–1780) – kolm kontserti, Johann Gottlieb Wiedner (u. 1714–1783) – kaks kontserti, Johann Gottfried Mithel (1728–1788) – üks kontsert, Christoph Nichelmann (1717–1762) – üks kontsert, jt. Esindatud on ka Rootsist pärit ja Saksamaal tegutsenud Johan Joachim Agrell (1701–1765) seitsme kontserdiga ning Austria helilooja Georg Christoph Wagenseil (1715–1777) viie kontserdiga.

Kontsertide loendile järgnevad teises alajao-tuses triode, kvartettide ja muude klahvpilliga ansamblite noodid, milles on kokku 27 teost jälle peamiselt saksa heliloojatelt, nagu näiteks Ernst Eichner (1740–1777), Georg Simon Löhlein (1725–1781), Schobert jt. Noodinimestiku kolmandas rühmas – teosed sooloklahvpillile – on üle 40 sonaadi juba nimetatud heliloojatelt C. P. E. Bachilt, Löhleinilt, Schaffrathilt, Agrellilt, Mithelilt, Nichelmannilt, samuti Johann Friedrich Gottlieb Beckmannilt (1737–1792) ja teistelt. Lisaks on nimekirja märgitud „32 sonaati kokkukõidetuna" ja „Klaviirisonaatide kogumik", mille puhul kahjuks ei saa teada, milliste autorite teoseid need sisaldavad. Ainsa teadaoleva prantsuse klavessiinimuusika näitena Giese kogus leidub Jean-Philippe Rameau (1683–1764) süitide noot *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin*.

Giese noodiloendi neljandas alajao-tuses on neli vaimuliku vokaalmuusika teost, millest kolm olid 18. sajandil väga tuntud ja palju mängitud, nimelt Carl Heinrich Grauni (1703/4?–1759) passioon-oratoorium „Der Tod Jesu" (partituur ja klaviir) ja „Te Deum laudamus" ning Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736) „Stabat mater". Neljas on Gottfried August Homiliuse (1714–1785) passioon-kantaat (*Passions Cantate von Homilius für*

⁶⁴ Täpsemaid andmeid Voigti kohta ei ole seni leidnud.

⁶⁵ TLA 230-2-106, f. 17p–20.

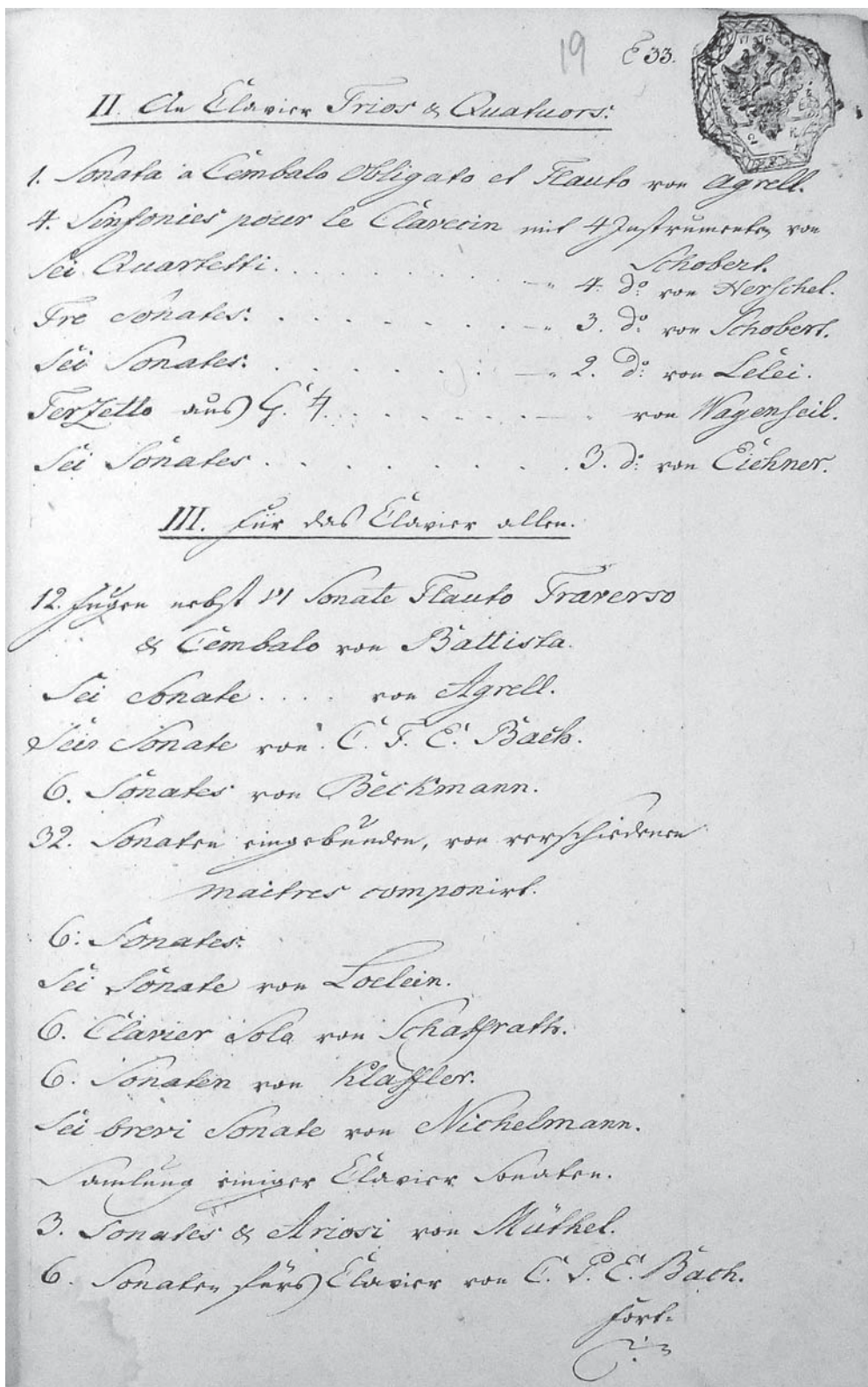


Foto 3. Lehekülj organist Heinrich Ernst Giese varaloendi noodinimestikust (1777, TLA 230-2-106, f. 19).

das Clavier), mida ei ole nende andmete põhjal võimalik täpsemalt tuvastada, sest Homilius on kirjutanud arvukalt passioone ja kantaate. Vokaalmuusika jaotusesse on märgitud veel Friedrich Wilhelm Marpurgi (1718–1795) fuugade kogumik (*Marburgs Fugen Sammlung 4 stimmig* ehk „Friedr. Wilh. Marpurgs Fugen-Sammlung“, Berlin, 1758), mis esmapilgul tundub olevat vales alajaotuses, ent kuna selles kogumikus avaldatud fuugad olid mõeldud nii laulmiseks kui ka pilli või pillidega mängimiseks, siis on nootide inventeerija ilmselt otsustanud selle vokaalmuusika nootide juurde lisada. Giese noodiloendi viiendas alajaotuses leidub neli kogumikku klavessiinile ja traaversflöödile, millest üks kogumik on Schaffrathi „Kuus duetti tšembalole ja flöödile“, aga ülejäänud kolme sisu ei ole täpsemalt kirjeldatud, vaid on märgitud ühele 35 *Duetten für das Clavier u. die Flöte* ja kahele ülejäänule 36 *dito mit dito*. Giese nootide nimestiku viimase, kuuenda alajaotuse pealkirjaks on pandud „Traaversflöödi triod“ (*An Fleut Travers Trios*), kuid selle kahest sissekandest üks viitab siiski duettidele – 6 *Duetten für 2 Flöten von Wolf* – autoriks tõenäoliselt saksa helilooja Ernst Wilhelm Wolf (1735–1792). Teine noot on flaami flötisti ja helilooja Antoine Mahaut' (1719 – u. 1785) sonaadid kahele flöödile ja bassile.

Giese varaloendi noodinimestik on erandlik võrreldes teiste Tallinna muusikute varaloenditega, kus on nootide leidumus vaid ära märgitud. Nii on gümnaasiumi kantor Gonsiori varaloendisse kantud „1 laegas, kus on käsikirjalised noodid“,⁶⁶ linnamuusik Tewese loendisse „1 partii erinevaid noote“ ja ka „1 mitmesuguste nootide nimekiri“,⁶⁷ Niguliste ja Pühavaimu organistidel Welschil oli „3 noodipakki“⁶⁸ ja Forbusel „1 kast noodiraamatuid“ ja „1 noodipakk“. Seesuguste andmete tõttu ei ole võimalik muusikute noodikogusid objektiivselt võrrelda, võiks aga siiski arvata, et Giesel oli teistest tunduvalt arvukam ja ühtlasi väärtuslikum kogu, mistõttu ka inventeerija pidas vajalikuks see varaloendis lahti kirjutada.

Vaadates organistide Welschi ja Forbuse ning linnamuusik Tewese raamatuloendeid, siis need on tunduvalt lühemad, kui olid Hessleril, Bieckil ja Giesel. Organist Welschi raamatute nimestiku on kantud 17 nimetust, millest 15 on muusikaraamatud, üks ilukirjandusteos ja üks ajakiri

Neue Miscellanien. Loendi lõpus leiduvad veel sissekanded „17 vana raamatut“ ja „3 noodipakki“, mille sisu kohta enamat teada ei ole. Nimestikku kantud muusikaraamatute hulgas võib näha valdavalt samu teoseid, mis olid Gieselgi, nagu näiteks Matthesoni, Marpurgi, C. P. E. Bachi, Sorge, Werckmeisteri ja Printzi tööd.⁷⁰ Nende kõrval leidub saksa teoloogi ja vaimuliku luuletaja Johann Jakob Rambachi (1693–1735) jutluste kogu „Evangelische Betrachtungen über die Sonn- und Fest-Tags-Evangelia des gantzen Jahrs“ (1738) ja „vana Tallinna lauluraamat“ (*Das alte revalsche Gesangbuch*), mis võis olla 1706. aastal Tallinnas välja antud „Vollständiges Revalisches Gesang-Buch“, milline oli ka Giesel olnud. Raamatute nimekirja on kantud ka saksa hilisbaroki ühe tähtsama helilooja Georg Philipp Telemanni (1681–1767) koraaliraamat „Fast allgemeines Evangelisch-Musikalisches Lieder-Buch“ (1730), mille võiks pigem noodiks määrata, kuna see organistidele mõeldud kogumik sisaldas üle 2000 koraalimeloodia noodi. Üks Welschile kuulunud ilukirjanduslik raamat oli saksa varavalgustusliku kirjaniku ja luuletaja Barthold Heinrich Brockese (1680–1747) looduslühirika kogumik „Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in Physicalisch- und Moralisches Gedichten“. See ilmus üheksas köites aastail 1721–1748, kuid Welschi loendis olev kirje kahjuks ei ütle, kas tegemist oli koguteosega või ainult üksiku köitega. Nimestatud ajakiri *Neue Miscellanien 1stes Stück* oli tõenäoliselt 1775. aastal Leipzigis ilmuma hakanud mitmesuguse sisuga žurnaali „Neue Miscellanien, historischen, politischen, moralischen, auch sonst verschiedenen Innhalts“ esimene köide. Kokkuvõtvalt võiks Welschi raamatu- ja noodikogu kohta järeldada, et ehkki arvukuse poolest tagasihoidlik, oli ta need raamatud ja noodid hankinud ilmselt eelkõige enda erialaseks täiendamiseks ja ametialase tegevuse tarbeks.

Organist Forbuse varaloendis leiduv raamatunimestik on hoopis lühike, sisaldades kaht sissekannet, esimesena „2 uut Tallinna lauluraamatut“ (*2 neue Revalsche Gesangbücher*), mis võisid olla 1764. aastal Tallinnas ilmunud lauluraamatud „Vollständiges Revalisches Gesang-Buch“ eksemplariid, ja teise kandena „32 vana raamatut“ (*32 Stück alte Bücher*), mille sisu kohta kahjuks midagi ei ole lisatud. Kas nende hulgas võis olla ka

⁶⁶ TLA 230-1-Bt 16/II, f. 237p: „1 Schapff worinnen geschriebene Noten liegen“.

⁶⁷ TLA 166-1-559, f. 36p: „1. Parthey diverse Noten und Musicalien; 1. Verzeichniß von verschiedenen Musicalien“.

muusikakirjandust, ei tea. Forbuse varaloendist leiab viiteid ka talle kuulunud nootidele, kuid paraku ei ole neid loendina esitatud, vaid märgitud on „1 kast noodiraamatuid“ ja „1 noodipakk“.

Linnamuusik Tewese kodune raamatukogu oli varaloendis esitatu põhjal samuti tagasihoidlik. Raamatute nimekirjas on märgitud 16 teost, neist mõned mitmekõitelised, kuid nende hulgas ei ole ühtki muusikaraamatut. Küll on religioosseid, ajaloo- ja reisiraamatuid, prantsuse keele grammatika ning paar vana kiriku- ja kauplemismäärust 17. sajandi lõpust. Tewese raamatuloendi lõpus leidub samuti sissekanne „mitmesuguste vanade raamatute“ kohta, mille juurde on lisatud selgituseks, et „nende ebaolulisuse tõttu ei ole neid eraldi välja kirjutatud“.⁷¹ Kas „ebaoluliste“ raamatute hulgas võis leida muusikaraamatuid, seda ei tea. Samuti ei ole võimalik teada saada, milliseid noote sisaldas „1 partii erinevaid noote“, millele tema varaloendis on viidatud. Tewese väiksema poolset raamatu- ja noodikogu n.-ö. kompenseerib aga tema arvukas pillikogu, millist teist Tallinna muusikutele teadaolevalt ei leidunud.

Muusikutele ja kantoritele kuulunud instrumendid

Raimo Pullat on varaloendite uurimistöö raames avaldanud andmeid ka muusikainstrumentide leidumusest 18. sajandi tallinlastel, selleks töötanud läbi 74 isiku varaloendi erinevatest sotsiaalsetest rühmadest (Pullat 2011: 120–164). Ta leidis kokku üle 500 pilli, millest koostas ülevaatliku tabeli, kus on näha puhk-, löök-, keel- ja klahvpillide arvuline esindatus erinevatel sotsiaalsetel rühmadel (Pullat 2011: 125). Tema läbivaadatud varaloendites leidis kõige arvukamalt erinevaid flööte, parandatud andmetel kokku 262,⁷² millest kaupmeeste

rühmale kuulus 243 ja neist Suurgildi vanemale Christian Kreyle 227 flööti. Järgmisel kohal tabelis on 60 viiulit, millest 42 on kuulunud jällegi kaupmeestele. Kolmandal positsioonil on klahvpillid, mida on registreeritud 49, ning need on jagunenud rohkemate ametirühmade vahel, kuid teistest enam pille on kuulunud taas kaupmeestele (19) ja neist veidi vähem literaatidele (14). Kuna varaloendites ei pruukinud klahvpillide nagu ka muude instrumentide nimetused olla täpsed, siis tabelis näidatud 37 klaveri puhul, mis varaloendites olid ilmselt märgitud sõnaga „Clavier“ – tollal kasutatud klahvpillide üldnimetusega –, ei saa tegelikult teada, millise klahvpilliga oli tegemist, kas klavikordi, klavessiini, haamerklaveri või muu klahvpilliga. Pullati esitatud andmete järgi leidis 74 isiku varaloendis vaid neljal korral nimetust spinett (väike klavessiin) ja kahel korral haamerklaver, aga arvatavasti võis neid ka rohkem olla.

Kui tabelis vaadata kõigi instrumentide jagunemist eri sotsiaalsete rühmade vahel, siis suurim kogus, 328 pilli, kuulus kaupmeestele, kelle varaloendites on märgitud 242 puhkpilli, 51 keelpilli, 19 klahvpilli jm. Nii suur arv ei pruugi muidugi tähendada, et kaupmehed oleksid olnud innukamad pillimängijad, pigem võisid nad tegelda pillide ostu-müügiga või neid kolleksioneerida. Kaupmeestele järgnes linnateenistujate rühm, sh. linnamuusikud, kelle varaloendites oli märgitud ligi 70 pilli, millest suurim, üle 60 instrumendiga kogu kuulus linna peamuusikule Ernst Jacob Tewesele.⁷³ Tewese pillikogus oli paar timpaneid, kaheksa trombooni (*Posauns*), seitse trompetit (*Trompeten*), kaheksa sarve (*Hörner*), kolm oboed (*Hautebeaumos*, *Hauteboi*), kaks klarnetit (*Clarinetten*), kolm šalmeid (*Chalmoes*),⁷⁴ üksteist tsinki (*Zincken*),⁷⁵ üheksa flööti (*Fleuten*), kolm fagotti (*Bassongs*), neli gambat (*Baßgeigen*), violoon

⁶⁸ TLA 166-1-585, f. 17: „3 Paquet Noten“.

⁶⁹ TLA 166-1-259, f. 37p: „1 Kasten mit Noten Büchern; 1 Pack mit Noten“.

⁷⁰ Võimalik, et Welsch ostis need pärast Giese surma korraldatud Giese vara avalikul oksjonil, kus müüdi ka tema raamatuid.

⁷¹ TLA 166-1-559, f. 35: „Verschiedene alte Bücher, die ihrer Unerheblichkeit halber nicht *Speciel* verzeichnet wurden“.

⁷² Pullati tabeli (Pullat 2011: 125) järgi 256, sest selles on nn. lasteflöötide (*Kinder-Flöten*) arvuks märgitud ekslikult 56. Kuna Suurgildi vanema Christian Krey varaloendis aastast 1734 (TLA 230-1-Bt 17/IV; vt. ka Pullat 1997: 330) on neid märgitud 62, millele lisaks 165 põikflööti (*Quer-Flöten*), siis kuulus Kreyle kokku 227 flööti ja kaupmeeskonnale seega 262 erinevat flööti.

⁷³ TLA 166-1-559, f. 35p–36p.

⁷⁴ Šalmei oli koonilise toru ja kahekordse lesthuulikuga puupuhkpill, mille erineva suurusega variandid olid Euroopas kasutusel umbes 12. sajandist kuni 17.–18. sajandini, mil need vahetas välja oboe.

⁷⁵ Tsink oli kumera või sirge toru ja kaushuulikuga puupuhkpill, mida mängiti juba keskajal. Tsinkide perekonna pille kasutati nii soolo- kui ka ansamblipillidena ja nende öitsenguage oli 16.–17. sajandil.

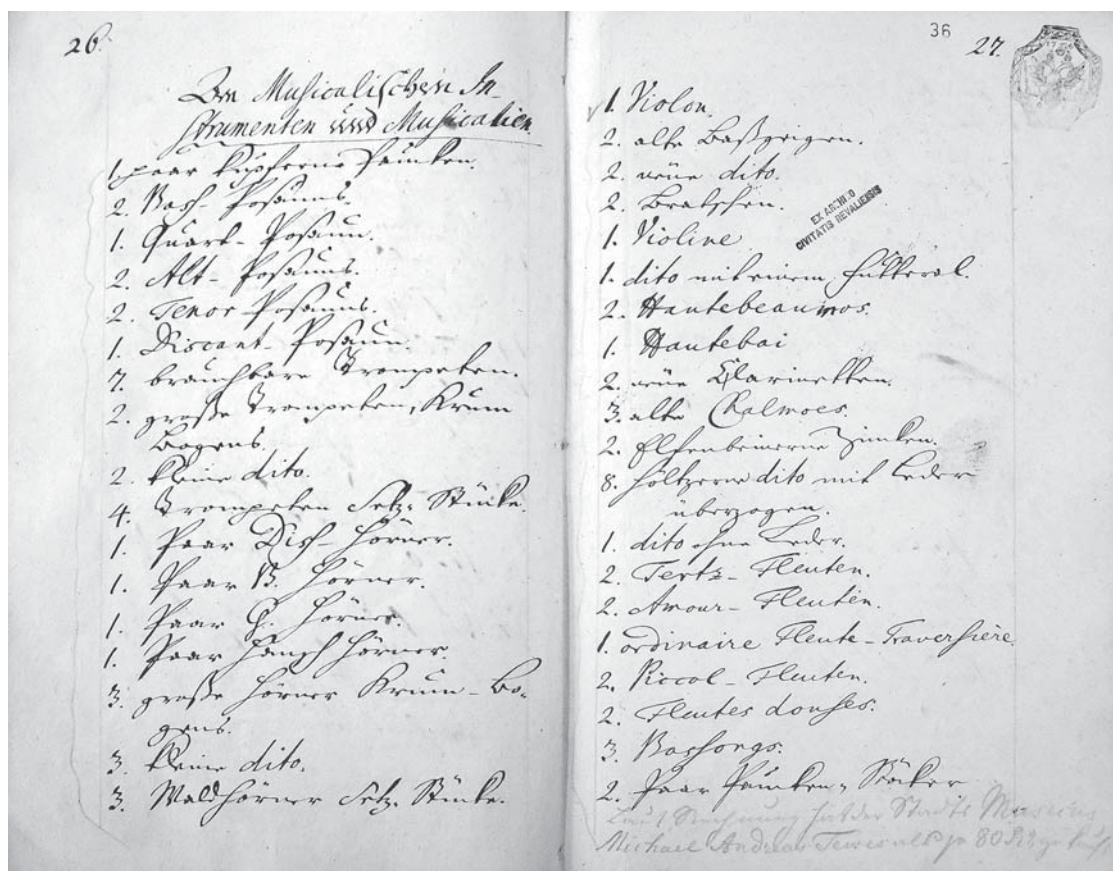


Foto 4. Linnamuusik Ernst Jacob Tewese pillide nimekiri tema varaloendis (1776, TLA 166-1-559, f. 35p–36).

(Violon),⁷⁶ kaks vioolat (Bratschen) ja kaks viiulit (Violinen). Lisaks pillidele on loendis nimetatud ka pillitarvikuid, nagu näiteks trompeti ja metsasarve kroonid (Krum-Bogens) ja häälestusvõtmed (Stimm-Hammer).

Tallinna muusikutele kuulunud uhkeid pillikogusid on teada ka 17. sajandi teisest poolest, kui peamuusik Peter Pollack (†1667) pärandas testamendiga oma pojale 21 instrumenti (19 puhkpilli ja kaks viiulit) väärtusega u. 1000 riigitaalrit.⁷⁷ Samuti Niguliste organist Barthold Busbetsky juuniorile (†1701) oli kohtuprotsesside aktide põhjal kuulunud neli positiivi, kuus klavikordi, kaks peadaalklavikordi, suur spinett, kaks muud klahvpilli,

kolm puhkpilli, üks viul ja üks mängutoos (Saha 1972: 61). Tewese üle 60 instrumendiga kogust veel suurem oli vaid eespool mainitud Suurgildi vanema Christian Krey tohutu flöödikollektsioon, mis sisaldas 227 flööti.

Pullati tabeli järgi kolmandal kohal on literaatide rühm, kelle varaloendites on registreeritud 24 pilli. Nende hulgas üks klahvpill (1 alte Clavier) on kuulunud gümnaasiumi kantorile Gonsiorile.⁷⁸ Kirikuteenistujatel, kelle hulka kuulusid organistid ja köstrid, oli Pullati andmetel 18 instrumenti, ent kui neile lisada kirikuteenistujate publitseerimata varaloendid, siis oli pille kokku kindlasti rohkem, sest juba kolme Niguliste organisti, Giese, Welschi

⁷⁶ Violoon oli vioolade perekonna basspill, millest 15.–18. sajandil olid regiooniti kasutusel erinevad vormid.

⁷⁷ TLA 230-1-Aa 35, f. 87 (1666. a.).

⁷⁸ TLA 230-1-Bt 16/II, f. 237p.

ja Forbuse varaloendisse on kantud kokku 21 pilli: Giesel kaks klahvpilli (2 *alte Claviere*) ja viiul (1 *Violin*),⁷⁹ Welschil klahvpill (1 *Clavier*), neli viiulit (4 *Violinen*), tšello (1 *Violoncell*) ja kaks flööt (2 *Flöten*)⁸⁰ ning Forbusel klahvpill (1 *Clavier*), neli viiulit (1 *Violine in einem Kasten*, 3 *dito schlechtere*), vioola (1 *Bratsche*), vana näppepill (lauto? – 1 *alte Bandur*),⁸¹ basskeelpill (1 *Bass*), metsasarv (1 *Waldhorn*) ja flööt (1 *Stimm-Flöte*).⁸² Selgub, et kõigil kolmel organistil oli peale klahvpilli veel üks või mitu viiulit, Welschil ja Forbusel lisaks teisigi keelpille ja paar puhkpilli. On võimalik, et nad oskasid neid kõiki mängida, sest professionaalsete muusikute puhul oli mitme pilli mängimise oskus tollal tavaline.

Tallinlaste instrumentide leidumuse tabelis esitatud andmete põhjal oli teiste sotsiaalsete rühmade esindajatel vähem pille, käsitöölistel kokku kümme, magistraadi liikmetel kaheksa, sõjaväeteenistujatel neli ning töölistel ja teenijatel üks pill (Pullat 2011: 125). Pullati uurimistulemused kajastavad 18. sajandist säilinud 500 varaloendist vaid 74-st saadud andmeid, mis annavad väga huvitava ja enam-vähem ka eeldatava, kuid siiski veel mitte täieliku pildi tõenäolisest pillide leidumusest Tallinna elanikel.

Kokkuvõte

Tallinna muusikute ja kantorite varaloendite uurimisel on välja tulnud olulist informatsiooni nii nende isikute kui ka neid ümbritsenud sotsiaalkultuurilise keskkonna kohta. Nende kui Tallinna linnakodanike igapäevaelu peegeldab hästi nende sotsiaalset staatust linnaühiskonnas, kus valitses selge sotsiaalne hierarhia. Suhteliselt keskmise prestiižiga ametiga kuulusid nad ka majanduslikult keskmisel järjel keskklassi, siiski püüeldes jõukamate hulka, nagu näiteks peamuusik Tewes, kantorist professoriks tõusnud Hessler ja Niguliste organist Welsch. Muidugi ei ole 18. sajandi esimese ja teise poole olud ühtviisi võrreldavad, sest sajandialguse Põhjasõda ja katk pidurdasid linna ja

selle kodanike majanduslikku ja olulist arengut mitmeks aastakümneks.

Vaadeldud varaloendid kajastavad rohkem või vähem ka muusikute ja kantorite erialast tausta ja ametialast tegevust. Sellele viitavad eelkõige nende raamatute, nootide ja pillide loendid, mis oma sisult ja arvukuselt olid ometi väga erinevad. Näiteks kantoritel Bieckil ja Hessleril, kes oma karjääriredelil ülespoole liikusid, olid küll suured raamatukogud, kuid need ei sisaldanud peale lauluraamatu ühtki muusikaraamatut ega nooti. Samuti ei olnud neil ühtki muusikainstrumenti, mis viitab justkui sellele, et nad hiljem muusikaga üldse ei tegelenud. Samas leidis organist Giese arvukas raamatukogus mitukümmend saksa tolleaegset olulist muusikateooriat ja -praktikat käsitletud teost. Ühtlasi oli tal rikkalik noodikogu ja ka mõned pillid, mis lubavad teda pidada mitmekülgseks muusikuks, kes oma igapäevase organistitöö kõrval tundis muusika vastu palju laiemat huvi ja tõenäoliselt oskas mängida peale orelit ja klahvpillide ka muid instrumente. Linna peamuusik Tewese erialast tegevust peegeldab talle kuulunud uhke pillide kogu, millest võinuks kokku panna terve orkestri, ja samuti pakk erinevaid noote. Instrumente ja noote omasid ka kantor Gonsior ja organistid Welsch ja Forbus, kellest Welschil oli ka muusikaraamatuid.

Tuginedes nii Giese ja Welschi muusikaraamatute loendile ning Giese noodinimestikule kui ka Tallinna raamatukaupmees Christian von Glehni 1789. aasta müügikataloogile,⁸³ võib 18. sajandi teisel poolel Tallinnas levinud muusikakirjanduse ja -teoste autoritena näha samuti peamiselt Saksa muusikateoreetikuid ja heliloojaid, nii nagu olid Saksa autorid ülekaalus ka muude valdkondade kirjavaras. Olid ju Tallinna kodanikud eesotsas rae-ga enamjaolt sakslased, kes oma kultuurielus olid endiselt orienteeritud eelkõige Põhja-Saksamaale, aga sealtkaudu ka Lääne-Euroopale. Samuti oli Läänemere-äärses kultuuriruumis paiknevate Saksa linnade ja Tallinna muusikaelu küllaltki sarnane, kuigi Tallinnas kui väiksemas kubermangulinna märgatavalt tagasihoidlikum.

⁷⁹ TLA 230-2-106, f. 7, 7p.

⁸⁰ TLA 166-1-585, f. 15–15p. Varaloendis on klahvpilli kohta lisatud märkus, et leseprova Welschi teatel kuulus see hr. sekretär Riesemannile.

⁸¹ Banduura oli lautolaadne paljude keeltega ukraina päritolu näppepill, mis 18. sajandil oli populaarne peamiselt Ida-Euroopas ja Venemaal.

⁸² TLA 166-1-259, f. 37–37p.

⁸³ [Glehn] 1789: 291–296.

Allikad

Tallinna Linnaarhiiv

Tallinna Linna Vaeslastekohtu fond

TLA 166-1-259 Alexander Forbuse varaloend (Verlassenschaft des Organisten Alexander Forbus, 1792)

TLA 166-1-559 Ernst Jacob Tewese varaloend (Nachlassenschaft des Stadtmusicus Ernst Jakob Tewes, 1776)

TLA 166-1-585 Johann Carl Justus Welschi varaloend (Organisten Johann Justus Carl Welsch Sohn 1. Ehe, 1787)

Tallinna Magistraadi fond

TLA 230-1-Aa 35 Tallinna linna märkmeraamat (Der Stadt Denkelbuch) 1646–1730

TLA 230-1-BI 15 Kirikuteenrite, köstrite, kellaspeppade jne. vokatsioonid ja supliigid (Anstellungen und Suppliken der Diener der Kirche, Küster, Stadtuhrmacher usw.) 1585–1805

TLA 230-1-Bp 5 Linnakool, gümnaasium, trükikoda (Stadtsschule, Gymnasium, Buchdruckerei) 1618–1746

TLA 230-1-Bp 11 Gümnaasiumi aktid: professorite vokatsioonid, päevikud, kaebused ja palvekirjad (Gymnasialakten: Vocationen, Memoriale, Klagen und Bittschriften der Professoren) 1668–1763

TLA 230-1-Bp 29 Gümnaasium, linnakool: aktid (Gymnasium, Stadtschule: Akten) 1712–1790

TLA 230-1-Bs 38 Linnamuusikud ja organistid: vokatsioonid ja supliigid (Stadtmusikanten und Organisten, deren Vocationen und Suppliken) 1527–1797

TLA 230-1-Bt 15/I Pärändiasjad: pärandiloendid (Nachlasssachen: Inventarien) 1711–1800 (Christoph Erdmann Bieck, 1750)

TLA 230-1-Bt 16/I Pärändiasjad: pärandiloendid (Nachlasssachen: Inventarien) 1705–1800 (Heinrich Ernst Giese, 1777)

TLA 230-1-Bt 16/II Pärändiasjad: pärandiloendid (Nachlasssachen: Inventarien) 1711–1771 (Johann Gonsior, 1711)

TLA 230-1-Bt 17/II Pärändiasjad: pärandiloendid (Nachlasssachen: Inventarien) 1711–1810 (Heinrich Benjamin Hessler, 1766)

TLA 230-2-106 Heinrich Ernst Giese pärandiasjad (Akte über den Nachlass des Organisten Heinrich Ernst Giese, 1777)

Trükitud allikad

B. 1786. Die Briefe des Ungenannten, über Ehstlands Gewohnheiten, Sitten und Gebräuche. – *Für Geist und Herz, eine Monatsschrift für die Nordischen Gegenden*. Bd. 1, Reval: Komm. in Glehnschen Buch- und Kunsthandlung, Erster Brief, S. 100–114.

[Glehn, Christian von] 1789. *Verzeichniss von Büchern, Musikalien, Landcharten und Kupferstichen, welche in der Buchhandlung in Reval, um beygesetzte Preise gegen baare Bezahlung zu haben sind*. Reval: [s. n.].

Petri, Johann Christoph 1801. Ueber den neuesten Zustand der Gelehrsamkeit, Litteratur, Künste und Wissenschaften in Lief- und Ehstland. – *Allgemeiner Litterarischer Anzeiger* 114, Sp. 1081–1088.

Kirjandus

Adelheim, Georg 1931. Die große Stadtschule oder Trivialschule in Reval. – *Baltische Familiengeschichtliche Mitteilungen* 1/2, S. 18–24.

Berting, Alexander Julius (Hrsg.) 1862. *Lehrer-Album des Revalischen Gymnasiums 1631–1862*. Reval: [s. n.].

Boer, Bertil van 2012. *Historical dictionary of music of the classical period*. Lanham et al.: Scarecrow Press.

Brüggemann, Karsten, Ralph Tuchtenhagen 2013. *Tallinna ajalugu*. Saksa keelest tõlkinud Katrin Kaugver ja Tea Vassiljeva, Tallinn: Varrak.

Croessmann, Friedrich, [Eduard Pabst] (Hrsg.) 1869. *Beiträge zur Geschichte der Ehstländischen Ritter- und Domschule*. Reval: [s. n.].

Dahlström, Fabian 2013. *Stadtmusikanten, Organisten und Kantoren im Osteseeraum bis ca. 1850*. <<http://www.doria.fi/handle/10024/78703>> (29.08.2014).

Driesner, Jörg, Robert Riemer 2004. Spiegel und Bilder in den Nachlassinventaren deutscher Kaufleute in Reval im 18. Jahrhundert. – *Land und Meer. Kultureller Austausch zwischen Westeuropa und dem Ostseeraum in der frühen Neuzeit*. Hrsg. von Martin Krieger und Michael North, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 165–198.

Heinmaa, Heidi 2014. Tallinna muusikaelust 18. sajandil. – *Balti kirjasõna ja kultuurielu valgustusajastu peeglis*. Koost. Katre Kaju, Eesti Ajalooarhiivi Toimetised / Acta et commentationes Archivi Historici Estoniae 21 (28), Tartu: Eesti Ajalooarhiiv, lk. 193–222.

Kirme, Kaalu 2008. Kasutades uusi allikaid. – *Vana Tallinn XIX (XXIII)*. Tallinn: Estopol, lk. 31–44.

Kodres, Krista 1992. Elamuinterjööri ja selle sisustusest Tallinnas 17.–18. sajandil. – *Vana Tallinn II (VI)*. Tallinn: Olion, lk. 51–79.

Paju, Risto 2010. Üks ettekujutatud teeõhtu 18. sajandi Tallinna linnamuusiku Ernst Jacob Tewese kodus. – *Muusika* 6–7, lk. 22–23.

Pullat, Raimo 1992. Raamat ja lugeja Tallinnas 18. sajandil. – *Vana Tallinn II (VI)*. Tallinn: Olion, lk. 80–101.

Pullat, Raimo 1993. Linnamuusik Ernst Jacob Tewese varaloend. – *Vana Tallinn III (VII)*. Tallinn: Estopol, lk. 107–117.

Pullat, Raimo (Bearb.) 1997, 2002, 2004a. *Die Nachlassverzeichnisse der deutschen Kaufleute in Tallinn: 1702–1800*. Band 1, 2, 3, Tallinn: Estopol.

Pullat, Raimo 2004b. Kahe Tallinna 18. sajandi käsitöölise varaloendid. – *Vana Tallinn XV (XIX)*. Tallinn: Estopol, lk. 179–196.

Pullat, Raimo (Bearb.) 2006. *Die Nachlassverzeichnisse der Handwerker in Tallinn 1706–1803*. Tallinn: Estopol.

Pullat, Raimo (Bearb.) 2007. *Die Nachlassverzeichnisse der Literaten in Tallinn 1710–1805*. Tallinn: Estopol.

Pullat, Raimo (Bearb.) 2009. *Die Privatbibliotheken in Tallinn und Pärnu im 18. Jahrhundert*. Tallinn: Estopol.

Pullat, Raimo 2011. Peegeldusi 18. sajandi tallinlaste elulaadist varandusinventaride põhjal: muusikariistad, kunstilembus, relvad ja liiklusvahendid. – *Vana Tallinn XXII (XXVI)*. Tallinn: Estopol, lk. 120–167.

- Pullat**, Raimo 2012. Tallinlaste elu peegeldusi 18. sajandil: linna heakord ja tervishoid, linlaste mööbel, linnaelanike elulaadi agraarsusest. – *Vana Tallinn* XXIII (XXVII). Tallinn: Estopol, lk. 202–259.
- Pullat**, Raimo 2013. Tallinlaste elu peegeldusi 18. sajandil. Linnaruum ja elukohad, linnakodaniku rõivastus. – *Vana Tallinn* XXIV (XXVIII). Tallinn: Estopol, lk. 136–213.
- Pullat**, Raimo, Lauri Suurmaa 2008. Varandusinventarid kui luksuse ajaloo uurimise allikad varauusaegse Eesti linnades 18. sajandil. – *Vana Tallinn* XIX (XXIII). Tallinn: Estopol, lk. 13–30.
- Russak**, Helve 2007. Tallinna kaupmehepere garderoob 18. sajandi esimese poole varaloendites. – *Vana Tallinn* XVIII (XXII). Tallinn: Estopol, lk. 45–120.
- Saha**, Hillar 1940. Eestimaa oreleist ja oreliehitajaist vanemal ajal. – *Eesti muusika ajaloo lugemik* II. Tallinn: H. Saha, lk. 5–38.
- Saha**, Hillar 1972. *Muusikaelust vanas Tallinnas*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Schaper**, Anu 2013. Gümnaasiumi kantoid ja muusikaelu Tallinnas Rootsi aja teisel poolel. – *Kroonikast kantaadini. Muusade kunstid kesk- ja varauusaegsel Eesti- ja Liivimaal*. Koostanud Katre Kaju, Eesti Ajalooarhiivi Toimetised / Acta et commentationes Archivi Historici Estoniae 20 (27), Tartu: Eesti Ajalooarhiiv, lk. 297–327.
- Sparr**, Kenneth 2012. *David Kellner – A Biographical Survey*. <<http://www.tabulatura.com/davidkellner.pdf>> (27.08.2014).
- Suurmaa**, Lauri 2004. Tallinna saksa kaupmeeste varaloendites inventeeritud laua- ja kööginõud kultuuriajaloo allikana 18. sajandil. – *Vana Tallinn* XV (XIX). Tallinn: Estopol, lk. 9–157.
- Suurmaa**, Lauri 2012. Tallinna all-linna tsunftikäsitööliste sotsiaalsest topograafiast 18. sajandil. – *Vana Tallinn* XXIII (XXVII). Tallinn: Estopol, lk. 141–201.
- Tafenau**, Kai 2009. Veel täiendusi Vana Testamendi tõlkeloole. – *Keel ja Kirjandus* 8–9, lk. 688–708.
- Tarvas**, Mari 2012. Raamatud XVIII sajandi Tallinna varaloendites. Ilukirjanduse tee literaatide kogusse. – *Keel ja Kirjandus* 11, lk. 807–823.
- Tarvas**, Mari (Hrsg.) 2014. *Bibliothekskataloge der Tallinner Literaten des 18. Jahrhunderts. Quellenedition aufgrund überlieferter Nachlassverzeichnisse*. Hrsg., kommentiert und mit einer Einführung und einem Index versehen von Mari Tarvas, Würzburg: Königshausen & Neumann.

Lebensumstände und amtliche Tätigkeit der Revaler Musiker und Kantoren im Spiegel ihrer Nachlassverzeichnisse im 18. Jahrhundert

Heidi Heinmaa

Im vorliegenden Aufsatz werden die Lebenswelt und das amtliche Profil der Revaler Stadtmusiker, Organisten und Kantoren aus soziokultureller Perspektive anhand überlieferter Nachlassverzeichnisse, die im Stadtarchiv Tallinn aufbewahrt werden, untersucht. Weil Inventarien Listen von verschiedenen Gegenständen von Verstorbenen enthalten, sind sie als historische Quellen bedeutsame Dokumente, die uns vielfältige Informationen über die Alltagskultur der Zeit bieten. Die in den Nachlassverzeichnissen überlieferten Vermögenslisten, die meistens einer materialbezogenen und thematischen Struktur folgen, umfassen Immobilien, Wertpapiere, Bargeld und Mobilien wie Möbel, Hausrat, Geschirr, Pretiosen, Kunst, Bücher, Kleider und andere Wäsche, Haustiere, Lebensmittel usw. So werfen sie ein Licht auf die wahrscheinliche wirtschaftliche Lage und den Lebensstil der Revaler Bürger und spiegeln ihren sozialen Status in der Stadtgesellschaft wider. Dabei weisen verschiedene Gegenstände auf Verbrauchervorlieben und auch Hobbies und kulturelle Interessen hin.

Das Ziel der Untersuchung ist es, genauere Informationen über die Lebensweise und den sozialen Status der professionellen Musiker zu beschaffen und damit den Lebensstandard und das soziale Prestige der verschiedenen Musikämter in Reval zu vergleichen. Gleichzeitig interessiert mich, ob und in welchem Maße sich die amtliche Tätigkeit der Musiker und Kantoren durch ihren Nachlass offenbart. Außerdem wird versucht, Einflüsse vor allem der deutschen sowie westeuropäischen Musikkultur in Reval zu ermitteln. Da die Stadt Reval noch immer zum deutschsprachigen Raum gehörte und die Stadtbürger größtenteils Deutsche waren, die in vielen Fällen aus (Nord-)Deutschland stammten, blieben starke Beziehungen nach Deutschland gewahrt. Was das städtische Musikleben und Revaler Musikinstitutionen betrifft, so war auch dieses nach norddeutschem Vorbild geordnet.

Aus dem 18. Jahrhundert existieren 500 Nachlassverzeichnisse von Revalern aus verschiedenen Gesellschaftsschichten, wie z. B. Kaufleute, Handwerker, Beamte und Literaten. Die meisten (335) befinden sich im Bestand des Magistrats (Bestand 230), die restlichen (165) entstammen dem Bestand des Waisenkindengerichts (Bestand 166). Darunter finden sich auch Nachlassverzeichnisse der drei Kantoren und vier Musiker, nämlich die der Kantoren am Revaler Gymnasium Johann Gonsior (von 1711), Christoph Erdmann Bieck (1750) und des Kantors und späteren Professors Heinrich Benjamin Hessler (1766), des Stadtmusikers Ernst Jacob Tewes (1776) und der Organisten an der Nikolaikirche Heinrich Ernst Giese (1777), Johann Carl Justus Welsch (1787) und Alexander Forbus (1792).

Die Musiker der Stadt gehörten entsprechend ihren Dienstgebern (Institutionen) verschiedenen sozialen Gruppen an; so waren die Kantoren Kirchen- und Stadtangestellte, die Stadtmusiker Stadtangestellte und die Organisten Kirchenangestellte. Amt und Einkommen beeinflussten auch den sozialen Status, mit dem gewisse Rechte und Privilegien sowie Pflichten einhergingen. Der soziale Status der Musiker hing meistens mit ihrem Einkommen zusammen, die Einkünfte aber wurden von den Bedürfnissen und dem Vermögen der Stadt beeinflusst. Die Revaler Musiker und Kantoren gehörten neben den Handwerkern und Schullehrern wahrscheinlich eher zur mittleren Mittelschicht; sie standen zwischen der oberen Mittelschicht, die Ratsherren und Staatsbeamte, Kaufleute, wohlhabende Handwerker und Literaten umfasste, und der unteren Mittelschicht, zu der ärmere Handwerker, Diener und Arbeiter gehörten.

Anhand der sieben Nachlassverzeichnisse der Revaler Musiker und Kantoren aus dem Zeitraum 1711–1792 lassen sich Gemeinsamkeiten sowie Unterschiede der Lebensstandards und -stile feststellen. Doch kann man die Zustände am Anfang und am Ende des 18. Jahrhunderts nicht ohne weiteres nebeneinanderstellen, weil der Große Nordische Krieg von 1700 bis zur Kapitulation Revals im Jahre 1710 und die Pestepidemie von 1710 bis 1711 die wirtschaftliche und kulturelle Entwicklung der Stadt für Jahrzehnte gebremst haben. Dennoch zeigen sowohl das Nachlassverzeichnis des Kantors Johann Gonsior aus dem Jahre 1711 als auch seine Vokation (1700), dass er sich in einer guten Lebenslage befunden haben dürf-

te. Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hat der Gymnasialkantor die führende Rolle im Revaler Musikleben gespielt und damit am besten verdient und das höchste Ansehen bei anderen Musikern gehabt. Nach 1720 in andauernd schweren Zeiten wurde das Gehalt des Kantors reduziert, und auch die Organisten und Stadtmusiker mussten mit geringen Einkünften zurechtkommen. Bis zur zweiten Hälfte des Jahrhunderts verbesserte sich die wirtschaftliche Lage der Stadt, und in den folgenden Jahren kann man die aufsteigende Position des Stadtmusikers in der Musikerhierarchie sehen, wobei diese Tendenz offensichtlich von den Ambitionen und der Durchsetzungskraft einer konkreten Person abhing.

Der Stadtmusikus Ernst Jacob Tewes war von 1750 an bis zu seinem Tod im Amt, insgesamt 26 Jahre. Er vergrößerte seine Musiker-Kompanie auf zehn Personen, mit denen er die ihm zugewiesenen Aufgaben erfüllen sollte: darunter Spielen auf dem Rathaus (zwischen Ostern und Michaelis, jeweils Sonntags und Donnerstags), Musizieren bei festlichen Gelegenheiten am Gymnasium und in den Stadtkirchen und weitere Aufgaben wie etwa die Aufwartung auf Hochzeiten. Mit seinem Hauptgehalt und Akzidentien konnte Tewes sein Sachvermögen signifikant vermehren und dabei seinen sozialen Status erhöhen; seinen Wohlstand spiegelt auch das Nachlassverzeichnis wider. Er hat sogar ein Wohnhaus besessen, was Kantoren und Organisten sich nicht leisten konnten. Neben seiner luxuriösen Wohnungseinrichtung hat er einen ansehnlichen Bestand von mehr als 60 verschiedenen Musikinstrumenten und „1 Parthey diverse[n] Noten und Musicalien“ besessen, die deutlich auf seine amtliche Tätigkeit verweisen.

Aufgrund der Nachlassverzeichnisse der Organisten Giese, Welsch und Forbus sowie des Kantors Gonsior haben die Organisten sowohl ein Klavier und einige sonstige Instrumente (Gonsior „1 alte Clavier“) als auch Musiknoten besessen. In den Nachlassverzeichnissen der anderen Kantoren Bieck und Hessler gibt es keinen Eintrag zu Instrumenten und Noten, aber man kann in ihnen auffällige Listen von mehr als 200 Büchern finden. Auch der Organist Giese hat über 200 Bücher besessen, die anderen Musiker allerdings nur einzelne. Auf die größte Musiksammlung verweisen im Nachlassverzeichnis des Organisten Giese enthaltene Listen von Noten und Musikbüchern, in denen 85 Einträge von Noten und über 30 Titel von Musikbüchern (neben ca. 200 sonstigen Büchern) notiert sind. Die Listen enthalten zu einem großen Teil Werke der deutschen Musiktheoretiker und Komponisten aus dem 18. Jahrhundert, wie etwa Johann Mattheson, Friedrich Wilhelm Marpurg, Georg Andreas Sorge, Caspar Ruetz, Carl Philipp Emanuel Bach, Christoph Schaffrath, Johann Schobert, Johann Gottlieb Graun, Friedrich Christian Mohrheim, Ernst Eichner, Georg Simon Löhlein, Carl Heinrich Graun u. a. Aufgrund aller überlieferten Bücherlisten der genannten Musiker und Kantoren kann man eine Dominanz deutscher Literatur feststellen. Laut der Untersuchung über die Privatbibliotheken in Reval im 18. Jahrhundert von Mari Tarvas fand ein aktiver kultureller Transfer vor allem aus dem Kulturkreis West- bzw. Mitteleuropas statt, der sich u. a. in den Bücherverzeichnissen zeigt. Auf starke deutsche Einflüsse weisen auch die in den Bücherlisten von Musikern enthaltene Musikliteratur und das Repertoire hin, welches in Reval offensichtlich erklang.

Die Kantorei am Gymnasium war bis 1786 tätig, als die Stelle des Kantors aufgelöst wurde. Musikunterricht wurde danach vom Schulkollegen oder Küster gegeben. Bei der Kirchenmusik, vor allem an Festtagen, waren die Organisten und Stadtmusiker verpflichtet, in Gottesdiensten in den Stadtkirchen ihren Dienst zu versehen. In den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts haben sich auch die Position sowie der soziale Status des Organisten nebst dem Stadtmusikus einigermaßen verbessert, was mit einer nun größeren Rolle im städtischen Musikleben verbunden war. Auf einen aufstrebenden Lebensstandard der Organisten weisen auch ihre Nachlässe mit kostbaren Möbeln, Wertsachen, Kunst, Musikinstrumenten und Büchern hin.

„Uut ülestõusmist saksa vaimule ...”: Bachi Matteuse passiooni esmaesitustest Tallinnas ja Peterburis 19. sajandi ühiskondlike muutuste taustal

Kristel Pappel, Toomas Siitan

18. sajandi lõpul ja 19. sajandil toimusid Euroopa muusikaelus sügavad muudatused, mis panid aluse muusika veel tänapäevalgi levinud tarbimisviisidele. Kujunes avalik kontserdielu, asutati muusikaühinguid ja kooriseltse, tekkisid kontserdiorganisatsioonid oma orkestritega. Muusika ei olnud enam üksnes funktsionaalne kunst jumalateenistusel ega meelelahutus, taust vestlusel või pidusöögil, vaid oma esteetilise väärtusega – muusikat tuli kuulata, sellest sai keskendumist nõudev ja vääriv tegevus, pikaajaliselt, järjest, vaikus. Alates vararomantikust 18.–19. sajandi vahetusel tõsteti (instrumentaal)muusika võrdseks „ajatute” kunstidega, nagu skulptuur või kirjandus, ning veelgi enam, just muusika võis tungida haaramatute saladusteni mikro- ja makrotasandil – inimese sisemaailmas ja kõiksuses. Ent muusika ajalisus tähendas ühtlasi, et kuni 19. sajandini oli kombeks esitada ainult uut muusikat. Kui vanade meistrite käsikirjad olidki säilinud, siis suhtuti sellesse kui materjali õppimiseks ja teoreetiliseks teadmiseks.

Kui 20-aastase Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847) juhatusel kanti 11. märtsil 1829. aastal Berliinis ette Johann Sebastian Bachi Matteuse passioon, oli see jõuline ilmutus uutest arusaamadest. Lauluakadeemia (*Singakademie*)¹ saalis esitati üle saja aasta vana teost,² mis oli loodud kiriklikuks tarbemuusikaks, nüüd aga kõlas kuulamiseks, avaliku kontserdi tingimustes, millesse tuldi süvenema nagu Beethoveni sümfooniasse. Ettekanne oli nii edukas, et teost esitati samal kevadel veel kaks korda. Piirid kontserdisaali ja sakraalse ruumi vahel segunesid, kontserdisaal muutus järjest enam ise pühapaigaks ja religioon omakorda kunstireligiooniks. Üllatusega tõdeti, et vana heliteos võib kuuluda kaasaegsesse muu-

sikaellu. Seetõttu võime seda sündmust lugeda tänapäevast kontserdielu määrava „mineviku muusikateoste „kujuteldava muuseumi” nurgakiviks” („the foundation stone for the „imaginary museum” of musical works of the past”; Applegate 2005: 2). Bachi nimi polnud sel ajal küll enam tundmatu, juba 1802. aastal oli ilmunud Göttingeni ülikooli muusikadirektori ja aumagistri³ Johann Nikolaus Forkeli (1749–1818) kirjutatud J. S. Bachi biograafia (teostest on seal esiplaanil küll instrumentaallooming). Selle väikese raamatuga oli Forkel ärganud helilooja pikast unustusest, kuid õigupoolest tegi ta palju enam: mõistmaks selle Napoleoni-vastase vabastusliikumise kõrgajal ilmunud teksti avaramat tähendust sakslaste tähtsaks rahvusteadvusele, piisab raamatu patriootlikust paatosest nõretava lõpulõigu (Forkel 2013 (1802): 127) ütlusest. Raamatu eessõnas mainib Forkel muu hulgas, et Bachi teosed on „hindamatu rahvuslik pärand”, „millele vastast pole ühelgi teisel rahval”⁴ (Forkel 2013 (1802): 3). Bach ja tema muusika on siin pandud kandma kõike iseloomulikult saksalikku helikunsti ning vähemalt kogu 19. sajandil seostub Bachi muusika taaselustamine otseselt ka rahvuslike, ent samuti ka kujuneva Saksa riikluse poliitiliste allhoovustega.

Kuid Forkeli tekst on ka 19. sajandi muusikaesteetikas aset leidnud historistliku pöörde ainulaadne dokument. Kui 18. sajandil otsustas heliteose väärtuse tema uudsus, kaasaegsus, siis 19. sajand leiab esteetiliselt väärtuslikku ennekõike vanas, klassikalis: „suure”, kõrgeid väärtusi kandva kunsti puhul rõhutati selle ajaloolisi juuri, samuti võis „väarikust” (*Würde*), mis oli tõusnud romantilise esteetika üheks esmaseks väärtuskriteeriumiks, kinnitada esmajoones ajaproov.

Uurimus on valminud SA Eesti Teadusagentuuri toetusel (projekt „Muusika Eesti linnakultuuris 17. ja 18. sajandil Põhja-Euroopa kontekstis”; ETF 9469; „Muusika performatiivsed aspektid”; UIT 12-1).

¹ Berliini muusikaharrastajate ühendustel oli oluline roll koorimuusika levikul ja seltside asutamisel. Juba 1791 asutas Carl Friedrich Christian Fasch segakoori ja nimetas selle Lauluakadeemiaks (*Singakademie*), kus õpiti tundma ka varasema aja teoseid, ent ilma eesmärgita neid avalikult esitada. 19. sajandil ülipopulaarseks muutunud meeskooriliikumisele andis tõuke 1809 Carl Friedrich Zelteri rajatud Liedertafel. Zelterist sai mõne aja pärast Mendelssohni õpetaja.

² Matteuse passiooni esmaettekannet toimus 1727, mitte 1729, nagu varem arvati. Mendelssohni ettekanne tähistas siiski teose 100. aastapäeva.

³ Aumagistri kraad oli võrdsustatud professori positsiooniga (Hinrichsen 1997: 193).

⁴ „unschätzbares National-Erbgut”, „dem kein anderes Volk ähnliches entgegen setzen kann”.

Esteetilise mõtte seesugust historistlikku suundumust toetas Bachi muusika hiilgavalt. 19. sajandi algul loodud Bachi-kuvand vastandub ka kujutlusele muusikust-virtuoosist, kes pälvib laia publikumenu: suletus ja intellektuaalne eksklusiivsus on õpetatud helilooja vourused, mida samas kujutati ka ehtsaksaliku sättnusena kunstis (Heinemann 2010: 11).

Bachi muusika sidumine saksa rahvusliku ideoloogiaga sai kandvaks ideeks 19. sajandi rahvusliku liikumise tingimustes ja nii muutus Bachi Matteuse passioon (mida Forkel mainib ainult vokaalteoste nimekirjas) pärast 1829. aasta esitust saksa rahvusliku kultuuri ja saksa identiteedi üheks tugisambaks. Liitigi vajas saksa rahvuslik programm tollal suurmeest ja suurteost, muusikaajakirjandus vajas kedagi, kelle abil Rossini reputatsiooni kõigutada. Olid ju ajavahemikus 1826–1828 surnud Weber 39-aastasena, Beethoven 56-selt ja Schubert 31-selt. Viimane suur rahvuslik sündmus Berliinis oli Weberi „Nõidküti“ esietendus 1821 Schauspielhaus'is. Kristlasest juut Mendelssohn oli küll noor geenius, kes aga enda teostega poleks saavutanud tollal sellist edu. Ettekande eel korraldas muusikateoreetik Adolph Bernhard Marx oma väljaandes Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung enneolematu pressiagitatsiooni, milles ta kuulutas Matteuse passiooni esituse „uue ajastu märgutuleks“ (Geck 2007: 35), samuti moodustavad omaette mahuka tekstikorpuse esituse vastukajad. Kõik selle ettekande ümber toimuv muutis ja mõjutas massiivselt kogu saksa vaimukultuuri: vaimustus oma ajaloolistest meistritest toetas rahvusteadvuse tõusu, Bachis hakati nägema saksa muusikavaimu arhetüüpi ning tema kirikumuusika avastamine aitas jõuliselt kaasa nii protestantlikule restauratsiooniliikumisele kui ka üldisele religioossele äratusliikumisele Saksamaal (Ahrens 2001: 76).

Matteuse passiooni ettekande edu polnud 1829. aastal Berliinis siiski mingilgi moel prognoositav. Tänapäeva kontserdikuulajal on raske tajuda Matteuse passiooni ajaloolist ja esteetiliselt distantset omaaegse publiku jaoks. Mineviku heliteos oli „võõras“, „teistsugune“, selle kuulamiseks polnud kogemusi ega hindamiseks mõõdupuud. Paljude Euroopa linnade muusikalises püsirepertuaaris oli sel ajal küll ka ajaloolisi vaimulikke suurteoseid, mis seostusid peamiselt kannatusnädalaga – eelkõige Carl Heinrich Grauni oratoorium „Der Tod Jesu“ (1755), aga ka Giovanni Battista Pergolesi palju väiksemamahulisem *Stabat mater* (1736) – kuid nende nagu ka Händeli oratooriumide puhul ei olnud muusikaestetiiline distantset tolaaegse publiku ootushorisonist siiski mitte nii suur kui Bachi kirikumuusikal. Näiteks kirjutas Mendelssohni mõttekaaslane Eduard Devrient oma mälestustes Matteuse passiooni esiettekandest: „Lõpuks oli siiski väga küsitav, kas publik võtab nii eluvõõra teose omaks, [...] kui neil nüüd tuli tervel öhtul ei midagi muud kui Sebastian Bachi kuulata, keda publik tundis ainult ebameeldiva, kalkuleeriva, kuiva ja arusaamatuna“⁵ (Danuser 2009: 170). Samuti alustab Carl Friedrich Zelter oma eessõna esiettekanade kavaraamatule tõdemusega, et ta „ühe nii aegunud kunstiteose puhul kerget mõistmist loota ei sõandaks ...“⁶ (Passionsmusik ... 1981 (1829)). 19. sajandi alguse ratsionalistliku teoloogia ja väga sõnakeskseks kujunenud protestantliku liturgia keskkonnas kasvanud publiku jaoks tegi teose vastuvõtu raskeks ka Christian Friedrich Henrici (Picanderi) libreto, mis tollasele maitsele pidi tunduma liiga pietistlik.

Vastavalt tolle aja tavadele oli endastmõistetav, et Mendelssohn tegi passioonist oma redakttsiooni – ta kohandas orkestratsiooni ning lühendas teost eelkõige aariate arvu kärpides, nii et ettekanne kestis pisut üle kahe tunni.⁷ Retsitatiiv

⁵ „Schließlich wurde es sehr in Frage gestellt: ob das Publikum auf ein so weltfremdes Werk eingehen werde? [...] jetzt aber sollte man einen ganzen Abend nichts als Sebastian Bach hören, der nur als unmelodisch, berechnend, trocken und unverständlich im Publikum bekannt war!“ Danuseri tsitaat: Devrient, Eduard 1891. *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*. 3. Aufl., Leipzig: Weber, S. 42.

⁶ „Von einem so bejahrten Kunstwerke möchte ich kaum ein leichtes Verständnis hoffen lassen ...“

⁷ Tegemist oli teose 22 numbri võrra lühendatud variandiga Mendelssohni poolt vastavalt kaasaegsetele võimalustele kohandatud orkestratsioonis, kus ajaloolised oboed (*d'amore, da caccia*) olid asendatud klarnetite ja bassetttsarvedega. Seda esitasid koori ja solistidena 158 Lauluakadeemia liiget ning orkester, mis koosnes osalt kuningliku kapelli liikmetest, suuremas osas aga asjaarmastajatest. Publiku hulgas olid esindatud kuningaperekond, diplomaatiline korpus ja kultuuritegelaste kõrghkiht. Märtsis-aprillis toimus ka kaks kordusettekannet, neist viimast juhatas Carl Friedrich Zelter ning see asendas suurel reedel (17.04) Carl Heinrich Grauni passioon-oratooriumi „Der Tod Jesu“ traditsioonilist ettekannet (Geck 1967: 34–41).

saatis ta ise klaveril.⁸ Matteuse passiooni näidati koraali- ja seega kogudusekeskse teosena, mis sobis hästi rahvusliku liikumise ideedega Põhja- ja Kesk-Saksamaa protestantlikus keskkonnas.

Matteuse passiooni esmaesituses 19. sajandil tulid nähtavale ideoloogilised dominandid, mis jäid teost saatma rohkem kui sajaks aastaks, ning esitusprobleemid, mida püüti 19. sajandil eri viisidel lahendada. Tänu Mendelssohni tegevuse kandumisele Leipzigsse kerkis 1830ndate keskel teiseks oluliseks Bachi-viljelemise paigaks just see linn, kus 1841 kõlas Matteuse passioon taas Tooma kirikus (Mendelssohni juhatusel, nüüd aga klaveri asemel oreliga) ning kus 1850 asutati Bachi Ühing, mis alustas Bachi kogutud teoste väljaandmist. Järgmine oluline samm 19. sajandi Bachi-retseptsioonis oli Philipp Spitta kaheköitelise Bachi biograafia ilmumine (I köide 1873, II 1880).

On omaette küsimus, miks tõusis Bachi Matteuse passioon (1727/29) sedavõrd palju olulisemaks oma pisut varasemast ja väiksemast paralleelteosest, 1724. aastal loodud Johannese passioonist: näib, et kus iganes on Euroopas enne Esimest maailmasõda jõutud Bachi suurteoste ettekandmiseni, on ikka kõigepealt ette võetud Matteuse passioon ja mitte tema märksa vähem ettekandeprobleeme tekitav paariline. Johannese passiooni esimene tervikesitus 19. sajandil järgnes küll varsti Mendelssohni kuulsale Matteuse passiooni ettekandele – see toimus 1832. aasta suures reedel Bremenis sealse lauluakadeemia poolt, dirigendiks Bremeni toomkiriku organist ja lauluakadeemia asutaja Wilhelm Friedrich Riem (1779–1857). Aasta hiljem (21.02.1833) tõi Bachi väiksema passiooni ettekandele ka Berliini lauluakadeemia (Zelteri järglase Carl Friedrich Rungenhageni juhatusel), kuid ka sel aastal kandis Rungenhagen kuu aega hiljem kannatusaja peateosena ette siiski Matteuse passiooni (Bach-Dokumente VI: 652–656). 1829. aastal Berliinis loodud müüt Matteuse passioonist kui kogu protestantliku kirikumuusika ja võib-olla koguni terve lääne muusikaloo tähtsaimast heliteosest ei lubanud enam konkuren-

te enda kõrvale ning see on suurepärane näide sellest, millist sümbolikaalu suudab üks heliteos kanda. Mõnevõrra püüdis Matteuse passiooni positsiooni kodanlikus kontserdielus hiljem kõigutada Bachi Missa *h*-moll, selle teose konfessionaalne ambivalentsus ei lasknud tal aga saada saksa kultuuriloo nii oluliseks maamärgiks. Kohatu oleks rääkida Bachi kahe passiooni erinevast muusikalisest väärtusest; pealegi on Johannese passioonil kontserdilaval oma vähema mahu ja väiksemate ettekanderaskuste tõttu ka ilmseid eeliseid: ta ei nõua kahekordset koosseisu (nagu Matteuse passioon) ning ka ajalooliste, 19. sajandiks käibelt kadunud instrumentide asendamise probleemid on selles teoses pigem väiksemad. Võimaliku kaaspõhjusena, miks Johannese passioon jäi 19. sajandil selgelt oma „suurema venna“ varju, tuleb kõne alla selle teose üpris keerukas allikate seis – erinevate versioonide rohkus, mis on teinud keerukaks ja koguni vaieldavaks tema akadeemilised väljaanded Bachi koguteoste mõlemas sarjas.⁹

Kuidas aga seostub „Bachi renessansiga“ 19. sajandi Tallinn, tollase Vene impeeriumi Eestimaa kubermangu pealinn, mis oli „kaugel eemal inimkonna vaimsetest arenguvõitlustest“ („fernab von geistigen Entwicklungskämpfen der Menschheit“), nagu 1860. a. kirjutas jurist, literaat ja muusikaharrastaja Oscar von Riesemann (Riesemann 1860)? On teada, et Eesti- ja Liivimaal kuulati kontsertidel ning mängiti ka kodudes Bachi instrumentaalteoseid, vokaalmuusikast tunti kõige paremini Bachi koraaliseadeid ja lihtsamaid osi motetidest, mida kooriseltsides lauldi. Väidetavalt mängiti baltisaksa kodudes ka vokaalteoste klaviire.¹⁰ Väärrib rõhutamist, et Bachi koraaliseadeid ja katkendeid motetidest ei laulnud mitte ainult saksa, vaid ka eesti koorid (Siitan 2010: 27–28).¹¹ Kõige tähtsam aga oli tohutu jõupingutusega 1883. aasta märtsikuus Tallinnas saksa kooriseltside poolt kolmel korral ette kantud Bachi Matteuse passioon, esmakordselt keiserlikul Venemaal. Sündmuse kaalukust näitab seegi, et heliteos otsustati viia ka Peterburi publiku ette – Tal-

⁸ Lauluakadeemia saalis ei olnud orelit. Ent isegi oreli olemasolu korral poleks seda tõenäoliselt kasutatud, sest see toonuks kohe kaasa häälestusprobleeme jms. Alles passiooni esitamine 1841. aastal Leipzigs Tooma kirikus muutis oreli saate uuesti aktuaalseks.

⁹ J. S. Bachs Werke. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft. 61 Bde. in 47 Jg., Leipzig, 1851–1899; Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Serien I–IX, Kassel u. a.: Bärenreiter; Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1954–2007.

¹⁰ Suuline informatsioon ühe baltisaksa suguvõsa järeltulijalt, 9. novembril 2011 Lüneburgis.

¹¹ Üks eesti kooridele mõeldud klassikalise repertuaari kogumik (1871) sisaldab ka „asjaarmastajatele jõukohaseid osi“ motetist „Jeesus, minu elu“ („Jesu, meine Freude“). Bach oli ka eestlaste II laulupeo (Tartu 1879) kavas. Vt. Siitan 2010: 27.

linna esitusseltskond sõitis erirongiga Venemaa pealinna, tutvustamaks seal kahel öhtul Bachi passiooni. Artikkel käsitleb tollaseid ettekandeid, esitustingimusi ja ideoloogilist tausta ning uurib nende sündmuste seoseid baltisakslaste muutunud positsiooniga ja ühiskondlik-poliitiliste olude muutumisega Vene impeeriumis.

Bachi biograaf Philipp Spitta Tallinnas ja tema Bachi-käsitus

Tallinna muusikaelule andsid 19. sajandil ilme peamiselt kohalike sakslaste ettevõtmised.¹² Nii nagu mujal saksa kultuuriruumis asutati siingi kooriühinguid, esimesed olevat rajanud Johann August Hagen (1786–1877)¹³ juba 1820ndatel. Hiljem asutati Meestelaulu Selts (Verein für Männergesang, 1849) ja meeskoor Liedertafel (1854, esimesed katsed selle tegevust algatada olid 1843–1847). Kui Nikolai I valitsusajal oli ühingute asutamine range kontrolli all, siis pärast liberaalselt meelestatud Aleksander II trooniletõusmist 1855 ja Krimmi sõja lõppu 1856 muutus see vabamaks, millega kaasnes ka seltside arvu kiire tõus kõikides valdkondades. Tallinnas võiks muusika alal nimetada Julius Jäckeli segakoori (1859), samuti 1860ndatel ellukutsutud eesti seltse ja vene laulukoori. Meestelaulu Selts eesotsas oma juhi ja linna muusikadirektori August Krügeriga (1810–1883)¹⁴ organiseeris 1857 Tallinnas esimese baltisaksa laulupeo (kolmas toimus taas Tallinnas, 1866).

Suure mõjuga oli Tallinna Muusikaühingu (Revaler Musikverein) tegevus, mis piirdus ametlikult küll ainult aastatega 1841–1845, ent sel ajal anti hooaja jooksul peaaegu iga kuu üks sümfoonia-

kontsert Mustpeade Majas. Tallinna muusikaelu üks juhtkujusid oli tollal Hageni kõrval pianist Theodor Stein (1819–1893),¹⁵ kes organiseeris 1840ndatel ka Rossini *Stabat mater*'i, Mendelssohni oratooriumi „Paulus” (I osa) ning Mozarti Reekviemi ettekanded. Kõik need ettevõtmised olid kohalike kutseliste muusikute algatatud, kantud aga enamjaolt asjaarmastajate entusiasmist. 19. sajandile iseloomulikku kodumusiitsemist on kirjeldanud ajakirjanik Leopold von Pezold: „Ükski pidu ega õdus perekonna koosviibimine ei möödunud muusikata – linnas mängiti klaverit, tšellot, viiulit, maal eelistati laulmist” (Pezold 1901: 71).¹⁶

Ent samavõrd olulised olid kohalike professionaalide ning nimekate külalismuusikute kontserdid. Nende repertuaaris leidis ka J. S. Bachi teoseid. Nii võttis Stein sageli kavva „Kromaatilise fantaasia ja fuuga”, samuti prelüüde ning prelüüde ja fuugasid.¹⁷ Steini sõber, Peterburi orel- ja klaverivirtuoos ning hilisem Tallinna Oleviste kiriku organist Heinrich Stiehl (1829–1886) käis tihti Tallinnas esinemas ja tõi publiku ette Bachi oreliteoseid. 19. sajandi teise poole üks kuulsaimaid pianiste, Liszti õpilane Hans von Bülow andis 1874. aastal kaks kontserti, millel kõlasid Bachi „Kromaatiline fantaasia ja fuuga” ning Liszti klaveriseade prelüüdist ja fuugast orelile. Vähem võis kuulda Bachi viiulimuusikat, erandiks *Chaconne* sooloviilule, mida mängis Königsbergi viiuldaja Georg Japha oma kontserditurneel 1857. aastal.¹⁸

Ent Bachi nime tuntusele aitas kaasa veel üks asjaolu. Peaaegu kaks aastat tegutses Tallinnas noor Göttingenis õppinud filosoofiadoktor, klassikaliste keelte filoloog Philipp Spitta (1841–1894), kellest sai 19. sajandi kuulsaima Bachi-biograafia

¹² Tallinnas oli 1816. aastal 13 017 elanikku, sajandi teisel poolel 1881. aastal aga juba 45 880, kellest sakslasi oli 34,4%. Juhtivad poliitilised ja finantsametid olid traditsiooniliselt sakslaste käes. Eesti varakam ja haritud kiht oli linnas alles kujunemas.

¹³ Saksimaal Pirnas sündinud Hagen tuli Eestisse 19. sajandi alguses kirjaniku ja ühiskonnategelase August von Kotzebue laste koduõpetajaks. Hiljem oli ta lauluõpetaja mh. kubermangugümnaasiumis ning Oleviste kiriku organist. Tema algatusel telliti Oleviste kirikusse 1842 valminud Walckeri firma orel.

¹⁴ Krüger oli pärit Detmoldist ning tuli Tallinnasse koos oma lauljannast abikaasaga 1849. aastal. Krügeri kätte koondusid 19. sajandi keskel kõik tähtsamad muusikuametid Tallinnas: linna muusikadirektor, linnakapelli dirigent, kooriseltside dirigent, lauluõpetaja Toomkoolis ning kubermangugümnaasiumis. Vt. Vallaste 2008.

¹⁵ Stein oli sündinud Altonas, esines Tallinnas esimest korda 1836 ning jäi siia kuni 1872. aastani, mil ta kutsuti Peterburi konservatooriumi klaveriprofessoriks. Lähemalt vt. Pappel, Keskaik 2008.

¹⁶ „Kein Fest, keine vertrauliche Familienstunde ohne Musik – in der Stadt Klavier, Cello, Violine – auf dem Lande vorwiegend Gesang.”

¹⁷ Stein seadis klaverile ka Bachi gavoti soolotšellole süidist *D*-duur BWV 1012.

¹⁸ Bachi *Chaconne*'i sooloviilule esitati 1830. ja 1840. aastatel sageli töödeldult, koos klaverisaatega (tuntumate versioonide autorid olid Mendelssohn ja Robert Schumann). Kuid 19. detsembril 1857 Börsisaalis toimunud kontserdi kuulutusel (TLA 230-1-B.O.26) rõhutati, et *Chaconne*'i mängitakse ilma saateta, mis peegeldab kujukalt sajandi teisel poolel kontserditavades toimunud muutusi. – Kõik Venemaaga seotud kuupäevad on antud Juliuse ehk vana kalendri järgi.

autor ja üks olulisemaid toleaegeid muusikateadlasi.¹⁹ 23-aastane Spitta oli pärast Tacituse lauseehitust käsitleva väitekirja kaitsmist saanud 1864. aasta juulis oma doktoritunnistuse ning juba sama aasta augustis kolinud Tallinna, et võtta vastu kreeka ja ladina keele ülemõpetaja ametipost Eestimaa Rüütli- ja Toomkoolis, s.t. aadlike gümnaasiumis (esialgu küll kohusetäitjana). Täievoliks ülemõpetajaks sai ta pärast vastava eksami sooritamist Tartu ülikoolis 1865. aasta kevadel.²⁰ Spitta jäi Tallinna kuni 1866. aasta sügiseni.

Kui Spitta tuli 1864 augustis Eestisse, oli ta vaimustatud Tallinnast ja selle „teaduslikust vaimust“, mis oli tema meelest tugevam kui mõneski Saksamaa provintsilinnas (Sandberger 1997: 33). Spittat võib uskuda: kuigi Tallinn polnud ülikoolilinn, oli siin kaks heatasemelist gümnaasiumi ning teadustega tegelemine nii professionaalselt kui ka asjaarmastaja tasemel oli au sees. Alles mõni aeg enne Spitta tulekut oli Peterburi Teaduste Akadeemia nimetanud oma akadeemikuks keeleteadlase, kubermangugümnaasiumi õpetaja Ferdinand Johann Wiedemanni (1805–1887), kes seejärel 1857 ka Peterburi suundus. Spitta enda kolleeg Toomkoolis, keskaja uurija Eduard Winkelmann (1838–1896) lõpetas aga just siin üht oma peateost, keiser Friedrich II (Hohenstaufeni) ja tema riikide ajalugu.²¹ Teadusseltsina tegutses Eestimaa Kirjanduse Ühing (Ehstländische Literärische Gesellschaft), mille juurde just Spitta saabumisaastal asutati Eestimaa Provintsiaalmuuseum (Ehstländisches Provinzialmuseum). Peale selle tundis Spitta heameelt võimaluse üle tellida

raamatuid Peterburi Keiserlikust Avalikust Raamatukogust.

Spitta sõlmis sõprussidemeid Tallinna juhtivate literaatidega,²² kelle seast väärivad esiletõstmist kaks juristi, muusikasõpra ja linnavalitsuse juhtivat tegelast – Oscar von Rieseemann (1833–1880)²³ ning Thomas Wilhelm Greiffenhagen (1821–1890), mõlemaga suhtles Spitta ka pärast naasmist Saksamaale.²⁴ Eriti südamlikuks kujunesid Spitta suhted Rieseemanniga, keda Spitta nimetas „balti olemuse üheks õilsamaks esindajaks kõigis oma loomujoontes“²⁵ (Spitta 1892 (1880): 450) ja keda võiks pidada Spitta mõttekaaslaseks. Tänu nende tihedale kirjavahetusele oli Spitta ka pärast Tallinnast lahkumist kursis Läänemere provintside poliitilise eluga ja kohalike kultuurisündmustega, võimaluse korral külastas Rieseemann oma sõpra Leipzигis (1875) ja Berliinis (1878). Kui Rieseemann 1880. aastal 47-aastasena ootamatult suri, kirjutas Spitta väga tunnustava ja sügavuti haarava mälestusessee, mille ta avaldas hiljem ka oma artiklite kogumikus kõrvuti esseedega Bachist, Weberist, Spontinist ja Brahmsist (Spitta 1892 (1880)).

Spitta tegi aktiivselt kaasa Tallinna muusikaelus. Kolleeg Toomkoolis August Krüger kutsus ta Meestelaulu Seltsi abidirigendiks, sest Spitta oli juba Göttingenis juhatanud üliõpilaste lauluühingut (1861–1863).²⁶ Samuti tegeles ta heliloominguga, kirjutades vokaalkvartette ja koorilaule, mida esitas oma kontsertidel näiteks Jäckeli segakoor (RZ 15.05.1866).²⁷

Kõike seda ette kujutades võiks oletada, et oma õpetlasettee rajamiseks oli Tallinn noorele Spittale

¹⁹ 1860. aastatel oli muusikateadus kui teadus alles etableerumas. Esimene muusikateaduse õppetool avati 1861. aastal Viini ülikoolis.

²⁰ Eksam toimus 23. märtsil ja konsiiliumi positiivne otsus langetati 3. aprillil 1865 (EAA 402-2-23735). Spitta aktide vahel Eesti Ajalooarhiivis on ka tema Göttingenis saadud filosoofiadoktori ja vabade kunstide magistri tunnistus.

²¹ 1860. aastal Göttingenist tulnud Eduard Winkelmann oli hiljem dotsent Tartu ülikoolis ning professor Berni ja Heidelbergi ülikoolis.

²² Nii oli kombeks nimetada ülikoolis käinud haritlasi, kes 18. sajandi lõpust alates moodustasid Eesti- ja Liivimaa omaette seisuse. Vt. Pappel 2011.

²³ Rieseemanni kohta vt. ka Greiffenhagen 1889.

²⁴ Greiffenhageni poeg Heinrich astus Spitta soovitusel Leipzigi konservatooriumi klaverit õppima (Erinnerungen ... 1977: 147, 149) ning hiljem sai temast Niguliste kiriku organist. Nooremast pojast Ottost sai Tallinna linna arhivaar, keda köitsid ka muusikaloolised teemad, ja Revalsche Zeitung (RZ) muusikakriitik.

²⁵ „Einer der edelsten Vertreter des baltischen Wesens war er in allen seinen Eigenschaften.“

²⁶ Göttingenis tutvus ta muusikaõpetaja, koorijuhi ja Brahmsi sõbra Julius Otto Grimmiga, kes oli sündinud ja kasvanud Pärnus ning õppinud Tartu ülikoolis filoloogiat. Arvatavasti Grimm juhatusel sai Spitta oma esimesed praktilised kogemused Bachi vokaalsuurvormide esitamisel, mängides kaasa generaalbassi (Sandberger 1997: 32).

²⁷ Spitta kaalus enne Tallinna tulekut isegi võimalust hoopis Saksamaale jääda ja rohkem komponeerimisele pühenduda, ent viiuldaja Joseph Joachim (teistel andmetel Johannes Brahms) olevat tal soovitanud sellest mõttest loobuda ja jätkata õpetlasekarjääri (Sandberger 1997: 32).

soodne paik. Tõenäoliselt just siin küpses tal mõte kirjutada uurimus Johann Sebastian Bachist ning siin tegi ta algust ettevalmistustöödega selleks. Viimaseks tõukeks võib pidada Carl Hermann Bitteri kaheköitelise Bachi-raamatu ilmumist Berliinis 1865. aastal,²⁸ mille käsitlusviisiga ei jäänud Spitta rahule. Riigimehe ja muusikaharrastaja kirjutatud monograafiale heitis Spitta ette ebateaduslikkust ja laialivalguvust (Spitta 1873: IX).

Esimene tähis Spitta tegelemisel Bachiga on loeng, mille ta pidas Eestimaa Kirjanduse Ühingu kutsel Provintsiaalmuuseumis (tollal äsja ümberehitatud Kanuti gildi hoone ülakorrusel, Pikk tn. 20) 26. jaanuaril 1866 kolmapäevaste üldharivate loengute sarjas.²⁹ Loengu tekst ilmus ajalehe *Revalsche Zeitung* kahes lisanumbris (5. ja 12. veebruaril). Sellega rajas Spitta vundamendi oma suurejoonelisele Bachi biograafiale – 19. sajandi küllap kuulsaimale ja suurima mõjujõuga käsitlusele ühest mineviku muusikust. Juba Tallinna loengus moodustas sisulise telje kahe kaasaegse, Bachi ja Händeli maailmavaateline vastandamine: Bach esindas ideemaailma, Händel reaalsust (s.t. materiaalsust), Bach esindas vaimu (*Geist*), Händel keha (*Körper*), Bachi muusika oli suunatud sissepoole, Händeli oma väljapoole. Selline vastandus jäi kahe barokimeistri käsitlemisel kauaks valitsema.

Teine moment, mis ilmneb nii Tallinna loengus kui ka hiljem monograafias, on suhtumine kirikumuusikasse. Erinevalt varasematest autoritest olid Spitta käsitluse südamikuks Bachi kiriklikud vokaalteosed: Spitta toonitas Bachi tähtsust sügavamõttelise kantaadimeistrina ning näitas tema ajaloolist rolli esmaselt just Saksamaa tähtsaima vokaalse kirikumuusika loojana. Oma kirjas Johannes Brahmsile (14.05.1873) ütleb Spitta, et näeb Bachi kirikumuusikas avaldumas „saksa rahva vaimsust oma kõige puhtamas ja ehedamas olemuses“³⁰ (tsit.: Sandberger 1997: 89). Ka Spitta Tallinna Provintsiaalmuuseumis peetud

Bachi-ettekandes on seos rahvaliku ja kirikliku vahel selgelt esil: kõrvutades Händelit ja Bachi ütleb Spitta, et „mõlema ülimad saavutused on vaimulikus vokaalmuusikas, kuid Händel jõudis ooperi kaudu oratooriumini, Bach aga rahvalaulu kaudu oma kirikumuusikani“ (Spitta 1994 (1866): 365).³¹ Rahvalaulu all mõistab Spitta siin muidugi rahvalikel lauluvormidel ja meloodiatel põhinevat luteri koraali, mille keskset rolli Bachi loomingus ta järjepanu rõhutab: „Bachi vokaalteosed on peaaegu läbinisti kiriklikud. Nende iva on seega rahvalaulu sellises kujus, mille too omandas kirikuga vahetusse kontakti astudes – koraalis. Koraal on vaimulik rahvalaul“ (Spitta 1994 (1866): 365). Matteuse passiooni kohta ütleb ta hiljem samas vaimus oma Bachi-biograafias, et see on „ühtlasi mälestusmärk saksa olemusele“ ja võib „ise kaduda ainult koos sellega“ (Spitta 1880: 397).³²

Teoloogi ja vaimuliku luuletaja perekonnast pärit Spitta ei lootnud Bachi kaudu mitte ainult protestantliku kirikumuusika uut tõusu soodustada, vaid ka tugevdada religiooni 19. sajandil järjest nõrgenevat positsiooni üldse. Samuti oli talle (nagu sajandi alguses Forkelile) tähtis saksa vaimu väärtustamine, ent nüüd veel selgemalt näidates selle erilisust ja universaalsust. Protestantliku kiriku ja selle kunstiilmingute sidumine rahvuse kategooriaga oli 19. sajandi saksa vaimukultuurile ka üldiselt iseloomulik: protestantism oli pärand, mille olid Euroopale andnud sakslased ja mis neid ajalooliselt muust Euroopast selgelt eristas. Nii sai näiteks luterlik kirikulaul 19. sajandi Saksamaal konfessiooniüleseks rahvussümboliks, mida seal selles kontekstis kasutasid ka katoliiklased.

Philipp Spitta Bachi-käsitlus hõlmab 19. sajandi saksa mõtteloo olulisemaid tendentse. Väga lähedane on talle Friedrich Schleiermacheri poolt 18.–19. sajandi vahetusel käibeled toodud mõiste „kunstireligioon“ (*Kunstreligion*).³³ Kui Bachi ajal oli kirikumuusikal olnud religiooni suhtes teeniv funktsioon, siis iseloomulikult oma ajastule konst-

²⁸ Bitter, Carl Hermann 1865. *Johann Sebastian Bach*. 2 Bde., Berlin: Schneider.

²⁹ Spitta pidas loenguid ka Beethovenist, Schubertist ja Schumannist.

³⁰ „Es ist doch das reinste und echteste Wesen der deutschen Volksseele, was sich in ihr [in Bachs kirchlicher Vokalmusik] entfaltet.“ Sandbergeri tsitaat pärineb väljaandest Krebs, Carl (Hrsg.) 1974 (1920). *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta*. Johannes Brahms. Briefwechsel, Bd. 16, Berlin 1920, Neudruck Tutzing: Schneider.

³¹ Spitta ettekande originaalväljaanne: *Extrablatt zur Revalschen Zeitung* 29, 35 (1866). Siinse tõlke aluseks on Tiina Õuna kommenteeritud tõlge (*Teater. Muusika. Kino* 12/2000, lk. 66–69; 1/2001, lk. 50–55).

³² „ein Denkmal zugleich des deutschen Wesens“, „das nur mit diesem selber untergehen kann“.

³³ Esmalt anonüümsena avaldatud kõnedes [Schleiermacher, Friedrich] 1799. *Über die Religion: Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*. Berlin: Unger, S. 93.

rueerib Spitta kunsti ja religiooni suhte ümber: „Ka kunsti kaudu viib tee kirikuni, mitte ainult vastupidi. Eks toonud muusika ja tema ainulaadne kasutuslaad protestantlikes kogudustes neile ju juba reformatsiooni ajal nii palju poolehoidjaid”³⁴ (Sandberger 1997: 92–94). Diskuteerides protestantliku kirikumuusika restauratsiooni-ideoloogia suurkuju Carl von Winterfeldtiga (1784–1852) ja mitme väljapaistva teoloogiga, kes propageerisid eelkõige saateta kiriklikku vokaalmuusikat ega pidanud Bachi subjektiivsele tundeelamusele orienteeritud muusikat kirikule kohaseks, käsitles Spitta Bachi teoseid just rõhutatult „tõelise” protestantliku kirikumuusikana, viidates argumentides selle kõrgetele kunstilistele taotlustele ning tõstes selle puhul „üleva” keskseks esteetiliseks kategooriaks (Sandberger 1997: 98–115). 19. sajandit läbinud kunstireligiooni idee puudutas nii kontserdisaali muutumist „kunstimplik” kui ka Wagneri romantiliste ooperite („Tannhäuser”, „Lohengrin”) ja muusikadraamade lunastavat missiooni. Kunstireligiooni ilmnemise üheks kulminatsiooniks saigi Wagneri „Parsifal” (1882), mis püüdis uut lahendust otsida ka kiriku kui institutsiooni nõrgenemisele ja religioossete aluste lagunemisele. Programmilises artiklis „Religioon ja kunst” (Bayreuther Blätter, 1880) kirjutas Wagner, et kunst ja eriti muusika peaksid üle võtma religiooni substantsi: „Võiks öelda, et seal, kus religioon muutub kunstlikuks, on kunsti ülesandeks päästa religiooni tuum ...”³⁵ (Wagner 1898 (1880): 211). (Varjatud mõte on, et seda suudab just Wagneri muusika.) Nagu hiljem märkis Thomas Mann, omandasid Wagneri teoste ettekanded Bayreuthi festivaliteatris järjest enam „kunstilise jumalateenistuse” jooni, milles juba Friedrich Nietzsche oli näinud „protestantismi allakäiku” (tsit. Sandberger 1997: 93–94 järgi).

Teisalt on 19. sajandi saksa mõttelugu tihedalt seotud ühisriikluse ideega, mis teostus Saksa Riigi väljakuulutamisega Versailles’s 18. jaanuaril 1871. Üldiselt kipub saksa tolleaegses ajalookirjutuses domineerima ülepaitsutatult patriootlik toon, niisamuti pole ka Spitta Bachi-käsitluses,

mis kujunes Saksa riikluse algusajal, haruldased natsionalistlikud ning eriti itaallaste ja prantslaste kultuuripärandit pisendavad väljendused. Spitta ja tema kaasaegsed kujundasid Bachist saksa rahva sümbolkuju ning kultuuriidentiteedi ühe tähtsama tugipunkti. Ent asi polnud lihtsalt „rahvuskangelase” loomises: rahvuslik identifikatsioonifiguur pidi esindama konservatiivseid väärtusi, mis seostusid ajaloolise eneseteadvusega ja sobima omamoodi isafiguuriks – näiteks leiab Martin Geck, et Beethoven, sajandialguse keskne „kangelasekuju”, oli veel sajandi teisel poolelgi sellise isarolli täitmiseks liiga kaasaegne ja „progressiivne” (Geck 2007: 35–36).

Sarnaselt Forkeli patriootliku retoorikaga jäid rahvusluse motiivid kogu 19. sajandi Bachi-retseptiooni juhtteemaks: nii näitas ka Richard Wagner oma tugevalt natsionalistliku rõhuasetusega artiklis „Was ist deutsch?” („Mis on saksalikkus?”, 1865/1878) Bachi kui „saksa vaimu” esindajat *par excellence* (Wagner 1912 (1878): 47). Natsionalistlikud, religioossed-restauratiivsed ja kunstifilosoofilised mõtlemismudelid sulandusidki sajandi teisel poolel kõige jõulisemaks tervikuks just Wagneri kirjutistes, aga ka ooperilibretodes: kui näiteks Hans Sachs ülistab ooperi „Nürnbergi meisterlauljad” (1868) lõpus „saksa meistreid” ja lõpetab sõnadega „... uns bliebe gleich / die heil’ge deutsche Kunst!” („... meile jäägu püha saksa kunst!”), millega rahvahulk eufooriliselt kaasa hõiskab, ühinevad kirjeldatud mõtlemismudelid võimsa potentsiaaliga kunstiliseks kujundiks. Sealjuures on epiteedid „püha” ja „saksa” selle aja tekstides lahutamatud – ka Wagner ei eralda neid sõnu komaga (Danuser 2001: 235–237). Selle ooperi loomisajal hakkas Wagner ennast üha enam teadvustama protestandina (ka poliitilistel põhjustel) ning võib nõustuda Arne Stollbergiga, kelle teesi kohaselt on teose muusikaline materjal läbi põimitud koraaliga „Ein feste Burg ist unser Gott” („Üks kindel linn ja varjupaik”) (Stollberg 2012).

Carl Dahlhaus leiab, et kirikumuusikaline motiivatsioon oli 19. sajandi Bachi-retseptioonis

³⁴ „Es führt auch durch die Kunst ein Weg zur Kirche, nicht nur umgekehrt. Hat doch schon zur Zeit der Reformation die Musik und ihre eigenartige Verwendung in den protestantischen Gemeinden diesen so manchen Anhänger zugeführt.” – Spitta, Philipp 1882. Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage. – *Deutsche Rundschau* 8, S. 105–121 (tsit. Sandberger 1997: 92).

³⁵ „Man könnte sagen, daß da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst vorbehalten sei den Kern der Religion zu retten ...”

hoopis vähem oluline võrreldes ühendusega, mis loodi „absoluutse muusika romantilise metafüüsika ning saksa muusika ühe ajastu patriootliku idee vahel”³⁶ (Dahlhaus 1978: 197). „Absoluutse muusika romantiline metafüüsika”, millele Dahlhaus viitab ja millest eredaimalt kirjutab 19. sajandi algul E. T. A. Hoffmann (1776–1822), seostab sakraalsusega algselt puhta instrumentaalmuusika. Siiski liidab Hoffmann samasse mõistesüsteemi ka Bachi vokaalteosed – kodanlikult tõsiväärika vastandina endise seisuseühiskonna sümboli, itaalia ooperi „frivoolsele” kunstile – ning võrdleb neid gooti katedraaliga. See kujund saab hiljem 19. sajandi Bachi-kirjanduse üheks levinumaks klišeeks: „gootilik”, mis 18. sajandi esteetikatekstides kandis veel selgelt pejoratiivset tähendust, hakkas 19. sajandi saksa kirjanduses seostuma mitte ainult üleva, ilusa, suursuguse ja müstilisega, vaid ka kõige saksapärasega kunstis (Sponheuer 2002: 48–52), näiteks kirjutab Carl Maria von Weber 1821. aastal (Weber 1908: 342): „Sebastian Bachi meelelaad oli esegi tema ranguse juures õigupoolest romantiline, nagu seda on tõeliselt saksalik põhiolemus, küllap vastandina Händeli pigem antiiksele suurusele. Tema stiilist nähtub suurejoonelisust, ülevust ja hiilgust. Oma mõjususe tõi ta esile häälejuhtimise imelisimates kooslustes [---], millest ta ülev vaim ehitas kunstikiriku tõeliselt gootiliku katedraali”³⁷ (vt. ka Nowak 2001: 164).

Bachi Matteuse passiooni ettekanne Tallinnas 1883. aastal

Bachi biograafia jaoks materjali kogudes tulid Spittale kasuks tutvused Tallinnas. Bachi eluloo üks kaalukamaid dokumente, kiri 28. oktoobrist 1730 kunagisele koolivennale Georg Erdmanile, tollal Venemaa keisri residendile Danzigis (Gdańsk), jõudis Spitta kätte Moskvas asuvas Vene Keiserlikust Riigiarhiivist tänu „armsa Revali sõbra O. von Riesemanni abile” (Spitta 1873: X). Oletatavasti vahendas Riesemann arhiiviotsinguid ja dokumendi ärakirja valmistamist. Et see

dokument „päevavalgele toodi, on olulises osas tema teene,” rõhutab Spitta ka oma Riesemannile pühendatud mälestusessees (Spitta 1892 (1880): 466–467). Juba enne teise köite ilmumist oli Spitta käsutuses veelgi täpsem materjal – kirja fotokoopia, tollal ülimoodne talletusvahend (Spitta 1880: 84).

Teatavasti lahkus Spitta 1866. aasta sügisel Tallinnast. Tema Hannoveri lähedalt pärit abikaasale ei olevat meeldinud Eestimaa karm kliima, samuti ei vastanud finantsilised võimalused Spitta ootustele. Järgmiseks tööpaigaks sai Tallinnast veel väiksem linn Sondershausen Tüüringis ning seejärel juba Leipzig ja Berliin. Tallinnas käis Spitta viimast korda 1873. aastal (ilmselt suvel), et pärast Bachi biograafia esimese osa ilmumist siin puhata.

Mil viisil mõjutas Spitta viibimine Tallinnas siinset Bachi retseptiooni? Tema loeng provintsiaalmuuseumis ja artikkel ajalehes juhtisid haritud seltskonna senisest suuremat tähelepanu Bachile ja mineviku teostele üldse. Siiski jäi see Tallinnas ennekõike teoreetiliseks teadmiseks, sest muusikaelus puudusid vajalikud jõud kohe Bachi vokaalsuurvormide kallale asumaks. Bachi muusika viljelemine piirdus veel ligi 20 aastat instrumentaalteoste ja koraalseadetega ning osadega motetidest. Bach oli austatud ja tunnustatud, aga suurteoste esitamiseks oli vaja suure haarde ja kõrge lennuga entusiastlikku muusikut.

Selliseks innustavaks kujukaks sai ülalmainitud klaveri- ja orelivirtuoos ning helilooja Heinrich Stiehl, kes tänu Riesemanni läbirääkimistele³⁸ nõustus tulema 1880. aastal Tallinna Oleviste kiriku organistiksi. Stiehl oli üles kasvanud saksa muusikaelu üha laieneva Bachi-austuse taustal. Ta sündis 5. augustil 1829 Lüübekis – aastal, mil Berliinis oli Matteuse passioon nii suure mõjuga ette kantud. Stiehli isa Johann Dietrich Stiehl oli Lüübeki Jaakobi kiriku organist ning temalt sai Stiehl ka esimest muusikaõpetust. Mitte ainult sünnilinn Lüübek, vaid ka kaks järgmist olulist linna Stiehli õpingutes olid seotud Bachiga – Weimar

³⁶ „Entscheidend für die Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert war weniger die kirchenmusikalische Motivation als die Verknüpfung der romantischen Metaphysik der absoluten Musik mit der patriotischen Idee einer Epoche der deutschen Musik.”

³⁷ „Seb. Bachs Eigentümlichkeit war selbst in ihrer Strenge eigentlich romantisch, wahrhaft deutscher Grundwesenheit, vielleicht zum Gegensatz zu Händels mehr antiker Größe. Sein Stil zeigt Großartigkeit, Erhabenheit und Pracht. Seine Wirkungen brachte er hervor durch die wunderbarsten Verkettungen der Stimmführung [---], aus denen sein erhabener Geist einen wahrhaft gotischen Dom der Kunstkirche aufbaute [---].”

³⁸ See informatsioon pärineb Spittalt, vt. Spitta 1892 (1880): 466.

ja Leipzig. Weimaris õppis ta õukonnamuusiku ja teoreetiku Johann Christian Lobe juures³⁹ ning Leipzgis 1843 asutatud konservatooriumis. Stiehl õppejõud muusikateoorias olid Tooma kiriku kantoor Moritz Hauptmann ja taani helilooja Nils Gade, klaveri erialal aga tuntud virtuoos Ignaz Moscheles. Just Stiehl õpingute ajal hoogustus Leipzgis Bachi muusikapärandi propageerimine: 1850. aastal jõuti Bachi Ühingu (Bach-Gesellschaft) rajamiseni, mille 24 asutajaliikme seas olid Hauptmann, Moscheles, Robert Schumann. Ühing kuulutas saksa rahva ülimaks kohuseks hakata välja andma Bachi teoseid. Juba järgmisel aastal (1851) ilmus kogutud teoste esimene köide, 1854 anti välja Matteuse passioon.

Kõik see ei saanud jätta Stiehl mõjutamata. Tegutsemisvõimaluste otsinguil suundus ta algul Peterburi, kus oli arvukas saksakeelne elanikkond. Stiehl tegutses Peterburis viisteist aastat (1854–1869), olles pikka aega (kuni 1866) organist saksa luterlaste uhkes Peetri kirikus. Kui Anton Rubinstein eestvedamisel asutati 1862 Peterburi konservatoorium, sai Stiehl selle oreliprofessor ja oreliklassi alusepanija. Tema õpilaste seas olid Louis Homilius, Stiehl järglane nii Peetri kirikus kui ka konservatooriumis, ning Pjotr Tšaikovski.

Nagu mujal saksa kultuuriruumis tegutsesid ka Peterburis kooriseltsid: lauluakadeemia (asutatud 1818), Liedertafel (1840), peale selle olid kooriühingud Peetri ja Katariina kiriku juures (Knjazeva, Braun 1999). Stiehl juhatas 1850ndatel ja 1860ndatel Peterburi lauluakadeemiat ja esines sellega ka avalikkuse ees. Stiehl pani suurt rõhku mineviku vokaalteoste esitamisele: kavas olid Palestrina, Bach, saksa amatööride ja professionaalide ühisjõul esitati Händeli „Messias” ja Mozarti Reekviem, kusjuures viimase sissetulek annetati äsja püstitatud (1863–1865) Rootsi kirikule Peterburis (Knjazeva, Braun 1999; Petrovskaja 2009:

344–345; Petrovskaja 2010: 118–122, 498). Siiski jäid edasipürgivale Stiehlile olud Peterburi saksa kogukonnas kitsaks, seda vahest ka saksa muusikute rivaalitsemise tõttu. Stiehl lahkus Peterburist 1869 ja järgnev kümnend tema elus kujutas endast rahutuid rännuaastaid,⁴⁰ kuni ta 1880 järgis Riesemanni kutset tulla Eestimaa kubermangu pealinna.

Tallinna olusid tundis Stiehl väga hästi, ta oli siin esinenud pidevalt alates 1850. aastatest,⁴¹ sageli koos pianist Theodor Steiniga. Üks Läänemere provintside paremaid oreleid paiknes Oleviste kirikus – Walckeri firma kolme manuaali ja 65 registriga ning pedaaliga 1842. aastal valminud pill.⁴² Võib arvata, et see aitas Stiehlil Tallinna kasuks otsustada, nagu ka mitme tubli kooriseltsi olemasolu. Usutavasti nägi Stiehl juba seda ametikohta vastu võttes perspektiivina vokaalsuurvormide esitamist. Mõjuda võis ka isiklik aspekt – Stiehl oli abielus, tal oli poeg ning perekond vajas stabiilset eluviisi saksa keskkonnas.

Tolleaegsetest Tallinna muusikutest oli Stiehl kindlasti kõige tuntum. Nii oli ta ka paljudele gastroleerijatele usaldusväärne ansamblipartner klaveril või oreil. Peale selle tegeles Stiehl pidevalt heliloominguga, kirjutades muu hulgas ka koomilise ooperi „Aardekütid” („Die Schatzgräber”), mille avamängu ta Tallinna Linnateatris (Revaler Stadttheater, praeguse Nukuteatri asupaigas) ise dirigeeris (30.04.1882).

Stiehl üks tähtsamaid taotlusi oli niisiis esitada vokaalsuurvorme. Vaevast aasta pärast Stiehl ametisseastumist kõlas Oleviste kirikus tema juhatusel Händeli „Messias”, oreil ta õpilane Heinrich Greiffenhagen.⁴³ Kooridena astusid üles Oleviste koor ja Jäckeli segakoor. Pärast seda asus Stiehl ette valmistama üht oma peaaesmärki – Bachi Matteuse passiooni esitamist.

³⁹ Lobe suundus 1845 Leipzgis, kus tegutses kompositsiooniprofessori ja retsensendina. Võimalik, et Stiehl läks temaga Leipzgi kaasa.

⁴⁰ Stiehl esines klaveri- ja orelivirtuoosina Viinis, Pariisis, Gothas, Lüneburgis. 1870ndatel tegutses ta kooridirigendina Belfastis ja klaveriõpetajana Lõuna-Inglismaal Hastingsis (Scheunichen 2002: 254–255).

⁴¹ Näiteks 1859. aastal: vt. Ehstländische Gouvernements-Zeitung, Nichtofficieller Theil, 8.06.1859. Stiehl eelistas nagu Steingi kontserdireiseks teekonda Peterburi-Tallinn-Helsingi-Turu-Stockholm.

⁴² Walcker 1923: 2, http://blog.walckerorgel.de/wp-content/uploads/2007/07/ow_reval1923.pdf (vaadatud 10.05.2014). Lähipiirkonnas oli Walckeri oreleid sel ajal Helsingis (Toomkiriku orel, valmis 1847) ja Peterburis (Peetri kirikus, 1839). Riia toomkiriku võimas, tolle aja kõlaesteetikale vastav orel valmis Walckeri firmal 1884. aastal.

⁴³ Alates 1882 Niguliste kiriku organist. Kontserdi peaproov oli pühapäeval, 19. aprillil 1881 Oleviste kirikus, järgnesid sealsamas kaks esitust (20. aprill ja 28. aprill; RZ 18.04.1881 ja 23.04.1881). Solistipartiisid laulsid Marie von der Osten-Sacken, Olga von Iskritzky ja B. Glesinger. Kõik solistid olevat ületanud tavapärase asjaarmastajate nivoo (RZ 21.04.1881, 29.04.1881).

Võib-olla kavandas Stiehl passiooni ettekannet omamoodi revanšina Peterburile. Seal ega mujal kogu Vene impeeriumis ei olnud Bachi teos seni kõlanud. Saksamaal oli Bach tõstetud rahvusliku identiteedi võrdkuju staatusesse ning ka Venemaa saksa kogukonna jaoks muutus see Bachi roll järjest tähtsamaks. Saksa avalikkusele olid Bach, Beethoven ja Wagner need heliloojad, kelle looming kehastas eriti jõuliselt saksa muusika võimu ja vaimset ülekaalu. Bach oli Wagneri meelest „saksa vaimu sisima elu ajalugu saksa rahva täieliku kustumise kohutava sajandi [s.t. 18. sajandi] jooksul“, nagu ta kirjutas 1865 artiklis „Was ist deutsch?“ (Wagner 1912 (1878): 47). Väljendid „saksa vaim“, „sisim elu“, „sissepoole suunatud“ olid 19. sajandi saksa muusikaestetikas ja ajaloo-kirjutuses väga levinud ning kujunesid omaette kategooriateks. Meenutagem, et enam-vähem samal ajal Wagneriga kõneles ju ka Spitta oma Tallinna-loengus Bachi sissepoole suunatud muusikast.

Saksamaal oli üks oluline rahvuslik projekt, ühtse riigi rajamine, lõpule viidud. Sootuks teistsuguses olukorras olid Vene impeeriumi Läänemere provintside elanikud. Seni oli Vene imperiaalne võim üldjoontes püüdnud kohanduda kohalike oludega ja suurriigi eri piirkondades kasutati erinevaid, kohati isegi vastuolulisi valitsemismetodeid (Woodworth, Tannberg 2009: 6; Burbank, von Hagen 2007: 17). Siiski oli hiiliv venestamine alanud juba 1830. aastatel⁴⁴ ning tugevnes pärast kaotust Krimmi sõjas (1853–1856)⁴⁵ järjest enam 1860ndatel, vaatamata Aleksander II liberaalsele. Nii pidas Aleksander II Riias 1867. aastal venekeelse kõne, kus ta rääkis hoolimata sellest, et Venemaa oli etniliselt-rahvuslikult heterogeenne

suurriik,⁴⁶ ühtsest vene perekonnast (Jansen 2007: 180), tekitades baltisakslaste seas suurt ärevust. Ent Vene avalikkuses pälvis selline riikliku rahvuseluse kilbile tõstmine suure poolehoidu (samas). Pinged etnilis-rahvusliku heterogeensuse, vene nasionalismi tõusu ja samas Vene keisririigile omase dünastilise printsipi säilitamise vahel jäädvadi iseloomustama järgmisi aastakümneid.⁴⁷ Läänemere provintsidest pärast Aleksander III trooniletõusmist (1881) kiiresti agressiivsemaks muutunud administratiivne ja kultuuriline venestus ohustas kõige otsesemalt just sakslasi, eestlase (ja lätlaste) puhul oli keisrivõim kindel, et neid õnnestub kergesti vene rahvusega ühte sulatada (Karjahärm 2010: 270).⁴⁸ Aleksander III jättis kinnitamata balti aadli varasemad privileegid ning sajandivahetuks olid baltisakslased suuremas osas kaotanud oma põlise positsiooni ühiskonna valitseva kihina. Riigiametitest, kus nende kompetents ja töökultuur olid olnud varem nii hinnatud, tõrjuti nad üldiselt välja – Peterburis eelkõige venelaste, Tallinnas ikka enam eestlaste poolt, kelle haridustase ning kultuuriline iseteadvus olid kiiresti kasvanud. Niisiis tõi sakslaste osakaalu vähendamine riigi-aparaadis tahtmatult kaasa ka võimaluste kasvu kohalikele põlisrahvusele (vt. ka Miller 2009: 46). Läänemere provintsidest muutus sakslaste identiteedi konstrueerimise peamiseks instrumendiks sajandi keskpaiku hoogsalt progresseerunud selt-sitegevus, mida ka saksa vaatlejad pidasid sajandi lõpul eriti arenenuks (Hackmann 2007: 296; Siitan 2008: 12). Eestlased ja lätlased võtsid selle instrumendi aga sakslastelt üle ning viimased vajasid teravalt tajutud ohusituatsioonis oma poliitiliste, sotsiaalsete ja kultuuriliste positsioonide säilitamiseks uusi strateegiaid.⁴⁹

⁴⁴ Venemaal 1832. aasta lõpul kehtestatud uus kirikuseadus jättis luteri kiriku ilma tema varasematest privileegidest: varem eksisteeris see Läänemere provintsidest iseseisva kirikuna ja oli vene õigeusu kirikuga samades õigustes, siitpeale allutati ta aga kohalike konsistooriumide asemel Peterburis asuval ülevenemaalisele kindralkonsistooriumile, mis võttis üle kiriku ja kooli valitsemise. Vt. ka Siitan 2003: 49–51.

⁴⁵ Vene keisririik kaotas Krimmi sõjas Prantsusmaa, Suurbritannia, Osmanite riigi ja Piemonte-Sardiinia liidule.

⁴⁶ Tsaaririigis oli mittevenelasi elanikkonnast üle poole. Jansen rõhutab, et Vene ohu tõttu süvenes Balti avalikkuses „konservatism ja veendumus, et oma identiteedi parim kaitse on säilitada vana seisukord muutumatul kujul“ (Jansen 2007: 182). See omakorda teravdas tärkava eesti rahvusliku liikumise suhteid baltisakslastega. Baltisaksa ühiskond polnud võimeline ennast ise seestpoolt moderniseerima.

⁴⁷ Vene impeeriumi uurija ajaloolane Alexey Miller rõhutab, et 19. sajandil ei olnud Vene imperialism ja vene rahvusluse kattuvad nähtused (vt. Miller 2009). Uutest suundadest impeeriumide, sh. Vene keisririigi uurimisel vt. näiteks Woodworth, Tannberg 2009 ja Burbank, von Hagen 2007.

⁴⁸ Ühendava strateegilise vahendina toimis õigeusu kirik, millesse (koos vanausulistega) kuulus sajandi lõpul (1897) 71% impeeriumi elanikkonnast (Kappeler 2009: 54).

⁴⁹ Saksa aadli võitlust oma poliitilise ja kultuurilise positsiooni eest nii Balti kubermangudes kui ka Peterburi võimuringkondades on põhjalikult käsitlenud Ea Jansen (vt. Jansen 2007: 242–247).

Vorläufige Anzeige.
Sonnabend, den 5. März, Abends 7 Uhr,
in der Börsenhalle
Aufführung der
Matthäus-Passion
von Seb. Bach.

(Erste Aufführung des berühmten Werkes in Russland) unter Mitwirkung der Frau **Marie v. d. Osten-Sacken**, des Frl. **Olga Minkwitz** aus St. Petersburg, des Opersängers Herrn **Barosch** und geehrter Dilletanten, sowie des Herrn **Heinrich Greiffenhagen** und der kaiserl. Kammermusiker **Hille** und **Peschkau**, eines Doppel-Chores von ca. 100 Personen, eines Chores von 20 Knaben und zweier Orchester nebst Orgel, unter Leitung von **Heinrich Stiehl**.

Billete für nummerirte Plätze à **2 Rbl.** und für unnummerirte à **1 Rbl. 50 Kop.** können in der Musikalien-Handlung des Herrn **Alex. Elfenbein** belegt werden.

Die **Generalprobe** findet am **3. März**, Nachmittags, in der **Börsenhalle** statt, zu welcher **Billete à 1 Rbl.** zu haben sein werden.

Textbücher à 20 Kop., nebst Anhang, enthaltend Bemerkungen über den musikalischen Inhalt des Werkes von **Bitter** sind vorrätzig bei Herrn **Alex. Elfenbein**.

Baltisakslased olid seega kolme poliitilise jõu pingeväljas: Venemaa keiser ja vene riiklik rahvuslus, eestlaste (ja lätlaste) rahvuslik liikumine, baltisaksa ühiskond oma traditsioonide ja kultuuriruumiga. Keisrivõimule seni lojaalsetel baltisakslastel tekkis paratamatult küsimus oma identiteedist, seda ka suhtes „emamaaga”, s.t. Saksa keisririigiga. Baltisakslaste identiteediotsinguid muutunud olukorras võib seostada kultuurilise rahvuslusega, mis „rõhutab ühist päritolu ning kultuuri (keelt, religiooni) kui rahvuse tuuma” (Piirimäe 2009: 172).

Peale võimupiiride nägidki baltisakslased eriti ohustatuna oma keelt ja kultuuri, samuti tundsid nad vajadust põhjendada oma ülesannet Läänemere provintsidest ajaloolise missioonina lääne kultuuri kaitsmisel Ida vastu. Baltisaksa kirjanuses tekkis just siis huvi nn. asustamismüütide vastu, nagu on märkinud kirjandusteadlane Liina Lukas (Lukas 2007).⁵⁰ Saksa minevik, rüütliid, kangelased, müütilisus – kõike seda otsiti ka kunstidest. Sel ajal hakkas ka Tallinna Linnateater üha enam rõhutama, et peab oma tähtsaimaks ülesandeks „meie saksa kultuuri säilitamist, elustamist ja edasiarendamist”⁵¹ (RZ 6.10.1882). Muusikas oli tänuväärseim materjal Wagneri ooperiloomed. Ettekanderaskusi silmas pidades jõudsid Wagneri ooperid Tallinnas lavale hämmastavalt varakult, esimesena „Tannhäuser” 1853. aastal enne jõulupühi (esiettekanne Dresdenis oli 1845, Riias 1853). Lavastust valmistati ette suurejooneliselt – uute dekoratsioonide ja kostüümidega, mis oli tollal haruldane, ja seda mängiti kuni aprillini kuus korda. „Tannhäuserit” esitati sama hoolika ettevalmistusega taas hooajal 1860/61, vahepeal aga oli esimese baltisaksa laulupeo (1857) kavas kõlanud palverändurite koor sellest ooperist.⁵² Pärast Wagneri surma 1883. aasta veebruaris mälestati heliloojat Tallinna teatris pidulikult „Tannhäuseri” etendusega. Eriti populaarseks sai Tallinnas aga „Lohengrin” (esiettekanne Weimaris 1851, Tallinnas 1883). Lohengrini kuju kuulub ühelt poolt müüdimaailma, varakristlike legendide juurde – Graali kuningas on ta läkitanud, et lõpe-

tada paganlikud toimingud ja intriigid –, teisalt on tal konkreetne ajalooline missioon (mida väljendatakse kuningas Heinrichi sõnade kaudu) kaitsta Saksamaad: „Ida hordid ei tohi ka kauges tulevikus võidukalt Saksamaale marssida!”⁵³ Hõbedase kiivri ja rüüga jõgepidi saabus Lohengrin muutus baltisaksa publiku silmis aastasadu tagasi Läänemere kaldale saabunud ristirüütliks, „asustamismüüdi” tegelaseks, tänu kellele siin elas „saksa vaim”. Tallinna publikul oli kergem end samastada missiooni täitva rüütliga kui vabameelse kunstnikuga, nagu oli Tannhäuser.

Baltisaksa üldsus vajas oma jõu nõrgenemise ja venestuspoliitika tingimustes midagi monumentaalset – nagu olid „Lohengrin” ja Matteuse passioon. Ei saa pidada juhuseks, et Matteuse passiooni esitamine Tallinnas ja „Lohengrini” esimesed etendused langesid samale ajale. Matteuse passiooni esmaesitus kogu Venemaal toimus neljapäeval, 3. (Gregoriuse ehk uue kalendri järgi 15.) märtsil 1883. aastal. Tegemist oli avaliku peaprooviga Börsisaalis (praegu Ajaloomuuseumi saal), mis algas kell 15.30, nii et osalejad (orkestrandid!) ja publik võisid veel jõuda Pikalt tänavalt Laia tänava alguse teatrimajja. Seal algas kell 19 „Lohengrini” esietendus – Tallinnas ja kogu Eestis esmakordselt, umbes kuu pärast Wagneri surma.⁵⁴ Järgnesid passiooni esitused laupäeval, 5. (17.) märtsil taas Börsisaalis, sedapuhku algusega 19.00, ning esmaspäeval, 7. (19.) märtsil Oleviste kirikus kell 16.00 (RZ 2.03. ja 5.03.1883). Teatris mängiti samal öhtul jälle „Lohengrini”, mida märtsikuu jooksul etendati kokku viiel öhtul!

Miks olid valitud passiooni esitamiseks need kuupäevad? Kindlasti leidis mitu praktilist põhjust, ent peale muu äratav tähelepanu seos läänes kasutatud uue kalendriga: selle järgi oli 18. märts 1883 palmipuudepüha ja seega kannatusnädala algus, nii et ettekanne Olevistes 19. märtsil langes kannatusnädala teisele päevale.

See nädalavahetus oli Tallinna muusikaelus üldse väga tihe, nii et ajalehes Revalsche Zeitung kurdeti:

⁵⁰ Vt. ka Pappel 2010.

⁵¹ „Erhaltung, Belebung, Fortentwicklung unserer deutscher Kultur!”

⁵² Wagneri ooperite esitamisest Tallinnas 19. sajandil ja 20. sajandi alguses vt. Pappel 2003 ja Pappel 2010.

⁵³ „Nach Deutschland sollen noch in fernsten Tagen des Ostens Horden siegreich nimmer ziehn!” („Lohengrin”, III vaatus, 3. stseen).

⁵⁴ Seejärel aga oli ta kavas peaaegu kõikidel hooaegadel (kuni 1913/1914), mil teatril oli ooperitrupp – 12 hooaja jooksul kokku 41 korda, mis oli Tallinna tingimustes hea tulemus.

Lähipäevil seisab meie publikul ees nii mitmesuguseid huvitavaid muusikalisi naudinguid, et on tõepoolest raske selles *embarras de richesse*'is [külluse kimbatuses] orienteeruda. Kui homme pärastlõunal esitatakse peaproovil Bachi Matteuse passiooni, siis homme õhtul jõuab lavale paljude muusikasõprade poolt ammu siia igatsetud „Lohengrin”. Õnneks muutis vähemalt tšellist härra Popper [---] oma kontserdi ära reede õhtu peale, nii et muusikaentusiastid väldivad õnnelikult õhtu lasta end lausa tükkideks rebida, soovides mitte ühestki naudingust ilma jääda (RZ 2.03.1883).⁵⁵

Jääb veel lisada, et Popperit saatis klaveril mõistagi Heinrich Stiehl. Pühapäeval aga oli Börsisaalis kontsert, millel esinesid Matteuse passiooni naissolistid Olga Minkwitz Peterburist ja Marie von Osten-Sacken Tallinnast taas Stiehli saatel (RZ 5.03.1883).

Börsisaal, kus toimusid passiooni esimesed kaks avalikku esitust, oli tollal Mustpeade Maja kõrval peamine kontserdipaik Tallinnas. Kolmas avalik esitus toimus küll Oleviste kirikus, aga kontserdivormis ja piletitega nagu Börsisaaliski.⁵⁶ Nii siis suhtuti ka siin 19. sajandile tüüpiliselt Bachi teosesse kui kontserdimuusikasse ja kunstireligiooni ilmingusse, mitte aga kui jumalateenistuse osasse.

Stiehl oli organiseerinud kohale esinejaid lähedalt ja kaugelt. Koorideks olid Stiehli Oleviste segakoor ja Jäckeli segakoor (nagu „Messia” puhul), tõenäoliselt osales teistegi Tallinna kooride liikmeid. Konstantin Türrpu meenutab, kuidas Stiehl tema juurde koju Toom-Kuninga tänavale tuli, et 17-aastast musikaalset noormeest oma koori paluda. Stiehl olevat öelnud: „Kõik Tallinna tublid jõud peaksid koos tegutsema. Seepärast

sõitsin ma teie juurde” (tsit. Vahter 2003: 197 järgi). Kokku oli passiooni kooris ligi 100 lauljat. Nendele lisaks laulis esimese topeltkoori („Kommt, ihr Töchter” / „Tulge, tütrede”) ⁵⁷ *cantus firmus*’t („O Lamm Gottes” / „Oh süüta Jumala Tall”) kakskümme poissi (Revaler Beobachter (RB) 8.03.1883). Orkestrisse kuulusid Tallinna Linnakapelli ja teatriorkestri liikmed, kohalikud professionaalid ja asjaarmastajad. Ka solistid olid peamiselt Tallinnast: Marie von der Osten-Sacken, kes tegi kaasa ka oratooriumis „Messias”, ja evangelistina Barosch Tallinna Linnateatrist (oli trupis 1882–1884; vt. Pappel 2003: 216–217). Olga Minkwitz tuli Peterburist. Väiksemad partiid (Kristus, Ülempreester, Peetrus, Juudas) olid antud Tallinna asjaarmastajatele.

Esitusest rääkides tuleb kõigepealt küsida, millist Matteuse passiooni redaktsiooni võis Stiehl kasutada. Selleks ajaks oli ilmunud ka passiooni väljaanne Bachi kogutud teoste raames (1854). Tegemist oli aga partituuriga ja numereeritud bassiga, mis ei lahendanud esitamisprobleeme. Üks arvustaja täheldab, et Stiehl lähtus Robert Franzi eeskujust (RB 8.03.1883). Franzi tollal levinud redaktsioon paistis silma küllaltki vaba suhtumisega originaalpartituuri – aariatesse oli juurde kirjutatud orkestrihääli, retsitatiivide saade oli väljakomponeeritud ja seatud väiksele instrumentaalansamblile (Hinrichsen 1999: 236–237). Samas öeldakse Tallinna ettekande kohta, et „niivõrd kui kasutusel olevad pillid lubasid, järgis orkestri koosseis originaalpartituuri”⁵⁸ (samas). Secco-retsitatiive saatis Stiehl ise klaveril. See oli tollal levinud praktika, mis aga pahandas Revalsche Zeitung arvustajat, kes pidas klaveri kasutamist põhimõtteliselt lubamatuks (RZ 7.03.1883). Võib arvata, et nagu tollal kombeks, pani dirigent (Stiehl) eri väljaannetest kokku oma versiooni oma jõude arvestades.

⁵⁵ „In den nächsten Tagen stehen unserem Publicum so vielerlei interessante musikalische Genüsse bevor, dass es in der That nicht leicht sein dürfte, sich in diesem *embarras de richesse* zurechtzufinden. Während morgen Nachmittag die Generalprobe der Matthäuspension von Bach aufgeführt wird, geht morgen Abend endlich der von vielen Musikliebhabern längst herbeigesehnte „Lohengrin” in Scene. Zum Glück hat wenigstens der Violoncellist Herr Popper [---] sein Concert auf Freitag Abend verlegt, so dass für die Musikenthusiasten die Gefahr, sich körperlich geradezu zerreißen zu müssen, um keinen dieser lockenden Genüsse zu versäumen, wenigstens glücklich vermieden werden kann.” David Popper (1843–1913) oli oma aja kuulsamaid tšelliste, kes esines sageli ka Tallinnas.

⁵⁶ Pileti hinnad vastasid „kõrgema kategooria” kontsertidele: Börsisaalis olid kalleimad 2 rubla, kirikus kõik ühe hinnaga 1 rubla. Pileteid sai osta Börsisaali lähedal Stude kondiitriäris (praegu Maiasmokk), samuti muusika- ja raamatukauplustes. Oleviste kiriku kontserdile sai samal päeval pileti hankida pastoraadist.

⁵⁷ Eestikeelne tõlge siin ja allpool on võetud väljaandest J. S. Bach. *Johannes-Passion. Johannese passioon. Matthäus-Passion. Matteuse passioon*. Tlk. Toomas Siitan, toim. Heli Susi, Tallinn: Scripta Musicalia, 1995.

⁵⁸ „Das Orchester war, soweit die im Gebrauch befindlichen Instrumente das zuließen, nach der Original-Partitur besetzt ...”

Ootuspäraselt oli passiooni lühendatud. Ära oli jäetud kaheksateist numbrit – üheksa aariat ja neli orkestrisaatega retsitatiivi ning viis koraali.⁵⁹ Kuna bassilaulja oli asjaarmastaja, siis usaldati talle laulda neljast aariast vaid üks („Mache dich, mein Herze, rein“ / „Saa puhtaks, mu süda“). Ettekanne kestis (ainult minimaalse pausiga kahe suure osa vahel) sellest hoolimata kaks ja pool tundi, mis oli kauem Mendelssohni dirigeeritud esitustest Berliinis ja Leipzgis. Börsisaali täitsid suuresti juba esitajad ise – koorides oli koos poistega 120 lauljat! Kaks koori ja kaks orkestrit haarasid enda alla riskikülukujulise saali kogu laiuse (RZ 7.03.1883). Siiski paiknesid esimeste ridade toolid esinejate poodiumist „möödukas kauguses“ (samas). Kaksikümmend poissi oli rivistatud koori ette, ent poisse võinuks arvustaja meelest rohkemgi olla, et koraaliviisi mõju suurendada (RB 8.03.1883). Orkestriga koos mängis harmoonium,⁶⁰ Stiehl saatis *secco*-retsitatiive klaveri tagant ning tõenäoliselt toetas vajaduse korral ka orkestrit ja koori. Kõige nõrgem lüli oli orkester, eriti puhkpillid, mis kõlasid ebapuhtalt ja ebakindlalt. Seetõttu kannatasid omakorda sopraniaariad, eriti „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ („Armastusest sureb mu Lunastaja“, flöödi ja kahe oboega). Parim orkestrisolist oli orkestri kontsertmeister, kes sai „imepärasel aldiaarias“ „Erbarme Dich, mein Gott“ („Halasta, mu Jumal“) viiulisoologa rõõmustavalt hästi hakkama (RB 8.03.1883). Laupäevane esitus Börsisaalis olevat midu meenutanud pigem proovi. Kui tempo kippus kõikumale, hakkas Stiehl klaveri tagant taktili jalaga valjult kaasa lööma, et korrigeerida koori ja orkestri koostööd. Kõige paremini õnnestusid koraalid, ent üldiselt jäi koorikõlas puudu massiivsusest ja kandvusest. Revalsche Zeitungi arvustaja meelest oleks kogu esitus vajanud ladusamat koostööd ja paremaid interpreete (RZ 7.03.1883).

Matteuse passiooni esitus Olevistes (ehk kolmas esinemine avalikkusele) oli kõige kordaläinum. Kuigi teos valmistas kooridele „mõõtmataid raskusi“, „kroonis esitust kauneim õnnestumine“⁶¹ (RB 8.03.1883). Dramaatilisi rahvakoore esitati tuliselt ja jõuliselt, suuri lüürilisi koore õrnalt ja südamliselt, koraale puhtalt ja täiskõlaliliselt. Lühikesed

hikesed koorirepliigid teose II osas „sekkusid kiiresti ja kindlalt“ (samas). Vokaalsolistidest, kes olid „kunstis kogenud jõud“ („bewährte, kunstgeübte Kräfte“; samas), tõsteti eriti esile Evangelisti partiid laulnud Baroschit. Retsensendi arvates leidis ta õige tooni evangeeliumi teksti edastamisel – kaunis kõla ja puhas intonatsioon (samas). Harmooniumi asemel kasutati orelit ja võib oletada, et orel saatis ka *secco*-retsitatiive, nagu tollane Bachi-uurimise pealiin eesotsas Spittaga soovitas ja nagu Stiehl oli võinud seda kuulda Leipzgis.

Erilise kiituse pälvis Matteuse passiooni esitamise eest Tallinnas mõistagi Stiehl. Ta oli oma lauljaid õpetanud täpselt ja põhjalikult, „hoolikalt ja energiliselt ning selle suurepärase teose põhjatu-tesse sügavustesse armastavalt süvenedes“⁶² (samas). Tempod olid sobivalt valitud, ainult mõnes osas oleks Revaler Beobachter'i kriitik soovinud kuulda möödukamat tempot. Esituse kõrghetked olid esimene topeltkoor, koraal „O Mensch, bewein' die [dein] Sünde groß“ („Oh inimene kahetse oma ränka pattu“), topeltkoor „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden“ („On's välgu- ja kõu pilvisse kadunud?“) ja teise osa lõpu-koor „Wir setzen uns mit Thränen nieder“ („Me istume pisarais maha“). Vapustava mõju saavutas *a cappella* koraal „Wenn ich einmal muss scheiden“ („Kui mina pean kord lahkuma“), mis „imeliselt astus sisse“ pärast suurt generaalpausi (samas).

Neid kirjeldusi lugedes võib uskuda, et eriti tänu kooridele oli kogu teose mõju väga suur. Mõelgem ka sellele, et enamik publikust kuulis ja koges teost esmakordselt. Ja kuulajaid oli palju – Olevistesse oli kogunenud üle kahe tuhande kuulaja, kellest paljud olid kaugelt kohale sõitnud, näiteks Peterburist ja Riist.⁶³ Publik kuulas „kõrgemaid, Jumalale pühitsetud helisid“ („[den] höheren, gottgeweihten Klängen“) täielikus vaikuses kuni lõpuni (samas). Teos jättis kõigile sügava mulje, samas märgitakse ka, et kaks ja pool tundi oli just see piir, milleni publiku enamiku vastuvõtuvõime küündis (samas).

Kahtlemata oli Matteuse passioon paljudele võõrapärane, harjumatu. Ka kriitikud mainisid keerulisi koore, vokaalpartide harjumatut me-

⁵⁹ Võrreldes Tallinna ettekande tekstivihikut (*Text zur Passions-Musik ... 1883*) ja väljaannet *Neue Bach Ausgabe* (II, 5: 1972), jäid ära numbrid 6, 8, 12, 13, 17, 22, 23, 32, 34, 35, 40, 42, 44, 46, 52, 56, 57, 60.

⁶⁰ Niguliste organist Heinrich Greiffenhagen nagu „Messia“ esituses.

⁶¹ „unermessliche Schwierigkeiten“, „von schönstem Gelingen gekrönt“.

⁶² „mit Sorgfalt und Energie und mit liebevollem Versenken in die unergründlichen Tiefen des großartigen Werkes“.

⁶³ Raudtee ühendas Tallinna tol ajal Peterburi, Tartu ja Paldiskiga. Riist reisis pidi ümber istuma.

loodikat, mille „käänud ei olnud häälele mitte kõige soodsamad“ („den Stimmen nicht immer günstige Wendungen“; samas). Evangelisti partiid peeti samuti ülimalt mahukaks ja nõudlikuks. Vastavalt tolle aja ideaalile pidi Evangelist jutustama üksnes objektiivselt ja „mitte panema sõnadesse liiga palju tundeid või väljendust“ („nicht zu viel Gefühl oder Ausdruck in die Worte [legen]“; samas). Et passiooni oleks hõlpsam jälgida, trükiti ära tekstiraamat, mille lisas oli teose kirjeldus Carl Hermann Bitteri sulest (Text zur Passions-Musik ... 1883). Ajalehes Revalsche Zeitung ilmus ulatuslik artikkel Bachist Ferdinand Hilleri järgi.

Matteuse passioon, see „võimas ehitis, umbes nagu Milano toomkirik“ (RB 2.03.1883) ja „grandioosne uhke teos“⁶⁴ (RB 8.03.1883), mida seni polnud Vene suurriigis keegi sõandanud ette kanda, oli nüüd Tallinnas kolm korda kõlanud. Aga vähe sellest, et Bachi suurteos siin kõlas – Stiehlil oli kindel plaan seda Tallinna jõududega esitada ka Peterburis.

Tegemist oli erakordse sündmusega. Peterburi sõideti erirongiga, millel oli üks pagasivagun ja neli reisivagunit ning teelesaatjaks oli suur rahvahulk. Rong väljus Tallinnast neljapäeval, 24. märtsil kell 14.37 (RB 24.03.1883) ja jõudis Peterburi reedel, 25. märtsi öösel kell 2.40.⁶⁵ Teekond polnud kaugeltki mitte ohutu, sest oli lumerohke märtsikuu ning rong võis jääda kinni lumehangesse. Pärast üht proovi ja kaht kontserti Peterburi Rootsi kirikus alustati tagasiteed pühapäeval, 27. märtsil kella 18 paiku ning Tallinnasse jõuti esmaspäeva, 28. märtsi varahommikul kella 5 ajal (RB 28.03.1883).

Bachi Matteuse passiooni ettekanne Peterburis 1883. aastal

Peterburi esindas Peeter I „Läände raiutud aknana“ Venemaa kultuuris algusest peale Euroopahalust ning suurriigi uus pealinn sai 18. sajandil Lääne-Euroopa kultuuriülekande peamiseks kanaliks. 18. sajandi keskpaigast hakati Peterburis teiste Lääne-Euroopa suurlinnade eeskujul korraldama avalikke kontserte ja juba enne seda andsid

eelistatult Itaaliast pärit trupid seal regulaarselt ooperietendusi. Linna hakkasid pidevalt külastama tuntud Lääne-Euroopa muusikud ja seal tegutses sajandi teisel poolel rida väljapaistvaid itaalia heliloojaid.

Peterburis kujunes linna rajamisest saati palju rahvuseline keskkond, kus kaalukat rolli mängis ka saksakeelne seltskond. Linna peatänavale, Nevski prospektile (nr. 22–24) rajati kasvavale protestantlikule kogudusele Peetri kirik, mis jäi neile aga 19. sajandi algul väikeseks, ning praegune suurejooneline klassitsistlik kirikuhoone, Vene riigi suurim luterlik kirik pühitseti sisse 1838. aasta usupuhatuspühal. 1839 valmis seal ka Walckeri firma kolme manuaali ja 65 registriga orel.

Bachi retseptisioonist võib Peterburi puhul rääkida juba alates 18. sajandi keskpaigast. Peetri kirik (kus hiljem oli organist ka Stiehl) tõi linna Bachi traditsiooni kandvaid saksa kirikumuusikuid, näiteks tegutses seal aastast 1735 organistina Bachi õpilane Friedrich Gottlieb Wild (ka Wilde, 1700–1762), kes esitas ka oma õpetaja teoseid ja kelle valduses võis olla Bachi käsikirju (Fedorovskaja 1990: 27; Troschitz 2002: 240). 18.–19. sajandi vahetuse Peterburi muusikaelus paistis helilooja ja organistina silma Johann Gottfried Wilhelm Palschau (1741–1815), Riias tegutsenud Bachi-õpilase Johann Gottfried Mütsheli (1728–1788) õpilane, kelle pärandi hulgast leidis oma aja kuulsaim käsikirjade kollektsionäär, Liivimaalt pärit Georg Poelchau (1773–1836) Bachi sooloviuli-teoste käsikirja (mitte küll autograafi, nagu Poelchau väidab), mille ta olevat päästnud võikaupmehele mõeldud vanapaberi hulgast⁶⁶ (Schweitzer 1908: 358). Ljudmilla Fjodorovskaja kirjutab muu hulgas ka Bachi *h*-moll Missa partituuri käsikirjalisest koopest Peterburi konservatooriumi raamatukogu käsikirjade osakonnas, mis pärineb ilmselt 1790. aastate algusest ning on pannud sealseid uurijaid mõtlema koguni teose ettekande võimalikkusest tolleaegses Peterburis (Fedorovskaja 1990: 31).

19. sajandil oli Peterburi endiselt välismaiste muusikute üks peamisi sihtpunkte Venemaal, kusjuures varasemast tugevamaks kujunesid sidsmed Saksamaaga. Samas jäid seal kohalike muusi-

⁶⁴ „Wie ein mächtiger Bau, z. B. der Mailänder Dom“, „Das grandiose Prachtwerk“.

⁶⁵ Sõidu kestust on arvestatud tavapärase rongiliikluse alusel. Vt. talvine rongiplaan RB 17.03.1883.

⁶⁶ Berliini Riigiraamatukogus hoitava käsikirja (D B Mus. ms. Bach P 267) esilehel seisab selle kohta Poelchau märkus: „Dieses von Joh. Sebast. Bach eigenhändig geschriebene / treffliche Werk fand ich unter altem, für den Butterladen / bestimmten Papier in dem Nachlasse des Clavierspielers Palschau / zu St: Petersburg 1814. Georg Pölchau.“

kute olud pikaks ajaks viletsaks, nende sotsiaalse positsiooni määras aegunud teenistusastmete tabel, samuti polnud muusikutele võimalik saada institutsionaalset professionaalset ettevalmistust. Suured muutused algasid Venemaa kultuurielus Aleksander II valitsusajal (1855–1881): eelkõige iseloomustab seda aega optimism, kultuuri õitseng ja tsensuuri lõdvenemine. 1860. aasta paiku ilmus mitu äärmiselt olulist kirjandusteost⁶⁷ ning 1860 avati Peterburis Keiserlik Maria Teater, mille tähtsust vene ooperikultuurile on võimatu üle hinnata. Peterburi muusikaelus asus kesksele kohale Saksamaal õppinud Anton Rubinstein (1829–1894). 1859 asutas ta Vene Muusikaühingu (Русское музыкальное общество) – esimese ühingu Venemaal, mis suutis korraldada orkestrikontserte terve talvehooaja – ning 1862 Peterburi konservatooriumi, mille aluseks ta võttis saksa õppekavamudeli. Tema tegevus äratas aga vene kultuuriladvikus vastakaid hoiakuid ning slavofiilide hulgas lausa järsku vastasseisu: kõrvuti Rubinsteini juudi päritoluga õhutas paljusid ilmselt ka kadedus tema edukuse suhtes (Bartlett 2006: 97–100).

Saksa eeskujudel institutsionaliseerunud muusikahariduse ning lääne muusika kompositsiooniliste eeskujude kõige radikaalsemateks vastas- teks said 1860. aastatel Mili Balakirevi (1837–1910) ümber formeerunud „Võimsa Rühma“⁶⁸ heliloojad ning selle mentor, kogu omaaegse Venemaa kultuurielu üks mõjukam figuur Vladimir Stassov (1824–1906). Eriti viimane rõhutas „geeniuse“ ainumääravust komponeerimisel ning vastandas seda konservatooriumides õpetatavale ratsionaalsele, „peaga“ komponeerimisele. Vastukaa- luks konservatooriumile asutas Balakirev 1862 Peterburis keiserliku eestkostega rahvaharidusliku Tasuta Muusikakooli (Бесплатная музыкальная школа) ning Stassov ründas korduvalt konserva- tooriumides välismaalaste poolt ja välismaiste raamatute põhjal antavat autoritaarset muusika-

õpetust (Redepenning 1994: 166–175; Zwetzschke 2008: 172–178). Stassov oli olnud nooruses suur Bachi austaja, muutis aga 1860ndate algul järsult oma hoiakuid ning oli ka nende muusikute hul- gas, kes loobusid kümnendi algul Bachi koguteos- te tellimusest – kõnekas fakt, mis (eriti arvestades jõulist saksa mõjude kasvu Vene muusikaelule seoses 1862 asutatud Peterburi konservatooriumi- ga) annab tunnistust slavofiilsete ja saksavas- taste hoiakute äkilisest tõusust (Knjazeva, Braun 1999: 92).

Bachi retseptsiooni vastuolulisust 19. sajandi teise poole Venemaal käsitleb põhjalikult Jana Zwetzschke oma Folkwangi Kunstide Ülikoolis (Essen) kaitstud väitekirjas (Zwetzschke 2008), mille tiitel on lühendatult laenatud César Cui⁶⁹ kirjast Mili Balakireville 16. juulil 1857, puudutades Bachi muusikat:

... ma usun, et ma hakkam teda päris armasta- ma, kui ma temaga tuttavaks saan, aga talle ligineda on kuidagi hirmutav. Väliselt on ta külm, formaalne, nurgeline, kuigi selle taga on peidus mõistuse ja tunnete aarded; tema puu- derdatud parukas tõukab mind eemale ega lase vaadelda, mis on pea sees.⁷⁰

Zwetzschke näeb selles kirjalõigus ühe komp- leksse kultuuriprotsessi kokkuvõtet: ühelt poolt väljendub selles siiras imetus lääne muusika klassikaliste meistrite, eriti Bachi muusika vastu ning selle traditsiooni adaptatsioonikatse, teisalt aga emotsionaalne barjäär ning ka enese teadlik eraldamine, mis teevad adaptatsiooni võimatuks (Zwetzschke 2008: 186–187).

Vähemalt sama vastuoluline oli suhtumine Wagneri muusikasse. Üks barjäär oli eemalda- tud küll sellega, et tegemist oli kaasaegse, mitte kauge ja võõra mineviku autoriga. Ent Wagneri libretode skandinaavia ja germaani allikad, tema teoste radikaalne helikeel tekitasid distantssi ja hämmeldust.

⁶⁷ Näiteks Ivan Gontšarovi „Oblomov“ (1859) ja Ivan Turgenevi „Isad ja pojad“ (1861).

⁶⁸ Lisaks Balakireville olid rühmituse „Могучая кучка“ liikmeteks Aleksandr Borodin (1833–1887), Nikolai Rimski-Korsakov (1844–1908), Modest Mussorgski (1839–1881) ja César Cui (1835–1918). Neist keegi polnud saanud süstemaatilist muusikaharidust.

⁶⁹ César Cui kaitses vaatamata oma prantsuse-leedu päritolule oma kirjutistes Võimsa Rühma venemeelset esteetikat kõige agressiivsemalt. Tema resolutselt saksavastaste vaadetega pole ta enda heliteosed siiski kooskõlas ning teda peetakse pigem Schumanni epigooniks.

⁷⁰ Zwetzschke on tsitaadi võtnud väljaandest Кремлев, Юрий 1960. *Русская мысль о музыке. Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики в XIX веке. Том 3.: 1881–1894*. Ленинград: Музгиз, стр. 105.

Wagneri ooperid tervikuna ei jõudnud Peterburi teatrisse mitte ilma vastuseisuta.⁷¹ „Lohengrin“ oli esimene Wagneri ooper, mis vene lavale tuli. Esimene taotlus selle lavastamiseks Peterburi Maria teatris aastal 1866 lükati siiski valitsuse poolt ilmselt poliitilistel põhjustel tagasi ja esietenduseni jõuti seal 1868. aasta 4. oktoobril. Meil pole põhjust arvata, et uudse stiiliga harjumata trupp oleks selle ette kandnud kõigiti säravalt, ent Võimsa Rühma liikmete hävitav kriitika polnud suunatud mitte ainult etenduse, vaid ka ooperi enese vastu ning nende sõnavõttudes torkab silma põhimõtteline vastasseis võõrale ooperi-ideoloogiale ja ka lihtsalt võõramaisele muusikale (Bartlett 1995: 36–39). Üsna ilmselt mängis nende hoiakus rolli ka enesekaitse: 1860 valminud Maria Teater oli avanud vene heliloojatele uued horisondid ooperižanris. Mitmed neist (Dargomõžski, Mussorgski, Cui) püüdsid 1860. aastatel luua uut venepärast ooperistiili, kuid edukaimaks osutus sel alal hoopis innukas Wagneri propageerija Aleksandr Serov (1820–1871)⁷² – tema ooperieseteeika vastu pidasid Stassov ja Võimsa Rühma heliloojad 1860ndatel ägedat pressisõda, olemata ise veel ühegi tõelise saavutusega ooperižanris silma paistnud (Redepenning 2006: 242–244).

Kultuuri õitseajast sümboolne lõpp saabus 1881, kui aasta paari esimese kuu jooksul mõrvati Aleksander II ning surid Dostojevski ja Mussorgski. Troonile tõusnud Aleksander III asendas oma isa liberaalse poliitika repressioonidega ning üritas tühistada 1860ndate reforme, koolid läksid õigeusu kiriku suurema kontrolli alla ja ülikoolid kaotasid oma iseseisvuse. Samuti oli eelmise perioodi muusikaelu radikaalidest tasapisi saamas *establishment*, näiteks hakkas Rimski-Korsakov juba aastast 1871 konservatooriumis õpetama. Baltisaksa aadlikud, kes olid harjunud suure mõjuvõimuga Vene keisri õukonnas, hakkasid oma senist tähtsat rolli Peterburi võimuringkondades järjest kaotama, nende täidetud riigiametitesse nimetati nüüd venelasi.

Sellisesse situatsiooni sisenes Stiehl 1883. aastal koos oma sadakonna Tallinna lauljaga, astudes Balti vaksalis reede, 25. märtsi öösel enne kella kolme maha Tallinna-Peterburi erirongilt: poliitikas valitses suund venestamisele, kultuuris domineeris vene rahvuslus, mille kõrvale siiski veel mahtus võõramaiseid autoreid. Matteuse passiooni esimese tuleku ajaks oli Peterburis „Lohengrin“ olnud laval enam kui 30 korda (esimene lavastus 1868) ning Maria teatris 1874. aastal lavale jõudnud „Tannhäuser“ üle 40 korra (Redepenning 2006: 256), mõlemad vastavalt toleaeegsele tavale vene keeles. Bachi suurvorme aga polnud ükski Peterburi lauluselts ega dirigent sõندانud ette valmistada ega esitada. Anton Rubinstein olevat püüdnud küll ettekannet algatada, aga saksa kooride ühendamisel tekkinud suurte raskuste tõttu oli ta kavatsusest loobunud (RB 31.03.1883 järgi).

Stiehlil õnnestus Bachi Matteuse passiooni esitada Peterburis kaks korda, mõlemal korral Rootsi kirikus.⁷³ Juba saabumispäeva, 25. märtsi enne-lõunal oli proov orkestriga ning õhtul kell 20.00 esimene kontsert. Teine ettekanne leidis aset laupäeva, 26. märtsi õhtul. Koorid ja solistid olid samad kui Tallinnas, orkestri aga oli Stiehl ilmselt kokku pannud oma tuttavatest Peterburi muusikutest (Knjazeva, Braun 1999: 105). Võib mõista, et pärast väsitavat reisi ja proovi toimunud esimene kontsert jättis mõnele keisrilinna arvustajale mulje peaproovist. Publikumenu oli siiski suur, juba paar päeva varem oli kontsertidele müüdnud pileteid 1500 rubla eest (RB 24.03.1883). Ajalehe St. Petersburger Herold följetonist kirjeldab oma ülevaates, kuidas kirik oli tihedalt rahvast täis, omavahel suheldi peamiselt saksa keeles. Muusikat kuulati suure süvenemisega ja pingsalt tekstiraamatut jälgides (RB 30.03.1883 järgi). Kirikusse oli kogunenud Peterburi väljapaistvaid muusikategelasi ja seltskonna eliiti, muusikasõpru ja protestantlike koguduste liikmed. Kohal oli Anton Rubinstein, kes pidas pärast tänukõne, Rubinsteini suuna pooldaja suurvürstinna Jekateri-

⁷¹ Juba 1850ndate algusest olid küll sümfooniakontsertidel kõlanud mitmed avamängud ning ooperifragmendid. 1863 külastas Wagner Vene Muusikaühingu kutsel Peterburi ja Moskvat ning juhatas seal hulga kontserte.

⁷² Serov tõi 1860. aastatel Peterburis lavale kaks väga menukat ooperit: „Judith“ (1863) ja „Rogneda“ (1865).

⁷³ Rootsi Katariina kirik Malaja Konjušennaja tänaval, Nevski prospekti lähedal Peetri kiriku ja Gribojedovi kanali vahel pühitseti sisse 1865. aastal ja 1875 ehitati sinna Saueri orel (op. 224). Kirik oli oma vaimulike kontsertide sarjaga (*Geistliche Konzerte*) 19. sajandi II poole Peterburis üks aktiivsem kontserdikorraldaja.

na Mihhailovna,⁷⁴ samuti tšellist David Popper (RB 4.04.1883) ning lätlastest kompositsioonitundeng, hilisem professor ja nimekas helilooja Jāzeps Vītols jt. Vītols kirjeldas kontserti veel 17 aasta möödudes kui „Heinrich Stiehli hiilgavat võitu“ (tsit. Knjazeva, Braun 1999: 105 järgi).

Peterburi venekeelne ajakirjandus pööras passiooni ettekandele vähe tähelepanu. Küll aga esindasid eri arvamusi kahe saksa lehe kriitikud, St. Petersburger Herold'i arvustaja dr. Alexander Petrick ja St. Petersburger Zeitung'i arvustaja Ernst Meyer, Stiehli kunagine rivaal koorijuhina.⁷⁵

Petricku tasakaalukast ülevaatest võib järeelda, et ettekande tugevaimaks küljeks olid koorid, samuti jagas Petrick kiitust alt Olga Minkwitzile, kes laulis „väärika lihtsuse ja puhta tooniga“,⁷⁶ ning bassile Samus'ile mõõduka ja puhta esinemise eest. Ta leidis, et Stiehli ettevõtmine tulla provintsist oma kooriga Peterburi Matteuse passiooni esitama olgu eeskujuks pealinlastele, kes nägid, kuidas väheste vahendite ja suure usinusega võib palju saavutada. Teost ennast pidas ta publikule väga raskeks, sest seda tuleb kuulata täie andumusega ja tema iseärasustesse „hardalt sisse elades“ (RB 31.03.1883 järgi).

Meyeri arvustuse kaudu aga oleks otsekui kõnelnud saksa muusikute haavatud seltskond Peterburis. Üsna irooniliselt nimetab ta Stiehli ettevõtmist „pehmelt öeldes hulljulgeks“ („milde gesagt: verwegenes [Unternehmen]“; RB 2.04.1883 järgi) ning rõhutab, et kui Peterburis teost ette kanda, siis külalissolistidega Saksamaalt ja väga hea orkestriga. Isegi muidu „oivaliselt ette valmistatud“ kooridele heitis ta ette väiksust, mille tõttu olevat topeltkoorid muutunud kaootiliseks segaduseks (samas).

Siin ilmneb huvitav küsimus esituspraktikast. Mõlemad arvustajad küll kiitsid koore, aga pidasid ligi sadat lauljat topeltkoori jaoks liiga väheseks.

Eriti ärritas see Meyeri ning sõnasõda Meyeri ja Stiehli, „pealinna“ ja „provintsi“ vahel jätkus pärast tallinlaste naasmist koju. Stiehl kirjutas Meyerile avaliku vastuse, milles mainib muu hulgas, et „on kaheldav, kas suure Sebastian Bachi käsutuses oli ettekanneteks kunagi suuremat koori“, ja jätkab: „Suurte kooride kasutamine, nii nagu see tänapäeval esitusele mitte alati kasutoovalt aset leiab, on üldse uuema aja saavutus. Siin [Matteuse passiooni puhul] oli kõige tähtsam kooride tublidus, täpsus ja julge pealehakkamine ...“⁷⁷ (RB 4.04.1883). Meyer väitis seepeale omakorda, et koos „puudri ja parukaga kadusid ka tagasihoidlikud nõudmised kirikumuusika esitusaparaadile ...“⁷⁸ (RB 11.04.1883 järgi), s.t. tema meelest oleks pidanud lähtuma 19. sajandil eelistatud suurtest koosseisudest.

Tallinna lauljate esitatud ja Stiehli dirigeeritud Matteuse passioon Peterburis, selle harras vastu võtt publiku poolt ja kriitiline diskussioon saksa keelses ajakirjanduses osutasid Peterburi muusikaeru erakondlikkusele ja killustatusele. Vene rahvusluse toetajad ei pidanud Bachi tähelepanu väärivaks, liiatigi oleks Matteuse passiooni puhul ilmnenud keelelised ja konfessionaalsed tõkked. Saksa kogukonnas aga ilmselt puudus ideeline kandepind ja energiline ühendav isiksus, et ennast Bachi-esituste kaudu kehtestada. Seda näitasid ka järgnevad aastad, mil Peterburi saksa muusikute paar katset Bachi vokaalsuurvorme esitada luhtusid. Stiehl ise jätkas oma tööd Tallinna Oleviste kirikus kuni surmani juba 1886. aastal 56 aasta vanuses. Peterburis andis Bachi vokaalmuusika viljelemisele 19. sajandi lõpul hoogu hoopis eesti kogukond. Eesti koguduse algatusel organiseeriti 1891. aasta talvel Jaani kirikus kontsert, mille kavas oli ka Bachi kantaat „O ewiges Feuer“ („Oo, igavene leek“, BWV 34). Järgmisel aastal (1892) esitas sakslaste Lauuluakadeemia Jaani kirikus kaks

⁷⁴ Suurvürstinna Jekaterina Mihhailovna (1827–1894) oli Paul I poja, suurvürst Mihhaili ja Peterburi muusikaeru toetanud suurvürstinna Jelena Pavlovna (neiuna Württembergi printsess Friederike) tütar. Pärast abiellumist 1851. aastal hertsoginna Mecklenburg-Strelitz; elas abikaasa ja lastega Peterburis, kus tal oli oma õukond. Suurvürstinna portreeterinud ka Eestist pärit baltisaksa kunstnik Carl Timoleon von Neff.

⁷⁵ Arvustused toodi ära ka Tallinna ajalehes Revaler Beobachter, millele on nüüd refereerides tuginetud.

⁷⁶ „mit würdiger Einfachheit des Ausdrucks und Reinheit des Tones“.

⁷⁷ „[ganz abgesehen davon, daß] es zweifelhaft ist, ob der große Sebastian Bach bei seinen Aufführungen je einen zahlreicheren Chor zur Verfügung hätte. Die Anwendung großer Chöre, wie sie heut zu Tage nicht immer zum Vortheile der Aufführung stattfindet, ist überhaupt eine Errungenschaft der neueren Zeit. Hier kam es vor Allem auf die Tüchtigkeit, Präcision und Schlagfertigkeit der Chöre an ...“

⁷⁸ „Mit dem Puder und Haarbeutel fielen auch die bescheidenen Ansprüche an den Apparat bei kirchlichen Musikaufführungen ...“

korda „Crucifixuse“ Bachi Missast *h*-moll. Samal aastal jõudis ka Matteuse passioon lõpuks teist korda Peterburis ettekandele – taas Rootsi kirikus, sedapuhku sakslaste Peetri kiriku koori ettevõttel. Seda juhatas Stiehli õpilane, paljude eesti organistide õpetaja Louis Homilius (Knjazeva, Braun 1999: 106–108).

Matteuse passiooni esitamine Peterburis kahel korral Tallinna muusikutega oli kahtlemata baltisaksa eneseteadvuse kultuuriline ja rahvuslik demonstratsioon. Pole teada, kuidas suure koori Peterburi-sõitu finantseeriti. Tõenäoliselt oli see teatud määral võimalik piletitulu arvelt, nii suure seltskonna erirongiga Peterburi viimine laseb aga oletada ka varakate toetajate ja vahest koguni Eestimaa Rüütelkonna osalust selles aktsioonis, mis veelgi tõstaks muusikaürituse ideoloogilist ja poliitilist kaalu.

Tallinnas aga andis Matteuse passiooni esitamine võimsa tõuke nii saksa kui ka eesti kooride edasiseks tegevuseks ning inspireeris suurvormide ettekandeid. Uueks suurvormide esitamise initsiaatoriks sai Konstantin Törnpu (1865–1927), kes oli kaasa laulnud Stiehli juhatatud Matteuse passioonis ning osales ka teistel Stiehli suurvormi-ettekannetel. Törnpu oli alates 1892. aastast Niguliste kiriku organist ja lauluseltsi dirigent ning sel ajal küllap kõige haritum ja andekam muusik Tallinnas.⁷⁹ Tema koorist kujunes suurvormiesituste kandev jõud. Matteuse passiooni tõi ta enne Esimest maailmasõda kuulajateni neli korda – 1897, 1900, 1907, 1914. Võib öelda, et 19. sajandi lõpul muutus Bachi Matteuse passioon Tallinna muusikaelu loomulikuks osaks.

Järeldmäng

Vene-saksa *Kulturkampf*'is sai juba 1870ndatel, kõige enam aga järgmise kümnendi algul kaalukaks argumendiks saksa kultuuri märkide jõuline presenteerimine. Eriline kaal langes muusikalistele suurteostele, nagu Wagneri rahvusideoloogiast laetud ooperid, „Lohengrin“ ja ka „Tannhäuser“, samuti Bachi suurteostele, eriti Matteuse passioonile. Viimase ettekandetraditsiooni puhul on

rahvuspoliitilisi konnotatsioone varem alahinnatud – seda ka 19. sajandi esmaesituse puhul (1829), need tulevad aga eriti selgelt ilmsiks Tallinna ja Peterburi ettekannete puhul 1883. aastal. Nagu ülalpool kirjutatud, langesid Tallinnas „Lohengrini“ ning Matteuse passiooni saabumine ajaliselts lausa ühte.

Õige pea järgnesid Matteuse passiooni ettekanded ka teistes Vene riigi suuremates Läänemere-äärsetes linnades. Ainult kuu aega pärast Bachi passiooni esitamist Tallinnas ja umbes nädal pärast Stiehli koori kontserdireisi Peterburi kõlas teos Richard Faltini juhatusel kolmel korral Helsingi ülikooli aulas (avalik peaproov 4. aprillil, kontserdid 5. ja 7. aprillil 1883).⁸⁰ Sakslane Faltin, kes on Soome muusikaelus tähtsuselt ja rollilt võrreldav Fredrik Paciusega (1809–1891), oli õppinud Leipzigi konservatooriumis ning läinud 1856. aastal Soome, tegutsedes algul Viiburis ja alates 1869. aastast Helsingis. Matteuse passiooni ettekandel osales tema asutatud oratooriumiühingu koor, solistid olid kohalikud rootsi ja saksa lauljad, ainus külaline oli tenor Hauptstein, Berliini Toomkiriku koori solist. Kaasa tegi orkestriühingu orkester (Uusi Suometar 30.03, 5.04. ja 7.04.1883). On huvitav märkida, et iseloomulikult oma ajale austas Faltin sügavalt nii Bachi kui Wagnerit, ta oli käinud Bayreuthi festivali avapidustustel 1876, viibinud külalisena Wagneri villas (koos Liszti, Saint-Saënsi ja teistega) ning tutvunud Wagneriga isiklikult.

Riias toimus Matteuse passiooni esimene täismahus ettekanne mõni aasta hiljem, 1886. aasta suurel reedel Wilhelm Bergneri⁸¹ juhatusel. Selle sündmuse järel avaldas Riia ajaleht Zeitung für Stadt und Land pikema artikli, mis nimetas teost „loova inimvaimu üheks monumentaalsemaks teoseks“ ning selle autorit „polüfoonia tuhandeaastase ajaloo lõpuleviijaks“ ja „päris kaasaegse muusika äratajaks“. Kuid siinse käsitluse seisukohalt on eriti kõnekas järgmine lõik:

Mis meie jaoks aga Sebastian Bachi väärtust lõputult tõstab, on see, et me temas võime näha läbinisti ehtsat saksa meistrit, kes ajal, mil saksa vaim oli täiesti allakäinud, koguni

⁷⁹ Törnpu oli õppinud muusikat Toomkiriku organisti Ernst Reinicke juures ning seejärel Peterburis, kus ta lõpetas Homiliuse oreliklassi. Koorijuhatamise alal täiendas ta ennast Berliinis.

⁸⁰ Richard Faltin (1835–1918), ülikooli muusikadirektor, helilooja ja Nikolai kiriku (praegu Toomkirik) organist.

⁸¹ Riias pärit Friedrich Wilhelm Bergner *jun.* (1837–1907) oli 1860. a. paiku tegutsenud muusikaõpetajana Tallinnas ja sai 1862 Riia anglikaani kiriku organistiks. 1864 rajas ta Riia Bachi-ühingu, sai Riias 1868 toomorganistiks ja 1871 sealse muusikaühingu muusikadirektoriks. Vt. Scheunchen 2002: 33.

murest ja kitsikusest rõhutatud, löi tulevastele sugupõlvadele teose, milles saksa vaim uue ülestõusmise leidis ning üle sajandite ellu jäädes juhatas saksa rahvusest muusikuile sära-va teetähisena rada, mida neil tuleb järgida⁸² (Loos 2005: 376).

Kirjutades Bachi-aegsest „rõhutatud ja allakäinud saksa vaimust“, peegeldab see Riia autor siin kahtlemata Läänemere provintside saksa soost lugejate tundeid, kes pärast Saksa Riigi väljakuulutamist olid kunagisest „saksa ruumist“ otsekui välja jäänud ning kaotamas oma seisuse- ja tavapäraseid privileege. Sakslaste varem nii elav väljaränne Baltikumi suunas oli 19. sajandi jooksul kokku

kuivanud ning asendunud pigem vastassuunalise rändega – eriti puudutas see õpetlasi, kelle olukorda oli drastiliselt muutnud gümnaasiumide ja ülikoolide üleviimine vene õppekeelele. Kui nüüd Riia arvustaja ootab Bachi toel „saksa vaimule uut ülestõusmist“, siis ei saagi tema kunstireligiooset lunastajausku päris naiivseks pidada – Saksamaal oli ju selline ühisevaimu koondumine suurte kultuurimärkide ning mõne üksiku helilooja väheste teoste ümber toimunud. Venemaa Läänemereprovintsidest oli aga kultuuripinnas selliseks pöördaks liiga õhuke, riigipoliitika liiga vaenulik ning endine „maarahvas“ oli hakanud sakslaste positsioone linlikus kõrgkultuuris jõudsalt üle võtma.

Allikad

EAA = Eesti Ajalooarhiiv. Tartu Keiserliku Ülikooli üliõpilaste aktid. Fond 402, nimistu 2, säilik 23735 (Philipp Spitta).

TLA = Tallinna Linnaarhiiv. Fond 230, nimistu 1, säilik B.O. 26 (kontserdi- ja teatrikuulutused).

RB = Revaler Beobachter, aastakäik 1883.

RZ = Revaler Zeitung, aastakäigud 1866, 1881, 1882, 1883.

Uusi Suometar 30.03, 5.04. ja 7.04.1883

Passionsmusik ... 1981 (1829) = *Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi* (Programmheft mit Libretto). Braunschweig, 1981, Nachdruck der Ausgabe Berlin: Brüscke 1829.

Text zur Passions-Musik ... [1883] = *Text zur Passions-Musik nach dem Evangelium Matthäi Cap. 26 und 27 von Johann Sebastian Bach. Anhang: Kritische Bemerkungen von Bitter über die Matthäus-Passion von Bach*. Reval: Druck von J. H. Gressel [1883]

Neue Bach Ausgabe = Johann Sebastian Bach (1972). *Matthäus-Passion BWV 244*. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Bd. 5, hrsg. von Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Hrsg. Alfred Dürr, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.

Bach-Dokumente: Ausgewählte Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1801–1850 (2007). Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplement VI, hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen, Hrsg. Andreas Glöckner, Kassel u. a.: Bärenreiter.

Kirjandus

Ahrens, Christian 2001. Bearbeitung oder Einrichtung? Felix Mendelssohn Bartholdys Fassung der Bachschen Matthäus-Passion und deren Aufführung in Berlin 1829. – *Bach-Jahrbuch* 87, S. 71–97.

Applegate, Celia 2005. *Bach in Berlin. Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the St. Matthew Passion*. Ithaca, NY / London: Cornell University Press.

Bartlett, Rosamund 1995. *Wagner and Russia*. Cambridge / NY / Oakleigh, Melbourne: University Press.

Bartlett, Rosamund 2006. Russian culture: 1801–1917. – *Imperial Russia, 1689–1917*. The Cambridge history of Russia, vol. 2, ed. by Dominic Lieven, Cambridge: Cambridge Univ. Press, pp. 92–115.

Burbank, Jane, Mark von Hagen 2007. Coming into the Territory: Uncertainty and Empire. – *Russian Empire: Space, People, Power, 1730–1930*. Ed. by Jane Burbank, Mark von Hagen, Anatoly Remnev, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, pp. 1–29.

Dahlhaus, Carl 1978. Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung. – *Bach-Jahrbuch* 64, S. 192–210.

Danuser, Hermann 2001. „Heil'ge deutsche Kunst"? Über den Zusammenhang von Nationalidee und Kunstreligion. – *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*. Hrsg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen: Argus, S. 222–241.

Danuser, Hermann 2009. *Weltanschauungsmusik*. Schliengen: Argus.

⁸² „Was uns aber den Werth Sebastian Bach's unendlich erhöht, ist, daß wir in ihm einen durch und durch echt deutschen Meister erblicken, der, zur Zeit als der deutsche Geist vollständig darniederlag, selbst durch Kummer und Entbehrung gedrückt, den Generationen der Zukunft Werke schuf, in denen der deutsche Geist zu neuer Auferstehung kam, und über Jahrhunderte hinaus fortlebend, den Musikern deutscher Nation als leuchtender Markstein den Pfad zeigte, den sie einzuschlagen haben.“ (O. L. Johann Sebastian Bach und die Matthäus-Passion. – *Beilage zur Zeitung für Stadt und Land*, Nr. 84, 13. (25.) April 1886.)

Erinnerungen ... 1977 = *Erinnerungen des Revaler Stadthauptes Thomas Wilhelm Greiffenhagen* 1977. Schriftenreihe der Carl-Schirren-Gesellschaft, Bd. 1, bearbeitet von Arved Freiherr von Taube und Karl Johann Paulsen, Hannover-Döhren: Harro v. Hirschheydt.

Fedorowskaja, Ludmilla [Fjodorovskaja, Ljudmilla] 1990. Bachiana in russischen Bibliotheken und Sammlungen: Autographe, Abschriften, Frühdrucke, Bearbeitungen. – *Bach-Jahrbuch* 76, S. 27–35.

Forkel, Johann Nikolaus 2013 (1802). *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Hrsg. Michael Holzinger, Berliner Ausgabe, CreateSpace Publishing Platform, Erstdruck Leipzig: Hoffmeister und Kühnel (Bureau de Musique).

Geck, Martin 1967. *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert: Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung*. Regensburg: Bosse.

Geck, Martin 2007. Als Praeceptor Germaniae schlägt Bach Beethoven: Zur politischen Instrumentalisierung der Musikgeschichte im Vormärz. – „Zu groß, zu unerreichbar“: *Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns*. Hrsg. Anselm Hartinger, Christoph Wolff, Peter Wollny, Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel, S. 31–37.

Greiffenhagen, Wilhelm 1889. Riesenmann, Oscar von. – *Allgemeine Deutsche Biographie*. Hrsg. von der Historischen Commission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 28, Leipzig: Duncker & Humblot, S. 577–581.

Hackmann, Jörg 2007. Kennt Geselligkeit Grenzen? Beobachtungen zur historischen Dynamik von Vereinskultur und Zivilgesellschaft im multikulturellen Nordosteuropa. – *Chorgesang als Medium von Interkulturalität: Formen, Kanäle, Diskurse*. Hrsg. v. Erik Fischer u. a., Berichte des interkulturellen Forschungsprojekts „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa“ 3, Stuttgart: Steiner, S. 293–320.

Heinemann, Michael 2010. *Der Komponist für Komponisten: Bach-Rezeptionen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Bach nach Bach, Bd. 2, Köln: Dohr.

Hinrichsen, Hans-Joachim 1997. Johann Nikolaus Forkel und die Anfänge der Bach-Forschung. – *Bach und die Nachwelt*, Bd. 1: 1800–1950. Hrsg. von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, Laaber: Laaber, S. 193–253.

Hinrichsen, Hans-Joachim 1999. Die Bach-Gesamtausgabe und die Kontroversen um die Aufführungspraxis der Vokalwerke. – *Bach und die Nachwelt*, Bd. 2: 1850–1900. Hrsg. von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, Laaber: Laaber, S. 227–297.

Jansen, Ea 2007. *Eestlane muutuvus ajas. Seisusühiskonnast kodanikuühiskonnani*. Toim. Tõnu Tannberg, Jaanus Arukaevu, Helina Tamman, Tartu: Eesti Ajalooarhiiv.

Kappeler, Andreas 2009. Hiliskeiserlik Vene impeerium moderniseerimise ja traditsiooni vahel. – *Vene impeerium ja Baltikum: venestus, rahvuslus ja moderniseerimine 19. sajandi teisel poolel ja 20. sajandi alguses* I. Koost. Tõnu Tannberg ja Bradley Woodworth, Eesti Ajalooarhiivi Toimetised 16 (23) / Acta et commentationes Archivi Historici Estoniae 16 (23), Tartu: Eesti Ajalooarhiiv, lk. 51–92.

Karjahärm, Toomas 2010. Venestusaeg. – *Eesti ajalugu V. Pärisorjuse kaotamisest Vabadussõjani*. Peatoim. Sulev

Vahtra, tegevtoim. Toomas Karjahärm ja Tiit Rosenberg, Tartu: Ilmamaa, lk. 268–280.

Knjazeva, Zanna, Lucinde Braun 1999. Bach-Rezeption in Rußland: Sankt Petersburg. – *Bach und die Nachwelt*, Bd. 2: 1850–1900. Hrsg. von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, Laaber: Laaber, S. 85–123.

Loos, Helmut 2005. Musikpflege und Bach-Rezeption im Riga des 19. Jahrhunderts. – „Zu groß, zu unerreichbar“: *Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns*. Hrsg. Anselm Hartinger, Christoph Wolff, Peter Wollny, Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel, S. 367–376.

Lukas, Liina 2007. The Baltic-German Settlement Myths and Their Literary Developments. – *We Have Something in Common: The Baltic Memory*. Collegium litterarum 21, ed. Anneli Mihkelev, co-ed. Benedikts Kalnačs, Tallinn/Tartu: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus; [Riga]: Institute of Literature, Folklore and Art of the University of Latvia, pp. 75–85.

Miller, Alexey 2009. Venestus või venestused? – *Vene impeerium ja Baltikum: venestus, rahvuslus ja moderniseerimine 19. sajandi teisel poolel ja 20. sajandi alguses* I. Koost. Tõnu Tannberg ja Bradley Woodworth, Eesti Ajalooarhiivi Toimetised 16 (23) / Acta et commentationes Archivi Historici Estoniae 16 (23), Tartu: Eesti Ajalooarhiiv, lk. 33–49.

Nowak, Adolf 2001. Vom „Trieb nach Vaterländischem“. Die Idee des Nationalen in der Musikästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts. – *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*. Hrsg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen: Argus, S. 151–165.

Pappel, Kristel 2003. *Ooper Tallinnas 19. sajandil*. Eesti Muusikaakadeemia Väitekirjad 1, Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia.

Pappel, Kristel, Tiinamai Keskaik 2008. Tallinna Muusikaühingu kujunemine ja tegevus kontserdiel korraldamisel 1835–1845. – *19. sajandi muusika Eestis*. Eesti Muusikaloo Toimetised 9, toim. Urve Lippus, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, lk. 10–97.

Pappel, Kristel 2010. Das Musiktheater Richard Wagners und die deutschbaltische Identitätsfindung. – *Musikleben des 19. Jahrhunderts im nördlichen Europa. Strukturen und Prozesse / 19th-Century Musical Life in Northern Europe. Structures and Processes*. Hrsg. Toomas Siitan, Kristel Pappel, Anu Sööro, Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms Verlag, S. 81–110.

Pappel, Kristel 2011. Der deutschbaltische Literatenstand und die städtische Musikkultur im 19. Jahrhundert. – *Traditionen städtischer Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. Musik-Stadt, Bd. 1, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig: Schröder, S. 33–44.

Pezold, Leopold von 1901. *Schattenrisse aus Revals Vergangenheit*. Zweite Auflage, Reval: Fr. Kluge.

Petrovskaja 2009/2010 = Петровская, Ира Федоровна 2009–2010. *Музыкальный Петербург, 1801–1917: энциклопедический словарь-исследование*. Том 10: 2009, том 11: 2010, Санкт-Петербург: Композитор.

Piirimäe, Eva 2009. Teoreetilisi perspektiive 19. sajandi eesti rahvusluse uurimiseks. – *Vene impeerium ja Baltikum: venestus, rahvuslus ja moderniseerimine 19. sajandi teisel poolel ja 20. sajandi alguses* I. Koost. Tõnu Tannberg ja

Bradley Woodworth, Eesti Ajalooarhiivi Toimetised 16 (23) / Acta et commentationes Archivi Historici Estoniae 16 (23), Tartu: Eesti Ajalooarhiiv, lk. 167–189.

Redepenning, Dorothea 1994. *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik. Bd. 1: Das 19. Jahrhundert*. Laaber: Laaber.

Redepenning, Dorothea 2006. Die russische Opernästhetik und Richard Wagner: Zur Wagner-Rezeption um 1870. – „Mit mehr Bewußtsein zu spielen“: *Vierzehn Beiträge (nicht nur) über Richard Wagner*. Hrsg. v. Christa Jost, Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München 4, Tutzing: Schneider, S. 241–256.

Riesemann, Oscar von 1860. Richard Wagner und die Zukunftsmusik. – *Revaler Zeitung*, 14.11.

Sandberger, Wolfgang 1997. *Das Bach-Bild Philipp Spittas. Ein Beitrag zur Geschichte der Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert*. Archiv für Musikwissenschaft, Bd. XXXIX, Stuttgart: Franz Steiner.

Scheunchen, Helmut 2002. *Lexikon deutschbaltischer Musik*. Wedemark-Elze: Hirschheydt.

Schweitzer, Albert 1908. *J. S. Bach*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Siitan, Toomas 2003. *Die Choralreform in den Ostseeprovinzen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Geschichte des protestantischen Kirchengesangs in Estland und Livland*. Sinzig: Studio.

Siitan, Toomas 2008. Baltisaksa ja eesti kultuuriruumid 19. sajandi teise poole Eesti- ja Liivimaal: kooriseltsid ja identiteedikujundus [Zusammenfassung: Der baltendeutsche und estnische Kulturraum im Estland und Livland der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Gesangsvereine und Identitätsbildung]. – *Res Musica* 1, lk. 9–19.

Siitan, Toomas 2010. Der deutschbaltische und der estnische Kulturraum im Estland und Livland der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Gesangsvereine und Identitätsbildung. – *Musikleben des 19. Jahrhunderts im nördlichen Europa. Strukturen und Prozesse / 19th-Century Musical Life in Northern Europe. Structures and Processes*. Hrsg. Toomas Siitan, Kristel Pappel, Anu Sööro, Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms Verlag, S. 13–35.

Spitta, Philipp 1873, 1880. *Johann Sebastian Bach*. Bd. I u. II, Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Spitta, Philipp 1892 (1880). Oskar von Riesemann. (Ein Gedenkblatt.) – *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*. Berlin: Gebrüder Paetel, S. 447–471.

Spitta, Philipp 1994 (1866). Johann Sebastian Bach (Ein im estländischen Provincial-Museum gehaltener Vortrag).

– *Philipp Spitta: Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel, mit einem Inventar des Nachlasses und einer Bibliographie der gedruckten Werke*. Ulrike Schilling, Kassel u. a.: Bärenreiter, S. 363–378.

Sponheuer, Bernd 2002. Reconstructing the Ideal Types of the „German“ in Music. – *Music and German National Identity*. Eds. Celia Applegate, Pamela Potter, Chicago/London: Univ. of Chicago Press, pp. 36–58.

Stollberg, Arne 2012. Die Geburt der deutschen Nationaloper aus dem Geiste des Chorals. Wagners Kaisermarsch und die „protestantische“ Musik der Meistersinger. – *Richard Wagner, die Meistersinger von Nürnberg*. Musicorum 12, hrsg. von Albert Gier, Tours: Univ. François-Rabelais, S. 109–135.

Troschitz, Ursula 2002. Zur Bach-Pflege in Rußland. – *Probleme der Migration von Musik und Musikern in Europa im Zeitalter des Barock*. Hrsg. Friedhelm Brusniak und Klaus-Peter Koch, Arolser Beiträge zur Musikforschung 9, Sinzig: Studio, S. 239–254.

Vahter, Artur 2003. *Konstantin Tünnpu*. Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia.

Vallaste, Triin 2008. August Krüger ja linnakapell Tallinna muusikaelus 19. sajandi teisel poolel. – *19. sajandi muusikaelu Eestis*. Eesti Muusikaloo Toimetised 9, toim. Urve Lippus, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, lk. 98–162.

Wagner, Richard 1898 (1880). Religion und Kunst. – *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 3. Aufl., Bd. 10, Leipzig: Fritsch, S. 211–253.

Wagner, Richard 1912 (1878). Was ist deutsch? – *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Volksausgabe, 6. Auflage, Bd. 10, Leipzig: Breitkopf und Härtel / C. F. Siegel / R. Linnemann, S. 36–54.

Walcker, Oscar 1923. *Erinnerungen*. http://blog.walckerorgel.de/wp-content/uploads/2007/07/ow_reval1923.pdf (vaadatud 10.05.2014).

Weber, Carl Maria von 1908. Johann Sebastian Bach (1821). – *Sämtliche Schriften*. Hrsg. v. Georg Keiser, Berlin/Leipzig: Schuster & Loeffler, S. 341–345.

Woodworth, Bradley, Tõnu Tannberg 2009. „Imperiaalne pööre“ paljurahvuseline Vene impeeriumi ajaloo uurimisel. Saateks. – *Vene impeerium ja Baltikum: venestus, rahvuslus ja moderniseerimine 19. sajandi teisel poolel ja 20. sajandi alguses* I. Koost. Tõnu Tannberg ja Bradley Woodworth, Eesti Ajalooarhiivi Toimetised 16 (23) / Acta et commentationes Archivi Historici Estoniae 16 (23), Tartu: Eesti Ajalooarhiiv, lk. 5–15.

Zwetschke, Jana 2008. „... ich bin sicher, dass ich ihn lieben lerne ...“: *Studien zur Bach-Rezeption in Russland*. Hildesheim / Zürich / NY: Olms.

„... der deutsche Geist zu neuer Auferstehung kam ...“: Die Erstaufführungen der Matthäus-Passion von J. S. Bach in Tallinn (Reval) und St. Petersburg angesichts der gesellschaftlichen Wandlungen im 19. Jahrhundert

Kristel Pappel, Toomas Siitan

Das Musikleben des 19. Jahrhunderts ist geprägt von tiefgreifenden Veränderungen – u. a. der Formierung eines öffentlichen Konzertbetriebes mit entsprechenden Institutionen und Strukturen, ein Prozess, der auch eine ganz neue Haltung dem Musikhören gegenüber bedingte; dem Heranziehen von Werken aus der Vergangenheit für das Konzertrepertoire und der allmählichen Herausbildung einer Reihe von „kanonischen“ Werken. Die Gründung der Musik- und Chorvereine hat besonders im deutschen Kulturraum einen wichtigen Boden für die Suche nach nationaler Identität geschaffen. Eines der ersten kulturpolitischen Ereignisse, bei dem diese Strömungen präsent waren und die dem ganzen Unternehmen eine besondere Kraft gaben, war die Aufführung der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach in Berlin am 11. März 1829, vorbereitet, bearbeitet und dirigiert von Felix Mendelssohn Bartholdy. Die erfolgreiche Aufführung der Matthäus-Passion legte nicht nur „einen Grundstein für das ‚imaginäre Museum‘ der Musikwerke aus der Vergangenheit“ (Applegate 2005: 2), sondern prägte auch den Mythos von der Matthäus-Passion als einem der wichtigsten Werke der protestantischen Kirchenmusik und des deutschen Geistes überhaupt. Bereits 1802 schrieb Johann Nikolaus Forkel in seiner Bach-Biographie, dass Bachs Werke ein „unschätzbares National-Erbgut“ seien, „dem kein anderes Volk ähnliches entgegen setzen kann“ (Forkel 2013 (1802): 3). Richard Wagner seinerseits betonte um die Mitte des Jahrhunderts, dass die Matthäus-Passion von Bach das ganze Wesen, den ganzen Geist der Deutschen verkörpere, und wiederholte diesen Gedanken 1865 in seinem breit rezipierten Essay „Was ist deutsch?“ (Wagner 1912 (1878): 47).

Estland gehörte im 19. Jahrhundert zusammen mit Livland und Kurland zu den Ostseeprovinzen des ethnisch-national heterogenen Russischen Kaiserreiches. Diese Provinzen wurden von der deutschen Oberschicht verwaltet und kulturell geprägt, die deutsche Sprache war die Amtssprache bis zum Ende der 1880er Jahre. Die herrschende Kirche war die lutherische, und das Verwaltungssystem wachte über die Privilegien der deutschen Adligen und Kaufleute. Der Tallinner Organist Heinrich Stiehl (1829–1886) und sein Chor der Olai-Kirche waren die ersten im Russischen Imperium, die dort – zuerst in Tallinn und danach in St. Petersburg – die Matthäus-Passion Bachs im März 1883 zu Gehör brachten. Der Aufsatz widmet sich der Frage, wie die Aufführung in der Estländischen Gouvernements-Hauptstadt zu Stande kam und von welchen gesellschaftlichen Wandlungsprozessen, Ideen und Persönlichkeiten sie getragen wurde.

Bis zu den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts hatte die russische imperiale Macht versucht, den sehr unterschiedlichen lokalen Bedingungen und Mentalitäten des übergroßen heterogenen Reiches entsprechende, teils widersprüchliche Verwaltungsmethoden einzusetzen. Jedoch begann eine schleichende Russifizierung schon in den 1830er Jahren und wurde stärker nach der Niederlage im Krimkrieg (1853–1856), trotz der liberalen Reformen von Alexander II. Sein Nachfolger, der reaktionäre Kaiser Alexander III. begann seine Russifizierungspolitik in den 1880er Jahren, besonders wirksam wurde sie von der Mitte des Jahrzehnts an. Die Privilegien, die dem deutschbaltischen Adel im Zarenreich bisher erhalten geblieben waren (darunter auch die deutsche Sprache als Amts- und Bildungssprache, die führende Stellung der lutherischen Kirche in den Ostseeprovinzen), wurden geschwächt oder abgeschafft. Andererseits hat die estnische (bzw. lettische) nationale Bewegung allmählich an Boden gewonnen, soweit es vor dem Hintergrund der Russifizierung möglich war. Somit befanden sich die Deutschbalten im Spannungsfeld von drei politischen Mächten: des russischen Staatsnationalismus, der nationalen Bewegung der Esten (und der Letten) sowie der deutschbaltischen Gesellschaft mit ihren (teils überholten) Traditionen. Die dem russischen Kaiser bisher loyalen Deutschbalten fragten nach ihrer eigenen Identität, zumal es seit 1871 das Kaiserreich Deutschland gab.

In dieser Situation hat man in Tallinn das symbolträchtige Werk des „deutschen Wesens“, die Matthäus-Passion von Bach, aufgeführt. Am Donnerstag, den 3. (15.) März, nachmittags um 15.30 Uhr war

die öffentliche Generalprobe und am Sonnabend, den 5. (17.) März, abends um 19.00 Uhr, die Aufführung im Börsensaal. Montag, den 7. März (19.), nachmittags um 16.00 Uhr, fand die zweite Aufführung in der Olai-Kirche statt. (In der westlichen Kirche (nach dem gregorianischen Kalender) war am 18. März Palmsonntag, und am Montag, den 19. März, begann die Karwoche.) Am Tag der Generalprobe der Matthäus-Passion ging im Tallinner Stadttheater Wagners „Lohengrin“ zum ersten Mal über die Bühne – eine Wagner-Oper, die bis 1914 bei dem Tallinner Publikum großen Anklang genoss.

Bach und Wagner – die beiden waren starke Symbole bei der Repräsentation deutscher Kultur. Die Musik Bachs war den Tallinner Zuhörern nicht ganz unbekannt: Es waren einige Instrumentalwerke in den Konzerten erklingen. In den Jahren 1864–1866 war Philipp Spitta (1841–1894), der später berühmt gewordene Bach-Biograph, als Oberlehrer für Griechisch und Latein an der Estländischen Ritter- und Domschule in Tallinn tätig (die Oberlehrer-Prüfung hatte er im Frühjahr 1865 an der Universität Dorpat/Tartu abgelegt) und hielt im Januar 1866 im Estländischen Provinzialmuseum eine öffentliche Vorlesung über Bach, deren Text in der „Revaler Zeitung“ veröffentlicht wurde.

Nach den erfolgreichen Aufführungen der Passion in Tallinn fuhr der 100-köpfige Chor in einem Sonderzug nach St. Petersburg, um dort am 25. und am 26. März 1883 in der Schwedischen Kirche mit dem Werk aufzutreten. St. Petersburg hatte als multinationale Stadt ein vielfältiges Musikleben, wobei es auch zu Rivalitäten kam. Zu dieser Zeit verschärften sich im russischen Musikleben die ideologischen Auseinandersetzungen zwischen der sogenannten „westeuropäischen Linie“ und den Mitgliedern des „Mächtigen Häufleins“, die die entscheidende Rolle des Russisch-Nationalen in der Musik betonten.

Auf diese Weise wurde die Matthäus-Passion Bachs in den 1880er Jahren zu einem mächtigen Symbol im russisch-deutschen „Kulturkampf“. Solche nationalpolitischen Konnotationen wurden bei der Aufführungsgeschichte dieses Werkes bisher unterschätzt, werden aber durch die darauffolgenden Aufführungen in Russland bestätigt. Nach Tallinn und St. Petersburg hat man die Matthäus-Passion mit anderen musikalischen Kräften im April 1883 auch in Helsingfors (Helsinki) unter Leitung von Richard Faltin vorgetragen. Anlässlich der Aufführung in Riga 1886 schrieb man in der „Beilage zur Zeitung für Stadt und Land“:

Was uns aber den Werth Sebastian Bach's unendlich erhöht, ist, daß wir in ihm einen durch und durch echt deutschen Meister erblicken, der, zur Zeit als der deutsche Geist vollständig darniederlag, selbst durch Kummer und Entbehrung gedrückt, den Generationen der Zukunft Werke schuf, in denen der deutsche Geist zu neuer Auferstehung kam, und über Jahrhunderte hinaus fortlebend, den Musikern deutscher Nation als leuchtender Markstein den Pfad zeigte, den sie einzuschlagen haben. (Loos 2005: 376)

Die Prozesse in der damaligen Gesellschaft des Russischen Kaiserreichs führten aber nicht zu „neuer Auferstehung“ des deutschen Geistes, sondern zu dessen Rückzug vor der russisch-nationalen Staatspolitik und vor der stets wachsenden gesellschaftlichen Bedeutung der „Undeutschen“, d. h. Esten (und Letten).

Oleviste kirikumuusikute mälestused kui ajalooallikad ja kultuurimälu peegeldajad

Anu Kõlar

Mandoliinikoori harjutused toimusid aastaid üleval koori peal pärast kolmapäevaseid piiblitunde algusega kell 21.00. Ruumid olid külmad, tuuletõmbus, aga armastus tööd teha suur. [...] Noodid kirjutati käsitsi noodivihikutesse. Koorijuht kirjutas koorijuhi vihikusse ja selle järel kirjutasime häälerühmadele. Kokku oli umbes 40 vihikut.

(Imbi, s. 1936)

2012. aastal ilmunud raamatu „Eks teie tea ... Oleviste muusikaelust aastail 1950–2012”¹ ettevalmistuse käigus kirjutas oma mälestusi üles rohkem kui poolsada koguduse muusikaelus eri aegadel osalenud/osalevat inimest. Nad tegid seda vabas vormis, tuues kaugemast ja lähemast minevikust välja just neid isikuid, sündmusi, protsesse ja muusikanäiteid, kes või mis tundusid tähtsad ja jäädvustamisväärsed. Lisaks neile 2009.–2011. aastatel ülestähendatud meenutustele leidis ka mõnevõrra varasemaid käsikirjalisi ning ajakirjades Oleviste ja Teekäija publitseeritud mälestusi.² Kokku tuli mahukas, peaaegu kolmesaja lehega mapitais ligi saja erineva tekstiga, mis kujunesid koguduse muusikaelu kirjeldamisel mu põhiliseks allikaks. Raamatu „Eks teie tea ...” lugejana pidasin silmas eelkõige koguduseliikmeid ja ajaloo huvilisi kristlasi. Samas hoomasin töö käigus järjest selgemalt, et talletatud memuaarid on sedavõrd informatiivne ja väärtuslik tekstikogum, et uute küsimuste ja vaatekohtade rakendamisel saaks nende kaudu välja tuua mõnegi tahu nii kirjutaja

jate identiteedist kui ka nõukogudeaegsest eesti (kiriku-)muusika- ja kultuurielust üldisemalt. Sellest äratundmisest ajendatuna püüangi järgnevalt silmitseda mälestusi niihästi muusikaloolisest kui mäluteoreetilisest aspektist.

Artikli esimeses pooles keskendun ajaloo teemadele: arutlen Oleviste muusikute mälestuskogu alusel, kuidas ajalookirjutuses kasutada ja seostada memuaare ja teisi allikaid. Seejärel käsitlen võrdlevalt mõnda aspekti 1950ndate ja 1960ndate esimese poole Eesti kiriku- ja kultuuriloo kohta, püüdes näidata, kas ja mida võiks ühe marginaalse kogukonna – Oleviste kirikumuusikute – kuuldavaks tehtud „hääli minevikust” lisada senisele, küllaltki stereotüüpsele arusaamale totaalsetest terrorist-stalinismiperioodidest ja Hruštšovi „sulast”. Artikli teises pooles on analüüsibjektiks mälestustekstid. Toetudes erinevatele mäluvahenditele, piiritlen esmalt siinses töös olulised mõisted: kollektiivne ja individuaalne mälu, kommunikatiivne ja kultuurimälu ning unustamine. Pärast seda püüan osutada, kuidas Oleviste muusikute memuaaride teemavalikutes, sündmuste ja protsesside tõlgendustes ning vähemal määral ka kirjutuste sõnavaras peegeldub vabakogudusliku mälukogukonna identiteet ja kultuurimälu. Lõpuks vaatlen lühidalt, kuidas mõjutas nõukogude võimu kasutatud unustamistaktika Oleviste kogudust ja muusikuid.

Kirikumuusikute mälestused ajalooallikana

Umbes saja Oleviste muusiku³ mälestustekogu võib ühe kogukonna ja institutsiooni muusika-praktika ja -ideoloogia oluliste joonte kirjelda-

Uurimus on valminud SA Eesti Teadusagentuuri toetusel (projekt „Muusika performatiivsed aspektid”; UIT 12-1).

¹ Anu Kõlari „Eks teie tea ... Oleviste muusikaelust aastail 1950–2012” (Kõlar 2012) ilmus Oleviste koguduse väljaandena, mille valmimist toetasid peale koguduse ka Eesti Vabariigi Kultuuriministeerium ja Kultuurkapital. 207-leheküljelise, lisaks tekstile umbes 70 fotot sisaldava trükise on kujundanud Anneliis Aunapuu. Raamatus antakse ajalooline ülevaade koguduse muusikaelust, vaadeldakse kõigi tähtsamate kooride ja ansambelite tegevust, oreli-, keel- ja puhkpillimuusikat ning helisalvestisi. Lähemalt portreteeritakse kümnekonda dirigenti, ansamblijuhti, orelimängijat ja komponisti, kes eri aegadel on koguduse muusikaelus täitnud olulisi ülesandeid.

² Ajakirja Oleviste 1. number ilmus 1992. aastal esialgu kuukirjana, edaspidi avaldati seda 3–5 korda aastas või harvem. Ajakirja viimane number anti välja 2008. aastal. Teekäija on Eesti Evangeeliumi Kristlaste ja Baptistide Koguduste Liidu kuukiri, mille eelkäijaks oli samanimeline, ajavahemikus 1904–1940 ilmunud väljaanne.

³ Kasutan siin ja edaspidi nimetust „koguduse muusik” nende inimeste kohta, kes koorilauljate ja -juhtidena, solistidena ja pillimängijatena kirikumuusikas kaasa tegid. Siinses kontekstis ei tähenda muusik enamasti oma valdkonna professionaali.

miseks pidada ehk küllaldaseks. Küll aga tuleb küsida, kas see on piisavalt representatiivne ja valgestustav, et lisada mõni tahk laiema, sh. kirikuvälise kultuurielu senise mõistmise täiendamiseks.

Arutledes erinevate mälestuste ja mäletamise staatuse ja rollide üle, liigitab saksa kultuuriloolane, tänapäeva üks tunnustatumaid mälu-uurijaid Aleida Assmann nii mäletamise kui selle täiend- ja vastandpooluse – unustamise – aktiivseks ja passiivseks. Aktiivne mäletamine on tema sõnul teadlik protsess, mille eesmärk on hoida „minevikku olevikus“. Assmann võrdleb seda muuseumi nende eksponaatidega, mida näidatakse esinduslikes ruumides ja tutvustatakse säravate kampaniate toel, jätmaks neist kehtvat jälge. Nende põhjal ehitatakse üles (ajalootunnetuse) kaanon. Passiivne mäletamine tähendab „minevikku minevikus“ ehk arhiive ja objekte, mis on ladustatud kaugetesse keldritesse või pööningutele ja pääsevad sealt valguse kätte vaid erandjuhtudel (Aleida Assmann 2008: 97–99).

Eelnenud mõttekäigust lähtudes on Oleviste muusikute mälestused praegu passiivses seisundis, võimaluseta lisada oma „häält“ Eesti muusika-/kultuuriloo narratiivi. Ometi – kõrvutades neid minevikusündmusi ja protsesse, mis avanevad kõnealustes tekstides, saab ettehaaravalt tõdeda, et mõneski aspektis täiendavad, avardavad või hoopis murendavad need ettekujutust, mis

on kinnistumas kultuurielust nõukogude perioodil. Liiatigi pakub uuenenud arusaam ajaloost kui erinevate narratiivide polüfoonilisest läbipõimumisest (ja mitte tardunud, kinnistunud, n.-ö. objektiivsest „ühehäälsusest“) võimaluse paljukihilise minevikutunnetuse loomisse kaasata ka marginaalseid, seni passiivses vaikuses säilitatud lugusid ja memuaare.⁴

Niisiis võiks paljude erinevate mäletajate meenutusi pidada väärtuslikuks minevikutunnetuse ja -teadmise avardajaks ning ajalooallikaks, kui need vaid „aktiivseks muuta“. Seda soovi ja tendentsi on selgelt tõestanud viimastel aastakümnetel vallandunud n.-ö. mälobuum Eestis ja Euroopas, mille käigus on kogutud ja publitseeritud tuhandeid memuaare.⁵ Mälestusi on kasutatud ja kasutatakse pidevalt akadeemilistes uurimustes nii iseseisvate analüüsiobjektidena kui ka ajalookirjutuse allikana. Ent „mälestustele toetuva ajaloo loomine“ ei ole hoopiski „süütu tegevus“ (Burke 2006: 53), vaid toob kaasa terve hulga probleeme, mis seonduvad nii mäletajate isikuga ja memuaaride kogumisaja kontekstiga kui ka neid kasutava uurija eesmärkidega.

Siinse töö aluseks olevate mälestuste autorid on sündinud põhiliselt vahemikus 1920ndate aastate algusest kuni 1940ndate lõpuni, ning kirjutades stalinismi- ja/või „sulaperioodist“, meenutavad nad seega kauget lapsepõlve- ja noorusaega.

⁴ Valiku sellest, kuidas ajaloolased ise tõlgendavad oma uurimisala, -probleemide ja -meetodite avardumist, kasvavat interdistsiplinaarsust ja kirjutaja subjektiivsuse esiletõusu, võib eestikeelsena leida näiteks Marek Tamme intervjuudest tosina väljapaistva lääne ajaloolasega (Tamm 2007).

(Kollektiivse) mälu ja memuaaride suhted ajalookirjutusega on mäluteoreetilistes uurimustes oluline teema, mille osas on aja jooksul võetud erinevaid, sh. vastandlikke seisukohti. Neist äärmuslikumaid esindavad ühelt poolt 20. sajandi teisel veerandil kollektiivse mälu kontseptsiooni esimesena sõnastanud Maurice Halbwachs, kelle jaoks ajalugu oli objektiivne minevikukirjutus, mida ei saa mõjutada ühiskondliku konstruktsioonina käsitatav kollektiivne mälu (Halbwachs 1992). Teist äärmust väljendab 1970ndate lõpust alguse saanud nn. mälobuum, mis leidis väljenduse nii kultuuris, poliitikas kui (ühiskonna-)teadustes (vt. ka joonealune märkus nr. 5). Ajaloo kui teadusdistsipliini jaoks tähendas mälobuum lisaks memuaaride kogumisele, uurimisele ja väärtustamisele ajalooallikana terve uue haru – mnemo- ehk mäluajaloo sündi, mida Jan Assmann defineerib nii: „Erinevalt tavaajaloost ei huvitu mäluajalugu minevikust kui sellisest, vaid üksnes minevikust sellisena, nagu teda mäletatakse. [...] Mäluajalugu on minevikule rakendatud retseptisooniteooria“ (Assmann, Jan 1997. *Moses the Egyptian. The Memory of Egypt in Western Monotheism*. Cambridge, Mass. [u. a.]: Harvard University Press, p. 9, tsit. Tamm 2008: 501 järgi).

⁵ Mälobuum on karakterne määratlus 20. sajandi kahel viimasel kümnendil Euroopas, sh. postsotsialistlikes maades aset leidnud plahvatusliku mälestuste kogumise ning nende kui ajalooallikate uue tõlgendamise, mõtestamise ja väärtustamise kohta. Eestis langes mälobuum viljakale pinnale seoses nõukogude režiimi lõppemisega, mis võimaldas (tõese) „ajaloo rahvale tagasi anda“. Mälestustekste innustas 1980ndate lõpul koguma nii Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuurilooline Arhiiv kui Eesti Muinsuskaitse Selts. Hiljem on kõige süsteemsemalt ja avalikkuses silmapaistvamalt mälestuste, eelkõige autobiograafiliste tekstide kogumise ja publitseerimisega tegelnud ühendus Eesti Elulood (asutatud 1996), kelle algatusel on toimunud hulk kindla teemapõhistusega (küüditamisest, pereelust nõukogude perioodil jm.) mälestuste kogumisaktsioone (Hinrikus 2003). Hea ajaloolise ja teoreetilise ülevaate tollasest mälutööst, memuaaride liigitusvõimalustest ning suhestumisest perioodi muu kirjandusega on andnud Leena Kurvet-Käosaar ja Rutt Hinrikus, kes üldistavalt peavad suurt osa eestlaste viimaste aastakümnete mälestustest „tunnistuslikeks traumanarratiivideks ja kroonikalaadseteks või autoetnograafilisteks minevikukirjeldusteks“ (Kurvet-Käosaar, Hinrikus 2013: 106).

Mälestuste jäädvustamise ajal 2010. aasta paiku olid nad juba elatanud inimesed, kel oli mõistetavalt palju ununenud, kuid samas näib, et mõned tähtsamad sündmused ja läbielamised olid möödunud pikkade aastate vältel seda selgemalt välja klaarunud ja läbi mõeldud. Kahtlemata mõjutas kirjutajate valikuid ja tõlgendusi uue iseseisvusperioodi poliitiline ja ühiskondlik kontekst koos sellest tulenevate (kujuteldavate) ootustega ja suhtumistega, mis erinesid olulisel määral mäletamisajast, nõukogude perioodist.⁶

Kasutades mälestusi ajalooallikana, pean lisaks meenutajate vanuse ja erinevate mäluaegade teadvustamisele oluliseks ka mälestustekstide kõrvutamist teiste teemasse puutuvate allikatega. See tähendab küsimuste tõstatamist sellest, kas ja millistele muudele allikatele (erinevate institutsioonide dokumentidele, kirjavahetusele jm.) on võimalik toetuda, et hinnata, täiendada, täpsustada ja kontekstualiseerida neid mineviku sündmusi ja protsesse, mida üksikindiviidide valikute, tõlgenduste ja unustamise tulemusel kirjutatud tekstid ei kajasta või jätavad selgusetuks.⁷ Siinse uurimisala puhul tuleb seejuures arvestada mõne spetsiifilise joonega. Nimelt: silmas pidades ateistliku nõukogude režiimi ja ideoloogia võitlevat opositsiooni kristlike kirikutega, on põhjust otsida ja võrrelda kahe vastanduva poole allikaid. Samas võib arvata, et kummagi arusaam jäädvustamist

väärivast materjalist võis kohati kardinaalselt erineda ning et nii kiriku kui riiklike institutsioonide jaoks oli muusikaelu võrdlemisi kõrvaline ala. Tõepoolest ilmneb, et ühe poole, nimelt Oleviste koguduse allikad on muusikategevuse kajastamisel napid. Kahe esimese kümnendi (1950. ja 1960. aastad) kohta leiduvates koguduse üldkoosolekute ja nõukogu koosolekute protokollides on muusikat puudutatud harva ja enamasti põgusalt. Kuna dokumendid olid koostatud võimuorganite nõudmisel, siis on need bürokraatlikult neutraalses keeles ja kajastavad ilmselgelt vaid hädavajalikku infot. Siiski saab neist, eriti nõukogu koosolekute protokollidest mõningaid andmeid muusikategevuse korralduse ja probleemide kohta.⁸ Otseselt muusikatöö ülevaateid võiksid sisaldada kooride kroonikad, kuid enamiku kollektiivide kohta need puuduvad. Väärtuslikuks erandiks on Oleviste organisti ja dirigendi Wardo Holmi ülima täpsuse ja järjekindlusega täidetud muusikatöö päevikud ajavahemikust 1950–1961, mis praegu asuvad Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis (Holmi isikufond TMM M474: 1). Iga aasta kohta on ta koostanud kolm ülevaadet: „Oleviste muusika“ (sisaldab repertuaari loetelu kõigil jumalateenistustel kuupäevade kaupa); „Oleviste üldlaulud“ (koguduselaulude nimetused); ja „Oleviste segakoor“ (liikmete nimed, osavõtt proovidest ja esinemistest).⁹

⁶ Paljudes mälu-uurimustes (Kõresaar 2005, 2008; Kõresaar, Kuutma, Lauk 2009; Aarelaid-Tart 2012 jm.) on memuaaride jäädvustamise ajale ja kultuurikontekstile pööratud erilist tähelepanu, kuna sellel on väga suur mõju mineviku kujutamisele ja tõlgendamisele. Et siinse artikli peamine fookus on mujal – ajaloo ja kultuurimälu ilmingutel väikese ja spetsiifilise vabakoguduse muusikute memuaarides – siis mälestuste kogumisaja problemaatikal ma eraldi ei peatu ja osutan vaid ühele alustoele: „Postkommunistlikud tingimused löid erilise mälu keskkonna, mille olemuslik kese oli seotus kommunistliku pärandiga“ (Kõresaar, Kuutma, Lauk 2009: 25).

⁷ Ehkki ajalugu ei peeta juba ammu objektiivseks ja „tegelikuks“ jutustuseks mineviku sündmustest, eeldab ja pretendeerib vähemalt akadeemiline ajalookirjutus sellele, et autor tunneb põhjalikult oma valdkonna allikaid, suhestub nendega kriitiliselt ning loob oma parimale teadmisele ja äratundmisele toetudes loogilise ja koherentse ajaloonarratiivi. Marek Tamm on seda nimetanud ajaloolase „mõtteliseks „tõlepinguks“ lugejaga“, mis põhineb „ajaloolase töö lõenditega, nende kriitilisel analüüsil ja kontseptuaalsel tõlgendamisel“ (Tamm 2014: 134).

⁸ Võimalik, et Oleviste muusikaelu kohta leidsuks materjali ka Eesti Evangeeliumi Kristlaste ja Baptistide Koguduste Liidu (EKB Koguduste Liidu) arhiivis, kus vabakoguduste ajalugu ja identiteeti põhjalikult uurinud teoloogi Toivo Pilli väitel on sadu ja sadu seni veel suhteliselt korrapärastatult säilivaid (Pilli 2008, 2010), kuid nende läbitöötamine nõuaks põhjalikku pühendumist. Siiski on üsna ilmselge, et nõukogude ajal fikseeriti koguduste tegemisi ja nimesid kirjalikult ainult hädavajalikul määral, et mitte võimude liigse tähelepanu alla sattuda. Ühelt poolt oli põhjuseks ateistliku totalitaarse režiimi külvatud hirm, mille üks drastilisemaid peegeldusi oli Tallinna Karmeli Evangeeliumi-kristlaste koguduse juhtkonna tegevus, kui 1950. aasta septembris põletati kogu usuühenduse dokumentatsioon. Pastor Oskar Olvik meenutas sündmust nii: „Otsustati, et kõik senine pabermaterjal, kassaraamatud, aastakümnete liikmenimekirjad ja protokolliraamatud tuleb tulele ohvraks tuua. Mine tea, kus sellest midu veel võib pahandust tulla“ (Olvik 2014: 191). Teiselt poolt võib allikate nappust seletada ka vabakogudusliku mõtlemise ja identiteedi juurde kuuluv arusaam, et inimeste koostatud statistika polegi väga oluline, sest „Jumal teab [---] kõikide nimesid ja tegevust, kes aastakümnete vältel Tema suure riigi kasuks midagi teinud on“ (Olvik, samas), ning Jumal pigem „kaalub, kui loendab inimesi“ (Pilli 2008: 58).

⁹ Peale segakoori leidub lühemaid andmeid ka mees- ja naiskoori ning puhkpilliorkestri kohta. Lisaks on Wardo Holm teinud statistilisi kokkuvõtteid, määrates protsentuaalselt eesti ja muude vaimulike teoste osakaalu repertuaaris

Vastaspoole – nõukogude võimude religioosialast tegevust kajastavate allikate seas on tähtsaim Usukulturasjade Nõukogu Voliniku ENSV-s arhiiv (UNVA) Riigiarhiivis. Sellele mahukale kogule on oma uurimustes (muude allikate kõrval) tuginenud Jaanus Plaat (2001, 2003, 2005), Riho Altnurme (2000), Toivo Pilli ja Tõnis Valk (Pilli, Valk 2005; Pilli 2008) ja Atko Remmel (2011), kes kirikute ja koguduste muusikast teevad oma tekstides juttu küll väga napilt, kuid pakuvad siiski vajalikku taustinformatsiooni.¹⁰ Kõigi nende allikate puhul, nagu tõdevad ka eelnimetatud religiooniloolased, vajavad UNVA ja teiste institutsioonide materjalid alati spetsiifiliselt kriitilist lähenemist, kuna nõukogude poliitika-, majanduse-, ideoloogia- ja kultuurialase dokumentatsiooni üks iseloomulikumaid tunnuseid oli tsensuur ning suurem või väiksem lõhe „paberi ja tegelikkuse” vahel, mis väljendus aruandluse ja statistika moonutustes jm. (Remmel 2011; Kreegipuu 2011; Mertelsmann 2012).

Eelnenust saab järeldada, et Oleviste muusikaelu käsitlemine põhiliselt arhiiviallikate alusel oleks problemaatiline, kuna materjali on vähe, see on hajutatud erinevate arhiivide ja säilikute vahel ning paljude allikate tõeväärtus on kaheldav. Siiski saab neid nõukogude režiimi ideoloogilise ja ühiskondliku konteksti ning kultuuriliste vastutolude kujutamisel arvesse võtta. Ent kirikumuusikute mälestuskogu on ometi põhjust pidada kõige olulisemaks ja väärtuslikumaks allikaks, sest erinevate memuaaride kaudu on võimalik taastada toimunud sündmuste ja protsesside tähendus ja mõju vahetute kaasaalajate kogemuste talletamise kaudu. Memuaaride omavahelisel võrdlemisel saab kindlaks teha ka niisuguste sündmuste

toimumise faktid ja daatumid, mis muudes arhiivides ja ajaloodokumentides ei kajastu.

Muusika Oleviste koguduses ajavahemikul 1950–1964: täiendades Eesti kultuurilugu

Keskajast alates Tallinnas kõrgunud Oleviste kirikus algas 1950. aasta sügisel uus ajastu: nõukogude režiimi üldsuuniste ning linna täitevõimu ja Eesti NSV Ministrite Nõukogu usuasjade voliniku Johannes Kivi aktiivse tegutsemise tulemusena suunati seni vaid roomakatoliku ja luterlike koguduste pühakojaks olnud hoonesse vabakoguduste ühendus. Vastesse Oleviste Evangeeliumikristlaste Baptistide kogudusse liideti käsu korras kaheksa varem iseseisvalt toiminud baptisti-, evangeeliumikristlaste, nelipühi- ja priikogudust, kellest enamike senised, valdavalt heas seisukorras palvemajad võeti riigi valdusse ja asemele anti majasteetlik, kuid külm ja räämas pühakoda.¹¹

Need sündmused olid üks osa Nõukogude Liidu üldisest religioonivastasest võitlusest, mille kaugemaks eesmärgiks seati kristliku kiriku kui institutsiooni likvideerimine ja ateistliku ideoloogia juurutamine ning mille elluviimiseks rakendati terve hulk erinevaid meetmeid. Sealjuures sai just Eesti vabakoguduste represseerimisele alates 1940ndate lõpust eriti iseloomulikuks usuühenduste liitmine ning palvekodade „natsionaliseerimine”. Nõnda oli Oleviste koguduse moodustamine üks, kuid silmapaistvalt mastaapne etapp pikast protsessist, mille puhul võimuorganid arvestasid, et üht suurt usukogukonda on hõlpsam kontrollida kui mitut väiksemat. Loodeti sedagi, et mõnevõrra erinevate traditsioonide ja teoloogiliste arusaamadega liikumised ei leia elujõuliseks

ning koguduse organistide ja dirigentide panuse muusikatöös. Väga tõenäoliselt olid need materjalid mõeldud vaid dirigendile endale, ehk ka teistele muusikutele ja koguduse juhtkonnale ega jõudnud Nõukogude võimuorganite kätte. Ilmselt tulenes vajadus täpseid andmeid fikseerida eelkõige Holmi loomusest, mida tema käe all laulnud kooriliikmed kirjeldasid kui äärmiselt korrektset ja pedantselt nõudlikku (Kõlar 2012: 54–57).

¹⁰ Peale UNVA on kirikueluga seotud materjale ka Riikliku Julgeolekukomitee (KGB) ja Väliseestlastega Kultuurisidemete Arendamise Komitee (VEKSA) arhiivides, millele toetudes kirjutas Indrek Jürjo 1996. aastal suurt tähelepanu ja vastakaid arvamusi pälvinud uurimuse „Pagulus ja Nõukogude Eesti” (Jürjo 1996). Jürjo põhjalik, delikaatseid ja tundlikke teemasid käsitlev raamat toob muu hulgas välja kümneid KGB teenistuses olnud kirikutegelasi. Samas pole selles töös inkrimineerivalt osutatud mitte ainsalegi vabakoguduse vaimulikule, rääkimata muusikutest.

¹¹ Oleviste koguduse moodustasid Allika (umbes 330 liiget), Saaroni (300) ja linna piirist väljas asunud Iru Betaania (20) baptistikogudused; Immaanueli (520), Karmeli (200) ja Siioni (24) evangeeliumikristlaste vabakogudused; Eelimi nelipühikogudus (400) ning Tallinna priikogudus (150). Asutatud liitkogudusse kuulus kokku 1923 liiget. Nimi „evangeeliumi-kristlaste baptistide kogudus” (esimesel tegevuskümnendil nimetatud ka „usuühendus”), mis ei arvestanud kõigi varasemate konfessioonide nimesid, tulenes sellest, et juba 1945. aastal sunniti kõik Eesti vabakoguduslikud ühendused, kes soovisid tööd jätkata, astuma samanimelisse üleliidulisse organisatsiooni (Pilli, Valk 2005: 100; Bärenson 2000: 8; Meriloo 2000: 8).

ühistegevuseks konsensust ning et põhjalikku remonti vajava pühakoja kordategemiseks ei jätku ressursse (Pilli 2008: 40–42).

Hoolimata paljudest tõketest hakkas Oleviste ühendkogudus siiski võrdlemisi ladusalt tegutsema neis vähestes valdkondades, mis nõukogude ajal olid võimalikud. Muusika oli üks lubatud tegevusaladest, kuid sellelegi kehtisid, vähemalt formaalselt, ranged piirangud paljude seaduste ja määruste näol. Neist üks olulisemaid, kõigile Eesti NSV kirikutele kehtestatud ususeadus oli Nõukogude Liidus vastu võetud juba 1929. aastal, millele kohaliku tõlgendusena lisandusid volinik Kivi 1945. aastal koostatud „Usuühenduste tegevuse korraldamise ajutine juhend” ning aja jooksul veel terve hulk muid üleliidulisi ja vabariiklikke määrusi ja instruksioone (Altnurme 2000: 62–69; Rimmel 2011: 21–56).¹² Sätted, mis otsesemalt või kaudsemalt seostusid muusikalise tegevusega, kehtestasid kogudusele kinnitatud „kultushoone” ainsaks jumalateenistustlike toimingute korraldamise kohaks; võimaldasid koguduseliikmetena registreerida vaid täiskasvanud inimesi ega andnud usuühendustele juriidilise isiku staatust. Keelatud oli igasugune usupropaganda ja -õpetus, noorte- ja lastetöö, rühmade kogunemised, eriprogrammidega festivalid ja pidustused, teiste kirikute külastamine ja ekskursioonid, koolitused, kirjastamine ja raamatukogud (Pilli 2008: 26–28; Rimmel 2011: 39–41).

Seega võis legaalne muusikategevus seisneda üksnes täiskasvanud koguduseliikmete laulmises (ja pillimängus) kodukiriku jumalateenistustel. Kontserdid, külalisesinejad ja muusikaõpe olid keelatud, uut repertuaari trükkida ei saanud. Nõnda püüdis nõukogude režiim kiriku koos kõigi tema tegevusharudega suruda väga kitsastesse raamidesse ja suletud uste taha.

Kuna aga kirikumuusika siiski on kõigis, isegi totalitaarsetes ühiskondades vastastikku seotud laiemaga kultuuriga, on põhjust küsida, kas nõukogude muusikaelule ja heliloomingule stalinistlikul perioodil kehtestatud ideoloogia ja reeglid hõlmasid ka kultusmuusikat. Teisisõnu: kas ja mil määral ahistasid kiriku muusikapraktikat lisaks ususeadustele nõukogude muusikat dikteerivad käsud ja keelud?¹³

Muusikakultuuri – loomingu, hariduse, kontserdielu, institutsioonide, ning muusikute – komponistide, interpreetide, pedagoogide jt. jaoks oli 1950ndate ümbrus kõige süngem aeg kogu nõukogude perioodil. Otsene stalinistlik terror algas 1948. aasta veebruaris, kui Üleliidulise Kommunistliku (bolševike) Partei (ÜK(b)P) Keskkomitee võttis Moskvast vastu otsuse „V. Muradeli ooperist „Suur sõprus”, milles olid kategoorilises võtmes ja agressiivses väljenduslaadis sõnastatud nõuded nõukogude muusika ideoloogiale, esteetikale ja kompositsioonitehnikale.¹⁴ Moskva otsusele järgnesid paari aasta vältel raamjuhise kohalikud täiendused ja tõlgendused koos nende heliloojate ja tegevmuusikute nimedega, kes on asunud „nõukoguliku muusikakunsti hävitamise” teele. Represseerivate otsuste kulminatsiooniks Eestis kujunes 1950. aasta märtsis toimunud EK(b)P Keskkomitee VIII pleenum, mille valitsevaks märksõnaks sai „kodanlik natsionalism” ja peamiseks tõstatatud ülesandeks vaenlaste ehk kodanlike natsionalistide paljastamine, kõrvaldamine ja karistamine kõigis ühiskonnaelu valdkondades.¹⁵ Pleenumijärgse kampaania käigus saadeti „sajad eesti haritlased [...] vangilaagritesse, tuhanded vallandati töökohtadelt” (Isotamm 1998: 2659).

Kui vaadelda vastuvõetud dokumente vaimuliku ja kirikumuusika aspektist, siis põhiliste otsuste

¹² Nagu kinnitab Eesti NSVs toimunud religioonivastast võitlust põhjalikult uurinud Atko Rimmel, oli kirikuelu reguleerivate seaduste ja määruste hulk tohtu ning nendest ammendava ülevaate saamine osutub pea võimatuks, kuna erinevate dokumentide seadusandlik hierarhia ja toime oli selgusetu ning seadusesätted sisult sageli vastuolulised (Rimmel 2011: 37–56).

¹³ Ehkki stalinliku korra ajal on kirikute muusikategevuses esmapilgul raske tuvastada seoseid ja vastastikmõjutusi kirikuvälise muusika- ja kultuurieluga, seisnesid kontaktid näiteks koguduse muusikute argipäeaelus ja -suhetes. Veelgi enam: totalitaarne/koloniaalne ideoloogia oli selline „punane” telg, mis, vähemalt püstitatud eesmärgina, pidi ühendama ja kandma kogu nõukogude ühiskonda, kõiki inimesi, institutsioone ja suhteid. Tegelikuses selline totalitaarne projekt mõistagi ei teostunud (Kreegipuu 2011: 27).

¹⁴ Poolteist aastat varem, augustis ja septembris 1946, oli ÜK(b)P Keskkomitee võtnud sarnased otsused vastu nõukogude ajakirjanduse, teatri- ja filmikunsti kohta.

¹⁵ Põhjalikumalt on stalinlikust perioodist Tallinna Riiklikus Konservatooriumis kirjutanud Urve Lippus (Lippus 2011: 47–72), mina olen uurinud Cyrillus Kreegi kaudu üksikisiku keerukaid valikuid ja elukäiku poliitilise surve tingimustes ENSV Heliloojate Liidus ja konservatooriumis (Kõlar 2010: 184–234).

ja suuniste tekstist neid märksõnu ei leia. Ent seda pole kindlasti põhjust tõlgendada ükskõiksuse või tolerantsusena valdkonna suhtes, vaid üleliidulises kultuuripoliitikas kehtestatud ateistliku aluse ja suunana: võimude silmis oli kirikumuusika marginaalne ja määratud peatsele väljasuremisele. Liiatigi olid tõsised sammud selles suunas 1940ndate lõpuks juba tehtud: kontserdikavadest, pedagoogilisest repertuaarist ja nootide kirjastamisest olid vaimulikud helitööd välja tõrjutud, kirikumuusika eriala Tallinna konservatooriumis suletud 1940, muud õppimisvõimalused kursuste näol samuti lõpetatud ning pühakodades olid lakanud avalikud muusikaesitused. Seega võib öelda, et 1950. aastaks oli kirikumuusika avalikkusest elimineeritud ning kogu tegevus summutatud sel määral, et kultuuriideoloogiat dikteerivates põhitekstides see tähelepanu ei väärinud.

Küll aga langesid jõuliste repressioonide või vähem märgatavate ahistuste ohvriks paljud kirikumuusikud, sh. kõik Oleviste liitkoguduses kahel alguskümnel tegutsenud professionaalsed või tudengiseisuses dirigendid, pillimängijad ja heliloojad. Neist Wardo Holm (1911–2001), kellest sai mitme koori ja puhkpilliorkestri juhina ning organistina üks koguduse muusikaelu juhtfiguure, vallandati 1948. aastal konservatooriumi vanemõpetaja kohalt kui „ususekti kuuluja”. Samal põhjusel – „kui sektant ja sobimatu õppetööle” – heideti nii konservatooriumist kui Heliloojate Liidust 1950. aasta kevadel välja Hugo Lepnurm (1914–1999), kes oli varem tegutsenud Tallinna Evangeeliumi Vennaste Ühingu Saalemi koguduses ja hiljem mujalgi, kuid 1950ndatel osales sageli Olevistes orelimängija ja -parandajana (Lepnurm 2004: 119–120, 152). Ruudi Nõlvakul (1916–1979), Holmi kõrval teisel kogudusemuusika alussambal, ei lubatud sooritada konservatooriumi lõpueksameid ning organist ja dirigent Vilgo Linask (1928–1983) eksmatrikuleeriti klaveri erialalt 1950. Samal ajal kõrvaldati Heliloojate Liidust ja õpetajaametist Tallinna Pedagoogilises Seminaris Marje Sink (1910–1979), kes alustas aktiivset tööd koorijuhina Olevistes tosin aastat hiljem ning kelle solo- ja koorilaule esitati kirikus küll sageli, kuid tihti anonüümsena. Kui seni toodud viiele nimele lisada veel 1959. aastal komponistidiplomi saanud Anne

Ellerhein-Metsala (s. 1934), kes võimudele „nähtamatuks” jäämiseks kasutas vaimulike teoste loomisel pseudonüümi Inga Lill ning on tunnistanud, et samal põhjusel loobus ta ka headest karjääri-võimalustest oma tööelus, võib tõepoolest kinditada, et kõik ühendkoguduse professionaalsed või kõrgharidust omandada soovinud muusikud said ühel või teisel moel tunda võimude tagakiusu.¹⁶

Eelnenut kokku võttes tuleb tõdeda, et Oleviste liitkoguduse asutamine ja esimesed kümendid olid nii stalinlikku religioonipoliitilist kui ka totalitaarriigi kultuuriideoloogilist konteksti arvestades nii kitsas ja perspektiivitu aeg, et raske oleks kujutleda koguduse muusikas mingeid tähelepanuväärseid sündmusi. Ometi ilmneb, et sellealane tegevus kujunes algusest peale erakordselt elavaks ja paljutahuliseks. Juba avajumalateenistusel 17. septembril 1950 laulis 160-liikmeline ühendkoor, mida paaris teoses saatsid keelpillid ja orel. Samal sügisel alustas tööd kaks segakoori (ühes, sagedase kammerorkestri kaasaamise tõttu „saatega segakooriks” nimetatus ligi 80, teises sadakond lauljat), meeskoor (umbes 40 liikmega), naiskoor, mandoliini-segakoos ja puhkpilliorkester. Erinevad kollektiivid musitseerisid 1950. aasta sügisel-talvel 27 jumalateenistusel. Järgmisel, 1951. aastal toimus Olevistes kokku 280 teenistust, millest 110-l esinesid koorid, ansamblid, solistid või orkestrid; 1953. aastal olid vastavad arvud 285 ja 115 ning 1956. aastal 308 ja 135 (Holm 1950, 1951, 1953, 1956: TMM M474: 1/8; 1/9; 1/10; 1/15). Seega toimus jumalateenistusi silmapaistvalt palju ning umbes 40 protsendil neist kõlas koori- ja/või pillimuusika. Arvestust mööda osales muusikatöö erinevates harudes rohkem kui 300 inimest; igal kollektiivil oli vähemalt üks kord nädalas prooviaeg ning esinemised toimusid süsteemselt ja üsna sageli.

Kirjeldades Olevistes kõlanud teoseid žanriliselt, toetun Wardo Holmi liigitusele, kes jaotas helitööd seitsmesse rühma: „Eesti usklikke heliloojate laulud; eesti heliloojate laulud; koraalid; klassikute laulud; Laulud Vaimulikust lauljast; Laulud Tallekiitusest; Laulud Võidulauludest ja mujalt.” Iga aasta kohta eraldi koostatud kokkuvõttes määras ta protsentuaalselt laululiikide osakaalu,

¹⁶ Siin toodud biograafilised andmed pärinevad erinevatest allikatest, mille täpsed viited on leitavad raamatust „Eks teie tea ... Oleviste muusikaelust aastail 1950–2012” (Kõlar 2012).

millest selgub, et kõige rohkem esitati „Vaimuliku laulja” ja teiste ülaloodud kogumike laule,¹⁷ millele järgnevad enam-vähem võrdselt klassikalised vaimulikud teosed ja eestlastest „usklike heliloojate” tööd. Holm liitis kokku ka kõik ühe aasta vältel kõlanud lood, saades vaadeldava perioodi madalaimaks tulemuseks 390 laulu 1951. ning kõrgeimaks arvuks 588 laulu 1956. aastal (Holm 1951 ja 1956: TMM M474: 1/10 ja M474: 1/15). Sealjuures on oluline, et „laul” tähendas Holmi sõnastuses nii lihtsat ja lühikest salmilaulu kui ka ulatuslikku vokaal-sümfoonilist suurvormi või selle osa, samuti puhkpilliorkestrile seatud lugusid. Hoolimata asjaolust, et suured arvud on saadud erinevate koosseisude ja kaaluga teoste liitmisel, võib kõlanud helitööde koguhulka hinnata tähelepanuväärseks. Kindlasti oli kavades korduvalt ette kantud laule, kuid samas ilmneb koguduse muusikute mälestustest, et tähtsaks peeti ka repertuaari uuendamist.

Jälgides, millist muusikat kooriliikmed oma meenutustes on enim esile toonud, langeb see üldiselt kokku Wardo Holmi kroonikates sõnastatud prioriteetidega: kõige kõrgemalt hinnatakse vabakoguduste autorite lugusid ning klassikalisi suurvorme, mõned laulude nimed tuuakse välja ka „Vaimulikust lauljast” jm. Nii tunnustab Valter (s. 1919) Oleviste muusiku Stefan Moringu¹⁸ loomingut, kirjutades, et see on „hingehaarav nii oma võimsusega kui ka hellitav oma tundelisusega, vaimu ja hinge kosutav.”¹⁹ Mandoliini-segakoori kavades oli rohkesti „meie enda vendade” Friedrich Üksiku ja Heldur Toominga laule (Imbi, s. 1936).

Kui toetus omadele autoritele ja omasele, traditsioonilisele vabakoguduslikule repertuaarile on loomulik, siis erilisena paistab silma järjekindel tähelepanu, mida mälestustes pälvivad klassikalised vaimulikud suurvormid. Need on jälle jättnud enam-vähem kõigi ettekannetel osalenud

lauljate ja pillimängijate memuaaridesse: teoste pealkirjad ja autorid on tihti nimetatud esitamise kronoloogilises järjekorras, mälestustes kirjeldatakse prooviperioodi pingelisust ja ettekannete ainulaadset õhkkonda. Mõned emotsionaalsed tekstikatkendid tööprotsessist on niisugused: „Koorijuht [Ruudi Nõlvak] laulis ebakindlatele häälerühmadele kaasa, kiskus keelpillidelt viimase välja, vedas sisemise põlemisega edasi tohutut asjaarmastajate kogu” (Urve, s. 1941); „erilist rõhku pani dirigent muusika viimistlemisele, korrates palju-palju kordi ühte fraasi. Teoste esitusviis oli alati mitmekülgne, ühetoonilist *mf* läbileierdamist ei lubatud” (Irma, s. 1934); „musitseeriti üle oma võimete, et see oleks tehniliselt parimal võimalikul tasemel ja annaks edasi vaimulikkude sisu” (Aade, s. 1935). Koguduse ja ajastu üldise kontserdielu konteksti paigutatakse toimunu järgmises kirjutises: „Ta [dirigent Ruudi Nõlvak] esitas oma kooriga klassikalisi suurvorme ajal, mil Eesti tippkoorid tegid seda väga harva. Aga millise materjaliga! Algul olid peaaegu kõik lauljad ja mängijad muusikalise hariduseta. Kuulajatele, eriti aga lauljatele ja mängijatele avanes täiesti uus, sügava vaimuliku muusika maailm” (Viljo, s. 1929).

Tõepoolest, tõsiasi, et Oleviste koguduses õpiti ja esitati 1950ndatel järjekindlalt vaimulikke suurvorme, mõjub totalitaarse stalinismi ja jõulise ateistliku surve tingimustes peaaegu uskumatuna. Ometi jõudsid juba pool aastat pärast koguduse asutamist, märtsis 1951 ettekanadele 20 numbrit Händeli oratooriumist „Messias” (neid korraldati kolm kuud hiljem ja 23 numbrit esitati uuesti 1956. aastal); 1952. aasta kevadel kõlas Haydni oratoorium „Lunastaja seitse sõna ristil” tervikuna, 1952. ja 1953. aasta juunikuus Haydni „Loomise” 1. osa; kümnendi keskpaigas Edward Benjamin Scheve oratoorium „Kristuse surm ja ülestõusmine”, 1958 August Gottlieb Rükkeri oratoorium „Petlemma” ning 1959. aasta lõpul Bachi

¹⁷ Wardo Holmi nimetatud vabakoguduste lauluvara tutvustan lähemalt edaspidi. Siinkohal aga väärrib täpsustamist Holmi arvepidamine; kui oma kokkuvõtete esimeses veerus toob ta nimetustena välja kolm kogumikku eraldi, siis nende protsentuaalset osakaalu hindab ühiselt. Sellest tulenevalt on statistikas väike vastuolu: numbrite järgi „juhivad” võrdselt eesti usklake heliloojate laulud ja klassikalised teosed, protsentuaalselt on n.-ö. ühisesikoht Eesti vabakoguduste kooride armastatud kogumikel („Vaimulik laulja” jm.).

¹⁸ Stefan Moring (1900–1993) oli pärit Allika koguduse pastori perest ning laulis esmalt Karmeli ja seejärel pikka aega Oleviste koguduse segakoori bassirühmas. Stefan Moring on umbes 300 soolo- ja koorilaulu asjaarmastajast autor.

¹⁹ Nagu juba varem märgitud, on valdav osa mälestuste autoritest koguduse erinevate kollektiivide asjaarmastajatest muusikud, kes meenutavad põhiliselt oma koori ja dirigentidega seotud sündmusi, kuid mõnigi kord peatuvad ka koguduse elul üldisemalt. Suur osa memuaaridest on kirja pandud 2009.–2011. aastatel ja on praegu hoiul Oleviste koguduse kantseleis. Siin ja edaspidi ma täpsemalt sellistele tekstidele ei viita, küll aga lisan viite siis, kui mälestustekst on publitseeritud ajakirjades Oleviste või Teekäija.

„Jõuluoratooriumist“ 1. kantaat. Lisaks esitati näiteks „Loomise“ üksikuid koore, aariaid ja ansambleid esimesel dekaadil veel viieteistkümnel jumalateenistusel (Taimla 2013: 41, 42). Järgmisel kümnendil lisandusid repertuaari numbrid Bachi Matteuse passioonist, Missast *h*-moll ja Mozarti Reekviemist; Mendelssohni „Paulus“ ning Brahmsi „Saksa reekviem“. Nimetatutest Rükkeri ja Scheve teoseid juhatas Wardo Holm, kelle suurt segakoori saatis orel, kõigis teistes ettekannetes tegid kaasa n.-ö. saatena segakoor, solistid, keelpilliorkester ja orel ning dirigendipuldis oli Ruudi Nõlvak. Sealjuures olid esitajad asjaarmastajad: koorilauljad küll nooditundjad, kuid enamik orkestrantidest tuli kohapeal algõpetusest alates välja koolitada.

Otsides põhjusi ja selgitusi tahtele keerukate olude ja keeldude kiuste süstemaatiliselt ette valmistada klassikalisi suurvorme, võib ilmselt esmalt osutada dirigendile, konservatooriumiharidusega viiuldajale Ruudi Nõlvakule.²⁰ Tema kirglik muusikahuvi, kutsumus, professionaalne võimekus ja karismaatiline isiksus olid ettevõtmise peamised liikumapanevad jõud. Nagu kinnitatakse paljudes mälestustes, avasid need koguduse muusikutele ja kuulajatele uued, nende senistest kultuurilisest ja usulisest kogemusest erinevad suunad ja mõtlemishorisonid: „Ruudi Nõlvaku tegevus dirigendina ning orkestrimuusika areng kirikus tõi kaasa uue suhtumise muusikasse usklike hulgas. Seni oli valitsev arusaam, et kirikumuusika on vaid laul, mille kandev osa on tekst. [...] muusika Oleviste kirikus innustas usklike suunama oma lapsi muusikat õppima“ (Allar, s. 1949).²¹

Võrreldes Olevistes kõnealusel perioodil kõlanud klassikaliste suurvormide esitusi Tallinna teiste kirikute ja avaliku kontserdieluga, selgub, et teoste nimetustes, ettekannete sageduses ja

süsteemsuses ei toimunud olemasolevate andmete põhjal mujal midagi ligilähedast. Traditsiooniliselt elava muusikaeluga Kaarli kogudusest ülevaate andnud Ene Pilliroog kirjutab, et 1952. ja 1953. aastal esitas koor „koos orkestriga mitmeid jõukohaseid suurvorme“ (Pilliroog 1997: 106, 107), aga oma väidet ei konkretiseeri. Tallinna Jaani koguduse segakoori asus 1961. aastal juhtima helilooja Endel Kink, kes kandis edasistel aastatel ette üksikuid koore Händeli „Messias“ (1963, 1967) ja „Juudas Makabeusest“ (1964, 1967) ning järgneval kümnendil asutatud projektipõhise oratooriumikooriga samadest teostest ulatuslikumaid osi (Tenno 2014: 21–26), kuid see tegevus oli Olevistest märksa hilisema algusega ning mastaabilt palju tagasihoidlikum.

Avalikus kontserdielus ajastu ideoloogiale kangekaelselt vastu tegutsenud dirigent Roman Matsov suutis 1956. aastal ERSO ja Eesti Raadio segakooriga publiku ette tuua kõigepealt Mozarti Reekviemi ning hiljem Händeli „Messia“ (1958 ja 1959 Estonia kontserdisaalis) ja 1964. aastal orkestri, Kõrgemate Koolide Lõpetanute Segakoori ja solistidega ka Haydni „Loomise“.²² Ometi on Oleviste koguduses toimunud vaimulike suurvormide esitused kõige sagedasemad, repertuaarilt suurema haardega ning järjepidevamad kui teistel. Samas levis teave sellistest poollegaalsetest kontsert-jumalateenistustest vaid isiklike kontaktide kaudu, mistõttu avalikku kontserdielu (ja ka seniseid eesti muusikalugusid) ei saanud need kuigivõrd mõjutada.

Asetades Olevistes toimunud vaimulike suurvormide ettekanded oma ajastu laiemasse poliitilisse ja ideoloogilisse konteksti, peegeldub neis, esmapilgul küll paradoksaalsena, lähemal süvenemisel aga nõukogude totalitaarreežiimile tüü-

²⁰ Ruudi Nõlvak õppis konservatooriumis viiulit Alfred Pappmehli juures alates 1933. aastast. Nõukogude ajal jätkas ta õpinguid Rudolf Palmi ja Vladimir Alumäe juures ning võttis lisaks koorijuhtimise tunde Tuudur Vettiku käest. Lõpuksamiteile teda usuliste veendumuste tõttu ei lubatud. 30 aastat (1947–1977) töötas Nõlvak Eesti Riikliku Sümfooniaorkestris (ERSO) viiuldajana.

²¹ Viidatud iseloomustuse autor tegutses Ruudi Nõlvaku käe all küll mõnevõrra hilisemal ajal ja mäletab teda alates 1960ndate keskpaigast, kuid dirigendi mõju ning aktiivsus ja innukus klassikalise muusika esitajana püsis muutumatuna alates koguduse moodustamise algusest ligi 30 aasta vältel, kuni Nõlvaku surmani 1979. aastal.

²² Nii kirikute muusikaelu kui ka Roman Matsovi tegevus nõukogude ajal on siiani põhjalikult läbi töötamata. Võimalik, et edasised uurimused toovad kaasa täpsemad ülevaated ja andmed. Seni on avaliku kontserdielu kajastajana mu kasutuses Eesti Riikliku Sümfooniaorkestri arhiivi elektrooniline andmebaas, mille vahendamise eest tänan Maarja Kasemad. Selle kohaselt toimusid Händeli „Messia“ ettekanded Estonia kontserdisaalis 19. detsembril 1958 ja 14. aprillil 1959. Haydni „Loomise“ esimesed esitused olid 18. ja 19. mail 1964 Estonias ning 5. juulil 1964 Pärnus. Samal sügisel toimus Estonias veel kaks ettekannet.

Roman Matsovi võitlused partei- ja võimuorganitega oli visad ja mõneti vastuolulised: teda represseriti ja vintsutati jõuliselt pikki aastaid, kuid ometi õnnestus dirigendil ikka ja jälle ERSO kavadesse suruda oma „kristliku usutunnistuse peegeldusi“, nagu on öelnud Roman Matsov ise (Randalu 1999: 9).

pilisena vastuolu ja kontrast võimu kehtestatud seadusteraamistiku ja tegeliku kultuuripraktika vahel. Samal ajal mõjuvad vabadused, mida Olevistes totaalse stalinismi perioodil julgelt raken-dati, siiski erandlikuna, kuna avaliku muusikaelu jaoks olid just need aastad kõige repressiivsemad.

Kui seni ehk mõneti stereotüüpne teadmine stalinismiaja kultuuriloost võiks Oleviste muusi-kaelu teadvustamisest ja kaasamisest avarduda ja täieneda, siis järgnenud n.-ö. sulaaeg pakkus vastupidise näite, mil kirikumuusika vastandus tugevalt ülejäänud kultuurile. Nimelt ületasid Nikita Hruštšovi valitsemisdekaadi teisel poolel (1958/59–1964) kirikute tegevusele, sh. muusikale kehtestatud piirangud ja religioonivastane võitlus kõik nõukogude võimu ajal varem toimunu ning olid kontrastiks ühiskonna muudel aladel levinud liberaliseerumisprotsessidele.

1956. aastal Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei (NLKP) XX kongressil alanud destaliniseeri-mine tähendas üldises kultuuri- ja majanduselus elukvaliteedi paranemist, ettevaatlikke kontakte läänemaailmaga, tsensuuri hajutamist, kunstiloo-mingus parteilise juhtimise nõrgenemist, vara-sema ühetaolisuse vähenemist ning modernsus-püüdeid jne. Situatsiooni kogemise eredust, vastuolulisust ja illusoorisust on värvikalt meenu-tanud kunstnik Enn Põldroos:

[Hruštšovi sulaks] nimetati aega, mil Stalini pildid kadusid ametiasutustest, raamatupoo-dide lettidele laotusid tõlked väliskirjandusest ja nuhid jooksid ringi ehmunud nägudega. [...] Hruštšovi sula on tänase pilguga vaa-dates vaid totalitaarse riigi tavaline ängistav argipäev. Kuid värskest purunenud stalinismi varemetel oli vabanemine lausa silmipimes-tav. Inimesi haaras eufooriline usk edasistesse muutustesse (Põldroos 2013 (2001): 170).

Milles edasised muutused pidid seisnema ning kuhu viima, selles olid võim ja allutatud inimesed eri meelt. Kui noore eesti loovintelligentsi ja tõe-

näoliselt ka paljude teiste jaoks oli „reformiootus luul, millega vaadati silmapiiri” ja inimeste mõtted lihtsalt „klammerdusid asjade paremaksmuutmi-sele” (Põldroos 2013 (2001): 171), siis Nõukogude Liidu parteiline keskvoim ja Nikita Hruštšov käsi-tasid peamise eesmärgina kommunismi jõudmist ja sellele ühiskonnakorrale kohase nõukogude inimese loomist. Nagu on kirjutanud Väino Sirk, toodi tollal kommunism kaugest ebamäära-sest tulevikust otse ühiskonna vahetuks sihiks: „Kommunism kui nõukogude inimese kaasaegse põlvkonna perspektiiv pidi väsinud rahvast tööle virgutama olukorras, kus mitmed brutaalsed sun-nivahendid olid kõrvale jäetud” (Sirk 2004: 52).²³ Ja ideaalset kommunistlikku ühiskonda võisid üles ehitada ja väärida vaid uued individid – nõu-kogude inimesed, kelle loomise seniseid peamisi takistusi nähti „religioosetes eelarvamustes kui kapitalistlikes igandites”, aga samuti ka natsiona-listlikes meeleoludes jm. (Remmel 2011: 30). See-ga tuli iganenud religioon ühiskonnast viimseni ja jäädavalt välja juurida. Just see ideoloogia ja arusaam oli 1950ndate lõpul alanud jõulise ateist-liku kampaania üks tähtsamaid liikumapanevaid jõude.²⁴

Ägeda ja laiaulatusliku religioonivastase võitlu-se algus on dateeritav 1958. aasta sügisse ning mõne järgneva aasta vältel seisnes see tohutu hul-ga uute otsuste, määruste ja juhiste vastuvõtmi-ses kommunistliku parteiaparaadi eri tasanditel ja nende täitmise karmis kontrollis, propagandasõja pidamises meedia vahendusel, haridus- ja kultuu-riasutuste õppe- ja loenguprogrammidesse terve rea ateistlike teemade sissetoomises, uute tavan-dite juurutamises (noorte suvepäevad, ilmalikud pulmad ja kalmistupäevad) seniste traditsioonili-selt kristlike tegevuste ja kombetalituste asemel, parteilaste individuaalses töös usklike „teadlikku-se kasvatamisel”, „sõnakuulmatute” kristlastest õpilaste ja tudengite õpingute takistamises jne.²⁵

Kirikute, sh. vabakoguduste toimimise jaoks tähendas ateismikampaania järjekordset pühako-

²³ 1961. aasta oktoobris toimunud NLKP XXII kongressil määrati kommunismi jõudmise ajaks 1980. aasta.

²⁴ Põhjusi religioonivastaseks kampaaniaks oli teisigi: tõdemus, et usk pole ühiskonnast hoolimata senistest pingutustest siiski kadunud, pigem oli pärast Stalini surma ristitute arv kogu Nõukogude Liidus kasvanud; võimuvõitlus NLKP kõrgemas ladvikus, kus Hruštšov toetus ateismiproblemaatikas radikaalsemale leerile, majandusküsimused jm. (Remmel 2011: 28–31; Pilli 2008: 47–49).

²⁵ Ühena paljudest tollal eksmatricleeritud tudengitest kirjeldas oma õpingute sunnitud katkemist Oleviste meeskoori laulja Jaan (s. 1936): „Tartu ülikoolist tuli lahkuda kolm kuud enne lõppu, kõik eksamid [olid] tehtud. Vale maailmavaade ei lubanud pääsu pedagoogilisele praktikale, diplomitöö kaitsmisele ja riigieksamitele. Julgeolekukomitee voliniku juures öeldi mulle, et ülikool on „headele noortele”.“

dade sulgemise lainet, majanduslikku ahistamist nii vaimulike suhtes kui hoonete alal,²⁶ tugevat kontrolli ja tagakiusu igasuguse kirikuvälise tegevuse, usupropaganda ning sotsiaal-, noorte- ja lastetöö organiseerimise pärast ning koguduste juhtide karistamist juhul, kui nad „takistavad usklikel osalemast Nõukogude kultuuris ja sotsiaalpoliitilises elus” (Pilli 2008: 49). Sealjuures iseloomustab tolle perioodi otsuseid kaks varasemast erinevat tunnust: ettekirjutuste valvas jälgimine ning lausa kurioossena mõjuv fakt, et enamik uutest kirikute tegevust korraldavatest ja piiravatest seadustest, juhustest ja määrustest võeti vastu salaja ning neid ei tutvustatud asjaomastele enne, kui väidetav üleastumine tõi kaasa karistuse (Remmel 2011: 42–44).

Salastatus ja range järelkontroll iseloomustas ka kitsendusi, mis religioonivastase võitluse raames seati kirikute muusikaelule. Oleviste ja teiste vabakoguduste muusikategevuse jaoks osutusid kõige olulisemateks Moskvas Evangeeliumi-kristlaste ja Baptistide üleliidulises nõukogus 1959. ja 1960. aastal vastuvõetud määrused,²⁷ mida erandlikuna tavapärasest praktikast saadeti Tallinna tutvustama nõukogu Balti piirkonna juht Nikolai Levindanto. Tema kohtus Oleviste koguduse pastorigega, kes omakorda kutsusid 11. veebruaril 1960 kokku dirigendid ja organistid, kellele koguduse nõukogu koosoleku protokoll kohaselt anti teada järgmist:

Kooride liikmed peavad olema koguduse liikmed ja nad ei või laulmise eest saada mingit materiaalet tasu [...] Koorides ei tohi kaasa laulda koguduse liikmekandidaadid.²⁸ Harjutused peavad toimuma kindlaksmääratud aegadel koguduse ruumides. Harjutustest ei tohi osa võtta lapsed ega õpilased. Kooride repertuaar koosnegu koorilauludest. Suuri helitöid nagu oratooriume või ka teisi helitöid, mis väljuvad koorilaulu raamest, ei ole lubatud ette kanda. Kontserte ja laulujumalateenistusi

ei ole lubatud. Kooride aastapäevade organiseerimine teeõhtutega ei ole lubatud. Muusikalistest instrumentidest on lubatud kasutada orelit ja harmooniumi. Kui neid ei ole, siis klaverit. Lauljate esinemine teistes kogudustes ei ole lubatud (Oleviste nõukogu ... 11.02.1960).

Dirigente kohustati tagama seaduse täitmine ja range järelevalve, alustades kohe kooriliikmete täpsete nimekirjade esitamisest nõukogule.

Selle määрусega viidi koguduse muusikaelu samahästi kui varjusurma, võttes sellelt nii vabakoguduste traditsiooni kuuluva perekondlikkuse (laste proovidesse kaasavõtmise, külaskäikude ja „teeõhtute” keeld; vt. edaspidi lähemalt) kui ka need tegevused, mille poolest Oleviste oli unikaalne: suurvormide esitused, orkestrite kaasaamine ja kontsert-jumalateenistused. Ligi neljaks järgmiseks aastaks katkes tööpoolest peaaegu kogu laialdane muusikapraktika, mida esimese kümnendiga oldi hoolega üles ehitatud. Nagu selgub kirikumuusikute mälestustest, oli „1960. aasta keeld” – väljend, mida mitu kirjutajat kasutas – suureks ehmatuseks ja üheks kõige teravamalt kogetud pöördemomendiks mineviku meenutamisel. Olukorda on iseloomustatud nii: „Riigi poolt tuli väga range kord ja keelati ära kõik pillid. See oli tõeliselt kurb ja raske aeg, kuid õnneks see möödus” (Liivia, s. 1941). Tollane saattega segakoori vanem meenutas, kuidas kõigile ootamatult ulatas Ruudi Nõlvak viimaseks jäänud proovis lauljatele ja pillimängijatele alpikanniõie ja ütles heitunult: „meie töö on läbi lõigatud” (Edgar, s. 1923). Siiski leevenes olukord mõne aasta pärast ning kurja aja ajutisus on paljudes mälestusteski kajastatud. Alates 1963. aasta lõpust Olevistes jätkunud klassikaliste vaimulike suurvormide esitused kestsid veel paarikümne aasta vältel. Sel ajal lisandus orkestrisse järjest noori, muusikakoolides ja konservatooriumis pillimängu õppinud inimesi ning kogu tööprotsess muutus varasemast palju lihtsamaks.

²⁶ „Kultuseteenritele” pandi ränk maksukoormus, varasemaga võrreldes tõsteti märkimisväärselt kirikutes kasutatava elektri hinda ning hoonete kohustuslikud kindlustussummad kerkisid kuni 13 korda (Pilli 2008: 48).

²⁷ Toivo Pilli ja Tõnis Valgu kinnitusel pärssisid kõnealused jõulise poliitilise surve tingimustes vastuvõetud määrused nimetustega „Evangeeliumi Kristlaste Baptistide Liidu olukorrast NSVL-s” ja „Instruktsioon EKBÜN-i vanempresbüteritele” koguduste elu drastiliselt (Pilli, Valk 2005: 110).

²⁸ Hruštšovi aja religioonivastase võitluse üks sätetest oli, et enne täieõiguslikuks koguduseliikmeks saamist pidid soovijad olema kolm aastat „prooviajal” ehk liikmekandidaadi staatuses ega tohtinud osaleda üheski koguduse tegevusharus (Oleviste nõukogu ... 16.06.1960).

Kokkuvõtlikult võib öelda, et Hruštšovi „sula“ tähendas Nõukogude Liidu kirikutele repressioon, mis „jäid oma julmuselt alla ainult stalinlikele tagakiusamistele 1930ndatel aastatel“ (Sawatsky, tsit. Pilli, Valk 2005: 110 järgi). Vabakoguduste muusikale kehtestatud n.-ö. pillikeelu tagamaad jäävad mõnevõrra selgusetuks. Kui vaadata 1960. aasta sellekohast määrust, siis see sisaldab tegelikult paljuski juba varem sätestatud piiranguid: muusikaelus võivad kaasa teha vaid täiskasvanud koguduseliikmed, kontsert-jumalateenistused ja teiste kirikute külastused pole lubatud jne. Lisanudun suurvormide esitamise ja pillide kasutamise keeld oli ilmselt üks väheseid meetmeid, millega võimud kiriku- ja kirikumuusika väljasuretamise protsessis üldse veel oskasid edasi minna. Ehkki see sai Oleviste kui erandlikult rikka muusikaeluga koguduse jaoks suureks probleemiks, võib arvata, et kõigi vabakoguduste puhul kujunes veelgi ahistavamaks asjaolu, et erinevalt varasemast ei jäänud tolle aja piirangud üksnes paberile, vaid kehtisid ka tegelikkuses. Kui stalinismiajal osalesid keelust hoolimata kooritöös ka noored, üsna julgelt külastati teisi kogudusi ja tähistati koos kooride ja lauljate tähtpäevi, siis „sulaajal“ osutus see võimatuks. Nii kirjutab Aili (s. 1939), kuidas 1955. aastal „usule tulnud“ 40 noorest läksid paljud koos temaga kohe 16.–17.-aastastena kooridesse laulma, kuid mõnedki pidid pärast loobuma. Liivia (s. 1941) mäletab, et umbes kümneaastasena luges ta suures kirikus altari ees jõulusalmi, kuid hiljem, „veel rangema korra ajal kadus see kõik“.

Vaadates lõpetuseks veidi edasi siinse töö aja-piirist, võiks Oleviste koguduse muusikaelu „sulajärgse sulamise“ tähiseks pidada noortekoori poolsalajast loomist 1967. aasta lõpul. Nagu meenutab selle vilistlane Peeter (s. 1948), oli koori elu algusest peale väga aktiivne, ent tingimustes, kus „kristlik noortetöö oli endiselt keelatud ja karistatav“, polnud võimalik pikki plaane teha: „Milliseks meie tegevus kujuneb ja kui kaua see kestab, ei

olnud teada – vaevalt see kõik võimudele teadmatuks jääb“ (Roosimaa 2011: 12). Niisiis jätkus nõukogude režiimi ja kiriku(-muusika) konfrontatsioon ja vastastikune piiride kompimine ka järgnenud perioodil. Siiski näib, et just stalinismi ja „sulaaja“ ambivalentsus ja paljukihilisus võiks olla periood, mille (võimalikult) terviklikuks ja tõepäraseks käsitlemiseks osutuvad arhiivi- ja muude esiplaanil olevate ajalooallikate kõrval iseäranis väärtuslikuks „keldritesse ja pööningutele“ unustatud väikese kogukonna memuaarid.²⁹

Kultuurimälu kontseptsioonist ja selle rakendamisest kirikumuusikute mälestuste uurimisel

Lisaks informatiivsete ajalooallikate rollile võivad Oleviste muusikute memuaarid osutada väärtuslikuks analüüsiobjektiks mäluteoreetilise lähenemise rakendamisel. Et mäluteooria on heterogeenne, interdistsiplinaarne, maailma ja Euroopa humanitaarteadustes kasvavalt populaarne ja muutustele avatud otsatu uurimisväli (Tamm 2013: 111–116), siis valin sellest edasise vaatluse aluseks vaid kaks mõistet: kultuurimälu ja unustamine. Esmalt püüan avada ja piiritleda kummagi tähendusruumi ja seejärel näidata, millised tunnused iseloomustavad mälestustekstide põhjal Oleviste muusikute kultuurimälu.³⁰ Unustamise kontseptsiooni kasutan selleks, et kirjeldada, kuidas on mäluteoreetilisest aspektist tõlgendatav nõukogude võimu tegevus, otsides ühtlasi vastust küsimusele, kas aktiivse unustamise taktika suutis katkestada kirikumuusikute kultuurimälu.

Kultuurimälu mõiste lähtekoht on prantsuse sotsioloogi, mäluteooria klassikuks saanud Maurice Halbwachsi 1920. aastatel sõnastatud kollektiivse mälu kontseptsioon. Selle keskse idee järgi on individuaalne mälu alati sotsiaalselt raamistatud: üksikisiku mälestused konstrueeritakse ja on mõistetavad vaid erinevate sotsiaalsete gruppide – perekonna, küla, koguduse, ameti-

²⁹ Tegelikult vääriks edasist võrdlevat uurimist muidugi ka nõukogude perioodi viimased kümnendid, sest juba põgusal pilguheidul ilmnevad mõned tähelepanuväärsed paralleelid kiriku- ja avalikus muusikaelus, näiteks kontaktide loomine läänemaailmaga, esitavate teoste stiilide ja žanride avarumine, otsingud ja uuendused muusikaloomingus jm. Teisisõnu: usun, et 1970ndate ja 1980ndate kultuurielu mõistmine võiks rikastuda n.-ö. marginaalse kogukonna mineviku tundmisest ja kaasamisest.

³⁰ Kuna eestikeelsetes muusikaloolistes töodes pole mälu ja mäletamise kultuurilisi aspekte varem teoreetiliselt käsitletud, siis vaatlen eelnimetatud mõisteid mõnevõrra põhjalikumalt, kui käesolev teema otseselt vajaks, tunnistades samas, et ammendavat ülevaadet kultuurimälu uurimisvaldkonnast pole siin võimalik anda.

alaste institutsioonide, rahvuse jm. – kontekstis. Kollektiivne mälu tekib rühma ühise tegutsemise ja kogemuste jagamise pinnal, seda vormivad ühised tekstid, edasikantud traditsioonid, jutustused ja uskumused. Sellisel moel kujunenud mälukogukond on aluseks grupisisesele solidaarsusele ja järjepidevusele ning mõjutab või määrab seda, mida ja kuidas üksikisikud mäletavad (Halbwachs 1992: 37–40, 46–53).

Halbwachsi väljatöötatud individuaalse ja kollektiivse mälu alusteoriat on avardanud, arendanud, konkretiseerinud ja/või kritiseerinud enamik temast hilisemaid uurijaid, kelle käsitlustest toon välja mõned sinse arutluse seisukohast olulised mõisted ja ideed. Kõigepealt, individuaalse ja kollektiivse mälu funktsioone ja vastastikuseid seoseid täpsustab Peter Burke nii: „Üksikisikud on küll need, kes sõna otseses, füüsilises mõttes mäletavad, ent ühiskonnagrupid määravad, mis on mälestusväärne ning kuidas seda tuleb mäletada” (Burke 2006: 53). Kultuuripsühholoog James Wertsch rõhutab, et rühma ühise minevikurepresentatsiooni loovad eelkõige teadmised ühistest olulistest tekstidest ja neisse kätkevad sümbolit. Baastekstid ja nende tõlgendused levivad põlvest põlve, luues „tekstikogukonna”, mille teraviklikuks mõistmiseks on vaja analüüsida, mida üksikindiviidid tekstidest teavad ja millisel moel neid usuvad ja tõlgendavad (Wertsch 2002: 25–29). Wertsch arutleb põhjalikult ka selle üle, kuidas kollektiivne mälu kujundab narratiive – üksikisikute loodud ja vahendatud minevikujutustusi. Ta väidab, et lisaks igas meenutuses välja toodud konkreetsetele sündmustele ja isikutele on võimalik tuvastada ka üldisemaid, kindlale rühmale omaseid „skemaatilisi narratiivseid mustreid” (*schematic narrative templates*), mis oma abstrakt-

suses jäävad jutustajale nähtamatuks, ent mõjutavad tugevalt mälestusteksti süžeed ja struktuuri (Wertsch 2002: 62, 2004: 51, 57).

Maurice Halbwachsi ideede üks olulisemaid edasiarendajaid ning kultuurimälu kontseptsiooni väljatöötaja on egiptoloog ja kultuuriteoreetik Jan Assmann. Tema jagab Halbwachsi kollektiivse mälu mõiste kaheks: kommunikatiivseks ja kultuurimäluks. Neist esimene tekib igapäevase suhtluse tasandil, on formaliseerimata ja institutsionaliseerimata ning selle kestvus ajas on kuni kolm-neli inimpõlve, st. kommunikatiivse mälu kaudu saab kogemusi, elamusi ja sündmusi suulise pärimusena edasi kanda kuni 80 aastat. Kultuurimälu on kommunikatiivse mälu vastand: olles kaugel argisusest ja ajutisusest, on tema tuumaks „kultuurilistesse vormidesse [...] kristalliseerunud kollektiivne kogemus” (Assmann 2012 (1988): 1780).³¹ Kultuurilised vormid on tekstid, rituaalid, tähtpäevad, mälestusmärgid jm., mille tekkimisele on tõuke andnud pöördelised sündmused minevikus ning mida hoitakse järjepidevalt elus institutsionaliseeritud kommunikatsiooni abil (tähtpäevade pühitsemine, tekstide retsiteerimine, kordamine, kinnistamine). Kultuurimälu tunnustena nimetab Jan Assmann (a) eripärase identiteedi ja ühtsuse („meie”) tajumist, mis tugineb rühma ühisele teadmusele; (b) rekonstruktiivsust, mis tähendab, et kultuurimälu on küll kinnistunud oma kultuurilistesse vormidesse, kuid suhtub „igas olevikus” neisse omastavalt, alalhoidvalt ja teisendavalt; (c) organiseeritust, s.t. rühmasisene, ajas edasikulgev kommunikatsioon on institutsionaalselt kindlustatud ja jaotunud spetsialistide vahel; (d) siduvust, mida Assmann defineerib nii: „seotusest rühma normatiivse minapildiga võrsub selge minapilt ja tähtsuste diferentseeritus, mis

³¹ Oma hilisemates uurimustes ei vastanda Jan Assmann enam nii teravalt ja selgelt mälu kahte kategooriat, selgitades, et kommunikatiivse ja kultuurimälu mõistelise erinevuse rõhutamine oli esmaselt vajalik eelkõige Halbwachsi mälukontseptsiooni lahtimõtestamiseks ja „kultuurimälu” spetsiifika defineerimiseks (Assmann 2008: 110). Pigem käsitavad nii Jan kui Aleida Assmann edaspidi kultuurimälu „kommunikatiivse mälu erijuhtumina”, millel on viimasest erinev ajaline struktuur (Assmann 2006: 8). Kahe mälukategooria ajalise erinevuse seab kahtluse alla ka teine väljapaistev mäluteoreetik Astrid Erll, kes pakub välja, et sama minevikukontekst võib olla nii kultuuri- kui kommunikatiivse mälu objekt (Erll 2005: 115).

Siinses töös pean otstarbekaks kasutada siiski kultuurimälu mõistet, kuna mälestustekstid, millele käesolev käsitlus tugineb, kirjeldavad eelkõige autorite tegevust ja kogemusi kindlas institutsioonis – koguduse muusikaelus ning mitteformaalset, pere- ja põlvkondadevahelist suhtlust ja tasandit puudutavad harva. Samas teadvustan, et kultuurimälu võib hõlmata ja sisaldada ka kommunikatiivseid aspekte.

struktureerib kultuurilist teadmust ja sümbolite hulka" (Assmann 1995: 131).³² Kokkuvõtlikult määratleb Jan Assmann kultuurimälu järgnevalt:

Kultuurimälu mõiste hõlmab seda hulka igale ühiskonnale ja ajastule eriomaseid tekste, kujundeid ja rituaale, mille taaskordamine ja „kultiveerimine“ kindlustab kogukonna minapildi püsivuse ja edasikanduvuse. Niisugusele kollektiivselt jagatud teadmisele minevikust – kuid mitte ainult sellele – toetub rühma teadlikkus oma ühtsusest ja eripärast (Assmann 1995: 132).

Kultuurimälu teooria jätkuv avardamine ja selle tõlgendus- ja rakendusvõimaluste näitamine on olnud paljude uurijate huviorbiidis. Üks mõjukamaid neist on Astrid Erll, kes kirjeldab mahuka artiklilogumiku „Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook“ (2008) sissejuhatuses kultuurimälu kui laia ja mitmemõttelise sisuga katusermini, mille alla paigutatakse meedia, erinevate tegutsemistavade, müütide, monumentide, historiograafia, argimälestuste jpm. analüüsid. Erll lisab olemasolevasse eklektikasse ka omapoolse arutluse kultuurimälu, alustades sellest, et peab mõiste tasandil sünonüümideks kultuurimälu, kollektiivset ja sotsiaalset mälu. Kultuuri määratleb Erll antropoloogiast lähtuvana kolmemõõtmelise võrgustikuna, mis hõlmab sotsiaalseid (inimesed, suhted), materiaalseid (artefaktid, meedia) ja mentaalseid (kultuurisõltelised mõtlemisviisid) komponente. Seega seisneb kultuurimälu uurimine kõigi nende aspektide analüüsimises rõhuga mälu ja sotsiaalkultuurilise konteksti seostele (Erll 2008: 1–7). Paljudes oma töödes, eriti monograafias „Memory in Culture“ (2011), keskendub Erll kultuurimälu mediaalsele iseloomule, s.t. arusaamale, et kultuurimälu toimib ainult meedia raamistikus:

minevikupildid, kujutlused ja mälestused saavad kogukonna osaks vaid siis, kui nad on (korduvalt) vahendatud läbi erinevate, ajas muutuvate meediumide (tekstid, dokumentaal- ja kunstilised filmid jne.). Just meedia vahenditega „antakse kuju minevikule“ ja „vormitakse kogukondi“ (Erll 2011: 113–116).³³

Kokkuvõtlikult tuleb tõdeda, et kultuurimälu on olnud paljude uurijate jaoks intrigeeriv analüüsiojekt ja lähenemisviis, kuid konsensuslikku mõiste määratlust, ühtset teoreetilist raamistikku ning üksmeelt selle vaatlusviisi rakendamisvõimaluste osas ei ole välja kujunenud. Pigem on sedastatud, et kultuurimälu uuringuid iseloomustab jätkuv avatus, suur hargnevus, ambivalentsus ja interdistsiplinaarsus.

Et käesoleva käsitluse jaoks vajab alusmõiste siiski piiristamist, lähtun Oleviste kirikumuusikute mälestuste tõlgendamisel kultuurimälu peegeldajatenä järgmistest teesidest:³⁴ (a) kultuurimälu on kollektiivse mälu vorm, mida eristab viimasest seda kandva kogukonna suurem homogeensus ja stabiilsus; (b) kultuurimälu kogukond (siinses töös kasutan edaspidi mõistet „mälu kogukond“) tekib siis, kui rühm tugineb ühistele, aja jooksul väärtustena kristalliseerunud kultuurivormidele – tekstidele, sümbolitele, kujunditele, tähtpäevadele, rituaalidele; (c) mälu kogukonna stabiilsuse ja järjepidevuse ning väärtuslike kultuurivormide kestmise tagab nende kordamine, kinnistamine, taasesitamine. See toimub nii põlvkondadevahelise kommunikatsiooni kaudu kui ka kultuurimälu le omaselt institutsioonide raames ja nende toel. Meediumide valik, millega mälu kogukonna olulisi väärtusi reprodutseeritakse ja „kultiveeritakse“, on muutuv ning sõltub uuenevatest võimalustest (sh. tehnilistest) ja nende kättesaadavusest; (d) mälu kogukonna suurus ja eesmärgid on varieeruvad (pere, küla, kogudus, rahvus), üksikin-

³² Nagu juba varem märgitud, on Jan Assmann kultuurimälu temaatikat käsitlenud ja edasi arendanud mitmes eri aastatel avaldatud uurimuses. Neist esimese, 1988. aastal kirjutatud programmilise artikli „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“ tõlkis Kalle Hein eesti keelde ja see on avaldatud ajakirjas Akadeemia (vt. Assmann 2012 (1988)). Käesolevas ülevaates Assmanni kultuurimälu kontseptsioonist tuginen nii sellele kui ka 1995. aastal inglise keeles publitseeritud artiklile (Assmann 1995). Ehkki põhimõtteliselt on need kaks ühe sisuga, annavad erinevad keeleruumid ja tõlked arutlustele ja terminitele siiski erinevaid tähendusvarjundeid. Mõnel juhul eelistan seetõttu siinses artiklis mõisteid, mis ei lange kokku Kalle Heina tõlkega. Näiteks kasutan sõna „teadmus“ (kogum korrastatud teadmisi millegi kohta) „teadmiste varu“ (mis ei viita korrastatud kogumile) asemel ning inglise keelest tõlgin ka väljendi „tähtsuste diferentseeritus“ (*differentiations in importance*), sest Heina pakutud mõiste „ühtsusgradient“ (saksa keeles *Relevanzgefälle*; vt. Assmann 2012 (1988): 1782) ei ole minu meelest täpne ja selge.

³³ Meedia roll kultuurimälus on läbiv teema 2004. aastal ilmuma mastaapses sarjas „Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung“, Berlin, Boston (Mass.): De Gruyter, ning ka selle peatoimetaja on Astrid Erll.

³⁴ Toetun siinjuures Halbwachsi, Wertschi, Assmannide ja Erlli eeltoodud arutlustele ja teoreetilistele seisukohtadele, püüdes neist valida, esile tuua ja edasi arendada neid aspekte, mis on olulised siinse teema seisukohast.

diviidi kuulub reeglina mitmesse rühma; (e) individuaalset minapilti, mälu, mäletamist ja mälestusi kujundab ja määrab see, kuidas kogukond struktureerib ja diferentseerib kultuurilist teadmistevaru. Sõltuvalt sellest, millise kogukonna liikmena indiviid minevikku meenutab, on tema mälestused möödunud aegade sündmuste, protsesside ja inimeste valikute ja tõlgenduste osas mõnevõrra erinevad.

Rakendades kultuurimälu kontseptsiooni Oleviste muusikute memuaaride analüüsimiseks, tuleb kõigepealt küsida, kas koguduse muusikud võiksid põhimõtteliselt olla defineeritavad selgelt piiritletud iseseisva kultuurimälu kogukonnana. Ühemõttelist vastust siin ei näi olevat. Ühelt poolt, n.-ö. kirikusisese vaatenähtusega võiks seda pigem eitada: sarnaselt teiste kirikumuusikutega tuleb ka Oleviste dirigente, organiste, lauljaid ja pillimängijaid käsitleda ühe osana kogudusest kui tervikust. On ju kirikumuusikute peamine ülesanne kindlate funktsioonide täitmine erinevates jumalateenistuse vormides, ning kuna viimaste sisu ja ülesehituse üle otsustavad koguduse vaimulikud juhid, siis nemad määravad (otsesemalt või kaudsemalt) ka muusika valiku ja esitajad. Sellest tulenevalt saaks (Jan Assmanni mõttekäigule toetudes) kirikumuusikuid pidada üheks, muusikale spetsialiseerunud osaks Oleviste kultuurikogukonnast ja institutsioonist. Teiselt poolt aga, arvestades koguduse muusikutele eriomaseid kultuurivorme (vaimulikke helitüüpe), praktikat ja meediumit (muusitseerimist), võiksid kirikumuusikud moodustada autonoomse mälu kogukonna. Järgnevalt püüan näidata, kuidas memuaarides peegelduvad mõlemad poolused – nii tugev vabakoguduslik identiteet kui ka spetsiifilised muusikalised väärtused.

Oleviste muusikute mälestused kui kultuurimälu peegeldajad

Nagu artikli alguses öeldud, tugineb siinse käsitlus umbes sajale memuaarile, mille autoriteks on Oleviste koguduse koorilauljad, pillimängijad ja dirigendid, kes tegid varem (või teevad praegu)

kaasa kiriku muusikaelus. Mälestuste jäädvustamisel 2010. aasta paiku ei antud kirjutajatele peale üldteema – Oleviste muusika – ette ei sisulisi ega vormistuslikke reegleid ja piiranguid: igaüks meenutas, valis ja talletas minevikust seda, mida pidas oluliseks ja väärtuslikuks. Sellisel moel kogutud tekstikorpust sisaldas nii lühikesi ja suhteliselt üldsõnalisi kui ka ulatuslikke detailirohkeid mälestusi kokku umbes kolmesajal leheküljel. Ehkki keskmist tulemust – kolme lehekülje pikkust kirjutist – võib pidada napiks, ilmnes juba käesoleva artikli alguspoole muusikaloolises ülevaates, et memuaarides peitus selliseid tööku stalinismi- ja „sulaajal“ toimunud sündmuste, repertuaari ja muusikainimeste kohta, mida muudes allikates ei ole. Vaadeldes järgnevalt neid tekste mälu teoreetilises võtmes, täpsemalt kultuurimälu peegeldajatena, võib ettehaaravalt öelda sama: hoolimata lühidusest ja ebaühtlusest võimaldavad kirjutised tuua välja siinkirjutaja meelest olulisi ühiseid jooni ühe muusikute mälu kogukonna väärtustest ja vaimulaadist.³⁵

Märkamaks ja mõistmaks Oleviste muusikute üksikmemuaarides kajastuvat sotsiaalset/kollektiivset raamistust ja mõju, pöördun veel kord tagasi koguduse ajaloo ja selle kaudu vabakogudusliku teoloogia mõnede aspektide juurde. Nagu varem nimetatud, moodustati Oleviste kogudus Nõukogude võimu surve all 1950. aastal kaheksast varem iseseisvalt tegutsenud vabakogudusest, kelle teoloogilised arusaamad ja jumalateenistuse laadid olid küll mõnevõrra erinevad, kuid pärit siiski ühest allikast ja ajaperioodist: 19. sajandi viimase veerandi vaimulikust äratusliikumisest, mis sai alguse Läänemaalt ja saartelt.³⁶ Olles sunnitud nõukogude perioodil tegutsema ühes, Evangeeliumi-kristlaste ja baptistide liidus, tuli konfessiooni vaimulikel juhtidel „ellujäämise nimel“ leida võimalikult suur ühisosa nii usulistes põhimõtetes kui praktikas. Ilmselt just sel põhjusel, osalt ka usuasjade voliniku nõudel, sõnastasid kolm EKB Koguduste Liidu juhti ja pastori 1945., 1966. ja 1981. aastal tekstid, milles nad avasid ajaloole toe-

³⁵ Kui sinne töö esimeses pooles keskendusin Oleviste liitkoguduse muusikaelu algusperioodile (1950–1964) ja kasutasin vaid neid memuaare, mis kajastasid seda aega, siis tekstide endi analüüsimisel on ajalised piirid vabamad. Kuigi enamik kirjutisi käsitleb ikkagi varasemaid kümnendeid, kaasan mõnel juhul ka nooremate muusikute meenutusi hilisema aja kohta.

³⁶ Vabakoguduste ajalugu Eestis on siiani kõige rohkem uurinud Toivo Pilli, kes on keskendunud eelkõige baptistidele, kuid andnud võrdluse korras ülevaateid ka teistest liikumistest (Pilli, Valk 2005; Pilli 2007, 2008). Jaanus Plaadi monograafiast „Usuliikumised, kirikud ja vabakogudused Lääne- ja Hiiumaal“ (Plaati 2001) ja „Saaremaa kirikud, usuliikumised ja prohvetid“ (Plaati 2003) saab põhjaliku pildi ühe piirkonna usuelust.

tuvalt vabakogudusliku identiteedi, vaimulaadi ja tegevuse põhimõtteid.³⁷ Peatumata kõigil punktidel, toon neist dokumentidest välja mõned printsiibid, mis seonduvad vabakoguduste „väärtustatud kultuurivormidega” – tekstide, tegevuste ja põhimõtetega, teisisõnu määratlevad usuühenduse kui eripärase identiteediga mälukogukonna. Seejärel kõrvutan neid tunnuseid kirikumuusikute memuaaridest peegelduvate väärtuste, hinnangute ja sündmuste kirjeldustega.

Kõigepealt rõhutatakse kõigis kolmes dokumendis, et kogudus koosneb usklikest, s.t. isikliku jumalasuhet omavatest inimestest, kes liituvad usuühendusega vabatahtlikult ja on valmis vastavalt oma kutsumusele täitma koguduses mitmesuguseid ülesandeid. Kuna „usuasi on täielikult inimesele vaba”, siis peavad kirik ja riik olema teineteisest lahus (Pilli 2007: 64, 72). Teine oluline printsiip tuleneb eelmisest: et kogudus on usklike ühendus, siis tuleb igal selle liikmel pürgida „eetilise eluviisi ja pühitsuse poole”, mis muu hulgas tähendab, et ümbritsevatest kultuurilistest võimalustest on soovitatav valida vaid need, mis inimest „abistavad kõlbelises võitluses täiuse suunas ja jätta kõrvale need, mis sellele kaasa ei aita” (Pilli 2007: 69). Kolmandaks rõhutavad dokumendid „vendluse”, tugeva kogukonna ülesehitamise ja süvendamise vajadust: „usukaaslaste nimetamine vendadeks ja õdedeks ei ole sõnakõlks, vaid tähtis kõlbeline ja sotsiaalne põhimõte [...] Kõlbeline võitlus ühiste eesmärkide eest on sidunud sellest osavõtjad tõelisteks vaimseteks relvavendadeks” (Pilli 2007: 69). Veel on kirjutistes sedastatud, et vabakoguduste õpetuse põhialuseks on Piibel, eelkõige Uus Testament, ning lõpuks loetud üles hulk erinevaid vaimulikke talitusi ja jumalateenistuse vorme.

Kui pöörduda Oleviste kirikumuusikute memuaaride ja esmaste allikate juurde (koguduse nõukogu protokollid ja Wardo Holmi kroonikad), siis neis kajastuvad eeltoodud printsiibid üsna selgesti. Alustan nende vaatlemist muusikaelu korraldusest, s.t. koguduse liikmete võimalustest ja valmidusest muusikategevuses osaleda ning

kooride-ansamblite töö organiseerimisest ja ülesannetest erinevatel jumalateenistustel. Kultuurimälu teooria aspektist otsin sedakaudu vastust järgmistele küsimustele: milliste vahenditega loodi Oleviste muusikute mälukogukond ja selle ühtsus; milline on koguduse kui institutsiooni roll selles ning kas ja kuidas on jumalateenistuste muusikapraktika tõlgendatav kogukonna jaoks oluliste tekstide ja rituaalide representeerimisega.

Oleviste liitkoguduses alustas 1950. aasta sügisel tegevust kuus koori ja ansamblit/orkestrit kokku enam kui 300 laulja ja mängijaga. See tähendas, et pea iga kuues kogudusse registreeritud liige leidis ülesande ja kutsumuse muusikas, mõned ka mitmes kollektiivis, ning huviliste arv esimese kümnendi vältel üha kasvas. Kõnekalt kirjutab oma valikutest Harald (s. 1931): „Mina alustasin sega-, mees- ja mandoliinikooris laulmist. Ühendkoori ma alguses ei läinud ning harjutustel ei käinud. Kui ühendkoor laulis, istusin all kirikus, kuid süda hakkas piinama. Viimase laulu ajaks läksin rõdule laulma. Eriline elamus oli laulda suures kooris.” Enamikul lauljatest oli varasem koorikogemus endistes kogudustes, kuid uut olukorda tajuti hoopis teistmoodi: „Kui pidime maha jätma oma armsaksaanud väikesed palvemajad ja koonduma kõledasse Oleviste kirikusse, mille katkistest akendest tuhis sisse tuul, siis oli just võimas ühislaul see, mis peletas esialgse võõruse ja sisendas optimistlikke tulevikulootusi” (Veronika, s. 1924). Proove mäletatakse erinevalt: suures segakooris valitses tugev distsipliin: „hilineda ega puududa ei tohtinud kunagi”, ning tegevus oli selgelt fookustatud: „Ei asjatuid sõnu ega ajaviitmist. Avati noodiraamatud ja algas töö” (Valter, s. 1919). Saatega segakoori ja naiskooriharjutustest meenutatakse pigem dirigendi pühendumust ja „ülendavat, rõõmsat õhkkonda” (Aili, s. 1939). Ehkki juhtide tööstiiil oli erinev, alustasid kõik koorid ja pillikooslused kokkusaamisi ühise palvega ja piiblitekstide lugemisega.

Kooride tegevust korraldas koguduse juhtkond süsteemselt: igal kollektiivil oli nädalas regulaarne prooviaeg ning pühapäevastel jumala-

³⁷ 1945. aastal kirjutatud teksti autor oli Eesti NSV Evangeeliumi-kristlaste baptistide liidu vanempresbüter Johannes Lipstok ja see oli adresseeritud usuasjade volinikule. 1966. aastal kirjutas tollane Tallinna Kalju baptistikoguduse pastor, hilisem EKB koguduste vanempresbüter Robert Võsu ülevaate „Baptistide arengust ja põhimõtetest”. 1981. aastal sõnastas Oleviste koguduse kauaaegne pastor Osvald Tärk EKB Koguduste Liidu teoloogilise identiteedi kirjutises „Meie vendluse põhimõtted”. Siinses töös refereerin ja tsiteerin neid kirjutisi Toivo Pilli raamatu „Usu värvid ja varjundid” (Pilli 2007) järgi.

teenistustel esineti pikalt ette planeeritud kava alusel. Kirikuaasta pühad ning koguduse ja koori tähtpäevad eristusid selgelt argistest aegadest: jõulude ajal laulis ühendkoor, naiskooril kujunesid traditsiooniks esinimine ülestõusmispühade varahommikul teenistusel ja Maarja-teemaliste laulude esitamine adventiperioodil. Eriti pidulikuks sündmuseks sai koguduse aastapäeva tähistamine septembri teisel pühapäeval, mille jaoks töötati välja eriprogramm.

Nõnda saab öelda, et Oleviste muusikapraktikat kujundas märkimisväärselt vabakoguduslik arusaam usuühenduse toimimisest: muusikas oli hõivatud suur hulk koguduse liikmeid, kelle ajendiks oli isiklik osalemissoov ning keda iseloomustas kohusetundlikkus ja püsivus. Jumalateenistusi toimus palju ning (koori-)muusikat käsitati nende lahutamatu osana. Asjaolu, et koguduse sünnipäeva ehk aastapäeva tähistamine oli üks tähtsamaid pidupäevi aasta jooksul, ei kajastunud küll ülaltoodud vabakoguduste teoloogiat ja praktikat tutvustavates dokumentides, kuid juba usuliikumiste algusaegadest alates pöörati sellele erilist tähelepanu: külla kutsuti autoriteetseid jutlustajaid, sõpru ning külaliskoore, pärast teenistust söödi ühiselt jne. (Pilli 2007: 170).

Kultuurimälu terminitest ja teooriast lähtudes saab seega Oleviste muusikuid tõepoolest mõista vabakogudusliku mälu kogukonnana. Täpsemalt moodustavad lauljad ja pillimängijad – kui veel kord Jan Assmanni parafraseerida – muusikale spetsialiseerunud haru kogukonna tervikust, kes oma eripäraste vahenditega ja meediumidega kindlustavad kultuurimälu järjepidevust. Oleviste kultuurimälu ühtsuse ja järjepidevuse löid teadmised ühistest tekstidest – Piiblist, lauluvarast, kirikuaasta ja koguduse tähtpäevadest ning nende regulaarne kordamine ja mälli kinnistamine. Sealjuures eeldati Piibli põhitõdede tundmist ja iseseisvat uurimist igalt koguduseliikmelt, sh. muusikutelt, ühine pühakirja lugemine kinnistas nii teksti mõistmist kui kogukonna ühtsust. Lauluvaral kui ühistel tekstidel peatun veidi hiljem. Kirikuaasta ja koguduse tähtpäevade rõhutamine (või taasetendamine, nagu mälu-uuringutes samuti nimetatakse, vt. nt. Kaljundi 2009: 15) on rituaalne tegevus, mis korrastab kogukonnaliikmete minevikutunnetust ning aja perioodilisuse tajumist. Ka koguduse muusikute mälestustes on tõepoolest sageli aastaringi ja aja kulgu struktureeritud kirikukalendri tähtpäevade järgi: kirju-

tatakse kannatus- või adventiaja elamuslikest muusikalistest tähistamistest ning koguduse aastapäevade pidulikkusest. Kultuurimälu vaatekohast on oluline ka see, et väärtuslike kultuurivormide kordamine toimus institutsiooni – Oleviste koguduse – raamistikus ja organiseerimisel, mis kindlustas selle tugevuse ja ajalise püsimise.

Nagu varem välja toodud, iseloomustas vabakoguduslikku vaimulaadi eesmärk iga üksikisiku kõlbeliseks ja eetiliseks täiustumiseks ehk konfessionisiseses kõnepruugis „pühituselul” tähtsustamine. Memuaarid näitavad selgelt ja kujundlikult, kuidas autorid on sellised väärtused omaks võtnud. Pea alati, kui iseloomustatakse dirigente, organiste või laulukaaslasi, alustatakse sellistest omadustest nagu südamepuhtus, alandlikkus, südamlikkus, palvemeelsus, hoolivus, tasadus, abivalmidus, ohvrimeelsus, ustavus jm. Alles pärast seda tuuakse välja portreteeritava muusikaline andekus ja/või professionaalsus ning juhi eripärad repertuaari valikul ja selle õpetamisel. Minu silmis seostub selline teksti ülesehitamine James Wertschi kontseptsiooniga skemaatilistest narratiivsetest muustritest, mida mälestuste autorid endale teadvustamata rakendavad ja mille karakterne näide võiks olla kirjutis, milles segakoorilauljad Eha (s. 1938) ja Valter (s. 1919) iseloomustavad dirigent Tarmo Vardjat.

Tarmo oli kõigile sõber, kohusetundlik ja abivalmis. Andekas ja suure tegutsemisvõimega, oli ta ise äärmiselt tagasihoidlik ja väga alandliku meelega. Kui teda kuhugi kutsuti, oli ta alati kohal, mängides viiulit nii päikesekuues, vihmasajus kui ka talvepakases. Oma mänguga rõõmustas ta ka koori veterane, külastades neid kodudes nende tähtpäevadel. Erakordselt andeka ja võimeka muusikuna ei põlanud Tarmo kunagi ära esinemisi ka kõige vaesematele ja viletsamatele: olles ise initsiaatoriks, oli ta valmis koos kooriga rõõmustama vanu hooldekodudes ja haigeid diakooniahaiglas nii jõulude ajal kui ka teistel pühadel. [...] Laulude õpetamisel oli ta kiire ja täpne. Julge ja hooga sammuga astus ta klaveri juurde, mängis ette ja vahel võttis kastist toeks ka viiuli. [...] Tal oli eriline oskus laulude sisu lahiti mõtestada, mis on eriti tähtis laulu sõnumi kuulajateni jõudmisel.

Kuna tsiteeritud mälestustekst pandi kirja 2008. aastal, üsna pea pärast Tarmo Vardja oota-

matut surma,³⁸ siis peegeldub sellest küll suurem emotsionaalsus kui teistest iseloomustustest, kuid autorite jaoks olulistena sõnastatud väärtused ja isegi nende tähtsustamise järjekord on sarnased ka enamikes teistes portreelugudes. Seega võib kultuurimälu aspektist tõdeda, et individuaalset mäletamist – mida meenutamiseväärseks pidada ning millist sõnavara ja tekstiliigendust kasutada memuaaride talletamisel –, määras kollektiiv, praegusel juhul vabakoguduslik väärtusraamistik.

Märkimisväärne on muusikute mälestustekstides kogukondlikkuse, vendluse ning koguduse kui perekonna esiletoomine ja väärtustamine. Proovidesse ja esinemistele võtsid kooriliikmed kaasa lapsed, kes suuremaks saades hakkasid ka ise laulma: „Salaja lubati ka meid, alla 18-aastasi noori koorides laulda, kuna rõdult ei paistnud välja, kes seal laulmas olid. Kui aga väga range aeg tuli ja pillidki ära keelati, siis ei saanud meiegi enam kaasa teha” (Liivia, s. 1941). Peale peresise järjepidevuse kasvasid n.-ö. avara perekonna tunnetust kooride jõuluõhtud ja kevadpäevad, ühised väljasõidud loodusesse, vastastikused kodude külastused. Imbi (s. 1936) meenutas näiteks, et koori jõuluõhtud toimusid kiriku kõrvalruumides koos lastega, kes lugesid salme ja laulsid, alati kutsuti kohale ka aktiivsest tegevusest kõrvale jäänud eakad, koos meenutati varasemaid aegu ja omavahel jagati maiustusi. Ent kokkukuuluvus ja „meie-tunne” võis tekkida isegi vabakoguduslikule liikumisele oluliste minevikupaikade alusel. Sellest, kuidas segakoorile esialgu kaugeks jäänud uus juht omaseks sai, kirjutasid Eha (s. 1938) ja Valter (1919): „Meie ees seisis uus [dirigent], asjalik, tõsine ja konkreetne. Esialgu me ei teadnud, et ta varjab endas ainulaadset ja kaunist Hiiumaa vaimu. [...] Kui aga tema päritolu ja esivanemate usk avalikuks said, oli ta jäädavalt meie oma. Koostöö temaga oli unustamatult ilus aeg.” Seega löid tugeva perekondliku kokkukuuluvuse ja aluse edasiseks tegevuseks ühistena tajutud juured: hiidlane ehk vabakoguduste „hälli” esindaja, ja mitmendat põlve usklik dirigent tunnistati igasuguste tõrgeteta „omaks”.

Kultuurimälu teoreetilisest raamistikust lähtudes vääriwad minu meelest tähelepanu mõistete

„vendlus” ja „perekondlikkus” tähenduse transformatsioon ja kasutamise eesmärk. Nagu varem märgitud, võivad mälu kogukonna moodustada mitmesuguse suurusega inimrühmad alates perekonnast kuni terve rahvuseni, kuid mõistetavalt on nende kogukonnasisesed sidemed ja kommunikatsioon erinev: perekonnaliikmete vahel igapäevane ja intiimne, rahvuse piires pigem kujuteldav. See, et vabakogudused seavad väärtuseks ja eesmärgiks perekondlikkuse, vendade-õdede suhte nii terves konfessioonis kui ka ühes koguduses, viitab kogukonna tugevdamise eripärasele viisile: retooriliste vahendite abil kantakse väiksema rühma omadused ja suhtlus üle suuremale. Ligi 2000 liikmega Oleviste koguduse mõnegi muusiku mälestusest ilmneb, et kuigi liitkoguduse tegelikku perekondlikkust oli algusaegadel raske tajuda, aitas sissejuurdunud sõnakasutus ja vendade-õdede suhte mõtteline projitseerimine järjest suurematele rühmadele (oma koorist teiste muusikuteni ning lõpuks koguduse tasandile) kaasa „meie-tunde” tekkimisele.

Pöördun veel kord tagasi mälu kogukonna ühiste tekstide juurde, sest just põlvest põlve levivale baastekstide tundmisele ja tõlgendamisele on mõnedki uurijad omistanud tähtsaima rolli rühma homogeensuse loomisel (vt. James Wertschi mõistet „tekstikogukond”). Eelnevalt oli juttu, et Oleviste muusikute esimeseks alusteksiks oli Piibel, millest loeti katkendeid iga kooriproovi alguses ja mille tundmist peeti vabakogudustes enesestmõistetavaks. Teise, muusikute mälu kogukonna spetsiifilise ühistekstina võib välja tuua helitööd, täpsemalt selle osa repertuaarist, mis on tunnistatud nii väärtuslikuks, et peetakse oluliseks selle kordamist, kinnistamist ja „kultiveerimist”. Nagu varem mainitud, esitasid Oleviste koorid Wardo Holmi andmete kohaselt kõige rohkem laule kogumikest „Vaimulik Laulja”, „Laulud Talle kiituseks” ja „Võidulaulud”, millele järgnesid enam-vähem võrdselt „eesti usklite heliloojate laulud” ja klassikalised teosed (vt. joonealune märkus 17). Koguduse muusikute memuaarides on tähelepanuväärsetena välja toodud samad muusikazaanrid, kuigi rõhk näib pigem kalduvat kahele viimati nimetatule: omadeks hin-

³⁸ Tarmo Vardja (1951–2007) lõpetas 1976. aastal Tallinna Konservatooriumi viiuli erialal ja töötas aastakümneid ERSOs viiuldajana. Olevistes tegutses ta pikki aastaid paljudes muusikaharudes: sega- ja poistekoori ning noorteansamblike juhina, samuti *bluegrass*-gospelansambli Robirohi liikmena. Olles teel Tartusse kontserti andma, hukkus ta liiklusõnnetuses 8. detsembril 2007.

natud „usklikheliloojate” lauludele ja klassikalistele suurvormidele. Homogeense vabakogudusliku tekstikogukonna loomisel ja peegeldamisel on nii nimetatud laulukogumike kui „usklikloojate” lugude kasutamine ja eelistamine seaduspärane ja loomulik. Samas näib klassikaliste suurvormide tähtsustamine esmapilgul võõrana, traditsioonivälisena. Seega võiks küsida, kuidas sobituvad klassikalised kunstiteosed vabakoguduslikku helimaailma. Konteksti avamiseks vaatlen lühidalt kõiki kolme eelnimetatud muusikalist teksti.

Vabakoguduste sünd ja kasvamine Eestis toimus suuresti koorikogumike „Vaimulik Laulja”, „Laulud Talle kiituseks” ja „Võidulaulud” toel. Neist esimest andis välja Gustav Allo ja selle kaks pakku köidet avaldati vastavalt 1897. ja 1901. aastal. Johann Klaanmanni koostatud „Tallekiitus”, nagu seda kutsuti, hakkas osade kaupa ilmuma alates 1884. aastast; viimane, üle 600-leheküljeline konvoluut avaldati 1929 ja see sisaldas muu hulgas suure hulga laule ka Andres Tetermanni koostatud kogumikust „Siioni laulja” (1900) ja „Teekäija kandle healed” (neljas osas, ilmunud ajavahemikus 1905–1922). „Võidulaulud” andis 1928. aastal välja nelipühiliikumise rootslasest misjonär Yngve Valdemar Ölvingsson. Kõigi kogumike laulude autorid olid põhiliselt Inglise, Ameerika ja Skandinaavia 19. sajandi amatööridest laulukirjutajad, kellest üks populaarsemaid oli Ira David Sankey (Paldre 2003: 58–60; Linder, Pilli 2009: 243). Helikeelelt ja väljenduslaadilt olid need oma ajastu „lapsed” – lihtsakoelised, asjaarmastajatest kooriseltside maitsega sobituvad laulud. Tähtis roll sellise repertuaari omaksvõtul ja juurutamisel oli sadade laulude tõlkijal, pastoril, luuletajal ja koorijuhil Andres Tetermannil, keda on tema laialdase ja mõjuka tegevuse tõttu nimetatud „Eesti vabakoguduste lauluisaks” (Lehtsaar, Pilli 2009: 127).

Teine Oleviste koguduse muusikaline „baas tekst” – eestlastest usklike heliloojate laulud – kannab sama tetermanlikku ideestikku ja vaimulaadi, ehk mõnevõrra kaasajastatud vormis. Nagu juba märgitud, peegeldus paljudes memuaarides sümpaatia n.-ö. oma vendade Stefan Moringu jt. laulude suhtes, mis „kosutasid hinge ja haarasid kaasa”.

Kirjeldatud muusikalist tausta silmas pidades on tõepoolest põhjust küsida, millele tugines

Oleviste muusikute mälestustes klassikalistele vokaal-sümfoonilistele suurvormidele omistatud tähtsus ja tähendus. Mineviku lähemal uurimisel ilmneb siiski, et ajalooline pinnas ja valmisolek instrumentaalmuusikat viljelda pärines juba esimestest vaba-, eelkõige baptistikogudustest, kus laulukooride kõrvale asutati ka mängukoorid, peamiselt klassikalised keelpillikoosseisud (viulid, vioolad, tšellod), samuti mandoliinikoorid, kus lauljad mängivad ühtlasi mandoliine, ja puhkpilliansamblid (Lehtsaar, Pilli 2009: 125–131). Mõnes ärksamas, näiteks Oleviste ühes eelkäijas Allika koguduses tegutses keelpilliorkester, ning kui saksa okupatsiooniajal sai koguduse koorijuhiks Ruudi Nõlvak, hakati esitama ka klassikalist vaimulikku muusikat, mille üks meeldejäävamaid tähiseid oli kontsert-jumalateenistus Bachi teostega 14. detsembril 1947.³⁹ Tegelikult oligi ühe muusiku, Ruudi Nõlvaku kirglik huvi ja initsiatiiv see, mis sai Oleviste klassikaliste suurvormide esituste liikumapanevaks jõuks. Nõlvaku laiahaardeline tegevus – sobivate teoste leidmine ja kohandamine, orkestri väljaõpetamine, uute kooriliikmete kaasahaaramine, aga kindlasti ka tema isiksuseomadused – tulihingelisus ühendatud alandliku meelega – oli see, mida paljud koguduse muusikud kõrgelt hindasid ja pidasid memuaarides talletamisväärseks. Mäluteoreetilisest aspektist võib öelda, et peale Oleviste mälukogukonna kuulus Ruudi Nõlvak ka teise rühma, professionaalsete muusikute kogukonda konservatooriumi ja ERSO näol, mille „kristalliseerunud kultuurinormid” kujundasid tema muusikalist identiteeti ning kandusid edasi kirikumuusikasse.

Seega ei saa lääne klassikalisi vaimulikke vokaal-sümfoonilisi suurvorme pidada küll otseselt vabakoguduste ajaloolisteks tekstideks, kuid need said siiski Oleviste alguskümnendite muusikapraktikas nii oluliseks kultuurivormiks, et selle alusel võib koguduse muusikuid pidada teatavas mõttes ka autonoomseks mälukogukonnaks. See mõjutas omakorda vabakoguduslikku muusikast ja kunstist mõtlemist laiemaltki. Viitasin juba varem memuaarile, mille järgi saatena segakoori ja selle karismaatilise dirigendi Ruudi Nõlvaku tegevuse tulemusena hakati „tõeliselt vaimulikuks” pidama lisaks vokaalteostele ka pillimuusikat. Sama kinnitab Külvi (s. 1951): „Koo[s] [saatena segakoo-

³⁹ Vt. <http://www.allika.ee/allika-kogudus/> (2.05.2014).

riga] kasvas üles uue vaimuliku muusikalise tunnetusega põlvkond. Arvata võib, et Oleviste 1950. aastate intensiivne muusikaelu oli üks põhjusi, miks paljude kristlike perekondade lapsed muusikakooli pilli õppima pandi.”

Kui siiani püüdsin kultuurimälu teooriat rakendades uurida Oleviste muusikute mälestusi, näidates, kuidas üksikisikute memuaaride kaudu peegeldub tugev vabakoguduslik ja muusikaline kogukondlikkus, siis n.-ö. vastaspoole – nõukogude režiimi tegevuse käsitlemisele võiks uut valgust heita „unustamise” kontseptsioon.⁴⁰ Vaatlen seda siin vaid põgusalt, näitamaks eelkõige unustamise kui võimu teadlikult rakendatud taktika survet ja/või mõju Oleviste kultuurimälu kogukonnale.

Nagu kirjutasin käesoleva töö alguses, on unustamise teemat põhjalikult avanud Aleida Assmann (2008). Nii mäletamist kui ka unustamist uurib ta kultuurimälu raamistikus, jagades mõlemad kaheks polaarseteks vormiks – passiivseks ja aktiivseks. Passiivne unustamine tähendab mineviku objektide hooletusse, tähelepanuta jätmist, nende hajutamist ja ladustamist „varjatud hoidlates”. Aktiivset unustamist defineerib Assmann mineviku teadliku eitamisena, sündmuste, isikute ja protsesside tabuks tunnistamisena, ajalooliste objektide materiaalse hävitamisena ja prügistamisena ning (oluliste) tekstide tsenseerimisena (Aleida Assmann 2008: 98–99). Kultuurimälu kogukonna jaoks toob aktiivne unustamine järelikult kaasa tähendusrikaste paikade, tekstide ja sümbolite röövimise ja selle kaudu ühisidentiteedi või rühma minapildi lagunemise või hävimise.

Vaadeldes nõukogude režiimi ideoloogiat ja tegutsemist kirikute, sh. kirikumuusika suhtes, on võimu üldeesmärk mõistetav unustamisena: religioon ja selle praktiseerimine mistahes vormis tuli välja suretada ning selle kultuurilist mõju eitada. See, kas võim kasutas passiivse või aktiivse unustamise taktikat, sõltus valitsevatest poliitilistest jõududest, nende eesmärkidest ja käsu-liinidest ning konkreetsetest isikutest. Sarnaselt kogu religioonivastase tegevusega iseloomustas ka nõukoguliku unustamise taktikat ja praktikat

ebajärjekindlus ja ratsionaalse seaduspärasuse puudumine.

Oleviste koguduse ja muusikaelu jaoks tähenduslikuna on minu meelest selgelt tuvastatavad kaks aktiivse unustamise ajaloolist murdepunkti: 1950. ja 1960. aasta. Neist esimene, liitkoguduse asutamine tähendas, et võim omastas usuühenduste senised hooned, sundides kogukondi maha jätma oma olulised, kodused paigad ja survestas eitama omavahelisi harjumuspäraseid lähedasi inimsuhted. Järgmise, 1960. aasta aktiivse unustamisega tunnistati tabuks väljakujunenud muusikapraktika (pillide kasutamine), tsenseeriti muusikatekste (keelati suurvormide esitamine) ja rakendati sunnivahendeid selleks, et koguduse muusikud unustaksid kristliku ja kirikumuusikalise identiteedi (ahistamised ja vallandamised õppeasutustes ja tööl ning range kontroll muusikategevuse üle).

Kui küsida, kas võimu rakendatud aktiivse unustamise taktika viis seatud eesmärgini – röövida kogukonna jaoks tähendusrikkad paigad ja olulised sümbolid ning lõhkuda sel moel kollektiivset minapilti –, siis kirikumuusikute mälestustele toetudes oli mõju ilmselt väiksem, kui võimuorganid lootsid. Tõsi, nagu eelnevalt viidatud, on mõlemate aastate sündmused enamikus memuaarides välja toodud, kasutades selliseid väljendeid nagu „sunnitud lahkumine”, „rusuv pööre”, „eriti raske aeg” jne. Samas on autorid siiski neid murranguid kirjeldanud üsna lühidalt ja jätkanud jutustust sellega, kuidas ehitati üles uus muusikaelu, uued perekondlikud suhted jne. Nii võib üldistavalt öelda, et hoolimata pidevast vastuseisust nõukogude võimule ning mõnedest eriti kitsastest aktiivse unustamise episoodidest või ahistustest on mälestustekstide kirjutajad keskendunud pigem oma kogukonnale ja selle väärtustele ning jätnud välisele poliitilisele ja ideoloogilisele kontekstile vähe tähelepanu ja tõlgendusruumi.

Küsimusele, kuidas sellist mäletajate suhtelist eemalolekut oma oleviku ajalisest ja kultuurilisest kontekstist selgitada ja põhjendada, ilmselt üht ja lihtsat vastust anda ei saa. Ühe võimalusena võib

⁴⁰ Mõistagi ei ole unustamine spetsiifiline võimu mälu iseloomustav tunnus ja funktsioon, vaid kuulub vastand- ja täiendpoolusena alati mäletamise juurde. Parafraseerides Peter Burke'i, võib öelda, et ka unustamine sõltub kollektiivsest raamistusest: üksikisik küll unustab, kuid kogukond mõjutab või määrab, mida ja kuidas unustada. Seega on siinne lähenemine, kus unustamise mõistet on rakendatud vaid (totalitaar-)võimu tegevust ja ideoloogiat kirjeldades, vaid üks, käesolevas teemas intrigeerivana paistnud võimalus.

tugineda veel kord mäluteooria klassikule Maurice Halbwachsile, kes paljude teiste teemade seas arutleb religioossete kogukondade mälu ja mäletamise eripära üle. Ta leiab, et usukogukondade, sh. kristlaste identiteet on ehitatud üles eelkõige ajatutele väärtustele, rühma ühiseks püüdluseks on jõuda „tuumani, mis asub väga kauges minevikus“. Selline kollektiivne eesmärk ja minapilt toob kaasa kogukonna püsivuse ja samas suhtelise isoleerituse oleviku mõjuritest (Halbwachs 1992: 86–92).

Kaheldamatult kuuluvad Oleviste muusikute memuaarid aga ka oma aja ja paiga mäludiskursusesse, s.t. Eesti uue iseseisvusaja teise kümnendi lõpul jäädvustatud kirjelduste hulka nõukogude perioodi ühest valdkonnast – kiriku(-muusika) elust. Katse paigutada ja struktureerida neid mälu- buumi viljade, kümnete tuhandete Eestis kogutud mälestustekstide hulgas ei tundu mulle praegu võimalik ja võiks jääda ilmselt järgmise uurimuse teemaks. Ent tuginedes eesti mälu-uurijatele ja nende pakutud paljudele mäletamisviiside laadidele ja liikidele,⁴¹ jätaksin kirikumuusikute kirjutisi ja vabakoguduslikku mälukogukonda üldistatuna vaadeldes kõrvale nii katkestuste- kui ka traumadiskursuse, sest ehkki autorid toovad esile nii katkestusi kui ka kannatusepisooode, on memuaaride üldlaad pigem positiivsele suunatud. Selgelt jää-

vad kõrvale ka „vabadusvõitleja“, „võimuga osava manipuleerija“ ja „nõukogude elulaadis aktiivsete osalejate“ mäletamisviis (Aarelaid-Tart 2012: 148, 150, 155). Pigem jääb kirikumuusikute mälestustes kõlama alalhoidlikkus, püüd säilitada igavikulisena mõistetud väärtusi ja ka teatav nende aegade nostalgia, kus need au sees olid, ning tugev oma, väikese kiriku(-muusika)-kogukondlikkuse väärtustamine.

Lõpetuseks. Käeolev töö oli esimene katse avada ja kasutada kultuurimälu teoreetilisi aspekte, mõistestikku ja lähenemisviisi eesti muusikaloo ühe väikese haru, nõukogude perioodi vabakoguduste muusikaelu käsitlemiseks. Oleviste muusikute memuaaride analüüsimisel selgus, et neis peegelduvad kindlate tunnuste ja praktikatega mälukogukonna omadused ja väärtused. See andis võimaluse iseloomustada ühelt poolt üksikindiviidi mäletamis- ja kirjutamislaadi, teiselt poolt aga viidata olulistele kogukondlikele mõjuritele, mis suuremal või vähemal määral suunavad mäletaja teemavalikuid, rõhuasetusi ja isegi teksti struktuuri. Usun, et mäluteoreetiliste aspektide rakendamine eesti muusikaloo eri valdkondade uurimiseks võiks olla perspektiivikas suund, mille kaudu saaks valgust heita nii mõnedelegi seni varjulolevatele tõikadele, suundumustele ja seostele.

⁴¹ Pean siin silmas järgmisi autoreid: Kõresaar (2005, 2008); Kõresaar, Kuutma, Lauk (2009); Kurvet-Käosaar, Hinrikus (2013); Jõesalu, Nugin (2012); Aarelaid-Tart (2012).

Allikad

Holm 1950, 1951, 1953, 1956 = Wardo Holmi isikukogu Eesti Teatri- ja Muusikamuseumis, fond M474, nimistu 1.

Imbi, Valter, Liivia jt. = Oleviste kirikumuusikute mälestused. Käsikiri Oleviste koguduse kantsleis.

Oleviste nõukogu = *Oleviste Evangeeliumi Kristlaste-baptistide Usuihingu nõukogu protokollide raamatud* [1950–1962]. Käsikiri Oleviste koguduse kantsleis.

Oleviste Evangeeliumi Kristlaste-baptistide Usuihingu üldkoosolekute protokollid [1950–1966]. Käsikiri Oleviste koguduse kantsleis.

Kirjandus

Aarelaid-Tart, Aili 2012. Nõukogude aeg nähtuna erinevate mälu kogukondade silmade läbi. – *Acta Historica Tallinnensia* 18, lk. 142–158.

Altnurme, Riho 2000. *Eesti Evangeeliumi Luteriusu Kirik ja Nõukogude riik 1944–1949*. Dissertationes Theologiae Universitatis Tartuensia 5, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Assmann, Aleida 2008. Canon and Archive. – *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Media and Cultural Memory 8, eds. Astrid Erll, Ansgar Nünning, Berlin / New York: de Gruyter, pp. 97–108.

Assmann, Jan 1995. Collective Memory and Cultural Identity. – *New German Critique* 65, *Cultural History / Cultural Studies*, pp. 125–133.

Assmann, Jan 2006. *Religion and Cultural Memory: Ten Studies*. Transl. Rodney Livingstone, Stanford, California: Stanford University Press.

Assmann, Jan 2008. Communicative and Cultural Memory. – *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Media and Cultural Memory 8, eds. Astrid Erll, Ansgar Nünning, Berlin / New York: de Gruyter, pp. 109–118.

Assman, Jan 2012 (1988). Kollektiivne mälu ja kultuuriline identiteet. Tõlk. Kalle Hein. – *Akadeemia* 10, lk. 1775–1786.

Burke, Peter 2006. Ajalugu kui ühiskondlik mälu. – *Kultuuride kohtumine. Esseid uuest kultuuriajaloo*. Tõlk. Ainiki Väljataga, Tallinn: Varrak, lk. 52–69.

Bärenson, Jaan 2000. Oleviste koguduse asutamine. – *Oleviste 50. Oleviste koguduse juubelikogumik*. Peatoim. Ülo Meriloo, Tallinn: Oleviste kogudus, lk. 6–8.

Erll, Astrid 2005. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler.

Erll, Astrid 2008. Cultural Memory Studies: An Introduction. – *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Media and Cultural Memory 8, eds. Astrid Erll, Ansgar Nünning, Berlin / New York: de Gruyter, pp. 1–18.

Erll, Astrid 2011. *Memory in Culture*. Transl. Sara B. Young, Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan.

Halbwachs, Maurice 1992. *On Collective Memory*. Transl. and ed. Lewis A. Coser, Chicago [et al.]: The University of Chicago Press.

Hinrikus, Rutt 2003. Eesti elulugude kogu ja selle uurimise perspektiive. – *Võim & kultuur*. Koost. Arvo Krikmann, Sirje Olesk, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk. 171–213.

Isotamm, Jaan 1998. Sissejuhatus [EK(b)P Keskkomitee VIII pleenumi stenogramm. I]. – *Akadeemia* 12, lk. 2656–2660.

Jõesalu, Kristi, Raili Nugin 2012. Reproducing Identity Through Remembering: Cultural Texts on the Late Soviet Period. – *Electronic Journal of Folklore* 51, pp. 15–48, <<http://www.folklore.ee/folklore/vol51/>> (16.09.2014).

Jürjo, Indrek 1996. *Pagulus ja Nõukogude Eesti: vaateid KGB, EKP ja VEKSA arhiividokumentide põhjal*. Tallinn: UMARA.

Kaljundi, Linda 2009. Ristiretked ja rituaalsed praktikad. Katse laiendada Liivi- ja Eestimaa ristsõdade tõlgendusruumi. – *Tuna* 2, lk. 12–27.

Kreegipuu, Tiit 2011. Parteilisest tsensuurist Nõukogude Eestis. – *Methis. Studia humaniora Estonica* 7, Nõukogude aja erinumber, koost. Sirje Olesk ja Tiina Saluvere, lk. 26–40.

Kurvet-Käosaar, Leena, Rutt Hinrikus 2013. Omaeluloo-kirjutus taasiseseisvumisest nullindateni. – *Methis. Studia humaniora Estonica* 11, Nullindate erinumber, koost./toim. Piret Viies, Priit Kruus, lk. 97–114.

Kõlar, Anu 2010. *Cyrillus Kreek ja Eesti muusikaelu*. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Väitekirjad 5, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

Kõlar, Anu 2012. *Eks teie tea ... Oleviste muusikaelust aastail 1950–2012*. Tallinn: Oleviste kogudus.

Kõresaar, Ene 2005. *Elu ideoloogiad. Kollektiivne mälu ja autobiograafiline minevikutõlgendus eestlaste elulugudes*. Eesti Rahva Muuseumi Sari 6, Tartu: Eesti Rahva Muuseum.

Kõresaar, Ene 2008. Nostalgia ja selle puudumine eestlaste mälu kultuuris. Elulooürija vaatepunkt. – *Keel ja Kirjandus* 10, lk. 760–773.

Kõresaar, Ene, Kristin Kuutma, Epp Lauk 2009. The Twentieth Century as a Realm of Memory. – *The Burden of Remembering: Recollections and Representations of the Twentieth Century*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, pp. 9–34.

Lehtsaar, Tähti, Toivo Pilli 2009. Laulge Issandale tänuga: koguduste muusikatöö. – *Osaduses kasvanud. Kirjutisi Eesti EKB koguduste loost*. Koost., toim. Üllas Linder, Toivo Pilli, Tallinn: Eesti EKB Koguduste Liit, lk. 125–140.

Lepnurm, Hugo 2004. *Mälestusi*. Toim. Kaja Irjas, Tallinn: Eesti Muusika Infokeskus.

Linder, Üllas, Toivo Pilli (koost., toim.) 2009. *Osaduses kasvanud. Kirjutisi Eesti EKB koguduste loost*. Tallinn: Eesti EKB Koguduste Liit.

Lippus, Urve 2011. *Muutuste kümnend. EV Tallinna Konservatooriumi lõpp ja TRK algus*. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

Meriloo, Ülo 2000. Ühistöö aastad. – *Oleviste 50. Oleviste koguduse juubelikogumik*. Peatoim. Ülo Meriloo, Tallinn: Oleviste kogudus, lk. 8–10.

Mertelsmann, Olaf 2012. Nõukogude statistika probleeme – allikakriitiline lähenemisviis. – *Eesti ajaloost 19.–20. sajandil. Uurimusi historiograafiast, allikaõpetusest ja institutsioonidest*. Koost. Tõnu Tannberg, Eesti Ajalooarhiivi toimetised / Acta et commentationes Archivi Historici Estoniae 19 (26), Tartu: Eesti Ajalooarhiiv, lk. 515–527.

- Olvik**, Oskar 2014. *Mälestused. Tallinnas, jumalariigi töö 25. juubeli puhul, 1966. aastal*. Tallinn: Oleviste kogudus.
- Paldre**, Ene 2003. Lauvaluiku kujunemine Eesti vabakiriklikes kogudustes. – *Usuteaduslik Ajakiri* 2 (52), lk. 55–73.
- Pilli**, Toivo, Tõnis Valk 2005. Ühest ateistliku töö meetodist: evangeeliumi kristlaste-baptistide palvemajade ja koguduste sulgemine Eestis 1945–1964. – *Teekond teisenevas ajas. Peatükke Eesti vabakoguduste ajaloost*. Toim. Toivo Pilli, Tartu: Kõrgem Usuteaduslik Seminar ja Sõnasepp OÜ, lk. 89–127.
- Pilli**, Toivo 2007. *Usu värvid ja varjundid. Eesti vabakoguduste ajaloost ja identiteedist*. Tallinn: Allika.
- Pilli**, Toivo 2008. *Dance or Die: The Shaping of Estonian Baptist Identity under Communism*. Studies in Baptist History and Thought 37, Milton Keynes: Paternoster.
- Pilli**, Toivo 2010. Research in Baptist History in Eastern Europe: Why? – *American Baptist Quarterly* XXIX/4, pp. 229–244.
- Pilliroog**, Ene (koost.) 1997. *Kaarli kirik & kogudus*. Tallinn: EELK Tallinna Toompea Kaarli Kogudus.
- Plaat**, Jaanus 2001. *Usuliikumised, kirikud ja vabakogudused Lääne- ja Hiiumaal: usuühenduste muutumisprotsessid 18. sajandi keskpaigast kuni 20. sajandi lõpuni*. Eesti Rahva Muuseumi Sari 2, Tartu: Eesti Rahva Muuseum.
- Plaat**, Jaanus 2003. *Saaremaa kirikud, usuliikumised ja prohvetid 18.–20. sajandil*. Tartu: Eesti Rahva Muuseum.
- Plaat**, Jaanus 2005. Eesti vabakoguduste vastupanu nõukogude religioonipoliitikale võrreldes luterliku ja õigeusu kirikuga (1944–1987). – *Teekond teisenevas ajas. Peatükke Eesti vabakoguduste ajaloost*. Toim. Toivo Pilli, Tartu: Kõrgem Usuteaduslik Seminar ja Sõnasepp OÜ, lk. 128–159.
- Põldroos**, Enn 2013 (2001). *Mees narrimütsiga*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.
- Randalu**, Ivalo 1999. Vastab Roman Matsov. – *Teater. Muusika. Kino* 10, lk. 3–13.
- Remmel**, Atko 2011. *Religioonivastane võitlus Eesti NSV-s aastail 1957–1990. Tähtsamad institutsioonid ja nende tegevus*. Dissertationes Theologiae Universitatis Tartuens 24, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Roosimaa**, Peeter 2011. Oleviste noortekoori esimene aasta. – *Teekäija* 1, lk. 12–16.
- Sirk**, Väino 2004. Edasi, selg ees! Stalini-järgsete aastate haritlaspoliitika kahest tahust. – *Tuna* 4, lk. 48–65.
- Taimla**, Hele-Maria 2013. *Oratooriumide ettekanded Tallinna Oleviste kirikus 1950. aastatel*. Vanalinna Hariduskollegiumi gümnaasiumi muusikaharu lõputöö. Käsikiri.
- Tamm**, Marek 2007. *Kuidas kirjutatakse ajalugu? Intervjuuraamat*. Tallinn: Varrak.
- Tamm**, Marek 2008. History as Cultural Memory: Mnemohistory and the Construction of the Estonian Nation. – *Journal of Baltic Studies* 39/4, pp. 499–516.
- Tamm**, Marek 2013. Ajalugu, mälu ja mäluajalugu: uutest suundadest kollektiivse mälu uuringutes. – *Ajalooline Ajakiri / The Estonian Historical Journal* 1 (143), lk. 111–133.
- Tamm**, Marek 2014. Tõde, objektiivsus ja tõendus ajalookirjutuses: pragmatistlik perspektiiv. – *Tuna* 2, lk. 121–134.
- Tenno**, Tiia 2014. *Endel Kink: elukäik ja tegevus kirikumuusikuna*. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lõputöö. Käsikiri.
- Wertsch**, James V. 2002. *Voices of Collective Remembering*. Cambridge / New York: Cambridge University Press.
- Wertsch**, James V. 2004. Specific Narratives and Schematic Narrative Templates. – *Theorizing Historical Consciousness*. Ed. Peter Seixas, Toronto [et al.]: University of Toronto Press, pp. 49–62.

Memories of St. Olaf's Church musician's as the sources for writing music history and as the reflections of cultural memory

Anu Kõlar

Since one of the ideological bases of the Soviet Union was atheism, church activity, including musical life in Estonia, was officially restricted and obstructed throughout the Soviet occupation (1945–circa 1990). In actual fact, musical life in church was characterized by a dual life and a constant testing of the borders between the permitted and the forbidden. Those circumstances render the endeavour of finding reliable sources when studying the history of church music during the Soviet period rather problematic, and the reading of those materials requires a critical approach. Official sources (e.g. the Communist party and official documentation) do not adequately reflect what really took place, while the documents and notations of the congregations themselves are insufficient or absent altogether. In this light, the memories of members of congregations and church musicians become important – perhaps even the most valuable sources for studying and writing about the history of church music in the period.

In this article the issue of how the memories of church musicians reflect the musical life of the 1950s and 1960s was explored using the example of Estonia's largest free church, St. Olaf's Church in Tallinn (founded in 1950). The memoirs were written by approximately one hundred people and mostly during the years 2009–2011. The authors of the memoirs are people with first-hand experience. Therefore, it must firstly be acknowledged that the time of writing the memoirs is about half a century more recent than the time of the events being recalled. It is equally important to observe the difference between the social and political contexts of the period being described and the period during which the descriptions were written.

The writings of church musicians were examined mainly with regard to two aspects: as important (but largely neglected) sources of Estonian music history of the first decades of the Soviet period, and as the reflections of the cultural memory of the little community of memory – the free church of Estonia.

The first part of the article provides a description of the historical situation during the Stalinist and the Khrushchev periods: the events (music in church services and semi-legal church concerts; the repertoire and activity of choirs) and values that are mentioned in the memoirs and considered significant. Describing church music life in connection to music practices outside the church, some intriguing aspects can be outlined. The first one is connected to the pressures of the Soviet regime during the different stages of the occupation period. If the Stalinist years were the most restrictive and repressive in terms of public musical culture, it appears that in St. Olaf's Church there was an active music life, with two big choirs and an orchestra performing large-scale classical sacred music works throughout the period. The only opportunity in the 1950s to hear Bach's *Weihnachtsoratorium* or his Passions or Haydn's *Die Schöpfung* or Mendelssohn's *Paulus* was to go to the "semi-legal" concerts that took place under the title of musical services at St. Olaf's Church. The following Khrushchev period has been generally called the *Thaw*. In church music, however, it was almost the opposite: Khrushchev began a forcible anti-religion campaign, which brought with it far greater restrictions than in the preceding years. In the period 1960–63, all musical instruments were banned from the church, except for the organ used to accompany the congregation's singing; it was forbidden to perform large-scale musical works or to visit other churches, etc. Adherence to the restrictions and rules was rigorously controlled; musicians connected to the church were not allowed to continue their studies, they were fired from their jobs, etc. Church music life, which until then had been able to adapt and find its courses of action under the conditions of the earlier Soviet regime, was nearly extinguished during the *Thaw*.

In the second part of the article, the memoirs are analysed as textual constructions reflecting the various aspects of their authors' identity, including the issues of which community the authors of the memoirs see themselves as belonging to and whether and how the memories reflect social processes beyond the church; etc. The principal notions of this study are Maurice Halbwachs' conception of *individual and collective memory* (1992); Jan and Aleida Assmann's *cultural memory* (Jan Assmann 1995, 2008) and *forgetting* (Aleida Assmann 2008), and James V. Wertsch's *textual community* and *schematic*

narrative templates (2002, 2004). Relying primarily on Jan Assmann's definition of cultural memory as a particular form of collective memory, based on "texts, images, and rituals specific to each society in each epoch, whose "cultivation" serves to stabilize and convey that society's self-image" (Assmann 1995: 132), the aim of this analysis is to show (a) which impulses have shaped the memories of church musicians; (b) whether the body of writings as a whole can be considered a homogeneous form of cultural memory; and (c) whether and how a set of memoirs written by a relatively marginal group of people could be interpreted among different discourses of memorizing the Soviet past.

Generally speaking, the memories of St. Olaf's Church musicians demonstrate a strong connection to the Estonian free church tradition, reflecting a complex set of elements, both musical and theological, that date back to the end of the 19th century, to the period of religious awakening and the appearance of the new free churches in Estonia. The most important musical texts mentioned in the memoirs are simple hymns from these times. But alongside the hymns, a lot of musicians pay particular attention to the large-scale classical musical works. Considering the human characteristics and values revealed in the writings, the most important qualities are a commitment to the Christian principles of helpfulness and humility. It follows that the individual memories of the church musicians demonstrate the dominant impact of the free church community and that the musicians identified themselves as members of a fairly homogeneous and stable religious group.

Muusika rollist Boethiuse teoses „Filosoofia lohutusest”

Ave Teesalu

Sissejuhatus

Hilis-Rooma filosoof ja riigitegelane Boethius¹ (u. 480 – u. 524) oli Lääne-Rooma riigi haritumaid inimesi. Boethius oli endale õpetlasena Itaalias nime teinud juba 6. sajandi alguses, tõlkides ja kohandades ladinakeelsele lugejaskonnale Vana-Kreeka filosoofia-alaseid teoseid ja hellenismiaja teadustekste.² Muusikateadlastele ongi Boethius tuntud eelkõige ladinakeelse muusikatraktaadi „Muusika alused” („De institutione musica”, lühendan „De musica”) autorina.³ Muusika on siin platonlik-pütagoorlikus raamistuses rangelt matemaatiline, abstraktset mõtlemist arendav teadusharu, mis end reaalsest musitseerimisest

distantseerib. Ta on vahend filosoofia poole pürgimiseks, üks *quadrivium*’i neljast teest tõeliselt oleva tunnetamiseni. Teoreetilisele vaatamata oli Boethiuse muusikatraktaadil kande roll Lääne-Euroopa muusikateooria kujundamisel.⁴ „De musica” oli kogu keskaja vältel enim tsiteeritud ja kasutatud allikas muusikateoorias (Bernhard 1979 : V), kuni gregooriuse laulu areng ning elav muusikatradsitsioon selle kui liiga teoreetilise kõrvale tõrjusid.⁵

Hoopis vähe tähelepanu on leidnud Boethiuse muusikakäsitlus teoses „Filosoofia lohutusest”.⁶ Ehkki Boethius lubab „De musica” kuulsa muusika

Uurimus on valminud SA Eesti Teadusagentuuri toetusel (projekt „Humanistide kreeka keel varauusaja Eesti- ja Liivimaa: kultuurisild Euroopa kaasaega ja minevikku”; PUT132). Artikkel on autori teadusmagistritöö „Harmonia kui kooskõla ja muusika Boethiusest” teise peatüki „Muusika ja kooskõla teoses *De consolatione Philosophiae*” (Tartu, 2010) edasiarendus.

¹ Täisnimega Anicius Manlius Severinus Boethius kuulus Rooma eliiti, auväärsele patriitside Aniciuste suguvõssa. Tema isa, Flavius Anicius Manlius Boethius oli Rooma konsul aastal 487, kes aga peagi pärast oma konsulaati suri. Lapsena orvuks jäänud Boethiuse eest kandis hoolt ja talle andis hariduse Rooma aristokraat ja õpetatud ringkondadesse kuuluv Quintus Aurelius Memmius Symmachus (? – u. 526), kes oli olnud Rooma konsul aastal 485. Symmachusele kuulus Boethiuse suur lugupidamine ja austus – Boethius pühendas talle kui oma õpetajale ja nõuandjale mitmed oma raamatud. Abielu kaudu Symmachuse tütre Rusticianaga said neist ka pereliikmed. Ehkki raidkirjades tuleb 487., 510. ja 522. aasta konsulite (Boethiuse isa, tema enda ja tema poegade) puhul ette nimekuju Boetius ja ka peaaegu kogu keskaja käsikirjaline traditsioon kirjutab Boetius või Boecius (kõik eeltoodud häälduvad [boeetsius]), põhjendab Hermann Usener nimekuju Boethius faktiga, et Rooma plebeid (lihtrahvas) ei tundnud täheühendit ‘th’, ja peab kõige kaaluandvamaks tõendiks kirja elevandiluust diptühhonil aastast 487, mille on lasknud valmistada Boethiuse isa oma konsulaadi auks (Cameron 1981: 181). Diptühhonil on nimi kujul Boethius (hääldub [boeethius]) (Usener 1877: 43–44, märkused 1 ja 4). Selle kirjapildi osas on üksmeel ka teaduskirjandus (vrd. bibliograafia artikli lõpus).

² Boethiuse tõlgete hulka kuuluvad Aristoteelse loogika-alased teosed (nn. „Organon” ehk „Vahend”), „Organoni” kommentaaride tõlked (millele Boethius omakorda kommentaare kirjutas) ja hellenismiaja käsiraamatud matemaatilistest teadustest, millest on säilinud traktaadid aritmeetikast ja muusikast. Lisaks neile kirjutas Boethius ka ise 5 teost loogikast ning viis lühemat traktaati dogmaatiliste väitluste peensustest teoloogias koondnimetusega „Opuscula sacra” („Väiksemad pühad teosed”). Viimaseks jäi vangistuses (aastatel 523–524) valminud meistriteos „Filosoofia lohutusest” („De consolatione Philosophiae”). (Ülevaade teostest: Albrecht 1997: 1710).

³ „De musica” on valminud u. 6. sajandi alguses, enne aastat 510 (Brandt 1903: 237), kuuludes Boethiuse varaste teoste hulka. „De musica” säilinud versioon on mittetäielik ja katkeb V raamatu keskel (19. peatükis) poole lause pealt, ehkki V raamatu alguses on peatükkide pealkirjad loetletud 30ni (vt. Friedlein 1867: 345–351). Oletatud on, et „De musica” jätkus veel VI ja VII raamatuga (Chadwick 1981a: 3). Teose tekstiväljaandena on tänini aluseks Gottfried Friedleini editsioon aastast 1867: *Anicii Manlii Torquati Severini Boethii De institutione arithmetica libri II, De institutione musica libri V*. Leipzig: Teubner. Terviklikku ülevaadet Boethiuse muusikateooriast eesti keeles ei ole, kuid mahukad on kommenteeritud tõlked inglise (Bower 1989) ning saksa keelde: Paul, Oscar 1872. *Anicius Manlius Severinus Boethius. Fünf Bücher über die Musik [...] sachlich erklärt* [...]. Leipzig: Leuckart (kordustrükk: Hildesheim / New York: Olms, 1985). Teedrajav on Anja Heilmanni doktoritöö põhjal valminud monograafia „De musica” uusplatoonlikust taustast (Heilmann 2007). Vt. ka Boethiuse 500. juubeliaastaks välja antud Henry Chadwicki monograafiat (Chadwick 1981b) ja Margaret Gibsoni samal aastal ilmunud artiklite kogumikku (Gibson 1981).

⁴ Alates karolingide renessansist algab käsikirja plahvatuslik levik, säilinud on 137 „De musica” käsikirja, mis on dateeritud 9.–15. sajandiga (Bower 1989: XXXVIII), lisaks rikkalik pärand käsikirjalisi ääremärkusi, mis on välja antud nelja köitena (Bernhard, Michael, Calvin Bower 1993–2011. *Glossa maior in institutionem musicam Boethii*. Bd. 1–4. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften [u.a.]).

⁵ Siiski kuulus Oxfordis veel 18. sajandil magistrikaadi saamise nõuete juurde Boethiuse „De musica” tundmine (Kárpáti 1987: 33).

⁶ Teose täispealkiri ladina keeles on „De consolatione Philosophiae”. Kasutan artiklis Wilhelm Weinbergeri väljaannet (Weinberger 1934). Ületamatu kommentaari teosele on kirjutanud Joachim Gruber (Gruber 1978); Helga Scheible on

liigituse juures⁷ edaspidi pikemalt ilmaruumi- ja inimmuusika teemadel peatuda,⁸ tundub lubadus jäävat täitmata ning „Consolatio” muusikaline materjal jääb reeglina märkamata.⁹ Iseloomulik on siinkohal Leo Schrade arvamus, et „De musica” järel Boethius enam muusikast ei kirjuta (Schrade 1947: 194).¹⁰

Hoopis värske ja uuenduslik ning mulle teadaolevalt ainus põhjalik analüüs Boethiuse muusikakäsitlusest teoses „Filosoofia lohutusest” on David Chamberlaini 1970. aastal ilmunud artikkel „Philosophy of Music in the *Consolatio* of Boethius” (Chamberlain 1970). David Chamberlaini meetod on esitada oma artiklis keskseimad muusikalised ideed „De musica’s” ja „De arithmetica’s” (muusika päritolu, muusika ja muusiku definitsioon, muusika liigid ja *musica instrumentalis*’e kõlbeline analüüs) ning näidata nende ideede avaldumist „Consolatio’s”. Chamberlain lisab Boethiuse kolmele muusikaliigile neljanda, sõnastamata, kuid mõtteliselt tajutava muusikaliigi *musica divina*

ehk jumaliku muusika, mille asupaik on Jumalas ja millest lähtuvalt ta loob ilmaruumi muusika ning hoiab teda toimimas (Chamberlain 1970: 95–97).¹¹

Minu meetod on võtta aluseks „Consolatio” ladinakeelne tekst ja leida sellest muusikaga seotud materjal – harmoonia- ja kooskõlamõistete napuse tõttu üldisem laulu ja laulmise, heli, hääle, kõla, muusika ja muusadega seonduv sõnavara – ning uurida nende konteksti ja paigutust teoses. Eraldi käsitlen Orpheuse müüti, mis Chamberlaini käsitluses puudub, ja vaatlen meetrumite¹² kui muusika põhiliste kandjate rolli teose ülesehitusel ja liigendamisel.

Artikli esimene kolmandik käsitleb pikemalt ajaloolist tausta 6. sajandi Lääne-Rooma riigis ja Boethiuse tegevust tõlkija ning poliitikuna, mis on eellooks „Consolatio” kujunemisele. Seejärel käsitlen meetrumeid „Consolatio’s” ning teose erinevaid muusikalisi ideid: Filosoofia suhet muusadega, müüti Orpheusest ning ilmaruumi muusika kajasid „Consolatio’s”.

analüüsinud luuletusi oma doktoritöös (Scheible 1972). Mitmekülgse käsitluse teosest esitab oma monograafias Henry Chadwick (Chadwick 1981b). Kirjandusteaduslikult analüüsib teost Anna Crabbe (Crabbe: 1981), ülejäänud „Consolatio’ga” seotud artiklid Margaret Gibsoni kogumikus (Gibson: 1981) keskenduvad „Consolatio” retseptisioonile.

⁷ „De musica” I, peatükkides 2 ja 34 (Friedlein 1867: 187–189, 224–225) on antud muusika jaotus kolmeks: *musica mundana* ehk ilmaruumi või kõiksuse muusika, *musica humana* ehk inimmuusika, *musica instrumentalis* ehk instrumentaalmuusika, luule ja laul. Inimkõrvale kuuldamatu ilmaruumi muusika avaldub kolmel moel: planeetide tiirlemises ja vastastikuses mõõduhoidmises, aastaegade ja ööpäevade vaheldumise rütmis ning nelja vastandliku elemendi ühtsuses. Inimmuusikat väljendab ühendus hinge ja keha vahel, hinge osade ühtsus ning keha elementide ja osade üksmeel. Ainsa inimkõrvale kuuldava muusika liigi, *musica instrumentalis*’ega mõeldakse pillimuusikat (instrumendimäng, samuti laul), laulude loomist (poeesia ja helilooming) ning muusikateooriat – võimet otsustada instrumentide mängu ja laulu üle. Neist kahte esimest, pillimängu ja laulude loomist peetakse muusikakunsti lähedasteks, ainsaks tõeliseks muusikaks aga teooria tundmist („De musica”, I, 34, Friedlein 1867: 224–225). „De musica” I raamatu peatükkide 2, 8, 28 ja 34 tõlked on antud autori magistritöös (Paesalu 2010, lisa 4).

⁸ Ilmaruumi muusika napp kirjeldus lõpeb sõnadega: „[---]; seda tuleb aga hiljem hoolsamalt käsitleda.” – „[---]; de quibus posterius studiosius disputandum est.” (Friedlein 1867: 188); inimmuusika lühitutvustuse lõpus lubadus kordub: „Kuid ka neist kõnelen edaspidi.” – „Sed de hac quoque posterius dicam.” (*ibid.*, 189).

⁹ Calvin Bower eitab „De musica” teemade (I, 2 ilmaruumi- ja inimmuusika) jätkumist: „Boethius never returns to this topic, in fact.” (Bower 1989: 10, allm. 38, korratud allm. 42) ja mainib „Consolatio’t” ainult seoses olulise „De musica” käsikirjaga, mis teost sisaldab (Bower 1989: XLI–XLII). Michael Albrecht märgib „Consolatio” ülevaates luulet ja rütme, kuid mitte muusikat (Albrecht 1997: 1711), kuid toob välja, et värsimõõtude varieerimine vastavalt teemale viib mõtted antiikaja muusikateraapiale (Albrecht 1997: 1720).

¹⁰ „[---] many a later philosopher actually did what Boethius had done, [---], started any work in philosophy with a treatise on music as a primary necessity, without ever returning to music again.”; „Although in later years Boethius did not continue to explore the subject of music, he discussed the position of mathematics, wherein music was always implied, if not expressly included” (Schrade 1947: 194; vrd. Chamberlain 1970: 80).

¹¹ Chamberlaini artikli ilmumise järel on muusikalise temaatika jätkumist möönnud ka teised uurijad. Henry Chadwick mööneb muusika olulisust „Consolatio’s”, oletades ka, et Boethius võis ilmaruumi- ja inimmuusikast lähemalt kirjutada „De musica” kadumäläinud lõpuosas (Chadwick 1981a: 3). Anja Heilmann käsitleb Boethiuse muusikateooria uurimuses „De musica” kõrval juba märkimisväärselt võrdlusi „Consolatio’ga” (nt. ilmaruumi muusika juures, Heilmann 2007: 246; vt. ka „Consolatio” tsitaatide ülevaade lk. 393).

¹² Meetrumiks, mille põhitähendus on „värsimõõt” või, muusikas, võrdse vältusega ajaüksuste perioodiline kordumine, nimetan teose 39 luuletust, milles Boethius kasutab väga paljusid erinevaid (lihtsaid ja kombineeritud ning ka omaloodud) värsimõõte (Gruber 1978: 21–22; Peiper 1871: 219–226).

Ajalooline taust

Olukord Itaalias

Lääne-Rooma riik oli 5.–6. sajandiks kaotanud pea kõik oma endised valdused sisse tunginud germaani hõimudele, Itaalia alad olid vallutanud idagootid. Boethiuse meheas kuulus võim Itaalias idagootide kuningas Theoderich Suurele¹³ (Wittke et al. 2010: 232). Ida-Rooma riiki valitses keiser asukohaga Konstantinoopolis, kus ka Theoderich oli üles kasvanud.¹⁴ Vallutanud keiser Zeno korraldusel Itaalia, nimetas Theoderich end oma eelkäija, isevalitseja Odoakeri eeskujul Itaalia kuningaks (*rex Italiae*), juhtides kuningriiki Ravennast. Nimi naalselt kuulus võim impeeriumis endiselt keisrile, *de facto* oli idagootide kuningriik Itaalias sõltumatu – kuni keisririigi väed Itaalia alad 6. sajandi keskpaigaks tagasi vallutasid.

Boethiuse tõlketeguvus

Boethius keskendus Kreeka pärandi vahendamisele ajal, mil kreeka kõrgkeele tundmine ja viljelemine Itaalias oli pigem erandlik.¹⁵ Tõlkimise motiivid pidid olema tugevad – Boethius pühendab tõlkimisele kogu oma eluaja ning loomejõu, jätkates Rooma tõlkekultuuri pikka traditsiooni (kreeka teadus- ja filosoofiatekstide tõlkimisega alustas juba Cicero). Barbarite sissetung ja võõrvõimu ajastu tekitavad tahtmatugi allusiooni kultuurilisele vastuhakule – tugevdada või kindlustada roomlaste kultuurilist üleolekut, ammutades

kreeklaste vaimsest pärandist ja keelest. Boethius on väga lugenud ja erudeeritud ka ladinakeelse kirjanduse osas (seda tõendab kogu „*Consolatio*“), kuid tema väärtused on eelkõige retrospektiivsed ja fookus Vana-Kreeka filosoofial.

Oma Aristotelese „Tõlgendusest“ (Περὶ ἑρμηνείας) II kommentaaris visandabki Boethius kava tõlkida ladina keelde kõik temale kättesaadavad Aristotelese ja Platoni teosed ning näidata koguni, et põhijoontes nende ideed ühtivad.¹⁶ Ehkki Boethius ulatuslikku plaani teostada ei jõua – tema elutee katkeb enneaegselt – on tema panus muljet avaldav. 6. sajandi alguse Itaaliast ei ole teada ühtegi Boethiusega võrreldavat, nii sügava kreeka keele tundmisega¹⁷ ja sama viljakat ega põhjalikku tõlkijat-teadlast. Boethiust ja tema kaasaegset (ja hilisemat ametijärglast *magister officiorum*’i ülesannetes) Cassiodorus Senatori (u. 487 – u. 580 pKr.) peetakse ühtlasi viimasteks autoriteks, kes kirjutavad klassikalises ladina keeles ning tunnevad ja tutvustavad antiikfilosoofiat (vrd. Dihle 1989: 508).

Uuemad uurimused on näidanud, et Boethiuse väsimatu tõlketöö aluseks oli teadlik valik: ta valis ladina keelde vahendamiseks oma ajastu parimate haridusasutuste, uusplatoonlike filosoofiakoolide¹⁸ õppekavasse kuuluvaid raamatuid.¹⁹ Hariduse kõrgeim siht neis õppeasutustes oli filosoofia, milleni tuli jõuda nelja matemaatilise teaduse – aritmeetika, muusika, geomeetria ja astronoomia kaudu, antud kindlas järjekorras („*De arithmetica*“

¹³ Theoderich Suur, eluaastad 454–526, valitses Itaaliat aastast 493 kuni oma surmani 526. aastal.

¹⁴ Vaherahuleppe märgiks idagootide ja Ida-Rooma riigi vahel saadeti Theoderich kui gootide pärija (kuningas Theudemiri vanim poeg) 7-aastaselt 10 aastaks Konstantinoopolisse keiser Leo õukonda (Hodgkin 1896: 16–18). Boethiuse eluajal olid Ida-Rooma keisrid Zeno, võimul 474–475 ja 476–491 (475–476 haaras lühiajaliselt võimu Basiliscus), Anastasius I (491–518) ja Justinus I (võimul 518–527).

¹⁵ Ehkki administratiivsete, kaubanduslike ja sõjaliste sidemete tõttu Konstantinoopoliga tunti Lääne-Rooma riigis (sealhulgas Itaalias) kreeka igapäevakeelt ka Boethiuse eluajal, oli kreeka filosoofia- ja teadustekstide lugemiseks vajaliku kreeka keele tundmine Lääne-Rooma riigis hääbumas juba 3. sajandil (Dihle 1989: 510).

¹⁶ Meiser 1880 (*secunda editio*, II c. 3): 79–80.

¹⁷ Boethiuse kaasaegse, Cassiodorus Senatori teoste 10. sajandist pärit käsikirjas on anonüümne fragment (Hermann Usener oletab fragmendi kirjutamist juba 6. sajandil) Cassiodoruse, Symmachuse ja Boethiuse lühi-elulugudega, milles on kirjas, et Boethius oli kummaski, s.o. nii kreeka kui ladina keeles ülimalt vilunud kõnemees (*utraque lingua peritissimus orator fuit*). Kõige enam kiitust pälvis Boethius seal loogika-alaste ja matemaatiliste teoste tõlgete eest: „Kuid loogikakunsti, s.o. dialektika tõlkimise töös ja matemaatilistes distsipliinides oli ta [oskuslikkus] muistsete autoritega vähemasti võrdne või isegi ületas neid.“ („sed in opere artis logicae id est dialecticae transferendo ac mathematicis disciplinis talis fuit ut antiquos auctores aut aequiperaret aut vinceret“) (Usener 1877: 4).

¹⁸ Tähtsamad filosoofiakoolid tegutsesid Ateenas (suleti kristlusevaenulike ideede pärast 429. aastal) ja Aleksandrias (Chadwick 1981b: 17). Filosoofiakool tegutses ka Konstantinoopolis (Armstrong 1967: 274).

¹⁹ Õppekavasse kuulusid aritmeetikaõpe Nikomachose põhjal, harmoonia – Nikomachose ja Ptolemaiuse järgi, geomeetria – Eukleidese, astronoomia – Ptolemaiuse järgi („*Almagest*“), loogika osas võeti aluseks Aristotelese „*Organon*“ (lisaks Porphyriose eessõna teosele), samuti tema raamatud süllogismidest ja viimaks platonliku teoloogia küsimused (Chadwick 1981b: 16–22, eriti 20–21).

I, 1, *proemium*;²⁰ vrd. Schrade 1947: 190–191). Ehkki matemaatiliste teaduste käsiraamatutest on Boethiuselt säilinud kaks: „Aritmeetika alused” (Gerasa Nikomachose kreekakeelse „Aritmeetika sissejuhatus” põhjal) ning „Muusika alused” V raamatus (neist viimane on mittetäielik), leidub mitmeid autoreid (nt. Cassiodorus Senator²¹ ja Gerbert d’Aurillac²²), kes viitavad, et Boethius kirjutas ka geomeetriast ja astronoomiast.

Boethius on arvatavasti mõiste *quadrivium* („neliktee” või „neljaosaline tee”) looja ladina keeles. Boethius kasutab seda tõlkevastena Gerasa Nikomachose mõistele τέσσαρες μέθοδοι („neli meetodit” või „neli uurimisteed”), mis Nikomachosel tähistab neljast jaotust matemaatilisi distsipliine, mis pidid eelnema filosoofiaga tegelemisele.²³ Matemaatiliste teaduste eesmärk on seejuures jõuda tõeliselt oleva tunnetamiseni (Heilmann 2007: 68). Boethiuse muusikatraktaat tuleb niisiis paigutada filosoofia poole pürgivasse, matemaatilisse konteksti (*ibid.*), võttes arvesse uusplatoonlikku käsitlusviisi teadusest (*ibid.*, 291).

Boethius ja Theoderich

Targa valitsejana kaasas Theoderich Suur (samuti nagu tema eelkäija Odoaker) riigivalitsemisse haritud roomlasi. Ka õpetlane Boethius pälvis Theo-

derichi usalduse ja tunnustuse, täites mitmeid kaalukaid ülesandeid.²⁴ Ta saavutas juba noores eas kõrged tiitlid (sh. patriitsiau) ning tegi ka sära poliitilise karjääri, osaledes väga kõrgel tasemel riigijuhtimises. Aastal 510 oli Boethius ainsana (s.o. kaaslasteta) Rooma konsul.²⁵ Aastal 522 pidas ta Rooma senatis Theoderichi kiitva kõne – viimane oli konsuliametisse ülendanud tema mõlemad, alles lapseas pojad. Aastatel 522–523 oli Boethius jõudnud poliitilise karjääri tippu – talle usaldati väga kõrge ja konfidentsiaalne ametikoht Theoderichi õukonnas, *magister officiorum*. Nn. ametikandjate ülevaatajana valvas ta paljude teiste haldurite ja prefektide töö üle, tal oli ligipääs riiklikele dokumentidele ning ta jälgis valitseja korralduste täitmist (Chadwick 1981b: 46–47). Tagasivaatavalt ei nimetanud Boethius poliitilises elus osalemise motiivina mitte maist auhannust (*ambitio mortalium rerum*), vaid vooruseigatsust („et voorus ei vananeks vaikides”)²⁶ ja soovi teostada ideaaliks peetud platonlik arusaam filosoof-valitsejast („Consolatio” I, 4 proosa).

Boethius poliitikas

Boethius siirdus aga poliitikasse ning jättis teatava kahetsusega, nagu ta „Consolatio’s” märgib, oma armastatud raamatukogu ja harrastused.

²⁰ „De arithmetica” sisaldab kaht sissejuhatust: Boethiuse pühenduskõne Symmachusele Friedleini editsioonis (eessõna, *praefatio*) ja peatükki I, 1 (Friedleini editsioonis alapealkirjaga sissejuhatus, *proemium*), millega teos algab ja mis võtab kokku Nikomachose „Aritmeetika sissejuhatus” I raamatu peatükid 1–5.

²¹ Cassiodorus, „Variae”, I, 45, kiidab ilukõneliselt Boethiust: „Sest sinu tõlgete kaudu loevad itaaliale muusik Pythagorast ja astronoom Ptolemaios; ausoonidele on kuulda aritmeetik Nikomachos ja matemaatik Eukleides. Teoloog Platon ja loogik Aristoteles arutlevad kvirinaalide häälele; mehaanik Archimedese andsid kodumaisena üle siitsiilastele ja mis tahes teaduseid või kunste tõi viljakas Kreeka ilmale üksikute meeste kaudu, on Rooma isamaises keeles võtnud vastu ühelt autorilt.” – „Translationibus enim tuis Pythagoras musicus, Ptolemaeus astronomus leguntur Itali: Nicomachus arithmeticus, geometricus Euclides audiuntur Ausonii: Plato theologus, Aristoteles logicus Quirinali voce disceptant: mechanicum enim Archimedes Latiale Siculis reddidisti. Et quascumque disciplinas vel artes facunda Graecia per singulos viros edidit, te uno auctore patrio sermone Roma suscepit.” (Mommmsen 1894 : 40).

²² Gerbert d’Aurillac teatab 983. aasta suvel (Bobbios või Mantuas) kirjutatud kirjas Reimsi peapiiskop Adalbéronile mitmete käsikirjade leiust, sh. Boethiuse astronoomiast kaheksas raamatus ja väljapaistvast [teosest] geomeetriaalsete kujundite kohta (Schrade 1947: 188). Kiri on loetav aadressil <http://www.df.unipi.it/~rossi/Gerbert_lettere1.pdf> (kiri 8) (4.10.14).

²³ Boethius kasutab läbi kogu keskaja hariduses väga olulist terminit *quadrivium* (Boethiusel kujul *quadrivium*) vaid paaril korral ja ühesainsas teoses – oma „De arithmetica” sissejuhatuses („De arithmetica” I, 1: Friedlein 1867: 7, 9). Eelnevalt, „De arithmetica” pühenduse osas (*Domino suo patricio Symmacho*) kasutab Boethius nelikteaduste kohta ka nimetust „neli õpetatuse ainevaldkonda” (*quattuor matheseos disciplinae*), millest esimene ja olulisim on aritmeetika. *Quadrivium*’i õppekava läbimine pidi treenima ja teritama abstraktse mõtlemise eri aspekte.

²⁴ Boethiuse kaasaegse Cassiodorus kirjade põhjal pidi Boethius näiteks leidma parima kitaaramängija riigis, et ta saata frankide kuningas Clovisse õukonda (Cassiodorus, „Variae”, II, 40), ehitama päikesekella Burgundia kuningas Gundobadile („Variae”, I, 45), tuvastama pettuse ihukaitsjatele (*domestici*) makstava palga osas (vähema kaaluga ja õhemad mündid) („Variae”, I, 10; vrd. Hodgkin 1896: 478).

²⁵ Konsuliametiga ei kaasnenud erilisi tööülesandeid peale tseremoniaalsete aukohuste, kuid ka mitte suurt võimu. Ametikoht eeldas aga suurt jõukust – tuli teha heldeid annetusi ühiskondlike ettevõtmiste, sh. mängude korraldamise heaks. Boethius leidis selle kõrvalt piisavalt jõudeaega, et töötada Aristotelese „Kategoriate” kommentaariga (Chadwick 1981b: 4–5).

²⁶ „Consolatio” II, 7 algus: „Tum ego: Scis, inquam, ipsa minimum nobis ambitionem mortalium rerum fuisse dominatam; sed materiam gerendis rebus optavimus, quo ne virtus tacita consenesceret” (Weinberger 1934: 39).

Oma ametikohta kasutades astus ta korduvalt välja (nii gootide kui roomlaste) õukondliku kasuahnuse ja omavoli vastu²⁷ ning kogus endale gootide, kuid eriti roomlaste seas arvestatavaid vaenlasi. Üsna pea järgnes katastroof – asudes kaitsma kaasõukondlast, patriitsi ja senaator Albinust (ja ka Rooma senatit), kellele oli langenud kuningas Theoderichilt riigireetmise süüdistus (reeturlikud suhted võimurivaali, Bütsantsi keisri Justinus I õukonnaga), laiendati süüdistus peatselt ka Boethiusele ning Pavia prefekt Eusebius sai u. 523. aastal korralduse Boethius vangi heita (Schanz jt. 1971 (1920): 149). Boethiust hoiti vahi all Calvenzanos (*ibid.*) ning ta mõisteti Rooma senati otsusega tagaselja surma – andmata Rooma aristokraadile õigusjärgset ja seisusekohast võimalust end seaduslikult kaitsta. Boethius hukati ligikaudu 524. aastal.²⁸ Üsna pea Boethiuse järel, 525. (või 526.) aastal surmati ka Symmachus, mõjuvõimas Rooma haritlane, Boethiuse kasuisa ning äi, kes oli parasjagu Rooma senati pea (*caput senatus*). Vangistuses veedetud lühikese aja jooksul (aastatel 523–4) jõuab Boethius aga koostada maailma kirjandusklassikasse kuuluva meistriteose, millest saab keskaja ja renessansi üks kõige loetumaid ja armastatumaid ladinakeelseid raamatuid. „Filosoofia lohutusest“ on Boethiuse kuulsaim teos, milles tuleb esile tema eruditsiooni haare ja sügavus (Crabbe 1981: 237). Alfred Kappelmacher on teost nimetanud ka kogu antiikharidust kok-

ku võtvaks nõguspeegliks (Kappelmacher 1984 (1929): 71).

Muusika „Consolatio’s“

„Consolatio“ struktuur

Teos „Filosoofia lohutusest“ on üles ehitatud vaheldumisi paigutatud 39 meetrumist²⁹ ja 39 proosapalast – ühtekokku 78 osast, mis on jaotatud viide raamatusse. „Consolatio“ žanrimääratlus võiks jääda lahtiseks. Ta pole ühegi žanri esindaja kõigis tunnustes, kuid sisaldab elemente väga paljudest. Ta võiks olla *consolatio*, ta on vaieldamatult üks kuulsamaid lohutuskirjanduse näiteid, kuid veelgi enam sarnaneb ta eksiilkirjandusega; tal on ühisjooni antiikaja *protreptikon*’iga (õhutus-kõne filosoofiale), samuti jumaliku ilmutuse, aga ka sokraatilise dialoogiga (Crabbe 1981: 238). Arutelu käigus näitab Boethius mõlema tegelaskuju sõnade läbi nii Kreeka kui Rooma filosoofiliste koolkondade head tundmist. Ehkki Boethius oli kristlane, on tähelepanuväärne, et teoses puudub sõnaselgelt kristlik mõttelaad ja viited – Boethius on kriisis pöördunud antiikfilosoofia ja loogika vahendite juurde.³⁰ Anna Crabbe rõhutab ka seost varase Augustinuse dialoogidega (*ibid.*, 241).

Teose vorm on prosimeetriline – proosalõikude vahele on paigutatud luuletused, mis kord käsitletud väiteid kinnitavad, kord neile vastanduvad (Glei 1985: 228), sarnanedes menippose satiiri-

²⁷ Cassidoruse „*Variae*“ III, 12 järgi võib mõista, et õukond oli juba Odoakeri ajal väga korrumpeerunud (saamahimu ei peetud kuriteoks ja kohtunikelt polnud õiglust loota) (Mommsen 1894: 85–86; vrd. Chadwick 1981b: 47).

²⁸ Boethiuse surmadaatum ei ole täpselt teada. Varastest allikatest märgib Avenches’i piiskop Marius (6. saj. II pool), kel nähtavasti oli kasutada Itaalia annaale (Chadwick 1981b: 54), oma kroonikas 524. aasta juures: „Sel aastal hukati Milano maa-aladel patriits Boethius“ („eo anno interfectus est Boetius patricius in territorio [sic!] Mediolaninse“) (Arndt 1878: 11). Kõige põhjalikuma kaasaegse monograafia autor Henry Chadwick peab tõenäolisemaks 525. aastat (ehkki võimalikuks ka 524. või 526. aastat) (Chadwick 1981b: 1, 54–55). Levinum on siiski dateering aastale 524 (Schanz jt. 1971 (1920): 149; Matthews 1981: 15; Albrecht 1997: 1709 jpt.).

²⁹ Boethiuse meetrumites on rikkalik valik paralleele kogu klassikalise ladinakeelse luulekorpusega (Vergilius, Ovidius, Horatius, tuntavalt Seneca tragöödiad) (Gruber 1978: 19–20), kuid ka hilisemate, kristlike autoritega (Scheible 1972: 2; Schanz jt. 1971 (1920): 164).

³⁰ Chadwick arutleb, et teos pole ei varjatult paganlik ega varjatult kristlik – autor on koostanud oma filosoofilise usutunnistuse, mis väljendab mõlema ühisosa, on vastuvõetav nii platonismis kui kristluses. Sellesse kuulub väga religioosne vaade inimese loomusele ja saatusele, kuid puuduvad viited pattude andeksandmisele, igavesele elule või lunastusele (Chadwick 1981a: 10). Läbiv on uusplatoonikutelt pärit idee, et loodud maailma ebataius kergendab inimhinge rändu tagasi oma allika juurde, mis on Jumalas (*ibid.*, 11). Chadwick on oletanud varjatud eeskujuna Augustinust – platonismi käsitleb Boethius sarnaselt Augustinuse varajaste dialoogidega, milles viimane kõrvutab uusplatonismi ja kristlust (Chadwick 1981a: 11).

ga.³¹ Lisaks luule ja proosa vaheldumisele – dialoogile vormis – on läbi kogu teose dialoogis ka teose kaks peategelast – vangistatud Boethius ja Filosoofia, kes eatu naisefiguurina³² on raskel hetkel tulnud kunagist jüngrit külastama. Just Filosoofiast saab tema lohutaja ja nõuandja – tege-laskuju, kelle tõlgendusvõimalusi on samuti palju (paganlik Athena, kristlik Sophia või hoopis filosoofiline abstraktsioon?) (Crabbe 1981: 239). Teost on nähtud ka kui ilmutuslikku teekonda: hinge dialoogi ebamaise, ilmutatud tarkusega ja ettevalmistust kõrgeima hea mõistmiseks. Teekonna jooksul taasharib Filosoofia oma õpilast (Crabbe 1981: 238) ja varustab enesehaletsuse ja pateetika haavadega Boethiuse filosoofilise tõe mõistmiseks vajalike vahenditega, mis aitavad tal saatusele meelerahus vastu minna. Teose avasõnad lausub küll Boethius, kuid peamiselt kõneleb, arutleb ja laulab kogu teose kestel Filosoofia, kelle suu läbi kõlab ka valdav osa luuletusi – 35 meetrumit 39-st. Boethiuse tegelaskuju on teoses enamjaolt kuulaja ja nõustuja rollis, kes vahel esitab oma argumente ja küsimusi.

Meetrumite rollist

Meetrumid kui luulevormis lauldud vahepalad rütmistavad ja liigendavad teose algusest lõpuni.³³ „Consolatio” I raamat algab ja lõpeb meetrumiga; keskmised osad, II–IV raamat, algavad proosaga ja lõpevad meetrumiga. Viimane, V raamat

algab ja lõpeb proosaga, luues sel moel teoses tervikuna luule-proosa tasakaalustatud kogu arvu. Amy Blumenthal oletab, et teose lõpp on mittetäielik ja lõpust puuduvad värsid muudavad Boethiuse vaikuse tähendusrikkaks (Blumenthal 1986: 28),³⁴ kuid raamatu lõpusõnade veendumus ja rahu ning teose osade arvu sümmeetria lubavad siiski oletada lõpetatud tervikut.³⁵

Proosalõikude vahele paigutatud meetrumitel on teoses mitmeid ülesandeid. Keerulisi küsimusi käsitlevate pikkade arutluskäikude vahele asetatud luulepalad kosutavad väsinud kuulajat ning aitavad tal uuesti keskenduda (IV, 6, proosa): kui arutluskäigud panevad proovile loogilise mõtlemise, siis rütmistatud tekst ülendab ja kosutab hinge. Teiseks võetakse meetrumiga kokku eelnenud arutluskäik või juhatatakse sisse uudne teema – enamasti on meetrumitel peened seosed eelnevate või järgnevate proosapaladega (Chadwick 1981b: 223).³⁶ Kolmandaks pakuvad nad – sarnaselt kooriosaga kreeka tragöödias – salmivormis kommentaare pingelisele dialoogile, võimaldades arutelust eemaldumist ja pakkudes vaadet perspektiivis (Watts 1998: 25). Neljandaks koondavad nad tähelepanu kõige olulisemale – just meetrumi kaudu annab Filosoofia edasi sõnumeid ülimalt kaalukast. Pole juhus, et raamatu haripunkti – III raamatu 10. peatüki käsitlese kõrgeimast heast (*summum bonum*) – juhatab Filosoofia sisse piduliku III, 9 meetrumiga. Boethius

³¹ Gadara Menippose, kreeka küünilise filosoofi (elanud u. 330 eKr. – u. 260 eKr.) järgi, kes (Diogenes Laertiose andmeil: VI raamat, 99–101) kirjutas 13 teost, millest aga ühtegi ei ole säilinud. Tema eeskujul kirjutas „Menippose satiirid” („Saturae Menippeae”) Marcus Terentius Varro (116 eKr. – u. 27 eKr.), millest on säilinud arvestatav hulk fragmente. *Satira* või *satura* tähistas algselt lihtsalt segu (Smith 1890–1891, <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0063:entry=satira-cn&highlight=satira>> (4.10.14)). Kirjanduses on ajas muutunud *satura*’t viljelenud Ennius (vestlus erinevais värsimõõtudes), Lucilius (dialoogi osistega lühinarratiiv või elupildike), Martianus Capella (proosa ja värsside segu) jt. (Smith 1890, *ibid.*). Rudolf Peiper tsiteerib „Consolatio” eessõnas käsikirjade saatesõnades antud Boethiuse elulugusid, nende seas ühes nimetatakse teost *satira*’ks (*hos libros per satiram edidit*), „mis jäljendab Martianus Capella [allegoorilist teost] „De nuptiis Philologiae Mercurii”” (Peiper 1871: XXX–XXXI), mille eeskujuks omakorda on olnud Varro „Saturae”).

³² *Philosophia* ehk „tarkuse armastus” (kr. k.) on naissoost noomen nii kreeka kui ladina keeles.

³³ „Consolatio” puhaste ja kombineeritud värsimõõtude loetelu ja registrit vt. Peiper 1871: 219–227; täiendavat bibliograafiat annab Gruber (1978: 19–23), lisades lk. 16 järel skeemi värsimõõtude jagunemise ja sümmeetrilise paigutuse kohta teoses.

³⁴ Ka Thomas Hodgkin toetab „Consolatio” katkemise ideed (Hodgkin 1896: 508); tervikut näevad Gruber (1978: 23, vrd. 414–415) ja tema toel Chadwick (1981b: 234).

³⁵ V, 6 proosa, 46–48: „Mitte asjata pole jumalale asetatud lootus ja palved, mis ei saa jääda mõjutuks, kui nad on ausad. Seega pöörduge pahedest ja austage voorusi, tõstke hing õigete lootuste poole, kandke kõrgusse alandlikke palveid. Teis on suur ja sõnatu vajadus õigluse järele, kui te seda maha ei salga, sest tegutsete kohtuniku silme all, kes näeb kõike.” – „Nec frustra sunt in deo positae spes precesque, quae cum rectae sunt, inefficaces esse non possunt. Aversamini igitur vitia, colite virtutes, ad rectas spes animum sublevate, humiles preces in excelsa porrigite. Magna vobis est, si dissimulare non vultis, necessitas indicta probitatis, cum ante oculos agitis iudicis cuncta cernentis.” (Weinberger 1934: 127).

³⁶ Vrd. I, 1 proosa ja I, 2 meetrum; II, 1 proosa ja meetrum; II, 3 proosa ja meetrum jpt.

annab siingi viite järgnevale laulmisele: „Õige, lausus ta ja alustas kohe laulu järgnevas taktis.“³⁷ Järgneb mõjus ja pidulik, äärmuseni sisutihe, heksameetrites platonlik hümn kõiksuse ülesehitusest ja tema imelisest valitsejast.

Meetrumite muusika

Püüdes läheneda teosele muusikalisel perspektiivis, näeme esmalt, et „Consolatio“ käsitletakse muusikana kõige sagedamini meetrumeid. Oluline osa muusikaga seotud sõnavarast (laulmist tähistavad verbid *cano, canto, modular*; laulu tähistavad noomenid *carmen* ja *cantus*) kas tähistavad meetrumeid, märgivad nende esitust või on kasutusel värssides endis. Ladina keeles tähistab luuletust ja laulu ka üks ja sama sõna – *carmen*. „Consolatio“ käsikirjalisest traditsioonist selgub, et selle

mitmeid luuletusi on keskajal lauldud – peaaegu neljandik meetrumitest kannab käsikirjades algelisi neumamärke³⁸ (Wille 1967: 301). „Consolatio“ meetrumite viisistamist eraldiseisvate lauludena alates 9. sajandist tõendavad uuemadki publikatsioonid).³⁹ 9. sajandi II poolest pärit Ludwigi psalter („Ludwigspsalter“)⁴⁰ sisaldab samuti neumamärke kolmele „Consolatio“ laulule ühel ja samal leheküljel (I v). Need on meetrumid I, 1; II, 5 ja III, 8.

„Consolatio“ algab väga muusikaliselt, mitmekordses muusikalisel võtmes – meetrumiga, mille avasõna on laulud (*carmina*), teises reas järgnevad kurvad viisid (*maesti modi*), kolmandas laulu- ja laulmisega (*cano, carmen*) seotud Kameenid (*Camenae*; muusade sünonüüm) ja neljandas ilmneb muusika vahetu mõju meeleseisundile – eeleegia niisutab palged tõeliste pisaratega:

Laule kes kord öitsva innuga lõin,

nutüd, häda küll, nutuväärselt algama pean süngeid viise.

Ennäe, mulle ütlevad siin, mida kirja panna, kratsitud palgega Muusad

ja eeleegia vael palged niiskuvad mul tõelist pisaraist.

Carmina qui quondam studio florente peregi,

flebilis heu **maestos** cogor inire **modos**.

Ecce mihi lacerae dictant scribenda **Camenae**

et veris **elegi** fletibus ora rigant.⁴¹

Kuuldud I, 1 meetrum on üks väheseid meetrumeid, milles Muusade toel musitseerib Boethiuse tegelaskuju ise, kes esitab kolm laulu esimeses ja ühe viiendas raamatus; ülejäänud loob ja esitab Filosoofia. Avasõnal *carmina* on nähtav vastandus 4. rea eeleegiatega (*elegi*), mis seostus antiigis peamiselt kaebelauluga või andis teada armuvalust (Crabbe 1981: 244).⁴² Eleegiaseisund on Boethiusel

võrratult madalam, kui väljendaks mistahes laul (*carmen*) (*ibid.*, 248). I, 1 meetrumis korduvad üha kurbust, nutmist ja õnnetu-olemist väljendavad sõnad (*maestus, miser, tristis, flens*), kuid *carmen* laulu alguses viitab Boethiuse luuleloomingule (ja seisundile), mis varem oli teistsugune.⁴³ Samas on *carmen* mõistena laiem, kaasates eeleegiat (Crabbe 1981: 267, märkus 67). Nii esitab Filosoofia meis-

³⁷ III, 9 proosa: „Recte, inquit, ac simul ita modulata est.“ (Weinberger 1934: 63).

³⁸ Neumamärkidega on varustatud meetrumid I, 1 (*Carmina qui quondam*), I, 2 (*Heu quam praecipiti*), I, 5 (*O stelliferi conditor orbis*), I, 7 (*Nubibus atris*), II, 5 (*Felix nimium prior aetas*), III, 5 (*Qui se volet esse potentem*), III, 6 (*Omne hominum genus*), III, 8 (*Eheu quae miseros*), IV, 7 (*Bella bis quinis*). Neist viimasele on säilinud koguni kaks erinevat meloodiat. On ka teada, et 16. sajandil viisistasid I, 1 meetrumi Heugeliuse ja Cuprariuse ja meetrumi I, 7 üks anonüümne helilooja (Wille 1967: 301).

³⁹ Christopher Page käsitleb Canterbury Püha Augustinuse kloostri u. aastal 1000 valminud „Consolatio“ koopiat, mille kümne meetrumi kohal olevate lihtsate neumade abiga on talutava täpsusega võimalik taastada nende meloodia ja lähemalt ühe, IV, 7 meetrumi (*Bella bis quinis*) viisistust. Käsikiri kannab numbrit MS Auct. F. I. 15 ja asub Oxfordis (Bodleian Library) (Page 1981: 307).

⁴⁰ Asub Berliinis (Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, kohaviit Ms. theol. lat. fol. 58).

⁴¹ I, 1 meetrum, 1–4 (Weinberger 1934: 1).

⁴² Crabbe rõhutab raamatu alguse seost Ovidiuse eeleegiliste luulekogumikega „Tristia“ ja „Epistulae Ex Ponto“, mis on valminud eksilis (Crabbe 1981: 244). Samavõrra mahukad on teose jätkudes seosed Vergiliuse ja Horatiuse luulekorpusega (Gruber 1978: 20), lisaks paljudele teistele.

⁴³ Useneri analüüsitud fragment Cassiodoruse käsikirjas nimetab Boethiuse tööde hulgas bukoolilist laulu (*condidit et carmen bucolicum*, Usener 1877: 4), mis oleks liiga vähene määratlus, et märkida „Consolatio“t, kuid mida võiks võtta täiendava viitena, et Boethiusel võis olla teisigi luuletusi (Crabbe 1981: 248).

terliku ja tundeüllase laulu (*carmen*) eleegilisest muusikust Orpheusest (III, 12 meetrum); laulust tuleb edaspidi lähemalt juttu.

Ka viide Homerose laulmisele, tsitaat „Iliasest“ V, 2 meetrumis, on paigutatud värssi: „Homerose laulab (*canit*) mesisel keelel, kuidas särava valgusega Päike näeb ja kuuleb kõike“.⁴⁴ Eelnenud meetrumile viidatakse verbiga „laulma“ (*cano, canto*) IV, 1 proosas: „Kui Filosoofia oli need [III, 12 meetrumi värsid] rahulikult ja meeldivalt laulnud, säilitades väärika näoilme ja kaaluka väljenduse, ei olnud mina veel unustanud sügaval enda sees pesitsevat kurvameelsust ja katkestasin tema kavatsuse midagi ütelda“.⁴⁵ Teisel annab Filosoofia märguande teha muusikaline paus ning sõnab IV, 6 meetrumi sissejuhatuseks: „Kuid näen, et oled juba ammu koormatud teema kaalukusest ja kurnatud pikaleveninud mõttekäigust ning ootad mõningast laulu magusust. Niisiis rüüpa sõõm, mis sind värske jõuga kinnitab, nõnda et jaksad jätkata“.⁴⁶ Viide märksa varasemale, lauldes esitatud meetrumile (IV, 6) antakse V, 3 proosalõigu lõpus⁴⁷ ja ka I, 6 proosa alguses.⁴⁸ Seevastu IV, 7 meetrumi esitamine võetakse järgnevas proosapalas kokku sõnaga „lausunud“ (*dixerat*).⁴⁹

Kõlav laul

Boethiuse kahe säilinud *quadrivium*-i-alase teose, „De arithmetica“ ja „De musica“ võrreldes ilm-

neb „Consolatio“ kontrast suhtumise osas muusikasse. Kui „De arithmetica“ ja „De musica“ on veel esiplaanil muusika mõtteline, mõistusega haaratav pool (heli kui kvantiteet ning arvsuhted),⁵⁰ mis on kõrgemale seatud ja vastandatud meelte kaudu tajutud, s.o. kuuldavale muusikale,⁵¹ siis „Consolatio“ algusvärssidest peale on selge, et muusika on siin kuuldav.

III, 2 meetrumis lausub Filosoofia: „Hea meel on kõlavas laulus aeglaselt sõrmitsetaval lüüral anda teada“,⁵² võttes kokku sõnumi maailmakorrast, looduseadustest, harmoonilistest ja purunematutest seostest kõige oleva vahel. „Consolatio“ on väljendatud ka Boethiuse isiklik suhe muusikasse: Boethius laseb Filosoofia suu kaudu esmakordselt ilmsiks saada enda rõõmul reaalselt kõlava muusika üle. Nii täheldab Filosoofia IV, 6 proosas: „Kuna nauding muusikalisest laulust rõõmustab sind [---]“⁵³ ja sama peatüki lõpus juba eespool viidatud „Näen, et oled juba ammu koormatud teema kaalukusest [---] ning ootad mõningast laulu magusust“ (IV, 6 proosa, vt. eespool allm. 46). Kõnealune muusika on oluline kolmest aspektist: Filosoofia kasutab teda abivahendina oma eesmärkide saavutamisel, muusika on kuuldav ning rõõmustab ja kosutab Boethiust.

Ka kuulamisel ja vaikusel on „Consolatio“ oluline seos muusika kõlamisega. Teose raamatute vaheliseks piiriks on mitmel puhul hetk vaikust

⁴⁴ V, 2 meetrum, read 1–3: „Πάντ' ἐφοράν καὶ πάντ' ἐπακούειν [Pant' eforan kai pant' epakouein] / puro clarum lumine Phoebum / melliflui canit oris Homerus“ (Weinberger 1934: 110).

⁴⁵ IV, 1 proosa: „Haec cum Philosophia dignitate vultus et oris gravitate servata leniter suaviterque cecinisset, tum ego nondum penitus insiti maeroris oblitus intentionem dicere adhuc aliud parantis abrui [---]“ (Weinberger 1934: 78).

⁴⁶ IV, 6 proosa lõpulause: „Sed video te iam dudum et pondere quaestionis oneratum et rationis prolixitate fatigatum aliquam carminis exspectare dulcedinem; accipe igitur haustum, quo refectus firmior in ulteriora contendas.“ (Weinberger 1934: 102).

⁴⁷ V, 3 proosa lõpulause: „Seepärast on paratamatu – nagu sa [Filosoofia] pisut varem laulsid – et inimsugu nõrkeb, kui ta on eraldi ja lahus oma allikast.“ – „Quare necesse erit humanum genus, uti paulo ante cantabas, dissaeptum atque disiunctum suo fonte faticare.“ (Weinberger 1934: 114). Viidatakse IV, 6 meetrumi ridadele 42–43.

⁴⁸ I, 6 proosa: „Nii see on, ütles ta [Filosoofia], ja nimelt sellest laulsid sa pisut eespool, kurtes, et ainult inimkond asub väljaspool jumalikku hoolt; sellal kui ülejäänud üle valitseb vankumatult mõistus.“ – „Ita est, inquit; nam id etiam paulo ante cecinisti, hominesque tantum divinae exsortes curae esse deplorasti.“ (Weinberger 1934: 17–18). Viidatakse I, 5 meetrumi ridadele 25–27.

⁴⁹ V, 1 proosa algus: „Lausunud nõnda, pööras ta jutu kulu teisale, et arutleda ja esitada sootuks muud.“ – „Dixerat orationisque cursum ad alia quaedam tractanda atque expedienda vertebat.“ (Weinberger 1934: 107).

⁵⁰ Juba alates „De arithmetica“ I, 1-st on kooskõlalised intervallid (diapasoon, diapente jt.) esitatud kui arvsuhted. Arvudel põhineb ka tähtede kulg, liikumine ja faasid (hiljem „De musica“ I kirjeldatud ilmaruumi muusikana) (Friedlein 1867: 11–12; tõlge: Paesalu 2010, lisa 2). Vrd. „De musica“ I, 34: tõeline muusik tunneb ja rakendab teooriat; praktik, kes käteosavuse esiplaanile seab, jääb teenija rolli (tõlge: Paesalu 2010, lisa 4).

⁵¹ Näiteks „De musica“ I, 9 pealkiri: „Mitte kogu otsustust ei tule anda meelte, vaid enam on vaja uskuda mõistust; selles peatükis ka meelte petlikkusest.“ – „Non omne iudicium dandum esse sensibus, sed amplius rationi esse credendum; in quo de sensuum fallacia.“ (Friedlein 1867: 117); „De musica“ I, 28: „Ehkki kooskõla eristab kuulmismeel, kaalub selle siiski välja mõistus.“ – „Consonantiam vero licet aurium quoque sensus diiudicet, tamen ratio perpendit.“ (Friedlein 1867: 220).

⁵² III, 2 meetrum, read 5–6: „placet arguto / fidibus lentis promere cantu“ (Weinberger 1934: 49).

⁵³ IV, 6 proosa: „Quod si te musici carminis oblectamenta delectant [---]“ (Weinberger 1934: 96).

– muusika kuulatamine ja hetkeline kontakt oma tunnetega loob mõttelise pausi kahe raamatu vahel. Nii järgneb I, 7 meetrumile vahetult vaikus – laulul lastakse mõjuda enne, kui algab II raamat: „Pärast seda vaikus Filosoofia pisut aega ja kui ta oli oma leebe vaikimisega mu tähelepanu endale koondanud, alustas ta nõnda“ (II, 1 proosa). II, 8 meetrumi järel (III raamatu alguses) kuuleme: „Ta [Filosoofia] oli juba laulmise lõpetanud, kuid ihkasin, hämmastuses ja kõrvas ikka veel kikkis, edasi kuulata – oodi hurm oli mu paigale naelutanud.“⁵⁴ Boethius on muusikast nii lummatud, et vakatab mõneks ajaks. Ka vaikus ja kuulatamine kinnitavad, et muusika teose meetrumites on kuuldav.

Muusika ja muusad

Sõnaga *musica* seondub „Consolatio’s“ samatüveline *Musa*, kellest on „Consolatio’s“ juttu kuuel korral. Nad on teoses inspireerija ja innustaja, ühel korral ülekantult laulu tähenduses.⁵⁵ Boethius eristab Filosoofia suu läbi muusade kaks tüüpi, kelle roll ja mõju on täiesti erinev: luulemuusad (*poëticae Musae*)⁵⁶ ja filosoofiamuusad (vrd. *meis Musis*;⁵⁷ *Platonis Musa*)⁵⁸.

Luulemuusad inspireerivad eleeegiat (siinkohal kaebelaulu), mis mõjub tunnete sfäärile ja läheb hinge, väljendab ja äratav sügavaid tundeid, on magus ja kaasakiskuv – kuid nende loomingu vili on kahjulik ja koguni mürgitab meelt. Niisugused on raamatu alguse luulemuusad (*poëticae Musae*) vangistatud lohutamatu Boethiuse sängiveerel, kes aitavad tal oma ängi sõnastada. Boethiust

külastama tulnud Filosoofia annab neile hävitava hinnangu: „teatraalsed lipakad“⁵⁹ ja „hukkumiseni magusad Sireenid“⁶⁰ ning kihutab nad hingevalus Boethiuse juurest minema. Need muusad „tapavad kirgede viljatute asteldegas mõistuse saagirikka külvi ja harjutavad inimeste meele haigusega, mitte ei vabasta sellest“. Filosoofia omistab siin luulemuusadele „magusaid mürke“ (*dulces venenae*), öeldes, et nad „tema valu mitte ainult ühegi vahendiga ei leevenda, vaid toidavad seda lisaks veel magusate mürkidega.“⁶¹ Sarnase mõjuga muusika kirjeldus kordub Orpheuse loos (meetrum III, 12), kus ilmneb küll tundemuusika üleinimlik võim nii maa peal kui maa all, kuid võimetus aidata muusikut ennast.⁶² Kiremärkide mõju meelele on hiljem aimatav ka Kirke müüdis (IV, 3 meetrum).

Eleegilist muusikat ergutavaile muusadele vastandatakse filosoofiamuusa, kes seisab kirgedest kõrgemal ja tegutseb mõistuse tasandil. Nii sõnab Filosoofia luulemuusasid välja ajades: „Jätke minu muusade hooleks tema eest hoolitseda ning ta terveks ravida!“⁶³ Eleegiamuusad kuuletuvad tal kohe ning nende koor lahkub kurvalt, häbist punastades ja pilku maha lüües.⁶⁴ Teisel tsiteerib Filosoofia „Phaidonit“: „Sest nagu Platoni muusa paneb kõlama tõe, siis mida tahes ka inimene õpib, tuletab ta meelde (ainult) seda, mille on unustanud.“⁶⁵

Kõigest, mida Filosoofia läbi kogu „Consolatio“ kõneleb ja laulab, ilmneb, et filosoofiamuusadel on mõtte, sõnade ja laulu jõul pakkuda midagi

⁵⁴ III, 1 proosa: „Iam cantum illa finiverat, cum me audiendi avidum stupentemque arrectis adhuc auribus carminis mulcedo defixerat.“ (Weinberger 1934: 45).

⁵⁵ I, V proosa: „viimases, raevutsevas laulus“ – „in extremo Musae saevientis“ (Weinberger 1934: 16, read 16–17). Boethius väljendab siin pahameelt, et kõiksuse kord inimmaailmas ei rakendu.

⁵⁶ I, 1 proosa (Weinberger 1934: 3, rida 1).

⁵⁷ I, 1 proosa (Weinberger 1934: 3, read 13–14).

⁵⁸ III, 11 meetrum, rida 15 (Weinberger 1934: 73).

⁵⁹ I, 1 proosa: Ta [Filosoofia] lausus: „Kes lubas neil teatraalseil lipakail sellele haigele läheneda [...]“ – „Quis, inquit, has scenicas meretriculas ad hunc aegrum permisit accedere [...]“ (Weinberger 1934: 3, read 3–4).

⁶⁰ I, 1 proosa: „Ent minge juba, te hukkumiseni magusad Sireenid, ning jätke minu muusade hooleks tema eest hoolitseda ning ta terveks ravida!“ – „Sed abite potius, Sirenes usque in exitium dulces, meisque eum Musis curandum sanandumque relinquite.“ (Weinberger 1934: 3, read 13–14).

⁶¹ I, 1 proosa: „quae dolores eius non modo nullis remediis foverent, verum dulcibus insuper alerent venenis.“ (Weinberger 1934: 3, read 4–6).

⁶² III, 12 meetrum, read 16–17: „viisid, mis on allutanud kõik, ei vaigista peremeest ennast“ – „nec, qui cuncta subegerant, / mulcerent dominum modi“ (Weinberger 1934: 77).

⁶³ Filosoofia antud korralduse tõlget vt. allm. 60.

⁶⁴ I, 1 proosa (Weinberger 1934: 3, read 14–16).

⁶⁵ III, 11 meetrum, read 15–16: „Quod si Platonis musa personat verum, / quod quisque discit immemor recordatur.“ (Weinberger 1934: 73). Vrd. Platoni „Phaidon“, 76a (Lepajõe 2003: 76). Paralleel on ka dialoogiga „Menon“, 81d (Scheible 1972: 117).

märksa paremat – inimest kosutada ja edendada tarkust (Chamberlain 1970: 85). Ka Filosoofia enese kuju Boethiuse vangikongis sarnaneb muusaga, kes Boethiust ühtaegu ravib, trööstib ja innustab (*ibid.*).

Muusika ja retoorika

„Consolatio’s” esineb sõna *musica* kolmel korral, esmalt II raamatus, millega algab Filosoofia tegeliku lohutuse osa. Filosoofia käsitleb muusikat algusest peale isikustatud kujul ja vajaliku abilisenä oma seisukohtade edasiandmiseks, asetades end enesestmõistetavalt hierarhiliselt kõrgemale positsioonile. Nii soovib Filosoofia II raamatu alguses enda kõrval näha „Retoorika auditavat veenmisjõudu” ja Muusikat, „oma kodukolde teenijana”,⁶⁶ kes aitavad Filosoofial sõnumi kuulajani tuua auditaval moel: „Ühes temaga [s.o. retoorikaga] laulgu kaasa [muusika], kord kergemates, kord kaalukamates laadides” (*ibid.*). Siin demonstreerib Filosoofia oma tugevust muusikateoorias – ta tunneb ja eristab muusika laade ning kasutab neid vastavalt vajadusele.

Pisut hiljem (II, 3 proosa) tunnustab Boethiuse tegelaskuju Filosoofia vilumust mõlemas kunstis – „Kauhid on su sõnad küll ja kaetud retoorika ja muusika magusa meega”, ent möönab: „nad on rõõmuks vaid kuulamise hetkel, kuid õnnetuil asub kannatuste valu sügavamal. Sestap, niipea kui need kõrvus helisemast lakkavad, rusub südant taas sügaval pesitsev kurvameelsus.”⁶⁷ Siinkohal tasub taas tähele panna selget viidet tegelikkuses kõlavale muusikale ning Boethiuse igatsusele, et see puudutaks ja raviks ka sügaval peituvaid hingeavaid.

Viimaks, III raamatu alguses kuuleme, et muusika ja retoorika väel, kõneosavuse ja lauluga⁶⁸ kosutab Filosoofia Boethiust ja valmistab temas ette vaikse ja tähelepaneliku meeleseisundi, nõnda et Boethius Filosoofiat mitte ainult ei kuula, vaid „ihkab kuulata kõigest väest”.⁶⁹ Laulu on siinjuures

nimetatud mahedalt lummapaks ja laulmist hurmapaks ja rõõmustavaks (vt. ka allm. 54).

Muusikuametist on „Consolatio’s” juttu üksainus kord – näites selle kohta, et iga tegevuse loomuses on teostada nimetusele (mõiste tasand) vastavat ametit, vastupidisest tõukudes. Eelneb platonlik mõttekäik, et idee (kontseptsioon) seisab kõrgemal selle teostamisest. Näitesse on valitud kolm ametimeest: muusik, arst ja kõnepidaja. „Muusika loob muusikud, meditsiin arstid ja retoorika – kõnepidajad” (II, 6 proosa).⁷⁰ Taas on täheldatav muusika ja retoorika vaatlemine lähestikkude.

Filosoofia tegelaskuju näitab end kui oskuslik poeet, reetor ja muusik. Läbi kogu „Consolatio” mängib ta osavalt keelpille, loob laia valiku (35) laule kõige erinevates värsimõõtudes ja säilitab võime otsustada muusika üle, eristades mõistuslikult nii selle omadusi kui toimet ja tegutsedes teadlikult (Chamberlain 1970: 85). Kui „De musica’s” on tõeline muusik üksnes muusikateoreetik, kes rakendab mõistust, et otsustada muusika ja luule üle, kuid kes ise muusikat ei praktiseeri, ning poeet/helilooja ja pillimängija/laulja on muusikud, kes „üksnes tiirlevad muusikakunsti ümber”,⁷¹ siis „Consolatio’s” viljeleb Filosoofia muusikat täiel määral kõigis „De musica” I, 34 kirjeldatud muusika liikides: instrumentaalmuusikas, laulude loomises (luulekunstis ja heliloomingus) ning muusikateoorias.

Orpheuse muusika

Muusikalise materjali mõttes on teoses kõige rikkalikum III, 12 meetrum – lugu Orpheusest, mida võiks nimetada ka hümniks muusika kõikevõitvale väele. Tundeküllane Orpheuse müüdi kirjeldus asub teose 39 meetrumi hulgas 27. kohal ja lõpetab III raamatu.

Terve kaunikõlaline III, 12 luuletus annab edasi sõnumi muusika võimest mõjutada olendeid ja nähtusi nende loomoomasel tasandil, puuduta-

⁶⁶ II, 1 proosa: „Adsit igitur rhetoricae suadela dulcedinis [...] cumque hac musica laris nostri vernacula nunc leviores nunc graviore modis succinat.” (Weinberger 1934: 21, read 11–12).

⁶⁷ II, 3 proosa: „Speciosa quidem ista sunt, inquam oblitaque rhetoricae ac musicae melle dulcedinis tum tantum, cum audiuntur, oblectant, sed miseris malorum altior sensus est.” (Weinberger 1934: 25–26).

⁶⁸ III, 1 proosa: „Oh [...], kui väga sa oled mind nii oma kaalukate seisukohtade ja rõõmustava lauluga värskendanud!” – „O, [...], quam tu me vel sentiarum pondere vel canendi etiam iucunditate refovisisti.” (Weinberger 1934: 45).

⁶⁹ III, 1 proosa: „audiendi avidus vehementer efflagito” (Weinberger 1934: 46, rida 3).

⁷⁰ Ladina tekstis on kasutatud samatüvelisi sõnu: *musica* – *musicus*, *medicina* – *medicus*, *rhetorice* – *rhetor*: „Sic musica quidem musicos, medicina medicos, rhetorica rhetores facit.” (Weinberger 1934: 38, read 17–18).

⁷¹ „De musica” I, 34: „quae circa artem musicae versantur” (Friedlein 1867: 224).

da nende sügavaimat olemust, püüdes lepitada isegi paratamatust ja surma. Orpheuse lein Eurydike kaotuse pärast on südantlõhestav, ta andub tunnete ja laseb nuttes kõlada pisaraid toovaid viise (*gemens* [...] *flebilibus modis*). Siin tekib kõlaline paralleel Boethiuse enda ahastusega raamatu alguses (*flebilis* *heu maestos cogor inire modos*, (I, 1 meetrumi rida 2: „nüüd, häda küll, nutuväärselt algama pean süngeid viise“). Orpheuse piin on kirglik, leegitsev torm põletab põue põhja (*cum flagrantior intima fervor pectoris ureret*, read 14–15), kuid sündinud viisid, mis kõike ja kõiki taltsutavad (*qui cui cuncta subegerant modi*, read 16–17), ei suuda vaigistada peremehe enda meeli (*nec* [...] *mulcerent dominum*, rida 16–17). Siin on teine paralleel I, 1 meetrumiga, sest kummagi lauliku hingevalu nende tundemuusika parandada ei aita.⁷² Allutanud maapealse looduse, kuid võimetuna taevaste jumalate julmuse vastu laskub Orpheus allmaariiki.

Seal laulab ta helisevatel keeltel
mahedaid viise tempides
nuttes kõigest, mida on ammutanud
jumalannast ema [Kalliope] erakordseist
allikaist,
[kõigest], mida andis piiritu lein
ja armastus, mis kahekordistas leinakurbust.⁷³

Orpheuse muusikat iseloomustatakse kahel korral meeldiva või magusana – maa peal muudab ta jahikoera meeldivaks (*iam cantu placidum canem*, rida 13) ja allilma väravais on ta magus palve (*dulcis prex*, rida 27). Siin võiks tuua kolmanda paralleeli raamatu alguse eleegiamuusade magusate mürkidega (*dulces venenae*, I, 1 proosa). Kuid Orpheuse muusika vapustab (*commovens*) allilma väravaist saati. Kerberos on laulust rabatud ja tarbub hämmastuses (*stupet captus carmine*, read 29–30), Fuuriaid, kes vintsutavad süüdlasi hirmutundega, tabab pisaraist nõretav kurbus (*iam maestae lacrimis madent*, rida 33). Igavesed piinad vakatavad – janust meeleheitel Tantalos põlgab

vee, igipöörlev Ixioni ratas peatub, kotkaski küllastub muusikast, jättes rebimata maksa. Muusika sünnitab allilma valitsejas halastuse (*miserans*, reas 41) ja lauluga lunastatud kaasa (*carmine empti coniux*) antakse mehele tagasi ühel tingimusel – keeluga tagasi vaadata (*ne* [...] *fas sit lumina flectere*, read 45–46). Orpheus igatses ja vaatas, kuid kaotas ja tappis oma kaasa:

Orpheus Eurydiken suam
vidit, perdidit, occidit.⁷⁴

Lõpuridades selgub kirjelduse eesmärk. Määrav on meele pilgu suund ehk see, kuhupoole vaadata pilk on pööratud. Luuletuses on kuuel korral vaatamist väljendavad verbid ja ta nii algab kui lõpeb viitega vaatamisele:

Õnnelik on, kes on suutnud
silmata headuse säravat lätet,
õnnelik, kes on suutnud
valla päästa raske maa ahelad.⁷⁵

*

See lugu on suunatud teile,
kel siht tõsta meel
üles päevavalguse poole,
sest lüüasaanult kes pilgu pöörab
allilma grotti,
kaotab hinnalise, mida kannab,
kui varjusid silmab.⁷⁶

III, 12 meetrumis võib kokkuvõtvalt välja joonistada eleegilise muusika järgnevad aspektid: ta väljendab ja äratav sügavaid tundeid, on meeldiv (*placidus*) ja magus (*dulcis*), on võimeline puudutama kuulajate sügavamat olemust ning mõjutama käitumist ja otsuseid (taltumatu taltub, halastusetu halastab). Ta on võimeline saavutama kõik, kuid kui tema üle ei valitse meele teadlik valik ja mõistuslik otsus, ta ka kaotab kõik.

„Consolatio“ on komponeeritud väga läbimõeldult. Joachim Gruber on oma kommentaaris märkinud, et kõik „Consolatio“ meetrumid on korrapäraselt ja sümmeetriliselt paigutatud III,

⁷² Vrd. I, 1 proosa „quae dolores eius [...]“ – vt. allm. 61.

⁷³ III, 12 meetrum, 20–25: „Illic blanda sonantibus / chordis carmina temperans / quicquid praecipuis deae / matris fontibus hauserat, / quod luctus dabat impotens, / quod luctum geminans amor.“ (Weinberger 1934: 77).

⁷⁴ III, 12 meetrum, 50–51 (Weinberger 1934: 78).

⁷⁵ III, 12 meetrum, 1–4: „Felix qui potuit boni / fontem visere lucidum, / felix qui potuit gravis / terrae solvere vincula.“ (Weinberger 1934: 76).

⁷⁶ III, 12 meetrum, 52–58: „Vos haec fabula respicit / quicumque in superum diem / mentem ducere quaeritis. / Nam qui tartareum in specus / victus flumina flexerit, / quicquid praecipuum trahit / perdit, dum videt inferos.“ (Weinberger 1934: 78).

9 meetrumi „O qui perpetua” ümber.⁷⁷ Gruberi sõnul asub III, 9 teoses keskel, kuid mitte võttes arvesse osade arvu teoses, vaid teksti mahtu (Gruber 1978: 22, allm. 155), ning poolitab teose ka temaatilisel kaheks (Gruber 1978: 230–232).

Kui III, 9 meetrum käsitleb heksameetrites pidulikult ilmaruumi muusikat, siis III, 12 meetrum on muusikakeskne teisel moel, osutades, et kui taheski virtuoosne muusik kaotab kõrgeima, milleni ta muusika abiga on jõudnud, kui ta ei suuda talitseda tundeid ega liikuda ratsionaalsele tasandile. Nõnda on teose haripunkt mõlemalt poolt väga lähedalt ümbritsetud muusikaga ja laulude lõikes on ilmaruumi muusika kõige tähtsamal kohal.

Ilmaruumi muusika

„Consolatio’s” on väga tähtis tõsta teadlik pilk kõrgusse ja märgata taevast harmooniat – taevavõlvi pöörlemist, tähtede ringkäike, tõuse ja loojumisi, ühe aastaaja sündimist teisest, võitlevate ja vastandlike elementide liitu – ning märgata igavest armastust, selle loojat. Esmapilgul ei seostu „mak-rokooskõlad ja -rütmid” nüüdisaja lugejale ehk otseselt muusikaga, kuid on oluline tähele panna, et „De musica” alguses (I, 2) on tähtede ringkäik, nelja elemendi ühtsus, aastaegade ja ööpäevade rütm kirjeldatud kui kõige tähtsam muusika liik, ilmaruumi muusika (*musica mundana*).⁷⁸ Olgu siinkohal näiteks toodud katkend „Consolatio” III, 9 meetrumist,⁷⁹ hümnist Loojale, mis väljendab kõiksuse harmooniat:

Kaunim kaunimast, taevase eeskuju järgi
kõike sa tüürid,
kõiksust kaunina mõtteis kandes ta voolidki
kauniks,
liikmete täius loob sinu tahtmisel terviku
veatu.

Liidad algosad arvudes nii, et külm kohtab
leeke,
põuane voolusid, ent tuli puhtaim taeva ei
tõtta

ning et kantavad koormad ei suru vee alla
maismaad.

Maailma hingel ühte seod loomused kolm,⁸⁰
nõnda sünnib

liikmete kooskõla keskmes, liikuma mis paneb
kõike.

Hing, nii jaotatud, liikumishoo omal kätkenud
kahte

sõõri on, kulgedes endasse naasvana, ringina
piirab

põhjatut vaimu; seesama võrdpilt pöörab ka
taevast.⁸¹

Neilsamadel põhjustel – taevase harmoonia võrdpildina – on loodud vähemadki hinged, kelles kõiksus oma harmoonias peegeldub: „Neil sa põhjustel lood kõik väiksemad hinged ja elud [---]”.⁸² Nõnda on III, 9 meetrumis seotud ilmaruumi- ja inimmuusika ning maailma hing. Muusika väljendab end ühteliitva jõuna. Ülaltoodud katkend on ka ainus (ja kaalukaim võimalik) koht kogu teoses, milles on kasutusel otseselt muusikalise kooskõlaga seotud mõiste, omadussõna *consonus* – kooskõlalised on maailma hinge liikmed.

„Consolatio’s” on väga palju näiteid korra ja harmoonia kohta maailma ülesehituses. Nii toob Filosoofia II, 8 meetrumis välja võitlevate algete igavese lepingu (read 3–4), päeva ja öö vaheldumise (read 5–8), vastandlike elementide – vee ja maismaa – talitsetuse teineteise suhtes (read 9–11). Kooskõlaga samatähenduslik on siin armastus (*amor*), mis seob ühte nähtuste säärase järjestuse ning valitseb taevast, merd ja maad (read 13–15).

⁷⁷ Gruber 1978: 22–23 ja eriti skeem lk. 16 järel; seost rõhutab ka Chadwick (Chadwick 1981b: 234).

⁷⁸ „De musica” I, 1 (Friedlein 1867: 42), vrd. Chamberlain 1970: 81.

⁷⁹ III, 9 meetrumi tõlge on tervikuna ilmunud järgmises väljaandes: Kolk, Kaspar 2009. *Rooma kirjanduse antoloogia*. Tallinn: Varrak.

⁸⁰ Maailma hinge kolmest osast tervikuks liitmise idee, nagu ka maailma loomise kirjeldus värssides 1–21 on tihedas seoses Platoni dialoogiga „Timaios” (Scheible 1972: 101–112).

⁸¹ III, 9 meetrum, read 7–17: „[---] pulchrum pulcherrimus ipse / mundum mente gerens similique in imagine formans / perfectas iubens perfectum absolvere partes. / Tu numeris elementa ligas, ut frigora flammis, / arida convenient liquidis, ne purior ignis / evolet aut mersas deducant pondera terras. / Tu triplicis mediam naturae cuncta moventem / conectens animam per consona membra resolvit; / quae cum secta duos motum glomeravit in orbes, / in semet reditura meat mentemque profundam / circuit et simili convertit imagine caelum.” (Weinberger 1934: 63–64).

⁸² III, 9 meetrum, 18–19: „Tu causis animas paribus vitasque minores / provehis [---]” (Weinberger 1934: 64).

Et maailmakõiksuse kulg
kindlas kooskõlas muutub,
et võitlevad alged siiski
peavad igavest liitu,
et Phoibos punapõskse päeva
kuldse kaarikul toob kaasa,
ja öid, mida Hesperos hiivab,
talitseb Phoibe,
et himukas meri voogusid
kindlais piirides hoiab
ning maismaal puudub luba
laialt merre ulatuda,
niisugust asjade korda loob
maid ja meresid valdav,
taevaidki juhtiv arm.⁸³

Arm ühendab sõdivad vastaspoolused ja hoiab neid vaos kaunilt liikuvast masinavärgis (read 16–21), liites ka rahvaid, abielupartnereid ja sõpru (read 22–27). Luuletuse II, 8 lõpuvärssides õhkab Boethius, et taevaid valitsev armastus (s.o. taevane kooskõla) võiks valitseda ka inimeste hingedes.⁸⁴ Võrratu hümn ilmaruumi muusikale on I, 5 meetrumi read 1–24, milles kirjeldatakse kõiksuse muusikat taevas (read 1–14) ja aastaegade vaheldumises (read 14–24).⁸⁵

IV, 6 meetrumis⁸⁶ peab taevakehade kulg õiglase lepingu (*iusto foedere*, rida 4) kaudu igiammust rahu (*veterem pacem*, rida 5), mida uuendab vastastikune armastus (*alternus amor*, rida 17). Armastus on siin nii elemente valitsev kooskõla (*concordia*, rida 19) kui väljamõõdetud parajus (*temperies*, rida 30), mis reguleerib aastaegade siirdumist ühest teise. Samas meetrumis on viiteid ka kooskõla vastandväärtusele: taevarannalt on pagendatud vastukäiv sõda (*bellum discors*, rida 18) ja võitlevad elemendid (*elementa pugnantis*, rida 20) taanduvad kordamööda üksteise teelt. Filosoofia juhib neile tõdedele tähelepanu kõigi maiste muusikaliikide (*musica instrumentalis*) abi-

ga – laulus, luules, pillimängus – ja oma eeskujuga teadlikkusest.

Muusika ja inimene

Häälega seotud sõnavara kaudu tulevad „*Consolatio's*“ välja ka puutepunktid inimese kolme tähtsama tunnusega. Need on meel (*mens*), hing (*anima*) ja keha (*corpus*). Vaid inimese meel (reas 33 samas tähenduses ka süda, *cor*) on inimese puutumatu pärisosa, mis välise võimu väel ei loomastu. IV, 3 meetrumis esitatakse Kirke müüt – Odysseuse külastus Aiaie saarele, millel võluri saatjaiks on juba varem loomadeks muudetud külalised. Meetrumi keskel on kirjeldus Odysseuse meeskonna sigadeks muutmisest. Selles seoses mainitakse kolme inimese tunnust – keha (*corpus*), häält (*vox*) ja meelt (*mens*). Kirke mürk suudab küll moonutada keha ja hääle: „Miski terveks ei jää, moondunud hää on ja keha.“⁸⁷ – kuid mitte inimese meelt: „Üksnes meel jääb püsima kindlalt, leinama koletut muutust.“⁸⁸ Muutuse põhjustanud mürk (*venenum*) ilmneb alles viimastes värssides, kuid loob mõttelise silla eleegiamuusade magusate mürkidega raamatu alguses – nagu ka Orpheuse magusaks lauldud eleegiatega. Seos muusikaga on aimatav vaid õrnalt: eelnevas peatükis on juttu sellest, et inimese meelt mürgitavad tema enda tundetulv ja kired (Scheible 1972: 138–140).

Teisal on muusikal inimese hingejõude ja meelt liikuma ärgitav roll. V, 4 meetrumis tuuakse näide, et igale tegevusele eelneb kogemus (*passio*, kr. *πάθος* (*pathos*)). Meelekogemused – kuulnud hääle ja nähtud valgus – tungivad hinge ja hing vahendab kogemuse meelele. Meel tunneb sarnase ära ja vastab liikumisega:

Siiski eelnev on kogemus, mis ergutab
ja liigutab hingejõude elavas kehas,
nagu siis, kui valgus tabab silmi

⁸³ II, 8 meetrum: „Quod mundus stabili fide / concordēs variat vices, / quod pugnantis semina / foedus perpetuum tenent, / quod Phoebus roseum diem / curru provehit aureo, / ut, quas duxerit Hesperos, / Phoebe noctibus imperet, / ut fluctus avidum mare / certo fine coerceat, / ne terris liceat vagis / latos tendere terminos, / hanc rerum seriem ligat / terras ac pelagus regens / et caelo imperitans amor.“ (Weinberger 1934: 44–45).

⁸⁴ II, 8 meetrum, 28–30: „Oh, õnnelik võiks olla inimsugu, kui teie hingi, nii nagu taevaidki, valitseks arm!“ – „O felix hominum genus, / si vestros animos amor, / quo caelum regitur, regat!“ (Weinberger 1934: 45).

⁸⁵ „*Consolatio's*“ on kaks palvet kõiksuse looja poole, I, 5 ja III, 9 meetrumid (Scheible 1972: 174), mis mõlemad sisaldavad suures mahus ilmaruumi muusika kirjeldust.

⁸⁶ Weinberger 1934: 102–104.

⁸⁷ IV, 3 meetrum, read 25–26: „et nihil manet integrum / voce, corpore perditis“ (Weinberger 1934: 88).

⁸⁸ IV, 3 meetrum, read 27–28: „sola mens stabilis super / monstra, quae patitur, gemit“ (*ibid.*).

või hää! kostab kõrvu.
 Siis ärkab meele jõud
 ja hõikab liikvele sarnased laadid,
 mida seesmuses hoiab,
 ühendab need välistega
 ja segab [väljast saadud] kujutlused
 vormidega, mida peidab seespool.⁸⁹

Kui hing muusikale vastab, on muusika hinges olemas. Siin toodud kehalise impulsi ja meele omavaheline ühendus kajastab ka „De musica” sissejuhatuses toodud kirjeldust muusika suurest mõjujõust meelele: kuulmise kaudu laskuvad rütmid ja laadid hingeni ja mõjutavad ning vormivad meelt vastavalt oma laadidele.⁹⁰ Siin kajab ka inimmuusika kui ühendus hinge ja keha⁹¹ ja hinge eri osade vahel.⁹²

Helidega seondub veel üks näide helide ülevusest võrreldes materiaalsemate nähtustega. II, 5 proosas võtab Filosoofia patsiendi ravis kasutusele „võimsamad kompressid” ja vaatluse alla Fortuuna annid, esmalt rikkuse. Filosoofia tõestab rikkuse vaesust muu hulgas ka võrdluses häälega (vox). Nimelt kandub kogu kostev hää! (vox tota) kuulajateni võrdselt, kuid maailma rikkusi (divitiae) ei ole võimalik paljudele laiali jagada ilma, et need väheneksid. Rikkus, mis ei saa tervikuna kuuluda paljudele ja mis kellegi kätte koondudes toob kaasa teiste vaesuse, on piiratud ja vaene.⁹³

Järeldused

Teoses „Filosoofia lohutusest” pole esindatud mitte üksnes muusikalised ideed, vaid muusika ka liigendab teost läbi paljude lauldud meetrumite. Arutelu vahele lisatud laulud (carmina) osalevad oma rütmide ja meloodiaga teose dunaamikas, võimendades või leevendades arutluskäigu teemasid ja intensiivsust. Rikkalikult illustreeritud on Boethiuse kuulsast muusika liigitusest pärit ilmaruumi muusika idee, mis „De musica’s” eneses jääb üsna napiks, vaid definitsiooni ja esialgse

kirjelduse tasemele. Kõrgeim muusika liik – ilmaruumi muusika või kõiksuse harmoonia – on keskne ka teose haripunktis, III, 9 meetrumis. Vahetult haripunkti järel (III, 12 meetrumis) on kõrgeima maise muusika pilt – Orpheuse müüdi poeetiline käsitus. Boethius esitab siin virtuoosseima tundemuusika omadused ja võimalused filosoofia vaatepunktist. Nõnda on „Consolatio” haripunkt ümbritsetud ja läbistatud muusikast. Tunnustamist leiab teoses ka „De musica’s” alamaks peetud *musica instrumentalis*, inimkõrvale kuuldav ja inimeste loodud muusika ühes esitamisega – luule, pillimäng ning laul on väga olulised abivahendid Filosoofia lohutamise- ja õpetamistöös.

Kokkuvõte

Muusika on Boethiuse „Consolatio’s” oluline nii sisus kui struktuuris. Kuna meetrumid (carmina) on laulu sünonüümid, struktureerib muusika teost läbi luule-proosa sümmeetria, teisisõnu, laulu ja loogika vaheldumise. Filosoofia kutsub endale appi (isikustatud) Muusika ja Retoorika: nad aitavad teda tema eesmärkide saavutamisel. Ka muusad on kohal, kuid Filosoofia põlgab ära eleegiamuusade kaebelaulud ning tunnustab filosoofiamuusade tarmu. Muusika aitab esile tuua teose sisulise kulminatsiooni – III, 10 proosa käsitluse kõrgeimast heast (sumum bonum) juhatab sisse III, 9 meetrum, pidulik, platonlik heksameetrites hümn kõiksuse loojast ja taevasest harmooniast. Boethiuse „De musica’s” defineeritud ilmaruumi muusika (musica mundana) – inimkõrvale kuuldamatu kosmiline harmoonia (taevakehade proportsioonid ja orbiidid, aastaaegade ja ööpäevade vaheldumise rütm ning nelja elemendi – maa, tule, õhu ja vee – üksteist täiendav ja mõõtuhoidev ühendus) – tuleb korduvalt ja rikkalikult esile teose paljudes meetrumites. Ilmaruumi muusika on antud kui muusika kõrgeim vorm ja ideaal, muusikaline kord, mis meid ümbritseb

⁸⁹ V, 4 meetrum, 30–40: „Praecedit tamen excitans / ac vires animi movens / vivo in corpore passio, / cum vel lux oculis ferit / vel vox auribus instreptit. / Tum mentis vigor excitus, / quas intus species tenet / ad motus similes vocans / notis applicat exteris / introrsumque reconditis / formis miscet imagines.” (Weinberger 1934: 119).

⁹⁰ „De musica”, proem. (Friedlein 1867: 181).

⁹¹ „De musica” I, 1: „[...] kogu meie hinge ja keha ühendus on kokku liidetud muusikalise vastavuse abil.” – „[...] tota nostrae animae corporisque compago musica coaptatione coniuncta sit.” (Friedlein 1867: 186).

⁹² „De musica” I, 2 (Friedlein 1867: 189).

⁹³ II, V proosa: „Oh seda piiratud ja vaesuses rikkust, mis ei saa tervikuna kuuluda paljudele ega koonduda kellegi kätte teisi vaeseks tegemata.” – „O igitur angustas inopesque divitias, quas nec habere totas pluribus licet et ad quemlibet sine ceterorum paupertate non veniunt.” (Weinberger 1934: 32, read 17–19).

kõikjal, jumalik pilt, mille poole üles tõsta oma pilk ning mõtted. Nii ilmaruumi- kui „De musica’s“ defineeritud järgmine muusika kõrgem vorm, inimmuusika (*musica humana*), hinge ja keha ning hinge eri osade omavaheline ühendus, tulevad mõlemad esile teose haripunkti eel, III, 9 meetrumis. Teose keskmes on teinegi väga muusikaküllane meetrum, hümn Orpheusest (III, 12 meetrum). Kõige virtuoossema maise muusika kirjelduses on kõrgendatud tähelepanu all muusika tõeline ja sügavam eesmärk – jõuda tundemuusika piiratu-
sest („allilma koopast“) välja hinge teadliku valiku ja mõistusliku otsuseni – tõsta pilk ja mõtted „üles päevavalguse poole“. Kolmas „De musica’s“ defineeritud muusika liik – instrumentaalmuusika

(*musica instrumentalis*), mille all Boethius peab silmas pillimuusikat, laulu ja luulet ning võimet neid teadlikult kasutada – kõlab teose 39 meetrumis. Nõnda võib öelda, et muusika on lauldud meetrumite kaudu tuntav teoses läbivalt, kuid ka teose haripunktis väga olulisel kohal. Boethius laseb välja paista ka oma poolehoiul muusikahelide vastu. Kokkuvõtvalt võib öelda, et Boethiuse käsitlus muusikast jääb traktaadi „De musica“ põhjal ja teost „Filosoofia lohutusest“ tundmata mõneti poolikuks – abstraktseks, kuivaks ja tehniliseks. Alles Boethiuse viimane teos „Filosoofia lohutusest“ annab muusikale selle, mis talle õigusega kuulub: hinge(status), transtsendentsuse ja reaalse ning nauditava kõla- ja väljendusjõu.

Kirjandus

- Albrecht**, Michael von 1997. *A History of Roman Literature*. Vol. 2, *From Livius Andronicus to Boethius*. Leiden / New York / Köln: E. J. Brill.
- Armstrong**, Arthur Hilary (ed.) 1967. *The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Arndt**, Wilhelm (ed.) 1878. *Marii Episcopi Aventicensis Chronicon*. Leipzig: Veit et socii.
- Bernhard**, Michael 1979. *Wortkonkordanz zu Anicius Manlius Severinus Boethius De institutione musica*. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.
- Blumenthal**, Amy 1986. New Muses: Poetry in Boethius' *Consolatio*. – *Pacific Coast Philology* 21/1–2, pp. 25–29.
- Bower**, Calvin M. (transl.) 1989. *Boethius. Fundamentals of Music*. Ed. Claude V. Palisca, New Haven [et al.]: Yale University Press.
- Brandt**, Samuel 1903. Entstehungszeit und zeitliche Folge der Werke von Boethius. – *Philologus. Zeitschrift für antike Literatur und ihre Rezeption* LXII, S. 141–154, 234–275.
- Cameron**, Alan 1981. Boethius' Father's Name. – *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 44, S. 181–183.
- Chadwick**, Henry 1981a. Introduction. – *Boethius. His Life, Thought and Influence*. Ed. Margaret T. Gibson, Oxford: Basil Blackwell, pp. 1–12.
- Chadwick**, Henry 1981b. *Boethius. The Consolations of Music, Logic, Theology, and Philosophy*. Oxford: Clarendon Press.
- Chamberlain**, David S. 1970. Philosophy of Music in the *Consolatio* of Boethius. – *Speculum* 45/1 (Jan.), pp. 80–97.
- Crabbe**, Anna M. 1981. Literary Design in the *De Consolatione Philosophiae*. – *Boethius. His Life, Thought and Influence*. Ed. Margaret T. Gibson, Oxford: Basil Blackwell, pp. 237–274.
- Dihle**, Albrecht 1989. *Die griechische und lateinische Literatur der Kaiserzeit. Von Augustus bis Justinian*. München: Verlag C. H. Beck.
- Friedlein**, Gottfried (ed.) 1867. *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica libri II. De institutione musica libri V. Accedit geometria quae fertur Boetii*. Leipzig: Teubner.
- Gibson**, Margaret T. (ed.) 1981. *Boethius. His Life, Thought and Influence*. Oxford: Basil Blackwell.
- Glei**, Reinhold F. 1985. Dichtung und Philosophie in der *Consolatio Philosophiae* des Boethius. – *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*, Neue Folge 11, S. 225–238.
- Green**, Richard (transl.) 1975. *The consolation of philosophy / Boethius*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Gruber**, Joachim 1978. *Kommentar zu Boethius De consolatione philosophiae*. Texte und Kommentare 9, Hrsg. Olof Gigon, Felix Heinemann, Otto Luschkat, Berlin / New York: Walter de Gruyter.
- Heilmann**, Anja 2007. *Boethius' Musiktheorie und das Quadrivium. Eine Einführung in den neuplatonischen Hintergrund von „De institutione musica“*. Hypomnemata 171, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Hodgkin**, Thomas 1896. *Italy and Her Invaders* 476–535. Vol. III, Book IV, *The Ostrogothic Invasion*. 2nd edition, Oxford: Clarendon Press.
- Kappelmacher**, Alfred 1984 (1929). Der schriftstellerische Plan des Boethius. – *Boethius*. Hrsg. Manfred Fuhrmann, Joachim Gruber, Wege der Forschung 483, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 71–81.
- Kárpáti**, András 1987. Translation or Compilation? Contributions to the analysis of sources of Boethius' *De institutione musica*. – *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 29, Fasc. 1/4, pp. 5–33.
- Lepajõe**, Marju (koost.) 2003. *Platon. Teosed, I. Sokratese apoloogia. Phaidon. Kriton. Pidusöök. Charmides. Phaidros. Euthyphron*. Tartu: Ilmamaa.
- Matthews**, John 1981. Anicius Manlius Severinus Boethius. – *Boethius. His Life, Thought and Influence*. Ed. Margaret T. Gibson, Oxford: Basil Blackwell, pp. 15–43.
- Meiser** 1880 = *Anicii Manlii Severini Boetii Commentarii in librum Aristotelis ΠΕΡΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ* recensuit Carolus Meiser. Pars II, Leipzig: Teubner, 1880.
- Mommmsen**, Theodor (recens.) 1894. *Cassiodori Senatoris Variae*. Monumenta Germaniae Historica, T. XII, Berlin: Weidmann.
- Paesalu**, Ave 2010. *Harmoonia kui musika ning kooskõla Boethiusel*. Magistritöö, Tartu Ülikool.
- Page**, Christopher 1981. The Boethian Metrum 'Bella bis quinis': a new song from Saxon Canterbury. – *Boethius. His Life, Thought and Influence*. Ed. Margaret T. Gibson, Oxford: Basil Blackwell, pp. 306–311.
- Peiper**, Rudolf (rec.) 1871. *Anicii Manlii Severini Boethii Philosophiae Consolationis libri V. Accedunt eiusdem atque incertorum Opuscula sacra*. Leipzig: B. G. Teubner.
- Schanz**, Martin, Carl Hosius, Gustav Krüger 1971 (1920). *Die Literatur des fünften und sechsten Jahrhunderts*. Martin Schanz, Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian, T. IV, Bd. II, München: Beck, Nachdruck der 1920 erschienenen ersten Auflage.
- Scheible**, Helga 1972. *Die Gedichte in der Consolatio Philosophiae des Boethius*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Schrade**, Leo 1947. Music in the Philosophy of Boethius. – *The Musical Quarterly* 33/2 (Apr.), pp. 188–200.
- Smith**, William, William Wayte, G. E. Marindin (eds.) 1890–1891. *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*. Vol. 1–2, 3. ed., rev. and enl., London: John Murray, <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0063>> (4.10.14).
- Usener**, Hermann 1877. *Anecdota Holderi. Ein Beitrag zur Geschichte Roms in ostgotischer Zeit*. Festschrift zur Begrüßung der XXXII. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner zu Wiesbaden, Bonn: Universitäts-Buchdruckerei von Carl Georgi.
- Watts**, Victor Ernest (transl.) 1998. *Boethius. The Consolation of Philosophy*. Translated and introduced by V. E. Watts, with a preface by Brian Keenan, London: The Folio Society.
- Weinberger**, Wilhelm (ed.) 1934. *Anicii Manlii Severini Boethii Philosophiae consolationis libri quinque*. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky / Leipzig: Akademischer Verlagsgesellschaft.
- Wille**, Günther 1967. *Musica Romana: die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*. Amsterdam: P. Schippers.
- Wittke**, Anne-Maria et al. (eds.) 2010. *Historical Atlas of the Ancient World*. English edition: Christine F. Salazar et al., Brill's New Pauly Supplements, Vol. 3, Leiden/Boston: Brill.

On the role of music in Boethius' "De consolatione Philosophiae"

Ave Teesalu

The late Roman philosopher Boethius is known to musicologists mainly for his treatise "De institutione musica", probably written during the first decade of the 6th century. The treatise was to become the greatest authority in the West for music theory throughout the Middle Ages.

Boethius writes his treatise of music as a source-book of abstract mathematical knowledge. Music in this framework belongs to the four mathematical disciplines (named *quadrivium*, or "the four ways", of arithmetic, music, geometry and astronomy), required as preliminary steps, in this very sequence, to train one's mind for the height of all studies, philosophy.

From Boethius' hand, two mathematical treatises have come down to us, "De institutione arithmetica" and "De institutione musica" (later in the article referred to as "De musica"), both through detailed adaptations of Ancient Greek sources. Boethius also translated Aristotle's logical corpus, called "Organon", and some Hellenistic commentaries on them, as well as writing five treatises on logic himself. As recent studies have shown, Boethius' choice of Greek texts was determined by the curriculum of the best educational institutions of his time, the neoplatonic schools of philosophy. The two most famous of these were in Athens (closed soon after Boethius' death, in 529, after 900 years of existence, and in Alexandria; there was also one in Constantinople). The goal of their curriculum of higher studies, with preparatory mathematical disciplines and philosophical logic, was to reach philosophy. Boethius had good reasons to transmit these for Latin posterity: the loss of Greek philosophical language competence was evident, and the Romans lacked scientific Latin tools in these disciplines.

Besides being a meticulous scholar in translating Greek sources, Boethius was active in politics, but after a splendid career during the Ostrogothic regime under King Theoderic the Great, Boethius' idealism turned against him. By defending a fellow-senator Albinus, and the Roman Senate, both charged with the accusation of treason, Boethius, too, was imprisoned, and soon executed as an enemy of the state.

Boethius' most famous work is his final: "Consolation of Philosophy" (later referred to as "Consolatio" in the article), composed in prison during 523–524. As Boethius' life had been dedicated to the sciences, including music, in preparation for philosophy, it is tempting to see if there is music present in his "Consolatio", which Henry Chadwick calls a "confession of his philosophical faith" (Chadwick 1981a: 10).

"Consolatio" is a fascinating work, ranging across many literary genres. It includes elements of the literature of exile, apology, revelation, Socratic dialogue, exhortation to philosophy, to name but a few, within the apocalyptic journey of the soul to a source of revealed wisdom. It is composed in *saturnian* form, with alternating prose and verse sections. The 78 parts of "Consolatio" are divided equally into 39 prose and 39 metrical sections, presented in 5 books. In these, in alternating prose and verse, the two main protagonists, Boethius himself and Philosophy, personified as an ageless woman visiting Boethius in prison, carry on a dialogue with each other throughout the work.

Although the musical content of "Consolatio" has long been overlooked, Boethius' masterpiece merits a closer look with respect to its musical ideas. David S. Chamberlain has thoroughly illuminated "Consolatio's" musical content in his article "The Philosophy of Music in Boethius' *De Consolatione Philosophiae*" (1970). Following Chamberlain, a few scholars have already included references to his work in their studies (Chadwick 1981a, b; Heilmann 2007).

Chamberlain's method is comparative: he presents the main philosophical ideas about music in "De arithmetica", and "De musica" that find a further and sometimes a fuller expression in "Consolatio". These ideas include the origin and definitions of music and musician, the classification of music, and the moral analysis of sonorous music. My method of study was to trace the musical vocabulary of "Consolatio" and to retrieve the musical material directly from its Latin text. Some of the results inevitably overlap, and this will be indicated in the text.

First, there is the music of metres. Most of the vocabulary related to singing (*carmen, cantus, canto, cano, modular*) refers to, or is present in the metra. “Consolatio” begins musically, with an elegiac song (in elegiac distichs) by Boethius:

Carmina qui quondam studio florente peregi, flebilis heu **maestos** cogor inire **modos**. Ecce mihi lacerae dictant sribenda **Camena**e et veris **elegi** fletibus ora rigant.

I who once wrote **songs** with keen delight am now by sorrow driven to take up **melancholy measures**. Wounded **Muses** tell me what I must write, and **elegiac verses** bathe my face with real tears. (Translated by Richard Green)

The first word in “Consolatio” is “carmina”. Songs, once eagerly composed, have turned into tearful melodies (by the translator’s choice, here “melancholy measures”). Muses with torn cheeks dictate elegiac verses (songs of lament) that result in actual tears. (For Boethius, elegy is a lower form of poetry, as compared to his formerly composed “carmina”. The contrast of “carmina” and “elegy” in the first lines of “Consolatio” is referred to in Crabbe 1981: 248).

Later in the work, in III, metre 12, lady Philosophy sings of the most skilful elegiac musician Orpheus. Yet both of the elegiac musicians (Boethius and Orpheus) lack the ability to bring any improvement to their own mental condition.

Looking further into the vocabulary, it becomes clear that music in the metra of “Consolatio” is audible. While in “De arithmetica” and “De musica” the focus is still on the abstract knowledge of and the contemplative side of music, “Consolatio” gives a clear impression that the “carmina” (its metra) are sung, accompanied by a soft-sounding stringed instrument. Both the use of the vocabulary of sound and sounding, as of silence and listening, applied to “carmina”, underlines this. The manuscript tradition of “Consolatio” starts with the late 8th and early 9th centuries. Perhaps it is interesting to remark in passing that it exhibits a musical notation connected to its poetry. The metra of “Consolatio” were sung at the time – nearly one fourth of its poems are provided with primitive neumes in the manuscripts.

Boethius even goes one step further than in his earlier works. There is a personal attitude to music delicately present in the “Consolatio”: There are several hints that Boethius enjoys listening to music, finds delight in its sound, and it leaves him with a deep impression, awakes his attention, or fascination. Philosophy, his guest and teacher, knows this and uses music in the metra consciously to reach her mental aims (e.g. to give a draught from a sweetness of song, in order to refresh her student after a weighty discussion – in the final sentences of IV, prose 6).

Connected to music etymologically, Muses should be treated next. Once named “Camena”, Muses appear six times by name in “Consolatio”, mainly in the role of an inspirer, and once referring to a previous poem, or song (in I, prose 5). (It is important to note that “carmen” includes both the meanings of “song” and “poem” in classical Latin.) Boethius clearly distinguishes two types of Muses in “Consolatio”: the poetical, or elegiac Muses inspire songs based on passionate complaint – elegies, “fruitless to reason” – whereas the Muses of Philosophy, acting on a higher level of consciousness, master the faculties more related to reason. The figure of Philosophy herself reminds one, too (she talks of “her Muses” – “meis Musis”, healing and taking care of Boethius). Chamberlain underlines that Philosophy distinguishes two kinds of sonorous music here, “vicious” or “effeminate”, and virtuous, that fosters wisdom.

Music (*musica*) is mentioned literally three times in “Consolatio”, and on all three occasions it is closely linked to rhetoric. Philosophy makes clear the hierarchy: Music and Rhetoric appear as her personified servants, chosen by her to assist her (II, prose 1). Later Boethius acknowledges the skilful words of Philosophy, imbued “with the honey of music and rhetoric” (II, prose 3). Musician (“musicus”) is named once in “Consolatio”, in the context where music and rhetoric demonstrate how the notion or conception of them precedes their realization: logically, the notions of music and rhetoric come first, and the notions of musician, or rhetor, the practitioners, are derived from them.

Chamberlain draws a parallel with “De musica” I, 34, where the true musician is defined as the one with theoretical skills, discerning the properties of music and making conscious use of them. (Other forms of music making, the actual playing of an instrument or composing poems or songs are reduced to “abiding around the art of music”, “circa artem musicam versantur”). In “Consolatio”, as referred to by Chamberlain, lady Philosophy involves all three forms of making music, thus displaying a complete “musicus”, a fully realized musician. She plays an instrument skilfully, composes a variety of songs in the most varied metres, discerns the differences between and the influence of various musical forms, and uses music consciously to serve her intellectual, as well as her moral, aims. Thus the audible music making, referred to as “abiding around the art of music” in “De musica”, acquires a new, more complete dimension and realization in “Consolatio”.

The richest poem according to its musical content and vocabulary is III, metre 12 (mentioned by Chamberlain only in passing, in a footnote), which could also be called a masterful hymn praising the almighty power of music. Philosophy here composes a song, depicting the myth and lore of Orpheus, the most versed musician, and his art, set in a philosophical framework. The song thoroughly illustrates the power of music to penetrate and touch the inner being of all who heard it upon earth (the lion and the deer, the hare and the hound enjoy each other’s company in peace, rivers halt, trees move), and in Hades, where the most unapproachable, merciless figures (Cerberus, the Furies, and Hades himself) are moved to pity and compassion, even to the point where their behaviour is changed. Orpheus reaches his goal. The cause of his greatest joy, and sorrow, Eurydice, will be returned to him; his spouse is obtained by singing (“carminē empta coniunx”). The framework in which lady Philosophy sets this is an awareness of a higher good, an ability to focus on mental ascension. The elegiac musician is omnipotent on earth and especially in the dark underworld. There is no achievement Orpheus cannot reach – but he may lose it in a moment, when he is forgetful of the source of the highest good that is in heaven. Poetically, he is more fond of his feelings, as he looks back towards the darkness of Hades, than keeping the rule, given by Hades, who pointed to the exit – to raise and focus his sight on the daylight. The real aim of music is to ascend from the “cave” of passion to the daylight of heavenly wisdom. A perspective of heaven is a guarantee of Orpheus and his spouse’s way out of death and darkness. Orpheus provides the example of the fatal flaw of a wonderful musician by basing his decision-making on passion, instead of basing it on reason and anchoring his mind in the knowledge of the supreme good.

The poem has various parallels with Boethius’ elegy at the beginning of “Consolatio”. Elegy is in both cases attributed with being sweet, “dulcis” (“dulces venenae” – “sweet poisons” of elegiac Muses in I, prose 1, or “dulcis prex” – “sweet prayer”, sung by Orpheus at the gates of Hades); both singers feel sad (“maestus” in III, metre 12, and “maesti modi” in I, metre 1), and both Boethius and Orpheus use tearful melodies (“flebiles modi”) to express their inner anguish. It is also characteristic to both of them that in the end, this kind of music does not calm the mind of the musician himself. When in I, metre 1, Boethius is immersed in his own misery, then in III, metre 12, Philosophy presents a command of the powerful affects set to music, encompassing them with a moral and intellectual frame.

It occurs with remarkable frequency in “Consolatio” that Philosophy uses her songs to refer to higher, heavenly harmonies. As Chamberlain effectively demonstrates, this is what Boethius has earlier defined as the highest kind of music, “musica mundana”, world music, in “De musica” I, 2 and I, 34, as well as that “Consolatio” is permeated with these ideas. According to “De musica”, world music is discernible in heaven, in the seasons, and in the binding of the four elements. In “Consolatio”, the rotation of celestial bodies, their beautiful motion and proportionality, and the harmonious structure of the world, the diversity of the seasons and the union of opposing elements all testify to a divine model. Numerous poems (I, 5; II, 8; III, 9; IV, 6) in “Consolatio” illustrate this principle. The example of the macro-rhythms and the order and beauty of creation set a frame to human existence, presenting both its source and its goal. It is extremely important in “Consolatio” to lift one’s sight to heaven and discern the inaudible harmony of the universe, by making a conscious mental effort. World harmony reflects a heavenly bond, a concord of seasons, elements and planets, also denoted as love (“amor”). For instance, the ancient peace (“vetus pax”) between the orbits of the celestial bodies is renewed by mutual love in IV, metre 6, implying a musical connotation. Philosophy presents the order of the universe (world music) in the versified form, set

to audible music. This elevates and intensifies the message, as well as the pre-eminence of world music in "Consolatio".

Music participates in the structuring and dynamics of "Consolatio" with its metrical sections; but it is also present around the climax of the work, the analysis of the supreme good ("summum bonum") in III, prose 10, which is framed by two deeply musical poems. III, metre 9 is an elevated platonic hymn to the Creator, the author of the order and harmony of the universe, deriving it from a (necessarily) musical model in his mind. III, metre 12 is a hymn to the most versed music on earth that has its hidden perspective in heaven. The platonic hymn of the world music is meant to introduce, exhort and focus Boethius' mind on the supreme good at this nodal point of "Consolatio". The earthly music should keep the heavenly harmonies in mind, as an example, to grant it happiness and a lasting dimension.

In IV, metre 3 and V, metre 4, the voice can be seen as a part of the human constitution. In IV, metre 3, also a slight connection to elegiac music can be discerned, in the hierarchy of the human mind prevailing over the human voice. Kirke's poison changes the Odyssean crew into pigs. Their voice and body are changed, but their mind remains stable over these, testifying to the horrific change. In the preceding prose section, Philosophy had compared moral evil to an inability to see the light of truth, with the eyes accustomed to darkness. As long as people "fix their attention on one's own feelings rather than on the true nature of things" (in R. Green's translation), and "licence passion", their true human nature may not be preserved.

In V, metre 4, the receptive and active powers of the human mind are discussed. Every (human) action is preceded by a sense impression ("passio"). Light is exhibited to the eyes, and sound strikes the ears, moving the powers of soul in the living body. Then the mind is set in motion, mingling the species received with the species it holds within, and answers with similar motions. If a sound produces a response within the soul, and impulses are transmitted between its parts, music is necessarily present in the soul. It echoes, as Chamberlain justly indicates, "musica humana", as earlier presented in "De musica" I, 2. "Musica humana" is seen in three forms there: in the connection between soul and body, and between the various parts of the soul, and in the binding of the elements and parts of the body.

To conclude, musical ideas are clearly present in "Consolatio" in various ways. First, music is present in the many metra that are sung and heard. Metrical music structures the work, and participates in its dynamics, sometimes to intensify the message, or to enable a pause in or distance from the discussion, or simply to illustrate it. Even Boethius' personal delight in sonorous music finds delicate expression in "Consolatio" (as compared to the abstract, mental music in "De musica"). Personified lady Philosophy invites Music and Rhetoric, also personified, as her necessary assistants to serve her educational and therapeutic goals. Muses are clearly distinguished into two classes. The poetic, or elegiac Muses appear as inspirers of elegiac verses (songs of lament), while the philosophical Muses assist in more intellectual aspirations; the former are rejected, the latter promoted by lady Philosophy. The idea of the highest kind of music, "musica mundana" (the world music of the planets, seasons and elements from "De musica") is richly illustrated in the numerous metra of "Consolatio".

Music is also present at the literary climax of "Consolatio". "Musica mundana", positioned in III, metre 9, immediately precedes the nodal point of the whole discussion. The depiction of the highest form of music introduces the analysis of the "supreme good" ("summum bonum"). Following the culmination, in III, metre 12, the most versed human music is described in a hymn of Orpheus, with a moral and ethical conclusion that even the supreme goal achieved by means of music will easily be lost, unless the musician is safeguarded by the wisdom of his heart, and by reason – the knowledge of the supreme good.

Lady Philosophy makes clear use of audible music throughout "Consolatio", masterfully using all the three forms of music-making, defined earlier in "De musica": poetry, singing and playing an instrument, as well as an awareness of their qualities, or music theory, realizing the complete concept of the musician ("musicus"). Even human music, defined in "De musica" as a constituent of a human being may be discerned in a few of the poems of "Consolatio".

To conclude, the conception of music of Boethius would remain somewhat impoverished without Boethius' final work. "Consolatio" renders to music the faculties of being soulful, of transcendence, and of resounding with actual sound with an ennobling and enjoyable quality.

Keskaegne sakraalne ladina monoodia ja selle tänapäevane kõlapilt – normaalne tervik või Siiami kaksikud?

Eerik Jõks

1. Sissejuhatus

Viidates 1980. aastal toimunud keskaegse liturgilise draama loeng-kontserdile, kirjeldab Lance Brunner artiklis „The performance of plainchant: Some preliminary observations of the new era”, kuidas lektor-dirigent oma sõnul „jättis kõrvale mõningad noodid esitatud rütmilised ettekirjutused, kuna ta „ei suutnud saavutada seda pehmet voolavat kõla, mida me kõik oleme hakanud seostama gregooriuse laulu esitamisega”¹. Brunner räägib oma artiklis uue ajastu algusest,² mida tema arvates iseloomustab tõsiasi, et „salvestistelt tuttav, üsna järjekindel stiil hakkab teed andma uute võimaluste avastamisele, mis võtavad arvesse viimase aja teadusuuringute tulemusi” (Brunner 1982: 317). Paljuskki on tal õigus, sest tõepoolest esineb mitmeid interpretatsioonilisi näiteid, milles on esil harjumuspärastest erinevad esituse aspektid.³

Olles juba aastaid tuttav „uue ajastu” alternatiivsete esitustega, millest üks kuulub meie aja

ühele silmapaistvaimale semioloogile Godehard Joppichile⁴ (1932), olen samuti hakanud kahtlema, kas üldlevinud peavoolustiil on ikka nii ühemõtteliselt omane gregooriuse laulule. Ansambli salvestised, mis on tehtud Godehard Joppichi juhatamisel – kelle semioloogia-alastes süvateadmistes ja mitmekülgses gregooriuse laulu kogemuses küllap keegi ei julge kahelda –, eriti aga tema soolosalvestised kõnelevad sootuks teistsugusest lähenemisest keskaegsele repertuaarile. Brunner ütleb Joppichi esituslaadi⁵ kohta, et „see sisaldab märkimisväärset variantsust üksikute nootide väljustes”⁶ (Brunner 1982: 328). Kuulajale saab osaks küll oluliselt enam fragmenteeritud, ent see-eest detailirohke esitus, milles „pehmet voolavust” on märksa vähem. Pika muusikalise liini kõrval keskendutakse rohkem üksikutele sõnadele ning nende täpsele artikuleerimisele neumakirja põhjal.⁷ See tingibki agoogilise mitmekesisuse ehk noodiväljuste laia variantsuse, nagu Brunner õigesti on täheldanud. Hoolimata sellest et näiteid

Artikkel on osa projektist „Relationship Between Notation and Performance in Medieval Sacred Latin Monody”, mis viidi aastatel 2011–2014 läbi Eesti Teadusagentuuri toetusel (ERMOS 85) ning Marie Curie Actions'i kaasfinantseerimisel.

¹ „The director said that he had had to reject certain indications of rhythm in a performing edition (presumably distinctions between quavers and crotchets) because he „could not achieve the smooth-flowing sound that we have all come to associate with chant”.

² Brunner ei täpsusta uue ajastu algusdaatumit, aga viitab Mary Berryle (1917–2008), kirjutades: „Tema [Berry] sõnul oleme praegu sisenemas gregooriuse laulu esitamise uude ajastusse [a new era of performance practice in chant], kuna „„Solesmes'i vana ajastu” jõuab lõpule” (Brunner 1982: 317). Berry 1979. aasta artikkel, millele Brunner viitab, on siiani kõige põhjalikum analüüs gregooriuse laulu salvestiste kohta perioodil 1904–1979. Vt. Berry, Mary 1979. *Gregorian Chant: The Restoration of the Chant and Seventy-Five Years of Recording*. – *Early Music* 7/2, pp. 197–217.

³ Erinevate esitusstiilide viljelemises ei ole midagi ainuomast „uuele ajastule” – neid on tegelikult viljeletud kogu 20. sajandi vältel. Suurepäraseks ülevaateks esitusstiilide laia paletist sobib järgmine salvestis: *Gregorian Chant: The Early Recordings*. Parnassus, 1998, PACD 96015/6.

⁴ Godehard Joppich oli koos Rupert Fischeriga (1939–2001) võtmetähtsusega isik Eugène Cardine'i (1905–1988) kuulsas semioloogiaõpiku „*Semiologia gregoriana*” ning samuti teiste märgilise tähtsusega väljaannete ilmunisel. Vt. Cardine, Eugène 1968. *Semiologia gregoriana. Note raccolte dalle lezioni*. Roma: Pontificio istituto di musica sacra. Raamat on tõlgitud mitmesse keelde (prantsuse, saksa, inglise). Inglisekeelse tõlke kohta vt. allmärkus 87. Joppichi rollist kõnealustes protsessides vt. Jõks 2009: 106–107. Fischeri tööga (kuigi paljud seda ei tea) on kokku puutunud kõik, kes on laulnud väljaandest „*Graduale Triplex*”, sest just tema kirjutatud on punase tindiga trükitud St. Galleni neumad selles raamatus. Musta tindiga trükitud Laoni ehk Messine neumad on kirjutatud Marie-Claire Billecocq. Vt. *Graduale triplex seu: Graduale Romanum Paul PP.VI cura recognitionis & rhythmicis signis a solesmensibus monachis ornatum, neumis laudunensibus et sangallensibus nunc auctum*. Sablé-sur-Sarthe: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1979.

⁵ Ma ei julge väita, millal Joppichi selgelt eristuv esituslaad täpselt välja kujunes, aga ilmselt ei juhtunud see vahetult enne Brunneri artikli kirjutamist. Joppichi salvestis, millele Brunner viitab (*Gregorianischer Choral*. Archiv 2533 320), on tehtud 9.–13. jaanuaril 1976.

⁶ Joppichi esituslaadi silmapaistvat erinevust on näidanud ka tema 2006. aasta sooloesituse temporaaalse ülesehituse digitaalne analüüs, mis Brunneri väidet kinnitab. Vt. Jõks 2009: 276, 549.

⁷ Sellist esituslaadi võiks tinglikult nimetada ka „neumakirja häälimiseks”, sest iga neumaelement püütakse täie tähelepanuga välja artikuleerida.

alternatiivsetest esitustest võib tuua teisigi,⁸ jääb kogu see temaatika üsna väikese ringi spetsialistide areaali ja „uus ajastu“ ei ole muutnud (ning vaevalt lähiajal muudabki) üldlevinud seost gregooriuse laulu ja „pehme voolava kõla“ vahel, millest on saanud gregooriuse laulu kohustuslik kõlapagas.

1.1 Artikli eesmärkidest ja ülesehitusest

Minu artikli keskseks uurimisküsimuseks ongi keskaegse gregooriuse laulu repertuaari ja selle kaasaegse esitamise omavaheline suhe – kas need on normaalne tervik või pigem midagi Siiami kak-sikute kombel ühtekuuluvat. Selles interdistsiplinaarses artiklis saavad kokku muusikaajalugu oma tavapärase vormis ja keskaegse muusika uurimine kognitiivse muusikateaduse vahenditega. Artikkel koosneb kahest suuremast tervikosast: 1.–3. peatükk ja 4.–5. peatükk. (1) Peale esimest, sissejuhatavat peatükki (2) kirjeldan teises peatükis seda stiili, mida oleme harjunud seostama gregooriuse laulu esitamisega, ja selle märgilisi omadusi ehk kohustuslikku kõlapagast. (3) Kolmandas peatükis annan põgusa ülevaate gregooriuse laulu ajaloo uurimist käsitlevast kirjandusest, seletan peavoolustiili tekkimise asjaolusid ja sõnastan võimalikud probleemid keskaegse repertuaari ja selle kaasaegse esitamise ühtse tervikuna käsitlemisel. (4) Neljandas peatükis tutvustan aastatel 2011–2014 korraldatud tajukatset „Notatsiooni ja esituse suhe keskaegses sakraalses ladina monoodias“, mille kaudu püüdsin vaadelda keskaegse repertuaari esitamist lahus harjumuspärase stiili kohustuslikust kõlapagast. Tajukatse eesmärged,

sh. partikulaarseid uurimisülesandeid, tutvustan neljandas alapeatükis (vt. 4.4). (5) Viies peatükk on järelduste ja kokkuvõtte päralt.

1.2 Mõistete kasutamisest

Alapeatükis 3.2 sisaldub argumentatsioon mõistete kasutamise kohta. Et vältida arusaamatusi enne seda, olgu siinkohal lühidalt ära toodud mõnede mõistete seletused. Selle teadustöö spetsiifikast lähtudes on oluline teha vahet kesk-aegsel frangi-rooma monoodial ehk algupärasel gregooriuse laulu repertuaaril ja sellel ainesel, mida tavapraktikas mõistetakse gregooriuse lauluna. Olemasolev üldistav mõistekasutus seda ei võimalda. (1) Mõiste „**gregooriuse laul**“ on selles artiklis kasutusel kõige laiemas ja üldistavamas käsituses, tähistades kogu ühehäälsel ladinakeelset kirikulaulu nii kirjas kui esituses, hoolimata sealjuures, kas see pärineb näiteks kümnendast, viieteistkümnendast või üheksateistkümnendast sajandist. Sellises tähenduses võib seda mõistet kohata ka rahvusvahelises tavakasutuses. (2) Mõiste „**frangi-rooma monoodia**“ tähistab siin artiklis lääne kiriku keskaegse monoodia keske dialekti vanimat kirjalikult säilinud repertuaari (10.–11. saj),⁹ mida tihti peale samuti määratletakse terminiga „gregooriuse laul“. (3) Termin „keskaegne gregooriuse laul“ on sünonüümiks mõistele „frangi-rooma monoodia“.¹⁰

Sellise mõisteloogika kasutamine võib tekitada mõningat segadust nende tekstide tsiteerimisel käesolevas artiklis, mis sisaldavad gregooriuse laulu mõistet – sh. mahukad tsitaadid tajukatse juhenditest –, milles oli otstarbekas läbivalt tarvi-

⁸ Keskaegse liturgilise laulu „salvestistelt tuttavast stiilist“ lahknevad interpretatsioonid on eraldi mahukas teema, millel ma selles artiklis põhjalikumalt ei saa peatuda. Lisaks Joppichile võiks nimetada Marie-Noël Colette'i (1939) koolkonda. Ka Colette oli Cardine'i õpilane ja on oma interpretatsiooni väidetavalt rajanud just Cardine'i semioloogilistele avastustele. Seda stiili nimetatakse ka melismaatiliseks stiiliks, sest noodid, mida käsitletakse ornamentaalsena, lauldakse oluliselt lühemates vältustes kui noodid, mida käsitletakse struktuurinootidena (vt. ka joonealune märkus 85). See stiil nõuab märkimisväärselt vokaaltehnikat ja selle silmapaistvaimaks esindajaks maailmas on Dominique Vellard. Ka Eestis on lauljaid, kes seda stiili rohkem või vähem viljelevad, nt. Maria Staak ja Eve Kopli Scheiber. Stilistiliselt selgelt eristuvana tuleb mainida ka legor Reznikoffi (1938) ja tema järgijaid. Reznikoff rõhub laulmisel meloodiliste intervallide akustilisele häälestusele. Selles stiilis lauldakse silmapaistvalt pikkades vältustes. Reznikoff ise laulab enamasti madalates helistikes. Ta on Eestis korraldanud õpitubasid, mis on alati rahvarohked. Gregooriuse laulu salvestiste suurasjatundja Jerome Weber võrdleb erinevaid salvestisi (mitte küll Colette'i ja Reznikoffi käsitlusi), mis kõik väidetakse olevat tehtud Cardine'i õpetuste alusel, järgmises publikatsioonis: Weber, Jerome 1992. The Phonograph as Witness to Performance Practice of Chant. – *Cantus Planus*. Papers read at the Fourth Meeting, Pécs, Hungary, 3–8 September 1990, eds. László Doboszay, Ágnes Papp, Ferenc Seb, Budapest: Hungarian Academy of Sciences Institute for Musicology, pp. 607–614.

⁹ Mõiste „frangi-rooma monoodia“ alla võiks kuuluda veel ka hilisemad kompositsioonid, nagu troobid, sekventsids jne., aga sinne artikli temaatikat see ei puuduta.

¹⁰ Üheks minu erihuviks on lääne kirikulaulu terminoloogilised küsimused ja sestap olen seda temaatikat käsitlenud mitmes oma kirjutises. Neis asjus ei olegi ilmselt võimalik saavutada lõplikku lahendust, aga püüdlus võiks olla mõistete selguse ja adekvaatsuse poole. Arutelu sellel teemal vt. Jõks 2006: 65, 2009: 42–51, 2010: 33–35.

tada just olemasolevat üldistavat mõistekasutust. Kui see osutub vajalikuks, siis täpsustan tsitaatides mõnel puhul mõiste tähendusvälja nurksulgudes.

2. Äratundmisrõõm „gregooriuse laulu stiilist“

Professionaalset muusikaalast süvaharidust saanud inimesed ja küllap ka paljud asjaarmastajad muusikahuvilised on tuttavad vokaalmuusika kõlapildiga, milles nad tunnevad üsnagi eksimatult ära „gregooriuse laulu stiili“. See selgelt eristuv ja üsnagi mõjus kõlapilt ei sarnane klassikalise vokaalmuusika ega ka rahvalauluga. Tegu on vokaalsest plastikast küllastunud; meetrilist mõtlemist vältiva; voolujoonelisusele püüdleva muusikalise kulgemisega, mida kaldutakse seostama ebamaisusega ning mis sugereerib rahu ja ajatuse tunnet. Sealjuures ei ole suure tõenäosusega eriti oluline, kas kirikulaulu ladinakeelse teksti sisu sedasama meeoleu toetab. Mind on ikka hämmastanud, kuidas inimesed vajuvad sügava rahu ja õnne tundes, kuuldes „gregooriuse laulu stiilis“ lauldavat äärmuslikku dramaatikat sisaldavaid frangi-rooma monoodia tekste, nagu näiteks „Ma tembin oma jooki silmaveega, sest tõstnud mind üles, viskasid Sa mu maha ja ma kuivan ära nagu rohi“.¹¹ „Küll on ilus,“ ohkavad paljud.

„Gregooriuse laulu stiili“ kõlapilt saavutatakse äärmuseni paindliku ning dünaamiliselt ja agoogiliselt tundliku *legato*-ga (kohati isegi *legatissimo* või suisa glissandeerimisega), mis loob iseloomuliku katkematu voolavuse teksti artikleerimisel ning mida tihti võimendab ning muudab ebamaiselt hõljuvaks sakraalruumile omane kajav akustika või selle elektrooniline simulatsioon. Kirjelatud kõlapildi poole pürgivad ja seda viljelevad sajad ansamblid kogu maailmas.¹² Nagu ikka on eri ansamblite stiil üksteisest rohkem või vähem erinev. Nii võivad rütmiline ülesehitus, agoogiline vaheldusrikkus, dünaamiline mitmekesisus, vokaalproduktsoon (hääletekitamine) ja muud näitajad üsna laialt skaalal varieeruda, aga ühiseks

nimetajaks on püüe saavutada pehme ja ühtlane voogamine. Mõnel puhul on voogamine jõulisem ja fokuseeritum (suunatum), mõnel puhul pigem hõljuvamat laadi.

Kasutades sellist stiili, saab muidugi esitada mistahes muusikalist materjali alates varaseima keskaegse liturgilise repertuaari erinevatest dialektidest, nagu frangi-rooma monoodia või vanarooma monoodia, jätkates hiliskeskaegse uusloomingu – troopide, sekventsides ja proosulatega ning järgnevate aastasade jooksul selles stiilis sündinud paladega, nt. barokiajastu helilooja Henri Dumont'i (1610–1684) või 19.–20. sajandi gregooriuse laulu suurkuju Joseph Pothier' (1835–1923) sulest, kuni kaasaegse emakeelse liturgilise laulu ja popmuusika paladeni välja. Mahukad täiendused, mis 19.–20. sajandil gregooriuse laulu repertuaari lisandusid, ei eristu esitamisel kõla poolest oma keskaegsetest eelkäijatest ei tava kuulaja ega isegi professionaali jaoks, sest need on meelega komponeeritud frangi-rooma laulu repertuaari matkides. Ja mis veel olulisem – need on enamasti lauldud just selles stiilis, mida oleme harjunud seostama keskaegse liturgilise lauluga. Veelgi enam, olen üsna kindel, et kui kuulaja just ei oska ladina keelt, siis võib ka hoolimata kogemustest „gregooriuse laulu stiilis“ esitatud mistahes ladinakeelset ja kuitahes vallutat ilmaikku teksti – näiteks Catullust (84 – 54 eKr.) või Ovidiust (43 eKr. – 17/18 pKr.) – pidada gregooriuse lauluks.

„Gregooriuse laulu stiili“ ülekandmine emakeelsele kirikulaulule on olnud üsnagi edukas ja on innustanud repertuaari täiendama erinevates keeltes. Lisaks paljudele frangi-rooma repertuaari tõlgetele ja emakeelsetele kohandustele on mitmetes keeltes originaalloomingu näol olemas kogu kirikuaasta repertuaar nii missa kui tunnipalvuste jaoks, mis vähemalt mingis ulatuses püüavad matkida keskaegse liturgilise repertuaari stilistikat. Ka Eestis on selles valdkonnas algatusi teinud¹³ mitmed inimesed, nt. Riho Ridbeck, Mart Siimer, Toomas Rannu, Margo Kõlar, Erik Jõks.¹⁴

¹¹ „Potum meum cum fletu temperabam quia elevans allisisti me: et ego sicut faenum arui [---]“, Suure Nädala kolmapäeva missa armulaua antifooni algus, Psalm 102:10b, 11b, 12b. Erik Jõksi tõlge.

¹² Eestis on selle stiili maailma tipptasemel esindaja ansambel Vox Clamantis.

¹³ Eesti kõnekeeles – ning kohati kahjuks ka kirjakeeles – kasutatakse sellise muusika kohta paiguti õudmõistet „eestikeelsed gregorid“. Kuna eesti keeles ei ole olemas vastet ladinakeelsele mõiste *cantus planus* (inglise keeles *plainchant* või *plainsong*), siis ongi leiutatud mitmeid suupäraseid mõisteid. Olen ise hakanud ühehäälse liturgilise laulu kohta kasutama mõistet „pühalaul“. See jätab võimaluse täienditega täpsustada konkreetse pühalaulu denominatsiooni, keelt, ajastut või muid tarvilikke parameetreid. Näiteks 13. sajandi roomakatoliku ladinakeelne pühalaul või 20. sajandi luterlik ingliskeelne pühalaul. Mõisteid kasutades oleks hea teha vahet „laulul“ kui repertuaaril ja „laulul“ kui repertuaari helikajastusel.

Popmuusika palade esitamine „gregooriuse laulu stiilis” võib keskaegse kirikulaulu andunud austajatele tunduda nende jaoks olulise ainese karikeerimisena, aga see ei muuda tõsiasja, et **gregooriuse laulu stiili kõlapagas on märgiliste tunnustega ja piisavalt abstraheritav, et seda üle kanda mistahes vokaalmuusikale**. Seda põhimõtet on edukalt rakendanud mitmed popmuusika kollektiivid, kellest tuntuim on The Gregorian, aga meil Eestiski oli olemas seda laadi ansambel, The Cardinals. Just ansambli The Gregorian ja teiste sellesarnaste gruppide looming näitab kõige ehedamalt, mis on gregooriuse laulu stiili abstraktsed väärtused ja et see stiil on tõepoolest märgilise iseloomuga. Hoolimata ansambli The Gregorian muusika ilmselgest meelelahutuslikust, et mitte öelda kommertslikust karakterist tuleb tunnista, et nende muusika tulemuseks on tõesti teatav „müstiline pühaduse tunne”, mis sugereerib rahu ja ajatust ka mulle, kes ma olen keskaegsesse kirikulaulu süvenenud palju aastaid ning peaksin ometi suutma nii-öelda terasid sõkaldest eraldada. Eriti haaravaks muudab sellise musitseerimise asjaolu, et vokaalpartii voolujooneline, justkui „kõrgemas sfääris” kulgemine vastandub meetrilisele saatepartiile, rõhutades veelgi vokaalpartii mittemeetrilisust (popmuusika palade puhul küll enamasti selle simuleerimist) ja voolavust. Seda võimalust on muide kasutanud ka mitmed varase kirikulaulu esitajad, lisades oma laulmisele eelkirjeldatud eesmärgi täitva saatepartii.

Võrreldes keskaegset kirikulaulu maailma tiptasemel interpreteerivaid vokaalkunstnikke ja popmuusika žanris tegutsevaid artiste, tuleb kindlasti märkida, et viimaste puhul saavutatakse „gregooriuse laulu stiilile” iseloomulik voolavus lisaks vokaalsele meisterlikkusele veel helitehniliste vahendite ja muude efektide ning viguritega.¹⁵ Näiteks võidakse ebalooslikult venitada fraaside lõpunoote, et rõhutada voolavust. Palju kasutatakse vokaliisi (esitatakse kogu meloodia vaid ühel vokaalil), mida sellisel kujul keskaegses kirikulaulus ei esine, mis aga annab parema võimaluse voolavust esile tuua kui tekstiga laul.¹⁶ Meeste vokaliisi taustal võib laulda vokaliisi või tekstiga laulu üksik sensuaalne naishääli. Saatepartiis kasutatakse katkematu ja hõljuva iseloomuga süntesaatorikõlasid nii, et kui ka vokaalpartiis on paus, siis voogamine ometi ei katke, hoolimata popmuusikale omase rütmigrupi tiksumisest. Lisaks sugereeritakse spirituaalsust valgustuse, kostüümide, lavaefektidega ja/või efektsete videoproduksioonidega. Kõik see on pikitud kristliku sümbolikaaga.

Üldlevinud arusaamade kohaselt omistatakse see ikooniline stiil üsnagi automaatselt keskaegsele liturgilisele laulule tervikuna, s.t. usutakse, et keskaegne laul kõlas just nõnda.¹⁷ Sellisest seosest annavad muu hulgas tunnistust paljud keskajast kõnelevad kostüümidraamad, mille süžee kohaselt mungad, kes elavad äärmuslikult askeetlikes tingimustes¹⁸ – külmas ja näljas – hakkavad laul-

¹⁴ Mõned nendest töödest on võtnud süstemaatilised mõõtmised. Näiteks vt. Kõlar, Margo 2012. *Missapsalmsid 2012*. Tallinn: Maarjamaa. Kõlar on viisistanud kaks komplekti graduallaulu responsooriumeid igaks kirikuaasta pühapäevaks. Vaata ka Eerik Jõksi Eesti Laulupsaltri prooviväljaannet Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia raamatukogus, mis lisaks eestikeelse psalmilaulu materjalidele sisaldavad Maarja kiituslaulu antifoone pea terveks kirikuaastaks: Jõks, Eerik 2011–2013. *Eesti Laulupsalter (prooviväljaanne 1–4)*. Tallinn: Superare signum.

¹⁵ Üldiselt ei pea ma salvestiste elektroonilist toimetamist vigurdamiseks. Kui aga elektrooniliste manipulatsioonide abil luuakse tulemus, mida laulja või lauljad tegelikult ise luua ei suudaks, ning lastakse seda paista kui tema või nende loomulikkust tegevust, siis on see ju selgelt riiklik teguviis.

¹⁶ Keskaegses kirikulaulus esineb vokaliisi elemente – näiteks halleluujalaulude lõpumelismid ehk *iubilus*’ed, mida tuleb laulda sõna ‘alleluia’ viimasel häälikul ning mis võivad olla enam kui mitmekümne noodi pikkused. Siiski on siinkohal tegu sõna viimase silbi pikendamise melismi väljajoonistamiseks, mitte aga terve pala viisi esitamisega häälikul ‘a’.

¹⁷ Käesoleva aasta 15. detsembril on Tallinnas taas ansambli The Gregorian kontsert. Piletilevi kodulehelt <http://www.piletilevi.ee/est/piletid/gregorian-winter-chants-tour-144583/> (vaadatud 30.09.2014) võib lugeda: „Gregorian on Saksamaa bänd, mis esitab gregoriaani laulust inspireeritud kaasaegseid pop- ja rock-kompositsioone. Gregoriaani laul on alates 6. sajandist mõjutanud Euroopa kultuuri väga tähtsa ja lahutamatu osana. [...] **Originaalse gregoriaani laulu olemuse** [rõhutus E. J.] edastamise huvides on bänd valinud endale lauljaid Briti katedraalikoorige ning vaimulike seminaride liikmete seast. Tulemuseks on kaheksa ülipuhast meeshäält, kellele lisandub ingliahäälega Amelia Brightman. [...] Gregoriani omapärased kõlavärvid tõmbasid bändile kiiresti maailma tähelepanu ja aja jooksul on kollektiivi esinemistesse hakatud suhtuma kui iseseisvasse muusikažanri.”

¹⁸ Askees ehk kasin (mõnikord ka äärmusteni kasin) eluviis, mida muu hulgas iseloomustab meelelistest soovidest ja kirgedest loobumine, on alati olnud kloostrielu oluline tunnusjoon.

ma liturgilist laulu ülimalt väljapeetud vokaaliga, umbes nagu meile tuntud Vox Clamantis või mistahes teine elukutselistest või vähemalt poolelukutselistest vokaalkunstnikest koosnev kontsertansambel. Eriti absurdne on olukord siis, kui kauni kajaga sametine meeshäälte voogamine juhtub aset leidma munkade laulmisel vabas õhus.

3. Ajaloost, mõistetest ja probleemipüstitusest

Lääne kiriku ühehääle kirikulaulu (inglise keeles *Western plainchant*) ajaloo kohta on ilmunud mitmes mahus kirjutisi. Vaieldamatult tuntuim kaasaegne autor on David Hiley Regensburgi Ülikoolist. Tema uusim töö „Gregorian chant” ilmus sarjas „Cambridge Introductions to Music” 2009. aastal.¹⁹ See suurepärane sissejuhatav²⁰ kompendium võtab jõukohases mahus (250 lk.) ning võrdlemisi lihtsas keeles sisukalt kokku kogu ladina ühehäälsuse ajaloo olulisemad teemad (sh. interpreteerimise) kuni tänapäevani välja, suunates huvilisi asjalike lugemissoovitustega gregooriuse laulu teemade sügavamate kihtideni. Hiley varasem väga mahukas, hästi vastu võetud ja kõrgelt hinnatud „Western Plainchant – a Handbook”²¹ (661 lk.) ilmus 1993. aastal ja vahetas välja Willi Apeli suurtöö „Gregorian Chant”²² aastast 1958.

Arusaadavalt esineb erinevates ajalookäsitlustes paljudes küsimustes variantsust, nt. lahkuminevaid arvamusi vanarooma monoodia ja frangirooma monoodia omavahelise suhte kohta. Siinse artikli seisukohast on oluline panna paika vaid lääne kirikulaulu ajaloo verstaapostid suurimas mõõtkavas, milles üldjoontes vaieldavusi ei tohiks olla:

(1) ladina kirikulaulu suulise pärimuse ajastu algus alates ladina keele kasutuselevõtust liturgilise keelena ca 3.–4. sajandil;²³ (2) üleminek suuliselt pärimuselt kirjalikule 9. sajandist edasi ja esimeste terviklike muusikaliste käsikirjade ilmumine 10. sajandil; (3) keskaegse repertuaari reformimine vastureformatsiooni käigus (1545–1648) – nn. „Editio Medicea”²⁴ missamuusikat sisaldav väljaanne ilmus Roomas 1614; (4) keskaegse frangirooma kirikulaulu taastulemine 19. sajandil; (5) Vatikani II Kirikukogu (1962–1965), mille käigus legaliseeriti emakeel liturgilise keelena ja mis drastiliselt vähendas ladinakeelse kirikulaulu kasutamist jumalateenistustel; (6) Eugène Cardine’i (1905–1988) tegevus keskaegse neumakirja uurimisel, mis laiendas märkimisväärselt neumakirja muusikalise interpreteerimise stilistilist variantsust.

Ma ei pea otstarbekaks keskenduda siin keskaegse esitusstiili omaduste üle arutlevate ja vist võiks kohati isegi öelda, et spekulereivate uurimuste põhjalikumale tutvustamisele. Selliseid uurimusi on tehtud ja need võivad olla vägagi üksikasjalikud, mahukad ja on enamasti ka inspireerivalt ja huvitavalt kirjutatud. Värskeim neist on Christopher Page’i mahukas raamat aastast 2010 „The Christian West and its Singers: the First Thousand Years”.²⁵ Rohkem või vähem püüavad kauges minevikus kasutatud muusikalisi interpretatsioone tutvustada arvukad õpperaamatud keskaja muusika esitamiseks. Uuemate hulgast võiks tutvumiseks valida Ross Duffini toimetatud „A Performer’s Guide to Medieval Music”,²⁶ milles muu hulgas leidub kokkuvõtvalt ja hästi sõnasutatud autentsuse tüpoloogiat William Mahrtilt.²⁷ Kindlasti väärib mainimist ka Timothy McGee suu-

¹⁹ Hiley, David 2009. *Gregorian Chant*. Cambridge (et al.): Cambridge University Press.

²⁰ Loomulikult on aastate jooksul ilmunud kümneid ja kümneid sissejuhatusi ning käsiraamatuid, mis oma spetsiifiliste rõhuasetustega (sageli isiklike ja/või religioossetega) püüavad teenida erinevaid eesmärgi. Hiley sissejuhatus on õpetlaslikult kõige tasakaalustatum ja objektiivsem. Ometi on silmapaistvaid õpetlasi, kes lähenevad samasugusele sissejuhatusele märksa isiklikumalt pinnalt, püüdmata olla kõikehõlmavad. Suurepärane ja ilmekas näide sellest on Crocker, Richard L. 2000. *An Introduction to Gregorian Chant*. New Haven / London: Yale University Press.

²¹ Hiley, David 1993. *Western Plainchant: A Handbook*. Oxford: Clarendon Press.

²² Apel, Willi 1958. *Gregorian Chant*. Bloomington: Indiana University Press.

²³ Üleminek kreeka keelelt ladina keelele algas juba 3.–4. sajandil. Ei ole päris selge, kuidas see protsess täpselt kulges, aga 6. sajandiks on liturgia olulisemate osade ladina keelde üleviimine lõpetatud.

²⁴ „Editio Medicea” oli vastureformatsiooni käigus Trento kirikukogu (1545–1563) järel kasutusele võetud materjal, mis sisaldas keskaegse meloodilise informatsiooni märkimisväärselt lihtsustatud varianti. Nimi „Medicea” tähistab kirjastaja nime.

²⁵ Page, Christopher 2010. *The Christian West and Its Singers: The First Thousand Years*. New Haven, Conn. / London: Yale University Press.

²⁶ Duffin, Ross W. (ed.) 2000. *A Performer’s Guide to Medieval Music*. Bloomington (et al.): Indiana University Press.

²⁷ Mahrt pakub välja leidliku viisi, kuidas läheneda küsimusele autentsusest. Ta ei põlga täielikult ära ajaloolist autentsust, mis teadagi on paljudele varase muusika esitajatele oluline, aga soovib näha ka autentsuse teisi tahke. Mahrt kirjutab:

repärane teos „The Sound of Medieval Song”,²⁸ mis annab põhjaliku ülevaate ornamentide kasutamist ja vokaalsest stiilist, toetudes keskaegsetele traktaatidele.

Siiski tuleb tõdeda, et kui on vaja teha järel- dusi kirjeldamiseks näiteks keskaegset vokaalpro- duktiooni, artikulatsiooni või esitatud muusika täpsemat temporaalset ülesehitust, jääb tulemus kardetavasti spekulatsiooni tasemele. Allikatena selliste arutelude toetamiseks kasutatakse muu hulgas üsna innukalt keskaegsete traktaatide ettekirjutusi. Näiteks 10. sajandi alguse traktaat „Commemoratio brevis de tonis et psalmis modu- landis”²⁹ algab järgmise õpetusega:

Meie – teenistusvõlglaste, kelle ülesandeks on Issanda kiitmine – teenimine ei peaks olema ainult täielik ja pühendunud, vaid ka väärikas, meelepärane ja nauditav. Seetõttu on meil sobiv olla oma kohustuste täitmises vilunud, et me saaksime anda Tema pühast nimest tunnistust teadlikult ja heakõlaliselt ning tunda uhkust Tema kiidulaulude üle, et palvus oleks meie Issandale meeldiv ja kaunis ning et neis, kes kuulevad jumalateenistustes nii imetlusväärset kui harrast, kasvaks innu- kus. Sest ehk küll Jumal eelistab südame lau- lu häälega laulmisele, on mõju kahekordselt meelepärane nende ühendamisel, kui Jumal

kuuleb sulnist südame laulu ja samal ajal in- nustab hääle veetlus inimesi vagadusele. Ja kuigi Jumalale on väga meelepärane nende paljude vagameel, kes ei suuda esitada rituaal- seid sõnu laulu vormis, ei ole kindlasti piisavad selle inimese palved, kes ise selleks võimeline olles ei kanna neid Jumalale ette nii, nagu ta peaks, kõige paremal ja aupaklikumal viisil.³⁰

See ettekirjutus, millesarnaseid võib leida mit- meid, näib esmapilgul loovat üsnagi selge pildi kirikulaulu kohta 10. sajandil ja lisaks kõigele tun- dub olevat igati asjakohane ka tänapäeval. Samas on nende alusel järelduste tegemine ajaloolise esituspraktika kohta problemaatiline, sest (1) meil puudub võimalus adekvaatselt hinnata selliste omaduste nagu näiteks „meeldiv ja kaunis” või „sulnis südame laul” ja „hääle veetlus” korrelat- siooni praegu ja keskajal; (2) isegi kui me usume „ilu” ja „meeldivuse” arhetüüpsusesse ja suudak- sime traktaate põhjalikult analüüsides nende alu- sel ajaloolist esituspraktikat ette kujutada, kust me siis teame, et meie keskaegsed eelkäijad neid- samu tekste sama tõsiselt võtsid ja nende järgi talitasid?³¹

Minu artikli ega teadustöö eesmärgiks ei ole keskaegse kirikulaulu ajalooliselt autentse esitus- stiili otsimine selle taastamiseks. Selles küsimuses jagan ma Daniel Leech-Wilkinsoni ja tema mõtte-

„Määratledes autentsust kui truudust muusikateose teatavatele aspektidele, pakun välja neli tüüpi: (1) ajalooline, (2) analüütiline, (3) kontekstuaalne ja (4) ontoloogiline. Igal neist on oma otstarve ja piirangud [*purpose and limitations*]; koos peaksid need aga pakkuma komplekti nutikaid vahendeid [*a set of keen tools*] mõtlemaks gregooriuse laulu esitamiseks sobivatele stiilidele” (Mahrt 2000: 3–5).

²⁸ McGee, Timothy J. 1998. *The Sound of Medieval Song: Ornamentation and Vocal Style According to the Treatises*. Oxford: Clarendon Press.

²⁹ Terence Bailey on teinud tänuväärse töö ja publitseerinud aastal 1979 traktaadi koos ingliskeelse tõlke ja kommentaaridega, vt. Bailey 1979. See traktaat on lääne kirikulaulu ajaloo seisukohast ülioluline, kuna sisaldab esimesi helikõrguslikus noodikirjas psalmitoone tunnivalvuste jaoks. Tegu on väga soovitava lugemisvaraga kõikidele, kes psalmilauluga (ka emakeelse psalmilauluga) soovivad tegeleda, sest see loob pisut teistsuguse pildi psalmilaulust, kui oleme harjunud teadma 19.–20. sajandi sellealastest väljaannetest. Nt. ei kasutata selles käsikirjas I laadi psalmitoonis si-bemolli ja see loob erakordse „modaalse karguse”, mis vastandub si-bemolli pisut „magusale ja romantilisele” käsitusele moodsates väljaannetes.

³⁰ „Debitvm servitvtis nostrae qui ad ministerivm laudationis Domini deputamur, non solum integrum debet esse et plenum, sed decenti quoque conuenientia iucundum atque suaue. Et ideo peritos nos esse conuenit officii nostri ut scienter et ornatè confiteamur nomini sancto eius, et gloriemur in carminibus suis, quatinus et Deo nostro iucunda sit decoraque laudatio, et audientes in operum Dei laudem et reuerentiam exardescant. Quamvis enim Deo magis placeat qui corde quam qui voce canit, utrumque tamen ex ipso est et dupliciter prodest si utrvmque fiat, si scilicet et animo apud Deum dulciter canitur, et homines cantoris dulcedo sancto affectu commouet. Licet quoque multorum deuotio Deo ualde placeat, qui in psalmodia nec ipsa uerba rite effari queant, nequaquam tamen integrae est ille deuotionis, qui quod exhibere debet, quam optime et quam reuerentissime id possit Deo non exhibet” (tsitaat Bailey 1979: 26). Tõlge ladina ja inglise keele põhjal: Alar Helstein ja Erik Jõks.

³¹ Samasuguseid küsimusi on esitanud mitmed kriitikud. Nt. arvustades Timothy McGee raamatut „The sound of medieval song [---]” (vt. joonealune 28) kirjutab Theodore Karp: „Peaksime näiteks teadma, kas antud teoreetika [keskaegse traktaadi autor] kirjeldab olemasolevat esituspraktikat või teeb ta ettepaneku rakendada esituspraktikat, mida tema soosib” (Karp 2000: 620).

kaaslaste seisukohta, et selline taastamine ei ole võimalik ega mitte ka vajalik. Küll aga kutsun ma heitma värsket pilku keskaegsele kirikulaulule kui meie jaoks olulisele ainesele ja esitama kriitilist küsimust, kui palju selle mõistmisel ja mõtestamisel mängib rolli kaasaegsete esituste kuulamine ning kui adekvaatset hinnangut suudab „gregooriuse laulu stiil” keskaegsele kirikulaulule pakkuda.

3.1 Kaasaegse peavoolustiili algus

Nagu eelnevast selgus, on „gregooriuse laulu stiil” märgilise, võiks isegi öelda ikoonilise iseloomuga ja piisavalt abstraheeritav, et seda üle kanda mistahes vokaalmuusika repertuaarile. Kust on aga alguse saanud stiil, millest selline abstrakt on tehtud; mis on selle üldistuse läte? Et sellele küsimusele vastata, tuleb taibata, kuidas ja millistel asjaoludel sai alguse gregooriuse laulu kaasaegne peavoolustiil: milliseid ootusi sellele pandi ja milline oli eelnev stiil, millele uus tulija vastandus.

Keskaegse kirikulaulu taastamise protsessist 19. sajandil on kirjutatud mitmeid uurimusi ja nad kõik puudutavad rohkem või vähem ka 19. sajandi esitusstiili küsimusi.³² Praeguse artikli tarvis kasutan põhiliselt Louis Soltneri 1974. aasta raamatu „Solesmes & Dom Guéranger, 1805–1875” ingliskeelset tõlget aastast 1995.

Tavaliselt loetakse 19. sajandil alanud restauratsiooni ja sellega kaasnenud esituspraktika kaheks suureks rivaaliks Joseph Pothier’i ja André

Mocquereau’i (1849–1930).³³ See on ka arusaadav, sest need laulvad munkõpetlased on jätnud maha olulise kirjaliku muusikateadusliku ja ka helisalvestusliku pärandi frangi-rooma monoodia taastamise tippajast.³⁴ Püha Peetruse kloostri Solesmes’is taasasutaja aastal 1833³⁵ Prosper Guéranger (1805–1875) õpetlaseks olemine ei olnud aga seotud mitte muusikaga nagu Pothier’i ja Mocquereau’i. Guéranger oli liturgiateoloog. Seepärast võibki kummaline tunduda, et gregooriuse laulu kaasaegse peavoolustiili algus – mis on ju muusikaline küsimus – just Guéranger’ga seotub. Ma arvan, et tema panus selles protsessis on laiemalt levinud käsitlustes alahinnatud.

Guéranger oli süvitsi ja mitmekülgsest huvitatud liturgiast ning ta on kirjutanud aukartust äratavas mahus sellealaseid uurimusi. Tema tähtsaimaks teoseks peetakse koguteost „L’Année Liturgique”,³⁶ mis ilmus aastatel 1841–1866 (9 köidet) ja mille lõpetas pärast tema surma (1875) Lucien Fromage (1845–1916), kirjutades 6 köidet. Tegu on materjaliga kirikuaasta igaks pühapäevaks ja pühaks (sealhulgas pühakute mälestuspäevad), mis sisaldab konkreetse päeva traditsioonide tekke ja kujunemise lugu liturgika seisukohast.³⁷ Lisaks päevakohastele teoloogilistele kommentaaridele on põhjalikud seletused kirikuaasta kõikide perioodide³⁸ kujunemise ja teoloogilise tähenduse kohta. Guéranger alustab oma monumentaalset teost sõnadega „Palve on inimese suurim õnnis-

³² Keskaegse kirikulaulu taastuleku põhjalikku käsitlust vt. Combe, Pierre 1969. *Histoire de la restauration du chant grégorien: d’après des documents inédits. Solesmes et l’Édition Vaticane*. Solesmes: Abbaye de Solesmes; ingliskeelne tõlge: Combe 2003. Alternatiivne käsitlus samal teemal vt. Bergeron 1998. Kuna Bergeroni raamat sisaldab väidetavalt mitmeid faktivigu ja muid ebatäpsusi, siis koos sellega on soovitatav vaadata rohkeid raamatuarvustusi, eriti aga Pasler, Jann 1999. Review of *Decadent Enchantments: The Revival of Gregorian Chant at Solesmes*, by Katherine Bergeron. – *Journal of the American Musicological Society* 52/2, pp. 370–383. Ülevaatlisku käsitlust vt. Soltner, Louis 1974. *Solesmes & Dom Guéranger, 1805–1875*. Sablé-sur-Sarthe: Saint-Pierre de Solesmes; ingliskeelne tõlge vt. Soltner 1995.

³³ Pothier’ ja Mocquereau vastuseisu ehk *traditio legitima* ja *traditio authentica* kohta vt. Jõks 2009: 83–88.

³⁴ Esimese peateoseks loetakse: Pothier, Joseph 1880. *Les Mélodies grégoriennes d’après la tradition*. Tournai: Saint Jean; ja teise omaks: Mocquereau, André 1908, 1927. *Le Nombre musical grégorien ou Rythmique grégorienne. Théorie et pratique*. 2 vols, Rome/Tournai: Soc. de Saint Jean d’Évangéliste. Mõlemad figureerivad dirigendina kuulsal 1904. aasta gregooriuse laulu kongressi helisalvestisel, vt. *Gregorian congress*. Plainchant and Speeches recorded in Rome by The Gramophone Company, 1904, reissue: Discant Recordings, DIS 1-2; 2 LPs.

³⁵ Esmaasutamine toimus aastal 1010 Le Mans’i benediktiinikloostri abikloostriina.

³⁶ Guéranger, Prosper Louis Pascal 1841–1866. *L’Année liturgique*. 9 vols, Le Mans / Paris. Kõik köited on olemas ka ingliskeelses tõlkes, millest esimene ilmus 1867. Vt. Guéranger, Prosper Louis Pascal 1867–1883. *The Liturgical Year*. Translated from the French by Laurence Shepherd with an introduction by Henry Edward Manning, eds. Henry Edward Manning and Laurence Shepherd, Dublin/London: James Duffy.

³⁷ Kogumikus sisalduvad kogu kirikuaasta missa propriumi tekstid (sh. Pühakirja lektioonid) ladina ja prantsuse keeles (või mõnes muus tõlkekeeles) ning nende mahukad teoloogilised seletused. Lektsoonide seletused on korraliku jutluse kvaliteedis ja mahus. Samuti on olemas iga pühapäeva ja kirikupüha vespri Maarja kiituslaulu antifoonide tekstid ja palju muud.

³⁸ Kirikuaasta perioodid on: advendiaeg, jõuluaeg (sh. ilmumisaeg), paastuaia eelne aeg, paastuaeg (sh. kannatusaeg), ülestõusmisaeg (sh. taevaminemispüha ja nelipühaaeg) ja nelipühade järgne aeg.

tus" (tsitaat Soltner 1995: 89). Sellest motost lähtudes püüdis Guéranger taastada traditsioonilist benediktiini elulaadi, mida aeg ja „Suur Prantsuse revolutsioon (1789–1799) olid märgatavalt laastanud" (Bergeron 1998: 11).

Guéranger pidas naasmist frangi-roomsa laulu autentse interpreteerimise juurde sama tähtsaks kui algupäraste meloodiate taastamist (Combe 2003: 15). Soltner kirjutab:

Dom Guéranger oli murelikult teadlik [keskaegse gregooriuse laulu] kohutavast lagunenud seisukorrast. Ühes 1846. aasta kirjutises kuulutas ta, et 16. sajandi Rooma väljaanded on „rikkunud" meloodiad, „püüdes neid lühendada". Need väljaanded olid osalt vastutavad tõsiasja eest, et autentne laul[mine] oli „unustatud, moonutatud, muudetud ja teisendatud". Guéranger'le oli samuti teada, et hoolimata paljudest vigadest esindasid mitmed iseseisvad gregooriuse laulu prantsuse väljaanded³⁹ „keskaegseid käsikirju tuhat korda paremini" kui enamik olemasolevaid lauluraamatuid mujal maailmas, mis olid renessansiaegsete Itaalia väljaannete⁴⁰ reproduktsioonid (Soltner 1995: 104–105).

Loomulikult ei olnud Solesmes'i kloostris taasamise ajal veel korralikult korrigeeritud meloodilise informatsiooniga väljaandeid, sest alles aastal 1846 avastas prantsuse organist ja muusikateadlane Félix Danjou (1812–1866) juhuslikult Montpellier' Meditsiinikooli raamatukogust hiljem kuulsaks saanud 11. sajandi tonaariumi,⁴¹ mis pärines Dijonist ja sisaldas missamuusika meloodilist informatsiooni tähtnotatsioonis. See käsikiri sai kõikide tulevaste meloodilise informatsiooni restauratsioonide aluseks ja veel enne 1883. aasta Solesmes'i kuulsat „Liber Gradualis'e" ilmunist oli see materjal märgatavalt esil juba 1852. aasta „Graduale Romanum'is" (pilt 1).

Pildil 1 (rida 5) on näha, kuidas meloodiajoonis ofertooriumi alguses on hüljanud „Editio Me-

Pilt 1. „Graduale Romanum" aastast 1852 (lk. 15), milles on juba tunda Montpellier' käsikirja avastamist.

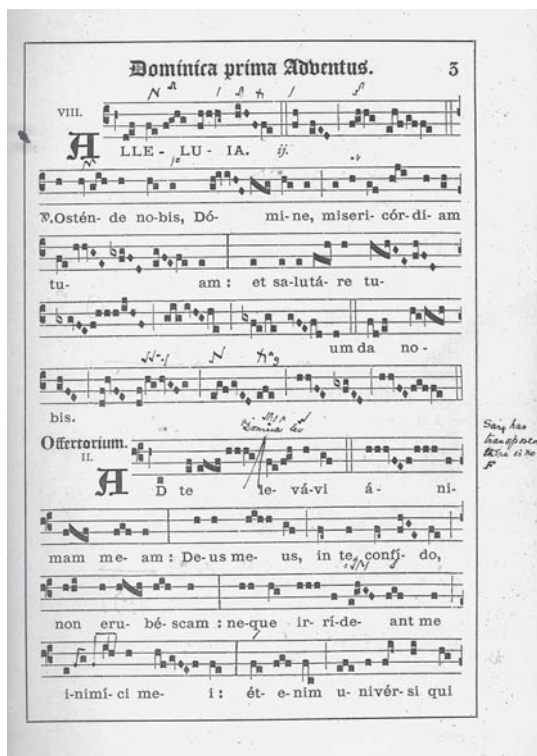
dicea" (vt. pilt 3) moonutatud viisikuju ja sarnaneb rohkem Solesmes'i 1883. aasta „Liber Gradualis'e" versiooniga (vt. pilt 2). Nagu näha, ei ole reperkusiooniga⁴² osatud veel päris täpselt ümber käia: „Ad te levavi" sõna 'te' seitsmendast noodist edasi on *f*-noodil reperkusioon, mis on märgitud ühe

³⁹ On väärt arvata, nagu oleks 19. sajandil olnud kasutusel ainult üks või kaks erinevat meloodilist informatsiooni sisaldavat väljaannet. Neid oli märgatavalt rohkem ja neis leiduv meloodiline informatsioon võis üsnagi palju erineda.

⁴⁰ Vt. joonealune märkus 24.

⁴¹ Montpellier H. 159: Bibliothèque Interuniversitaire de Montpellier, Section Médecine, H. 159.

⁴² Reperkusioon on frangi-roomsa monoodias (ja ka teistes dialektides) sagedasti kasutatud kompositsioonivõte. Reperkusiooni roll ei ole ühemõtteliselt selge, aga üldiselt arvatakse, et see tähendab mitme noodi esitamist samal vokaalil helikõrgust muutmata, justkui põrgatades. Sellele fenomenile on välja pakutud erinevaid interpretatsioone. Levinuim neist on juba nimetatud „põrgatamine", aga kasutatakse ka reperkussiivsete nootide liitmist üheks pikaks noodiks, mis mõnede esitajate puhul päädiib tremologa. Eestikeelset ülevaadet reperkusiooni kohta vt. Tulev 1998.



Pilt 2. „Liber Gradualis” aastast 1883 (lk. 3), mis kajastab taastatud keskaegset meloodilist informatsiooni. On näha, kuidas pildil 1 umbkaudselt kirjeldatud reperkussioon (rida 6) on saanud täpsustatud kuju.⁴³

suurema kvadraatnoodiga. Hoolimata oluliselt täpsustatud lähenemisest keskaegsele materjalile on 1852. aasta näide võrreldes 1883. aasta omaga siiski ebatäielik.

Guéranger arvas aga, et taastatud meloodiatest ei ole tolku, kui halvad kombat liturgilise laulu laulmisel ei ole parandatud, ja et tema kasutaks pigem vigaseid meloodiaid ja interpreteeriks neid algupäraste reeglite järgi (Combe 2003: 15–16). Siin kõneleb Guéranger kui liturgioteoloog: õiged meloodiad on küll olulised, aga veel olulisem on õige tekst ja selle „õigesti” ütlemine ehk siis „õi-

gesti” laulmine. Kuidas muidu oleks olnud mõeldav kasutada „valesid” meloodiaid, et „õigesti” laulda? See seik tuleb meile meelde tõsiasja, et frangi-rooma monoodia restaureerimine oli osa suuremast protsessist: monastilis-liturgilisest taassünnist.

Milline oli siis see stiil, mille suhtes Guéranger nii kriitiline oli? Soltner kirjutab:

Üks tõsisemaid puudujääke gregooriuse laulu esitamisel 19. sajandi esimese poole Prantsusmaal oli komme rõhutada iga üksikut nooti (*beating out each note*). Kõik noodid olid raskelt markeeritud ja välja toodud. Tolleaegsetes vigastes väljaannetes oli võimalik trükkida kolme erinevat noodikuju: lihtne kvadraat, varrega kvadraat ja romb,⁴⁴ ning loodud oli erinevaid (vastuolulisi) süsteeme määratlemaks nootide meetrilist võrdsust või rangeid proportsionaalseid vältussuhteid erinevate kategooriate vahel. Need [äsja kirjeldatud] kõrvalekalded olid üle võetud moodsast muusikast ja olid täiesti võõrad autentsele gregooriuse laulu esteetikale. Mis aga kõige hullem, meetrumi „kaasa koputamine” (*beating the time*) [jutumärgid E. J.] ja igale noodile antud tugevalt liialdatud rõhk aeglustasid teksti voolavust, fragmenteerides sõnad vaevu arusaadavate silpide seeriatega ning hävitades täielikult fraasi kuju. Sellisel kujul oli gregooriuse laulul võimatu tulemuslikult teenida palve ja meditatsiooni vahendina” (Soltner 1995: 107–108).

Guéranger’ enda sõnade järgi oli gregooriuse laulust saanud „raske ja tüütu kvadraatnootide järgnevus, mis oli suutmatu sisendama põrmugi tundmust või ütlema üldse midagi hingele” (tsitaat Soltner 1995: 108). Guéranger uskus, et on olemas õige, ajalooliselt autentne vaimulik karakter liturgilise laulu jaoks ja seda on võimalik taastada. Kõigepealt püüdis ta seda oma munkadele õpetada just väljaannetest, mis sisaldasid

⁴³ Märkused noodis on teinud Walter Frere (1863–1938), kes tuntud sarumi riituse uurijana on äärele kirjutanud „Sarum has transposed there is no f”. Noodireale on märgitud täiendusi, mis ilmselt pärinevad keskaegsest sarumi missaalist. Sarumi ehk Salisbury riitus oli keskaegne regionaalne modifikatsioon Rooma riitusest Salisbury katedraalis. Aastal 1457 oli see riitus väidetavalt kasutusel kogu Inglismaal. Hiljuti ilmus Frere’ist, kes oli anglikaani munkpreester ja hiljem piiskop, mahukas kogumik. Tegu oli erakordselt huvitava isiksusega: ta oli anglikaani monastilise kogukonna The Community of the Resurrection (Mirfieldis, Inglismaal) üks asutajatest, mitmekülgne teoloog ja muusikateadlane. Vt. Gordon-Taylor, Benjamin, Nicolas Stebbing (eds.) 2011. *Walter Frere: scholar, monk, bishop*. Norwich, Norfolk: Canterbury Press.

⁴⁴ Kirjeldatud noodikujud vt. pilt 3.

vastureformatsiooni käigus kärbitud meloodiamaterjali.⁴⁵

Peatumata pikemalt restaureeritud keskaegse meloodilise informatsiooni (vt. pilt 2) ja „Editio Medicea” versiooni (pilt 3) erinevustel, toon vaid ühe, ent ilmeka näite: ofertooriumi „Ad te levavi” sõna ‘a-ni-mam’ (hing) esimene silp on frangirooma meloodilises informatsioonis kajastatud kaunilt sümmeetrilise 9-noodilise meloodiakujundiga: *f-f-f-d-c-d-f-f-f*, sisaldades lausa kahte reperiivset kaunistust. „Editio Medicea” meloodilises informatsioonis on selle koha peal üks *f*-noot. Eespool sai kiidetud, kuidas 1852. aasta väljaandes (pilt 1) oli ofertooriumi algus keskaegse allika kohaselt korrigeeritud – sõna „animam” melodiajoonis on aga 1852. aasta väljaandes lõplikult täpsustamata. Sümmeetriline meloodiakujund *f-d-c-d-f* on küll olemas (viimane *f*-noot on taktijoonega tervikust eraldatud), aga reperiivsed kaunistused on vajaka.

Uue stiili ellukutsumisel, mida Guéranger üsna tõenäoliselt uskus olevat õige ja algupärase, nagu Soltner seda kirjeldab, ei olnud Guéranger’l loota muule kui „tervele mõistusele ja oma kirglikele religioossetele ja esteetilistele instinktidele” (Soltner 1995: 107). Soltner jätkab, et Guéranger’ püüdlustel olid erakordsed tulemused, ja Joseph Pothier on kirjutanud, et „andes gregooriuse laulu meloodiatele kõnepärasuse, saavutas Guéranger sellise rütmi, millest keegi ei osanud unistadagi” (tsitaat Soltner 1995: 108).

3.1.1 Kokkuvõtvalt kaasaegse peavoolustiili algusest

Niisiis ei leiutanud tänapäevast peavoolustiili 19. sajandil mitte muusikud ega muusikateadlased keskaegsete käsikirjade baasil, vaid selle rajas liturgiateoloog, kelle innukaks ideaaliks oli laulda tekste hingemineval ja kontemplatiivsel moel ja pealegi väljaannetest, mille meloodiline informatsioon pärines olulises mahus renessansiajast, sest keskaegne meloodiline informatsioon oli veel täies ulatuses taastamata. Ootus tekkinud stiilile oli, et see peaks võimaldama palvet ja meditatsiooni, ning selle stiili kujunemise üheks aluseks oli vastandumine olemasolevale Prantsusmaal viljeletud stiilile, mis seisnes üksikute nootide rõhutamises. Kõnepärane teksti ja seega ka muu-

Pilt 3. „Graduale te tempore” aastast 1871 (lk. 3), milles on „Editio Medicea”⁴⁶ meloodiline informatsioon ja mis kasutab noodikirjas vältuste süsteemi, millest Soltner räägib (vt. lk. 152).

sika voolavus, mis vastandus üksikute nootide rõhutamisele, lõi kütkestava mooduse liturgilise laulu laulmiseks ja sestap rakendati seda hiljem restaureeritud keskaegse frangirooma monoodia meloodilise informatsiooniga. Enam kui sajandi jooksul kujunes sellest välja „gregooriuse laulu stiil” sellisena, nagu me seda praegu tunneme.

Ma nõustun Pierre Combe’i ja Joseph Gajard’iga, kes mõlemad on öelnud, et gregooriuse laulu olulisimad, märgilise tähtsusega omadused fikseeriti just Guéranger’ ajal. Combe kirjutab, et Guéranger’ surma ajaks oli Solesmes’i abt pannud paika „põhilised juhtnöörid gregooriuse laulu esitamiseks” (Soltner 1995: 110). Guéranger’ stiili võttis kokku kanoonik Augustin-Mathurin Gontier (1802–1881) oma 1859. aasta kirjutises „Méthode

⁴⁵ Seletust, milliseid konkreetseid liturgilisi väljaandeid Solesmes’i algusaastatel kasutati, vt. Combe 2003: 17–19.

⁴⁶ Vt. joonealune märkus 24.

raisonnée de plain-chant”.⁴⁷ Joseph Gajard (1885–1972), kes oli üks olulisemaid gregooriuse laulu Solesmes'i-poolseid promootoreid 20. sajandil, ütles, et see, mis Pothier 1880. aastal kirjutas oma traktaadis „Les Mélodies Grégoriennes d'après la tradition”⁴⁸ – mida paljud peavad restauratsiooni olulisimaks traktaadiks –, „oli vaid nende põhimõtete kinnitus, mis juba sisaldasid Gontier' töös” (Gajard 1960: 10), milles ta Guéranger' pärandit kirjeldas.

3.2 Veel kord mõistetest

Seega, kui me räägime keskaegse kirikulaulu taastumisest 19. sajandil, siis tuleb – nagu eespool kirjutatust nähtub – vahet teha kahel fundamentaalselt erineval protsessil, mida enamasti kiputakse vaatlema tervikuna. Keskaegse frangi-rooma repertuaari kasutuselevõttu püüdega taastada see oma algupärasuses võib õigusega nimetada restauratsiooniks. Taastatud ehk restaureeritud repertuaari laulmist peaks aga pigem nimetama taasloomiseks, taastekkeks või veelgi täpsemini, uusloomiseks.⁴⁹ Repertuaari restauratsiooni puhul on tegu süstemaatilise teadustööga, mida tehti ja tehakse siiaaani ning vaadeldakse kriitiliselt vastava ala rahvusvahelise teaduskogukonna poolt – see kuulub teaduse paradigmasse. Sellega kaasnenud „taastatud” esituspraktikal ei ole (ega saagi olla) ligilähedaseltki sellist teaduslikku tausta ega kaalu nagu repertuaari restauratsioonil endal ja ta kuulub kunsti paradigmasse. Keskaegse kirikulaulu esitamise uussünd toetus Guéranger' juhtimisel „tervele mõistusele ja religioossetele ning esteetilistele instinktidele” (Soltner 1995: 107). Kui repertuaari restauratsiooni puhul oli võimalik kasutada laia valikut keskaegseid algallikaid muusikaliste ja muude käsikirjade näol ning selle kaudu taastada side keskaegse traditsiooniga, siis esituse puhul tuleb tunnistada

fakti, et sideme taastamise võimalus keskaegse esituspraktikaga ainult „terve mõistuse ja instinktide” toel on üsna vähetõenäoline. Siit joonistubki välja vajadus teha selget vahet keskaegse repertuaari ehk kirjaliku materjali ning selle kaasaegse (või mistahes) esituspraktika vahel. Tänu sellisele erisusele saame mõisteloogika, mis annab täpselt või vähemalt täpsemalt edasi kõnealuse ainese olulisimaid parameetreid.

1) Keskaegne sakraalne ladina monoodia (KSLM) tähistab ainet, mis koosneb erinevate lääne monoodiliste kirikulaulu dialektide (sh. frangi-rooma dialekti) muusikalisest ja mitte-

muusikalisest informatsioonist alates esimestest ladinakeelsetest jumalateenistuslikest dokumentidest kuni mitmehäälsuse laialdasema kasutuselevõtni 11. sajandil⁵⁰ ning mille ühe olulise osana on mõnede dialektide meloodiline informatsioon restaureeritud kujul muusikateadlaste poolt mitmes tänapäevases väljaandes meieni toodud.

2) Tänapäevane kõlapilt ehk tänapäevane kõlapagas (TKP) või ka tänapäevane esitusstiil on frangi-rooma monoodia restauratsiooniprotsessi inspireeritud helikajastus, mis sai nüüdisaegse peavoolustiili sünniga alguse 19. sajandi Prantsusmaalt ja mille pioneeriks oli Prosper Guéranger. TKP kõige iseloomulikumaks parameetriks on teksti kõnepärane muusikaline esitamine võimalikult seotult, voolavalt ja sujuvalt.

3) Tinglikult võiks öelda, et KSLM ja TKP koos moodustavadki suurema osa sellest, mida me mõistame **gregooriuse lauluna** – roomakatoliku kiriku ühehäälnel ladinakeelne kirikulaul (Siitan 1989: 16)⁵¹ nii kirjas kui helis.

4) KSLMi keskse dialekti kohta, mida võib täiesti õigustatult nimetada ka gregooriuse dialektiks või korrektse mõistmise korral ka gregooriuse lauluks, kasutan ma teaduslikku mõistet **frangi-roo-**

⁴⁷ Gontier, Augustin-Mathurin 1859. *Méthode raisonnée de plain-chant. Le plain-chant dans son rythme, sa tonalité et ses modes.* Paris / Le Mans: V. Palmé / Monnoyer.

⁴⁸ Vt. joonealust märkust 34.

⁴⁹ Daniel Leech-Wilkinson nimetab seda hoopis „leiutamiseks” ja ka „taasleiutamiseks”. Tema sulest pärineb sellel alal teedrajav teos. Vt. Leech-Wilkinson, Daniel 2002. *The Modern Invention of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance.* Cambridge: Cambridge University Press. Wilkinson ei käsitle oma raamatus gregooriuse laulu temaatikat, vaid lahkab keskaegse muusika moodsa leiutamise teemat 13.–15. sajandi polüfoonia kontekstis.

⁵⁰ Mitmehäälsusest kirjutatakse esimest korda põhjalikumalt traktaadis „Musica enchiriadis”, mida tänapäeva teaduses dateeritakse 9. sajandi viimasesse kümnendisse. Inglisekeelset tõlget ja kommentaare vt. Erickson, Raymond, Claude V. Palisca 1995. *Musica enchiriadis and Scolica enchiriadis.* New Haven / London: Yale University Press.

⁵¹ Eestikeelses õppekirjanduses on olemas ka pretsedent, milles mõiste „gregooriuse laul” ei ole seotud tingimata ladinakeelse tekstiga: „Gregooriuse laul on roomakatoliku kiriku ühehäälnel liturgiline laul” (Siitan 1998: 35). Selle määratluse kohaselt on ka eestikeelne ühehäälnel roomakatoliku liturgiline laul gregooriuse laul.

ma monoodia, et eristada seda käibeväljendist „gregooriuse laul”.

Enesekriitiliselt ja ka mõnevõrra unistavalt võib mõõnda, et siiski ei saa päriselt välistada võimalust, et tänapäevane esitusstiil on tähenduslikul määral keskaegse esituspraktikaga seotud, aga sellisel moel, mida me praegu ei mõista ja tõestada ei suuda. Samuti ei tohiks täiesti välistada võimalust, et see esitusstiil, mis oli kasutusel 19. sajandi alguses ja mille vahetas välja repertuaari restaureerimise kaasannina tekkinud tänapäevane esitusstiil, kandis endas tegelikult keskaegset kõlatraditsiooni ja oli lähim, praeguseks kadunud lüli keskaegse frangi-rooma ehk gregooriuse monoodia suulisest traditsioonist. See kuulutati ebasobivaks ja asendati uue stiliga põhiliselt sellepärast, et ta (1) ei võimaldanud kontemplatiivset palvet ning oli Guéranger’ esteetiliste vaadetega vastuolus ja (2) representeeris „kõndistatud meeloodiaid” „Editio Medicea’s”, mis ei olnud algupärane keskaegne materjal.

3.3 Probleem

Tänapäeva inimeste huvil KSLMi vastu (valdavalt frangi-rooma monoodia vastu) võib olla väga erinevaid põhjusi. Vaimulikele ja kirikumuusikutele, kes peavad lugu lääne kiriku vanimast liturgilisest repertuaarist, on see lauluvara, mida jumalateenistusel kasutada; KSLM toimib kui õpetus ühehäälselt lääne kirikulaulust, mida saab rakendada emakeelse kirikulaulu loomiseks; KSLMi esitamisega saab sisustada kontserte; KSLM (õigupoolest küll selle TKP) omab rolli spirituaalses praktikas väljaspool kirikut – nn. uues vaimsuses ehk *new age*’i liikumises;⁵² muusikateadlased, teoloogid, kirjandusteadlased ja ajaloolased tunnevad KSLMi kui põhjatut uurimismaterjali varasalve; üliõpilased, kes omandavad muusikaharidust, peavad muusikaloo kursuse alguosas viima ennast kurssi KSLMi ajalooga, et püüda taibata Lääne-Euroopa kunstmuusika lähteid.

Igas valdkonnas, milles KSLM päevakorrale kerkib, saadab seda kohustusliku kaasannina TKP. Ma väidan, et tänapäeva muusikalises teadvuses moodustavad KSLM ja TKP (ehk siis tinglikult öeldes gregooriuse laul) terviku. Tegu ei ole aga ilmselt adekvaatse tervikuga, vaid pigem Siiami kaksikutega, mille meie muusikaline teadvus on

otstarbekuse ja mugavuse huvides kokku kasvanud või paremal juhul, neil kokku kasvada lubanud.

Eestimaalastele tuttav õpetlane, gregooriuse laulu Solesmes’i liini tiptasemel uurija Daniel Saulnier on ühes oma intervjuus võtnud kokku mitmel puhul välja öeldud väite: „Muusikateadlased on gregooriuse laulu ametlikult tunnistanud kogu Lääne-Euroopa muusika algallikaks. Neile, kes Lääne-Euroopa muusikasse süveneda tahavad, on gregooriuse laulu tundmaõppimine väga vajalik” (tsitaat Tulve 2000: 58). Mõte KSLMist kui lääne kunstmuusika vundamendist on muidugi märksa vanem kui gregooriuse laulu taastulemine 19. sajandil ja seega ei saa seda ühemõtteliselt siduda kaasaegse peavoolustiili ega õigupoolest ühegi esitusstiiliga. Muusikaloo seisukohast on see olnud seotud pigem noodikirja tekkimise, meeloodiajoonise, teksti-muusika suhte, muusikalise prosoodia ja muu sellisega, mida on võimalik vaadelda lahus muusikast kui kõlavast meediumist. Nõnda võiks ju teoreetiliselt KSLMi põhimõtteid käsitleda lahus TKPst, aga tänapäeva praktikas ei ole see ilmselt realistlik – assotsiatsioon TKPga on üldjuhul ilmne.

Arusaadavalt kerkib siinkohal küsimus: kuidas siis veel? Kuidas seletada, milline on KSLM, kui mitte selle esitamise kaudu? See on didaktiline küsimus, millele oleks vaja lahendust otsida. Vastasel juhul leiame end olukorras, kus, soovides saada teadmisi KSLMi kohta, saame kohustusliku kaasannina kõlapildi, mis muusikateaduse praeguste teadmiste kohaselt ei representeerii adekvaatselt KSLMi ja mis (mõnikord ka inimese teadmata) rikub põhjendamatult „kogu Lääne-Euroopa muusika algallikaks” arvatud keskaegse materjali adekvaatse taipamise võimalikkust.

Miks on selline probleemipüstitus üleüldse oluline? Milleks lõhkuda muusikaõppuri romantilist arusaama, et see kaunis „ebamaiselt voogav ja hõljuv iidne laul” pärinebki keskajast? KSLMi esitamisest ja nautimisest kontserditingimustes või *new age*’i tüüpi eneseabi-meditatsioonist ei olegi sel vahest nii olulist kaalu kui just KSLMi taipamisel muusikaloo ja kirikulaulu kontekstis. Kas kuvand keskaegsest muusikast saab olla (tulevase) professionaali jaoks adekvaatne, kui üle tuhande aasta taguse repertuaari hindamisel annab märgata-

⁵² Ülevaadet „uue vaimsuse” ehk *new age*’i kohta vt. Altnurme, Lea 2013. Uus vaimsus – mis see on? – *Mitut usku Eesti III, Uue vaimsuse eri: valik usundiloolisi uurimusi*. Toim. Marko Uibo, Tartu: Tartu Ülikool.

vat tooni ca 150 aastat tagasi tekkinud esitusstiil? Samuti on probleemipüstitus oluline tänapäeva emakeelse liturgilise praktika seisukohast – kas emakeelsele psalmilaulule on õige automaatselt rakendada 19. sajandil Prantsusmaal tekkinud ladina monoodia esitusstiili ainult selle pärast, et see seostub meie jaoks kiriku iidse liturgilise laulu praktikaga?

Ma ei pretendeeri sellise probleemipüstituse originaalsusele, sest mitmed autoriteedid on seda teemat rohkem või vähem puudutanud. Näiteks Andrew Hughes on öelnud, et „nimekuju „gregooriuse“ ei peeta enam täpselt kirjeldamiseks seda liturgilist laulu, mida me tänapäeval kuuleme” (Hughes 2002: 161).⁵³ Minu lähenemise uudsus seisneb püüdes lahutada KSLM ja TKP, et selgitada, milline võiks KSLM paista ja ka kõlada ilma (kohustusliku) TKPta ning kas püüe Siiami kaksikuid lahutada võiks meile midagi õpetada.

4. Notatsiooni ja esituse suhe keskaegses sakraalses ladina monoodias – tajukatse

Peatükis 4 annan esmalt (4.1) lühiülevaate tajukatsest. (4.2) Seejärel tutvustan põhjalikumalt tajukatse etappe ja nende korraldamisega seotud metodoloogilisi küsimusi. Siis (4.3) arutlen, mida tajukatse tulemused võiksid meile kõneleda, ning (4.4) sõnastan käesoleva artikli jaoks püstitatud uurimisülesanded. (4.5) Sellele järgneb tajukatse uurimisülesannete seisukohalt oluliste tulemuste esitamine ja analüüs.

4.1 Lühiülevaade tajukatsest

John Butt on oma 2002. aasta raamatus „Playing with history” esitanud inspireeriva idee, et materjali, mis on mõeldud muusikaliseks esitamiseks, peaks analüüsima esituse kaudu. Veelgi enam, Butt ütleb, et „[...] muusika esitus võib olla kasulik näitaja mõistmaks, kuidas muusikapala on loodud ja noteeritud” (Butt 2002: xii). Butti idee kohaselt võib iidsete repertuaaride kaasaegse esitamise uurimine anda meile informatsiooni ajaloolise repertuaari enda algupärase olemuse kohta.

Sellest lähtuvalt viisin aastatel 2011–2014 läbi neljaastmelise tajukatse, mille etapid olid: (1) frangi-rooma monoodia esituse salvestamine gregooriuse laulu esitamisele spetsialiseerunud lauljate poolt (**primaarne salvestis**), kes kasutasid selleks algupärasest keskaegset notatsiooni (**primaarne notatsioon**); (2) täpsusele orienteeritud, klassikalises lääne noodikirjas transkriptsiooni tegemine primaarsetest salvestistest (**sekundaarne notatsioon**); (3) sekundaarse notatsiooni taasesitus lauljalt, kellel ei ole varasemat kokkupuudet frangi-rooma monoodia esitamisega (**sekundaarne salvestis**); (4) primaarse ja sekundaarse salvestise võrdlemine gregooriuse laulu spetsialistide ehk **katseisikute** poolt.

Tajukatse peaesmärgiks oli püüe lahutada keskaegse repertuaari esitusest tänapäevane kõlapilt, säilitades sealjuures möödunud ca 150 aasta jooksul teaduskogukonna poolt omandatud teadmus keskaegsest noodikirjast ja selle tõlgendamisest. Ma soovisin teada saada, kuidas kõlab frangi-rooma monoodia ilma kaasaegse interpretatsioonilise eelarvamuse ja milliseid erinevusi leiavad katseisikud primaarse ja sekundaarse salvestise vahel. Eesmärgiks oli selgitada, milline on „gregooriuse laulu stiil” ja frangi-rooma monoodia side. Kas „gregooriuse laulu stiil” on repertuaariomane või on see pigem kaasaegse kogukonna standard, kuidas seda muusikat esitada?

Tajukatsel oli ka kolm kõrvaleesmärki: (1) jätkata andmete kogumist frangi-rooma monoodia tänapäevase esitamise temporaaalse ülesehituse kohta; (2) selgitada, milline täpsusaste on vajalik, et transkribeerida frangi-rooma monoodia tänapäevase esituse temporaalet struktuuri ja teisi esitusparameetreid adekvaatselt klassikalises lääne noodikirjas; (3) uurida, millist keelepruuki kasutavad varase kirikulaulu spetsialistid selle repertuaari esitustest rääkides.

Frangi-rooma monoodia esimestes teadaolevates käsikirjades sisalduvat notatsiooni tuntakse kui põhiolemuselt deskriptiivset notatsiooni, millel on preskriptiivseid elemente. Klassikaline lääne noodikiri seevastu on preskriptiivne noo-

⁵³ „„Gregorian” is no longer considered an accurate name for the plainsong we hear” (Hughes 2002: 161). Hughes avab viidatud lühikeses kirjatöös probleemi just sobivast aspektist. Arvustades Richard Crockeri 2000. aasta raamatut (vt. joonealune märkus 20), kirjutab Hughes, et „gregooriuse laulu teadus [*chant scholarship*] on praegu äärmiselt mitmetahuline [*complex*], vastuoluline ja isegi ebakindel [*unsettled*]” (samas). Hughes tunnustab Crockerit kui selle ala tippteadlast, ent nendib, et ka Crocker on kimpus adekvaatse mõistekasutusega.

Communion 'Vidimus stellam' (IV)
with verse 'Orietur'

Text: Mt 2:2b and Ps 71: 7a (4a) (in RP) or Ps 72: 7a (in NIV)

Melodic information: GN, p 46 (antiphon) and Hermes 2000, pp 32-35 and 59 (verse)

Adiastematic neumes: Einsiedeln 121, pp 52 and 418

Noodinäide 1. Näide primaarsest notatsioonist. Armulaua antifoone „Vidimus stellam” koos versusega „Orietur”. Lühendite seletused – IV: neljas laad; RP: „Roman psalter”; NIV: *New International Version* (inglisekeelne piiblitõlge); GN: „Graduale novum” (2011); Hermes 2000: „Das Versicularium des Codex 381 [---]”; Einsiedeln 121: Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 121.

dikiri. Korraldatud tajukatsel on seepärast veel üks lisaväärtus: see on vaadeldav kui muusikalise materjali transformatsioon deskriptiivsest noodikirjast preskriptiivsesse noodikirja, kasutades meediumina spetsialiste, kes väidetavalt on antud deskriptiivse noodikirja asjatundjad või vähemalt suurte kogemustega sellest laulmisel. Keskendudes transformatsiooni aspektile, on koostamisel eraldiseisev uurimus ja seepärast käesolevas artiklis seda teemat ei puudutata.

Minu teada ei ole sellist tajukatset varem tehtud. Sarnaste püüdlustega, ent metodoloogiliselt teistsuguse eksperimendi korraldasid hiljuti Eestis etnomuusikateaduse valdkonnas Žanna Pärtlas ja Janika Oras (Pärtlas, Oras 2012): nimelt püüti sekundaarsed esitajad panna jäljendama seto traditsioonilist laulmismaneeri. Oluliseks metodoloogiliseks erinevuseks oli aga primaarse salvestise kasutamine õppeprotsessis, mida siin vaadeldavas tajukatses püüdsin igati vältida.

4.2 Tajukatse etappide kirjeldus

4.2.1 Primaarne notatsioon, primaarsed esitajad ja primaarsed salvestised

Koostas in üksikasjaliku juhendiga varustatud neljast frangi-ruoma monoodia palast koosneva noodivihiku, mida ma tajukatse raames nimetasin „primaarseks notatsiooniks”. Notatsiooni tegemiseks kasutasin keskaegseid allikaid või nende põhjal tehtud kriitilisi väljaandeid. Juhendit⁵⁴ ma siinkohal tervikuna ära ei too – piirdun olulisemate lõikude tsiteerimisega.

Kasutasin järgmisi palasid: armulaua antifoone „Videns Dominus” versusega „Venite adoremus”, „Vox in Rama” versusega „Effuderunt sanguinem” ja „Vidimus stellam” versusega „Orietur in diebus” ning halleluuja-laulu „Alleluia Pascha nostrum”. Palade valiku tingis asjaolu, et kõik peale antifooni „Videns Dominus” on vähemalt fragmentaarselt olemas haruldastel salvestistel 20. sajandi semio- loogia suurkuju Eugène Cardine'i esituses.⁵⁵ Tule-

⁵⁴ Kõik tajukatsega seotud olulisemad kirjalikud materjalid (primaarne ja sekundaarne notatsioon) on saadaval Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia raamatukogus: Jõks, Eerik 2014. *Notatsiooni ja esituse suhe keskaegses sakraalses ladina monoodias: tajukatse kirjalikud materjalid*. Tervikuna publitseerimata.

⁵⁵ Salvestised on tehtud jaapani lauljatar Michiko Hirayama (1923) poolt Roomas ajal, mil Eugène Cardine seal töötas (1952–1984). Salvestised on dateerimata. Esialgse kataloogimise tegi Eerik Jõks 2006. aasta märtsis ja augustis. Originaalid on praegu Godehard Joppichi eraarhiivis.

vastes uurimustes oleks seega võimalik teha veel üks huvitav võrdlus, püüdes kõrvutada Cardine'i salvestisi käesoleva tajukatse materjalidega.

Palusin neljal vilunud frangi-rooma repertuaari esitajal need palad salvestada, saades primaarse salvestise. Osalesid kaks meest ja kaks naist. Kuna kogu protsess oli anonüümne, siis said nad omale varjunimed Taamar, Rutt, Aabraham ja Ahhim.

Juhendis kirjeldasin osalejatele muu hulgas, miks ma olen valinud neid primaarseteks esitajateks ja milline peaks olema salvestise iseloom:

Sa oled valitud üheks primaarseks esitajaks, kuna Sinu teadmised, kogemus ja muusikalised võimed lubavad Sul iseseisvalt kujundada oma muusikalise nägemuse valitud paladest, tehes seda gregooriuse laulu varaseimates käsikirjades leiduva materjali alusel. [...] Salvestisi esitletakse katseisikutele anonüümselt ja kui „demosalvestisi“, mitte aga kui „studiotootet“. Seega ei pea Sinu salvestis olema lihvitud kaubanduslikul eesmärgil tehtud studiotootet tasemel. Samas peaks Sinu esitus olema piisavalt viimistletud, et peegeldada Sinu muusikalist arusaama esitatud keskaegsetest paladest nii rütmiliselt, dünaamiliselt, agoogiliselt kui emotsionaalselt.

Soovisin saada võimalikult loomulikku muusikalist tulemust ja seepärast palusin:

Oleks hea, kui Sa saaksid palad salvestada ühe salvestusvõttega algusest lõpuni. Kui see osutub aga Sinu arvates täiesti mõõdapääsmatuks, siis võib salvestisi ka monteerida. Sellisel juhul palun ma siiski, et vähemalt suuremad vormiosad oleksid salvestatud ühe salvestusvõttega. [...]

Palusin salvestised teha ilma kajata ruumis:

Salvestiste seisukohalt on äärmiselt tähtis, et need oleksid tehtud ilma kajata ruumis. Ma pean salvestist analüüsima digitaalselt ja ruumi kaja teeb selle töö raskeks või lausa võimatuks. Nimelt ei ole isegi ainult pisut kajavas ruumis tehtud salvestistel alati võimalik piisava täpsusega kindlaks määrata üksikute nootide alguseid ja lõppe. See on aga minu projekti

seisukohast ülimalt oluline. Kuna gregooriuse laulu lauldakse tavaliselt kajavamates ruumides, siis võib salvestamise lõpptulemus tunduda Sulle esteetiliselt vastuvõetamatu. Siiski ei pea Sa selle pärast muretsema, sest ma lisan salvestisele maitseka digitaalse kaja, enne kui ma selle katseisikutele kuulata annan.

Ma andsin primaarsetele esitajatele detailselt teada, millistel alustel on koostatud primaarne notatsioon, ja palusin oma interpretatsiooni rajada keskaegsele materjalile. Muu hulgas kirjutasin:

Projekti keskseks käsikirjaks on kuulus 10. sajandi Graduaal Einsiedelnist, sest (1) notatsioon selles käsikirjas on kõige rikkalikumalt varustatud tähemärkidega [...],⁵⁶ (2) selles käsikirjas sisalduvad mind huvitanud armulaua antifoonide noteeritud versused. Seepärast ma palun, et Sa rajaksid oma interpretatsiooni just Einsiedeln 121 käsikirjale. Välja arvatud „Vox in Rama“, on armulaua antifoonide ja „Alleluia Pascha nostrum“ meloodiline informatsioon projekti nootide jaoks võetud hiljuti avaldatud raamatust „Graduale novum“. See raamat esindab paljude õpetlaste aastakümnete pikkust pingutust saavutada gregooriuse laulu algupärase adiastemaatilise noodikirja täpsem helikõrguslik tõlgendus. Kui Sa aga mingil põhjusel soovid, siis võid kasutada ka meloodilist informatsiooni Vatikani või Solesmes'i väljaannetest.⁵⁷

Ma valmistasin ette spetsiaalsed noodid (primaarne notatsioon) primaarsetele esitajatele mitmel põhjusel. Esiteks ei ole olemas sobivat nüüdisaegset väljaannet, milles sisalduks valitud armulaua antifoonide versused õige tekstiga ja/või õiges laadis.⁵⁸ [...] Kolmandaks ja ehk kõige tähtsamaks põhjuseks oli minu soov pakkuda Sulle ettevalmistatud nootidega „värsket“ versiooni keskaegsest muusikast, kasutades silmapaistvate gregooriuse laulu teadlaste möödunud kümnenditel tehtud tööd nende iidsete palade meloodilise joonise täpsustamisel. Samuti soovisin ma, et Sa vaataksid neid lugusid nii värskelt pilguga kui võimalik, vältimaks „harjumuspärast“

⁵⁶ Tähemärgid, ingl. *significant letters*; lad. *litterae significativae*, on iseloomulikud just St. Galleni noodikirjale ja annavad interpretatsioonilist teavet, aga ka vihjeid meloodilise informatsiooni kohta.

⁵⁷ Kõik primaarsed esitajad kasutasid minu tehtud noodivihikut.

⁵⁸ „Õige“ tähendab siinkohal vastavust Einsiedeln 121 käsikirjas leiduvaga.

esitust. Kõigest sellest lähtuvalt ma palun, et Sa kasutaksid esituseks just minu valmistatud noote. Ma julgustan Sind vaatama ka Einsiedeln 121 käsikirja faksiimilet, mis on nüüd koos mitmete teiste käsikirjadega internetis väga hea kvaliteediga ja täiesti tasuta saadaval.

4.2.2 Sekundaarne notatsioon, sekundaarsed esitajad ja sekundaarsed salvestised

Et optimeerida töö mahtu, võtsin neljast salvestatud palast kasutusele kolm – välja jäi „Alleluia Pascha nostrum”. Primaarsetest salvestistest tegin digitaalse mõõtmistöö alusel kolme pala täpsusele orienteeritud transkriptsiooni klassikalisel lääne noodikirjas ehk sekundaarse notatsiooni (vt. noodinäide 2). Idee KSLMi noodistamiseks klassikalisel lääne noodikirjas ei ole kindlasti originaalne. Ajaloos on tehtud erineva keerukusastmega transkriptsioone.⁵⁹ Seni tehtud transkriptsioonid põhinevad (mulle teadaolevalt) neumakirja teoreetilisel tõlgendamisel. Minu transkriptsioonide uudsus seisneb nende etnomuusikateaduslikus alatoonis – kujutatud ei ole mitte teoreetilist käsitlust keskaegsest neumakirjast, vaid selle neumakirja laulja poolt „elustatud” kuvandit.

Artikli mahtu ja publikatsiooni temaatikat arvestades ei ole otstarbekas süveneda tempo-raalse struktuuri digitaalse mõõdistamise metodoloogilistesse detailidesse. Olgu vaid öeldud, et soolo vokaalmuusika salvestiste segmenteerimisel nootideks ei ole asjatundjatel täit üksmeelt.⁶⁰ Kasutatakse kahte erinevat meetodit: (1) noodi esimese heli algusest järgmise noodi esimese heli alguseni segmenteerimine (HH) ja (2) noodi esimese vokaali algusest järgmise noodi esimese vokaali alguseni segmenteerimine (VV). HH puhul loetakse noodi alguseks silbi algus, olenemata sellest, kas see on vokaal või konsonant, ja VV puhul silbi esimese vokaali algus, kusjuures kui silp algab konsonandiga, siis selle vältus lisatakse eelmise noodi vältusele. HH printsiibi põhjenduseks on arusaam, et kui kõlab silbi esimene heli, siis algab ka noot. VV printsiipi põhjendatakse aga väitega, et silbi rõhk langeb alati vokaali algusele

ja seepärast tulebki noodi algust just sellest mõõta. Mõlema meetodi kohta on olemas kaalukad poolt- ja vastuargumendid.

Ma tegin põhjalikke proovimõõtmisi nii HH kui VV meetodil ja minu üllatuseks andsid mõlemad ülesande püstitust arvestades selgelt ebausutavaid tulemusi.⁶¹ Seepärast kasutasin kombineeritud meetodit, milles arvestasin vokaali algusest segmenteerimise alusväidet, et otsida tuleb silbi alguse rõhku. Klassikalisel *bel canto* stiilis laulmisel on konsonantide (ka heliliste konsonantide) roll üldjuhul vokaalide arvelt mõnevõrra vähendatud – tõhusama kantileeni saavutamiseks lühendatakse konsonante ja minnakse esimesel võimalusel üle vokaalile. Seepärast on silbi algus tõepoolest otseselt seostatav vokaali algusega. Minu analüüsitava žanris võidakse aga ka konsonante (eriti helilisi konsonante) käsitleda kantileeni kvantitatiivselt olulise osana. Seepärast ei ole vaja noodi alguse tuvastamiseks otsida mitte niivõrd vokaali algust, vaid esimest rõhku, mis võib olla ka konsonandi rõhk.

Ma mõõtsin nootide vältused millisekundites, kasutades foneetikataarkvara *Praat*. Väärtused ümardasin lähima 100 millisekundi punktini. Nõnda sain järgmise helivältuste skaala millisekundites:

$$\text{♪} = 100; \text{♪} = 200; \text{♪} = 300; \text{♪} = 400;$$

$$\text{♪} = 600; \text{♪} = 800; \text{♪} = 1200; \text{♩} = 1600.$$

Et saada vältused 500, 700 ja 900 millisekundilistele nootidele, võtsin kasutusele *tenuto* märgi noodi all, mis pikendab nooti 100 millisekundi võrra:

$$\text{♪} = 500; \text{♪} = 700; \text{♪} = 900.$$

Vältused 1000 ja 1100 ms tuli tähistada kahe noodi kombinatsiooniga. *Ritenuto* tähis pikendab selle juures olevat nooti 100 ms võrra, järgnevat nooti 200 ms võrra jne. Metronoomimärgiks oli poolnoot alati pandud võrduma 75-ga, mis tähendab, et absoluutajas on veerandnoot tõesti 400 ms, ehk 100 ms vähem kui 0,5 sekundit pikk.⁶²

⁵⁹ Valikut neist saab vaadata nt. Jõks 2009: 97–99.

⁶⁰ Põhjalikumat seletust vt. Jõks 2009: 253–258.

⁶¹ Nimetatud katsetustesse kaasati ka mitmeid katseisikuid ja selle töö tulemused ilmuvad eraldi artiklina, mille tööpealkirjaks on praegu „Problems with detecting boundaries of successive syllables in an audio recording of a solo vocal performance”.

⁶² Valem, mille põhjal seda arvutada, on järgmine: $(60 \times 1000) : 75 = 800$, mis annab poolnoodi absoluutväärtuseks 800 ms ja veerandnoodi absoluutväärtuseks vastavalt 400 ms.

3. Vidimus stellam

J. G. Olivarbo

$\text{♩} = 75$ (Duration of the piece ca 1 min 20 sec.)
sempre legato, non vibrato

Ví - di - mus stél - e - ll am é - ius in O - ri -

én - te, et vé - ni-mus cu - m mu - né - ri -

bus ad - o - rá-re Dó-mi - (i) - num. **Fine** ca 32 sec.

O - ri - é - tur in di - é - bus é - ius ius - tí - ti - a: **rit.** [tsi]

et a - bun - dán - ti - a pá - cis. [tsi] **D.C. al Fine** ca 15 sec.

Me oleme näinud tema tähte idas ja me oleme tulnud koos kingitustega, et kummardada Issandat.

Tema päevil õitseb õige ja rahu on külluslik.

Matteuse Evangeelium 2:2b põhjal; Psalm 72:7a

We have seen His star in the East and have come with the gifts to worship the Lord.

In His days the righteous shall flourish, and abundance of peace.

On the basis of the Gospel of Matthew 2:2b; Psalm 72:7a

Noodinäide 2. Näide sekundaarsest notatsioonist. Armulaua antifoön „Vidimus stellam” koos versusega „Orietur”. Transkriptsioon primaarse esitaja Aabrahami salvestiselt. Nimi J. G. Olivarbo pealkirja all on primaarse esitaja päris nimest tuletatud fiktiivne helilooja nimi (vt. seletust lk. 161 ja pilti 4). Lühendite seletused – pv: *poco vibrato*; nv: *non vibrato*.

Dünaamilise skaala märkimiseks mõõtsin iga noodi maksimaalse helirõhu detsibellides ja jagasin saadud skaala neljaks. Noodinäitel 2 kujutatud esituse helirõhu diapasoon oli 60–85 dB ja kasutatud neljaastmeline dünaamiline skaala oli järgmine: 60–65 dB = *p*; 66–72 dB = *mp*; 73–79 dB = *mf*; 80–85 dB = *f*.⁶³ Äärmistele nüanssidele *piano* ja *forte* jätsin ühe jaotuse võrra vähem ulatust ehk kuus skaalapunkti. Keskset nüansid *mezzopiano* ja *mezzoforte* said kumbki seitsme skaalapunkti ulatuse. Üleminekul ühest skaalajaotusest teise kasutasin vastavalt kas *crescendo* või *diminuendo* märke.

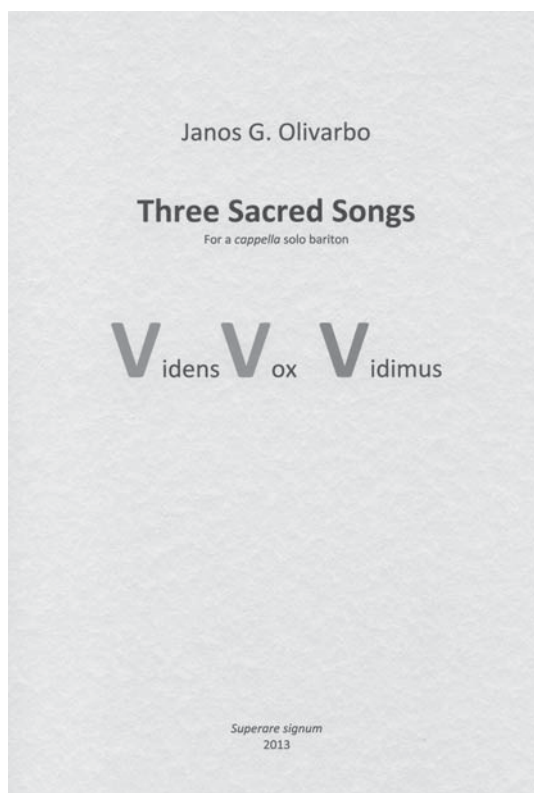
Enamikusse primaarsete esitajate salvestiste järgi tehtud sekundaarsetesse notatsioonidesse võis kirjutada märkuse *non vibrato*, sest üks TKP iseloomulikke omadusi on üldjuhul läbiva vibraato vältimine.⁶⁴ Noodid, kus primaarses salvestises kerge vibraato siiski tekkis, said tähise *p.v.* (*poco vibrato*). Lisaks kasutasin veel eraldi tähist *n.v.* (*non vibrato*) nende nootide juures, kus üldise vokaalpraktika puhul oleks võinud vibraato tekkida, nt. fraasi lõpunoodid ja *forte*'s lauldud noodid.

Sekundaarse notatsiooni vormistamisel püüdsin jätta mulje, nagu oleks tegu kaasaegse helilooja kompositsiooniga – laulutsükliga „Kolm vaimulikku laulu *a cappella* soolohäälele „Videns Vox Vidimus”” („VVV”) (vt. pilt 4). Primaarsete esitajate nimedest tuletasin heliloojate nimed.

Sekundaarne notatsioon sai varustatud põhjaliku seletusega „heliloojalt” esitajale, nii nagu see tänapäeval mõningate autorite puhul kombeks on. Seletatud sai hingamine; teksti hääldamine; tempo ja agoogika; dünaamika; erijuhtumid heliliste konsonantide laulmisel ja reperkusiooni⁶⁵ kasutamine; artikulatsioon, hääletoon ja vibraato.

Sissejuhatavalt paluti sekundaarselt esitajalt järgmist:

Palade noodistus on taotluslikult detailne ja teos tuleks esitada võimalikult täpselt noodistuse järgi. Nooditekstis ei ole midagi juhuslikku – kõik nüansid teenivad selle muusika ideaalse esitamise eesmärki. „VVV” noodipilt on nagu fotoülesvõte nende lugude ideaalkõlast autori kujutluses. Laulja ülesandeks on see foto taas



Pilt 4. Aabrahami salvestiste põhjal tehtud sekundaarse notatsiooni tiitelleht.

elavaks helisündmuseks muuta. Arusaadavalt ei saa ükski muusika elavaks ilma noodipildi tõlgendajata, kes annab sellele oma isiksuse kaudu ainukordse muusikalise mõtestuse. Püüe seda tehes võiks aga võimaluse piires jääda autori etteantud raamistusse. Selleks, et lauljal oleks hõlpsam nootidesse talletatud kaemust edastada, on noodipildi kohta antud täpsustavad seletused. Esitajal palutakse seletusi põhjalikult lugeda ja nendesse süveneda ning püüda neid võimaluste piires täpselt rakendada, jäädes sealjuures siiski ainukordseks muusikaliseks isiksuseks.

Palusin kaheksal lauljal ehk sekundaarselt esitajal, kelle kohta ma arvasin, et nad ei ole gregooriuse laulu esitamisega kokku puutunud, palad ära

⁶³ Noodinäites 3 lk. 170 kujutatud esituse helirõhu diapasoon oli 46–68 dB ja kasutatud neljaastmeline dünaamiline skaala oli järgmine: 46–51 dB = *p*; 52–57 dB = *mp*; 58–63 dB = *mf*; 64–68 dB = *f*.

⁶⁴ Erandiks oli siinses artiklis käsitlemata primaarne esitaja Rutt, kelle esitusstiil on läbivalt *con vibrato*.

⁶⁵ Vt. joonealune märkus 42.

õppida ning salvestada. Ka sekundaarsed salvestised said tehtud ilma kajata ruumis ning pärast varustatud täpselt samasuguse digitaalse kajaga nagu primaarsedki salvestised. Nõnda sain sekundaarse salvestise.

Sekundaarsetele esitajatele sai lisaks „helilooja” seletustele antud täiendavad ettekirjutused, mille abil püüdsin viia miinimumini võimaluse, et nad oma esitust TKP poolt mõjutada laseksid. Muu hulgas palusin:

Palun ära otsi mitte mingil juhul raamatukogust ega internetist palade salvestisi, ega muud taustinformatsiooni õppeprotsessis kasutamiseks. Kui Sa seda peaksid tegema, siis ei ole Sinu kaastöö minu teadusprojekti seisukohast enam täisväärtuslik. Ma palun Sul palad ära õppida kasutades vaid Sulle antud nooti koos seletustega ja oma muusikalisi oskusi. Peale projekti lõppemist annan Sulle meeleldi kuulata erinevaid esitusi nendest paladest ning seletan ühtlasi erinevuste asjaolusid. Palun ära konsulteeeri oma kolleegidega nende palade õppimise käigus. Kui Sul on ükskõik milliseid küsimusi noodipildi või selle tõlgendamise kohta, siis palun ära kõhkle minu poole pöördumast. Rõhutan veel kord: töö nende paladega peab olema täiesti iseseisev.

Iga primaarse salvestise kohta püüdsin saada kaks sekundaarset salvestist. Sekundaarsetele esitajatele saatsin peale salvestiste tegemist ankeedi, milles palusin vastata küsimustele nende kogemuste kohta sellise repertuaari esitamisel. Samuti uurisin, kas sekundaarsed esitajad pidasid kinni tajukatse reeglitest. Kaheksast sekundaarsest esitajast üks loobus ja kaks tuli diskvalifitseerida. Viimastest ühe puhul selgus, et ta on varem põhjalikult tegelenud gregooriuse laulu esitamisega ning seega oli ilmselt „nakatunud” TKPga, ja teine ei täitnud ettekirjutust mitte kuulata palade salvestisi.

4.2.3 Gregooriuse laulu eksperdid ehk katseisikud

Tegin salvestiste paarid spetsiaalse interneti kodulehe kaudu katseisikutele kuuldavaks. Katseisikute leidmiseks kasutasin oma juba olemasolevat andmebaasi, mis selle projekti käigus tublisti täienes.⁶⁶ Salvestised olid kodulehel ekspertidele esitletud nii, et nad kuulaksid esimesena sekundaarset salvestist. Salvestisi oli võimalik kuulata nii *online* kui katseisiku arvutisse alla laadida. Palusin katseisikutel ankeedi alusel hinnata ühte primaarse ja sekundaarse salvestise paari.⁶⁷ Ekspertide küsitlemise katsetamiseks korraldasin prooviuuringu.

Väga oluline on siinkohal täpsustada, et katseisikud ei teadnud, millistest nootidest esitajad laulavad. Nad ei olnud teadlikud sekundaarsest notatsioonist ega sekundaarsete esitajate olematust või peaaegu olematust suhtest keskaegse gregooriuse laulu repertuaari esitamisega. Katseisikute ankeedile oli küll lisatud primaarne notatsioon, aga ma ei andnud ankeedis mingit vihjet, et esitajad just seda nooti kasutavad. Nagu ankeedi seletuskirjas oli öeldud, sai primaarne notatsioon lisatud selleks, et eksperdid saaksid võrrelda salvestisi Einsiedeln 121 neumakirjaga.

Kõik katseisikud olid väljastpoolt Eestit ja seetap oli ankeet inglise keeles. Selline katseisikute valik oli tingitud asjaolust, et eesti eksperdid oleksid võinud ära tunda mõne primaarse ja võib-olla ka sekundaarse esitaja. Otsides katseisikuid väljastpoolt Eestit, õnnestus seda edukalt vältida – esines ainult üks äratundmine, kui katseisik suutis nimetada primaarse esitaja nime.

Katseisikute ankeedi sissejuhatuses esitasin muu hulgas järgmise palve:

Teile on antud hinnata kolme pala esitus kahe laulja poolt, kelle hüüdnimedeks on [nimi 1] ja [nimi 2]. [...] Ma palun, et Te hindaksite kahe laulja esitust ja lõpuks võrdleksite neid.

⁶⁶ Kokku saatsin välja 95 ettepanekut uuringus osalemiseks. Nõusoleku andis 51 respondenti; äraütleva vastuse saatis 12 respondenti; vastuseta jäi 32 kutset. Neist, kes andsid nõusoleku osaleda (51), on oma vastused andnud 38 respondenti; äraütlemise on saatnud 4 respondenti ja vastust ei ole saatnud 9 respondenti. Osalenud respondentidest 15 elab kloostrielu.

⁶⁷ Ekspertidele sai kokku esitatud viis primaarse-sekundaarse esitaja paari: Aabraham ja Jaakob (hindasid 8 eksperti); Ahhim ja Elihuud (hindasid 9 eksperti); Rutt ja Lea (hindasid 6 eksperti); Taamar ja Hanna (hindasid 6 eksperti); Taamar ja Raahab (hindasid 9 eksperti). Hindajate arvu ebaühtluse põhjustas vastuste laekumata jäämine osalt ekspertidelt.

Hölbustamaks hindamisprotsessi olen koostanud küsimustiku. Palun vastake kõigepealt küsimusele oma sõnadega ja pärast andke hinnang skaalal 1–6.⁶⁸ [...] Ma julgustan Teid mitte piirduma skaalapunktidega, vaid ennekoike vastama küsimustele oma sõnadega. Te võite vastustes olla otsekohene – soovi korral jäävad Teie vastused anonüümseks.⁶⁹

Ankeedi küsimusteks kummagi salvestise kohta olid: (1) Kuidas Te hindaksite selle esituse üldist musikaalsust? (2) Kuidas Te hindaksite esitaja võimet anda edasi teksti tähendust muusika kaudu? (3) Kuidas Te hindaksite esitaja võimet kõnetada Teid isiklikult kristliku õpetuse sõnumiga, mida need tekstid kannavad? (4) Kas seda esitust võib nimetada gregooriuse lauluks? (4.1) Kui vastasite jah, siis kuidas Te hindaksite esituse vastavust Teie poolt sobivaks peetavale gregooriuse laulu esteetikale? (4.2) Kui vastasite ei, siis palun põhjendage, miks. (4.3) Kui vastasite „nii ja naa”, siis palun selgitage oma kõhklust. (5) Kuidas Te hindate esituse vastavust St. Galleni noodikirjale (Einsiedeln 121)? (6) Jättes kõrvale Teie isiklikud eelistused gregooriuse laulu esitamisel, kuidas Te hindate tulemust selles stiilis, mida esitaja kasutab?

Kahe salvestise võrdluseks esitasin küsimused (7) Mis on kõige märgatavamad sarnasused salvestiste vahel? (8) Mis on kõige märgatavamad erinevused salvestiste vahel? (9) Kas tundsite esitajad ära? (9) Kui jah, siis nimetage nimed. Kui edaspidi on vaja viidata küsimusele, siis on küsimuse number toodud sulgudes teksti sees – nt.: (K7).

Eksperdid andsid ankeedi lõpus enda kohta biograafilist informatsiooni, mille alusel koostas tabelid nende lühikirjeldustega (vt. nt. tabel 1 lk. 166). Tekstis viitamisel on eksperdi perekonnanime taga märgitud päritolu, vanus ja kogemus gregooriuse lauluga tegelemisel, näiteks „Metz (Saksa 44/16)”. Lugemise hölbustamiseks olen katseisikute arvamustes kohati asendanud isiklikud asesõnad esitajate hüüdnimedega. Kui viidatakse ekspertidele, keda mõnes tabelis ei ole tutvustatud, siis esmamainimisel on info nende kohta joonealuses märkuses.

Eksperte võib jagada kaheks: (1) resoluutsed, kes oma arusaamade kõrval kompromissi ette ei kujuta, ja (2) tolerantsemad, kes kinnitasid, et hoolimata oma tööekspidamistest ei välista nad alternatiivsete hoiakute võimalikkust. Rohkem oli teise tüübi eksperte, kellele oli omane selge isiklik arvamus, mis oli avatud võimalusele püüda mõista ka teiste kaemusi. Oli ka täiesti teisest äärmusest hinnanguid – mõned eksperdid olid rahul mõlema esitusega, isegi siis, kui nad ise eelistaksid hoopis kolmandat varianti. Eksperdid saab jagada kahte rühma ka vastuste mahukuse järgi. Mõned piirdusid väga lühidate vastustega, aga leidis ka neid, kes kirjutasid pikki ja sealjuures huvitavaid arutlusi. See on põnev materjal ja väärrib kindlasti eraldi mahukamat kirjutist.

4.3 Tajukatse tulemuste tõlgendamise teoreetilised võimalused

Tajukatset kavandades küsisin endalt, millised üldse võiksid olla ootused sekundaarsele notatsiooni ja sekundaarsetele salvestistele selles katses. **Kas võiks loota, et mõni sekundaarne salvestis kõlab katseisikute jaoks samavõrra gregooriuse lauluna kui primaarne salvestis?** Kui ma jõudsin andmete analüüsimiseni, naasin selle küsimuse juurde ja kirjeldasin analüüsi tarbeks, mida võiks – kasvõi teoreetiliselt – representeerida ehk edasi anda tajukatse esimese kolme etapi materjal ja kas ning kuidas on seda representatiivsust vajalik ning võimalik kontrollida.

Väide 1. Primaarne notatsioon on ehtne keskaegne materjal. Primaarne notatsioon representeerib (1) vanimate säilinud frangi-rooma monoodia käsikirjade meloodilist informatsiooni, (2) teksti ja adiafemaatilist St. Galleni neumakirja ja Einsiedeln 121 käsikirjast. Väite 1 meloodilist informatsiooni puudutavat osa võib ilmselt usaldada, sest see on rahvusvahelise õpetlaste kogukonna poolt ca 150 aasta jooksul teadusliku uurimistöö käigus kogutud ja kontrollitud. Tekst (v. a. interpunktsioon ja rõhumärgid) ning St. Galleni neumad on Einsiedeln 121 käsikirjast kopeeritud.

Väide 2. Primaarne salvestis on ehtsa kesk-aegse materjali adekvaatne tõlgendus nende

⁶⁸ Skaalapunktide kirjeldused olid järgmised: (1) väga vilets; (2) vilets; (3) enam-vähem rahuldav; (4) rahuldav; (5) hea; (6) väga hea. Kasutusel oli kuueastmeline skaala, et kõhkluse korral peaks ekspert siiski otsustama, kas hinnang jääb pigem pluss- või miinuspoolele. Skaalapunktidest oli tõeühtsuse kasu, et positsioneerida mõne eksperdi üldsõnalist seletust.

⁶⁹ Võimalust jääda anonüümseks kasutasid vähesed katseisikud.

teadmiste kohaselt, mis teaduskogukond paleograafia ja semioloogia alal on kogunud. Primaarne salvestis representeerib primaarset notatsiooni tänapäevase muusikalise esituse kaudu, laulja poolt, kel eeldatavasti on olemas teadmised keskaegse neumakirja tõlgendamiseks. Väidet 2 on vaja kontrollida ja seda aitavad teha katseisikud, kes eelduste kohaselt on selle ala asjatundjad. Muu hulgas hindavad eksperdid primaarse salvestise vastavust Einsiedeln 121 neumakirjale.

Väide 3. Sekundaarne notatsioon on primaarse salvestise adekvaatne transkriptsioon klassikalises lääne noodikirjas. Sekundaarne notatsioon representeerib primaarse salvestise rütmilist, dünaamilist, agoogilist ja artikulatsioonilist olemust sellisel määral, et gregooriuse laulu mitetundval lauljal on selle alusel võimalik äratuntavalt emuleerida primaarset salvestist. Väide 3 on eelnevatest märksa hüpoteetilisem ja seda on vaja kindlasti kontrollida. See saab võimalikuks hinnangute alusel, mida katseisikud annavad sekundaarsele salvestisele, kui nad kommenteerivad selle vastavust Einsiedeln 121 neumakirjale. Kui me eeldame, et katseisikud, kes salvestisi hindavad, on asjatundlikud, ja nad leiavad, et sekundaarne salvestis on mingis aspektis (nt. rütmiliselt) selgelt seotud keskaegse neumakirjaga, siis peab sekundaarne notatsioon tähenduslikul määral representeerima primaarset salvestist. Seda saab väita, kuna ainus ratsionaalne side, mis sekundaarsel salvestisel on keskaegse neumakirjaga, tuleneb ju primaarse esitaja oskusest neumakirja tõlgendada ning selle teadmuse ülekandumisest sekundaarsesse notatsiooni. Muidugi jääb veel ka juhuslikkusefaktor, aga see on keskaegse neumakirja tõlgendamise nüansirohkust arvestades üsna vähetõenäoline.

Väide 4. Sekundaarne salvestis on sekundaarse notatsiooni adekvaatne tõlgendus. Sekundaarne salvestis representeerib sekundaarset notatsiooni laulja kaudu, kellel eeldatavasti on teadmisi ja oskusi klassikalise lääne noodikirja tõlgendamiseks. Väidet 4 on vaja kontrollida, aga seda saab kõnealuse uuringu tulemuste põhjal teha ainult eeldusel, et sekundaarne notatsioon representeerib primaarset salvestist (väide 3). Kui see eeldus on täidetud, siis peaks eksperdid tundma sekundaarsel salvestisel ära needsamad omadused, mis on primaarsel salvestisel.

Väide 5. Sekundaarne salvestis on ehtsa keskaegse materjali (adekvaatne) tõlgendus. Sekundaarne salvestis representeerib primaarset notatsiooni, kuna see on esitatud notatsioonist, mis on primaarse salvestise adekvaatne transkriptsioon. Väite 5 hüpoteetilisus on samuti suur. Seda saab kontrollida sama mehhanismi abil nagu väidet 3 ja 4. Kui me eeldame, et (1) primaarne notatsioon tõesti representeerib keskaegset materjali, ja (2) primaarne salvestis on selle materjali adekvaatne tõlgendus ning (3) sekundaarne notatsioon representeerib adekvaatselt primaarset salvestist, (4) siis peaks ju olema vähemalt teoreetiline võimalus, et sekundaarne salvestis representeerib tähenduslikus mahus primaarset notatsiooni.

Kokkuvõttes on põhiküsimus selline: **kas õnnestub leida põhjendatud seos sekundaarse salvestise ja primaarse notatsiooni vahel?** Sellele vastamiseks on vaja kontrollida kolme küsimust: (1) kas primaarne salvestis kajastab adekvaatselt primaarset notatsiooni? (2) kas sekundaarne notatsioon representeerib adekvaatselt primaarset salvestist? (3) kas sekundaarne salvestis annab edasi sekundaarset notatsiooni nii, et sellel oleks äratuntavad primaarse notatsiooni eripärad?

4.4 Kasutatud salvestised ja uurimisülesanded käesolevas artiklis

Olen valinud tutvustamiseks kaks primaarse-sekundaarse salvestise paari: Aabraham ja Jaakob ning Taamar ja Hanna. Nende paaride tulemused on teineteisest küllaltki erinevad ja aitavad kõige ilmekamalt täita selle artikli partikulaarseid uurimisülesandeid. Täpsematest põhjustest, miks ma valisin just need paarid, tuleb juttu alapeatükides 4.5.1 ja 4.5.2.

Esimene uurimisülesanne puudutab artikli alguses kirjeldatud „gregooriuse laulu stiili” ja selle märgilist omadust – iseloomulikult „voolavat kõla”. Ma vaatlen ekspertide hinnanguid selle omaduse seisukohast. Selleks kasutan vastuseid ankeedi küsimustele 1–3 ja 4.1–4.3.⁷⁰

Teine uurimisülesanne lähtub küsimusest, kas õnnestub leida selgelt põhjendatud seost sekundaarse salvestise ja primaarse notatsiooni vahel: (1) kas sekundaarsed salvestised on ekspertide meelest gregooriuse laul ja (2) kas nad annavad edasi primaarse notatsiooni semioloogilisi as-

⁷⁰ Ankeedi küsimuste sõnastust vt. lk. 163.

pekte. Teisisõnu: kas ekspertidel õnnestus leida gregooriuse laulule iseloomulikke tunnuseid, eriti aga Einsiedeln 121 noodikirja semioloogilist ainet sekundaarsetelt salvestistelt? Seda uurin küsimuste 4 ja 5 alusel.

4.5 Tajukatse tulemuste analüüs

Mõlema paari puhul tutvustan esmalt primaarset ja sekundaarset esitajat ning neid hinnanud eksperte. Seejärel toon näiteid ekspertide hinnangu-test ja täiendan neid vajaduse korral näidetega teisi paare hinnanud ekspertidelt. See on vajalik, et tutvustada kasvõi põgusalt seisukohtade paljusust, mida eksperdid on oma kirevas keelepruugis esile toonud. Lõpuks esitan tulemused ja analüüsin vastuseid kahest eelkirjeldatud uurimisülesandest lähtuvalt. Sekundaarsete esitajate kirjeldused olen lugejani toonud nende esitatud ankeedivastuste põhjal. Primaarseid esitajaid, keda ma isiklikult kõiki tunnen, olen kirjeldanud oma teadmiste ja kogemuste põhjal. Samuti annan omapoolse kirjelduse iga esitaja gregooriuse laulu stiilile.

4.5.1 Aabraham ja Jaakob

Aabraham on laulja, kellel on aastakümnetepikk kogemus frangi-rooma monoodia esitamise alal nii kontsertide kui jumalateenistuste kontekstis. Ta on esitanud ka muud muusikat ja saanud professionaalset vokaalset väljaõpet. Ta ei ole küll frangi-rooma monoodia teoreetik, aga tal on teadmised paleograafiast ja semioloogiast ning ta on muu hulgas ennast täiendanud Eugène Cardine'i juures. Ta on laulnud rahvusvaheliselt mainekates gregooriuse laulu ansamblites nii soliisti kui ansamblistina.

Aabrahami vokaalselt intensiivses stiilis on TKP-le iseloomulik voolavus väga selgelt esil. See on pigem tõtlik ja fookuseeritud kui hõljuv voolavus (vt. ka lk. 146). Ilmselge on püüe tuua teksti esile latus-sujuva horisontaalse joonega. Fraaside lõpus ei ole suuri aeglustusi. Arusaadav on püüe öelda terve lause „ühe liigutusega“. Kogu esitus on vokaalselt ja interpretatsiooniliselt üsnagi enesekindel.

Tema paariline Jaakob on teiste sekundaarsete esitajate seas unikaalne, sest ta oli viie esitaja hulgas ainus, kelle ankeedist nähtus, et ta **ei seostanud lauldud materjali gregooriuse lauluga**. Seetõttu on ta kõige lähemal ideaalile, mille poole ma püüdsin – leida *tabula rasa*, kellel oleks

seda laadi muusikalise materjali tõlgendamisel võimalikult vähe eelarvamusi. Jaakobi unikaalsus on määravaks põhjuseks, miks just see paar on valitud käesolevasse artiklisse. Loomulikult tuleb endale aru anda, et isegi kui Jaakob ei seostanud muusikalist materjali otseselt gregooriuse lauluga, võib tal sellega teatav alateadlik side siiski olemas olla ja ilmselt ongi. Peab ta ju olema tutvunud selle repertuaariga vähemalt muusikaloo stuudiumi kuulamiseminaride käigus!

Jaakob on õppinud keskastmes kolm aastat koorijuhtimist ja olnud Euroopa kooriakadeemia laulja. Gregooriuse laulu kuuleb Jaakob erinevatest allikatest kord aastas. Lauldavaid palasid ei ole Jaakob kunagi esitanud ega neid kuulnud, ka mitte õppeprotsessi ajal. Tal ei ole teoreetilist ettevalmistust gregooriuse laulu alal. Tal ei ole spetsiifilist ettevalmistust gregooriuse laulu esitamiseks ning ta ei ole mitte kunagi gregooriuse laulu teadlikult esitanud. Jaakob pidas täpselt kinni tal antud juhistest: ta ei konsulteerinud kellegagi õppeprotsessi jooksul; ta ei otsinud teavet esitavate palade kohta. Kolme pala omandamiseks kulus Jaakobil viis tundi; noodipilti hindas Jaakob arusaadavaks ja selgeks. Ta kirjeldas palade õppeprotsessi nõnda: „Tavaline läbilaulmine palju kordi.“ Kõige keerulisem oli Jaakobi meelest asjaolu, et „teost ei saanud kuulata ... lihtsam oleks kuulata selgeks õppida“.

Jaakobi laulmises on tunda, et ta püüab täita noodis antud ettekirjutust *sempre legato*. See taotlus on õnnestunud – artikulatsioon, mida ta kasutab, on kindlasti *legato*, aga sellist tõtliku voolavust nagu Aabrahamil Jaakob ei kasuta. Jaakob teeb silmanähtavalt rohkem aeglustusi fraaside lõpus kui Aabraham, kuigi noodis ei ole aeglustusi märgitud ja „helilooja“ seletustes on spetsiifiliselt öeldud:

Esitajal tuleb tähele panna, et aeglustused muusikaliste lausete ja fraaside lõppudes võivad olla välja kirjutatud noodivälistustes. Seega on väga oluline, et lause või fraasi lõppu ei lisanduks automaatset aeglustust. Väljaspool noodivälistuste abil välja kirjutatud aeglustusi tohib aeglustada ainult märgi *ritenuto* kohal.

Jaakobi esituses on kõige märgatavam erinevus enesekindluse puudumine, mis Aabrahamil selgelt esile tõusis. Ta ütleb sõnu välja väga hoolikalt ja ettevaatlikult, otsekui kartes neid katki teha. Eriliselt tuleb see välja versuste laulmisel,

Nimi	Päritolu ja staatus, vajadusel sugu	Konfessioon	Vanus	Kogemus	Muusikaharidus	Hinnang oma teadmistele semioloogias	Kui sageli tegeleb gregooriuse lauluga
Benedict Hardy	Briti munk (benediktiin)	RK	55	40 ⁷¹	algharidus	hea	mitu korda päevas
Réka Miklós	Ungari ilmik	T	35	13	muusikamagister	väga hea	vähemalt kord kuus
Anonymous 2	Euroopa ilmik mees	RK	50	25	muusikadoktor	rahuldav	pea iga päev
Alexander Schweitzer	Saksa ilmik	RK	50	30	muusikadoktor	väga hea	vähemalt kord nädalas
Andrew Smith	Briti ilmik	A	44	16	kõrgharidus	rahuldav	vähemalt kord nädalas
Stefan Metz	Saksa ilmik	RK	44	16	muusikamagister	hea	vähemalt kord nädalas
Martin Quesnel	Kanada ilmik (oblaat) ⁷²	RK	49	14	kõrgharidus	rahuldav	pea iga päev
Anonymous 1	Briti munk (benediktiin)	RK	54	26	algharidus	rahuldav	mitu korda päevas

Tabel 1. Aabrahami ja Jaakobit hinnanud eksperdid. Lühendite seletus: RK – roomakatoliiklane; A – anglikaan; T – teadmata.

kus Jaakob peaaegu nagu „laulab sissepoole”. See lisab tema esitusse aspekti, mida Aabrahamil ei ole: Jaakobi laulmine – mis on küll selge, aga mitte enesekindel – on kas kogemata või meelega kantud teatavast alandlikkuse tundest.

4.5.1.1 Aabrahami ja Jaakobit hinnanud eksperdid ning mõned näited nende arvamustest

Tabelis 1 on kirjeldatud Aabrahami ja Jaakobi salvestisi hinnanud eksperdid. Vanus ja gregooriuse lauluga tegelemise kogemus on arvestatud 2014. aasta järgi täisaastates. Ekspertide arvamused on tõlgitud inglise keelest.

Ekspertide arvamused kogu tajukatse ulatuses olid ootuspäraselt kirevad. Ka Aabrahami ja Jaakobit puudutavad hinnangud ei ole erandiks. Mõned (vähemusse jäänud) eksperdid tunnustasid Jaakobit võrdselt Aabrahamiga kui head gregooriuse laulu lauljat, kuigi Jaakob esitas seda repertuaari esimest korda. Nt. Metz (Saksa 44/16) arvas (K7): „Mõlemad esitused on head. Mõlemal

esitajal on arusaam tekstist ja muusikast ning semioloogiast ja gregooriuse laulu õigesti laulmisest.”⁷³ Quesnel (Kanada 49/14) kirjutas (K6): „[---] Ma võin öelda, et mõlemad lauljad on väga head interpreedid. Minu jaoks kehastab Jaakob oma keskendunud neumatõlgendusega⁷⁴ (kuigi minu jaoks mitte piisavalt) rohkem monastilist käsitlust. [---]”; (4.1) „Üldiselt kõlab esitus minu jaoks „haritud gregooriuse lauluna” ja ma kuulen mõningaid selgeid viiteid neumakirjale, olgugi et mitte nii palju, kui ma sooviksin.”

Samas oli aga oli rohkelt arvamusi, mis väga selgelt tunnustasid Aabrahami kui oskuslikku gregooriuse laulu esitajat ja kritiseerisid otsekoheselt Jaakobi käsitlust. Miklós (Ungari 35/13) kirjutab (K2): „Aabrahami esitus on elav kunst. Ta valdab muusikalist voolavust, millele aitavad lisaks semioloogiale kaasa ka üldised muusikalised näitajad, nagu tempo, dünaamika, rütm jne.” Jaakobi kohta kirjutab sama ekspert (K2): „Jaakob püüab olla musikaalne, aga teksti tähendus tuleb välja peamiselt tänu semioloogiale. Tal ei ole selleks

⁷¹ Hardy lisas oma kogemust hinnates, et tal on 40 aastat kogemust gregooriuse lauluga, aga põhjalikumat kogemust võiks lugeda 30 aastat, selle järgi, kui ta astus kloostrisse.

⁷² Oblaat (lad. *oblatus* – ohverdatu, pakutu) on monastilise ordu ilmikliige (s.t. ei ole andnud munga- või nunnatöötusi), kes elab kloostris või on sellega pidevas lähedases seoses. Väljaspool kloostrit elavad oblaadid praktiseerivad võimaluse piires monastilist palveelu.

⁷³ „the right way of singing Gregorian chants”.

⁷⁴ „with a good rendering of neumes”. Seda tekstiosa ei ole lihtne tõlkida. Inglise keel on eksperdi jaoks võõrkeel. Ilmselt viitab ta sõnadega „good rendering” just süvenenud esituslaadile.

vajalikke oskusi." *Anon.* 2 (Euroopa 50/25) kirjutab Aabrahami kohta (K2): „Ma olen rahul teksti voolavusega ja Aabrahami esituse mõistetavusega." Jaakobi kohta on tal aga öelda: (K2) „Jääb mulje, et Jaakob ei tunne ennast mugavalt ladina tekstiga. Esineb mõningaid rõhuvigasid, fraseerimine on üsna väljendusvaene. Mul jäi mulje, et Jaakobil ei ole kogemust ladina prosoodiaga."

Märkimisväärsed variantsust, et mitte öelda äärmuslikkust, võib kohata ka muudes küsimustes. Näiteks Hardy (Briti 55/40) heidab Jaakobile ette liigset emotsionaalsust (K2): „[---] Jaakob püüab liigselt interpreteerida teksti tundeid. Paisatab, nagu püüdleks ta üsna kurbliku, peaaegu sentimentaalse emotsiooni poole. Minu kõrvale, mis on häälestud Solesmes'i traditsioonist võrsunud monastilise koori kõlale, võib see tunduda maneerlik, isegi ärritav." *Anon.* 1 (Briti 56/24) kostab Jaakobi kohta sama küsimuse peale (K2): „Sõnad on hääldatud selgelt ja täpselt. Muusikas võiks olla rohkem emotsionaalset vastukaja." Kirjeldatud äärmuse juures on tähenduslik, et mõlemad eksperdid on samaealised Briti benediktiini munkad.

Schweitzer (Saksa 50/30) toob oma arvamuses esile minu meelest väga olulise märksõna, nimelt et Jaakob „käsitleb teksti aukartusega, aga ei söanda seda vormida" (K1). Sellesarnase mõtte esitas ka ekspert Kate Helsen,⁷⁵ hinnates sekundaarset esitajat Raahabit. Raahabi esitus sarnaneb mõnevõrra Jaakobi omaga, kuigi on märksa voolavam, sest Raahab on episoodiliselt gregooriuse laulu laulnud. Helsen (Kanada 34/10) kirjutab Raahabi kohta (K1): „Tundub, et kogu repertuaarile on lähenetud ühesuguse „austusega", mis mõningatel juhtudel jääb ette muusikalisele fraasile ja mõnede liikumiste „tõusule ning möönale""⁷⁶ Veel kirjutab Helsen (K3): „Taas paistab olevat kõhkluse tunnet, mis kindlasti toob esile aupaklikkust, aga ei aita tingimata kaasa kristliku õpetuse edasi andmisele."

Vastates kolmandale küsimusele, mis käsitles esitajate suutlikkust kõnetada eksperte isiklikult tekstides sisalduva kristliku õpetuse sõnumiga,⁷⁷ ilmneb huvitav tõsiasi, et sekundaarsed salvestised olid mitmel puhul selles osas vähem suutlikud. Schweitzer (Saksa 50/30) ütleb Jaakobi kohta: „Tekst ei „kõnele" piisavalt läbi lauldud tõlgenduse", aga Aabrahami kohta: „Korras, aga ma sooviksin veelgi üksikasjalikumalt teksti tõlgendamist." Kristliku sõnumi tajumise kahanemise tendents on leitav ka teiste paaride puhul. Paaris Taamar ja Raahab on valdava enamiku ekspertide hinnang ühene: primaarne esitaja Taamar annab edasi kristlikku sõnumit, aga sekundaarne esitaja Raahab seda ei suuda. Seda paari hinnanud ekspertide hulgas oli ka üks tähenduslik erand, kes tõi esile vaatenurga, mis minu meelest väärib tähelepanu. Gregory Mohrman⁷⁸ kirjutas nii Raahabi kui Taamari kohta järgmist: „Mungana, kes palvetab selliseid laule päevast päeva, on need alati minu jaoks palve. Seega, jah – need esitused annavad edasi võimsat vaimulikku sõnumit. See ei ole aga esituse kaasand – selle põhjuseks on Jumala Vaim, kes on kohal tekstides ja viisides." Huvitav on esile tuua, et selgelt eristuvat ja minu meelest tähelepanuväärset arvamust väljendaval Mohrmanil (Ameerika 57/35) ei ole muusikalist haridust ja ta hindab oma semioloogilisi teadmisi nõrgaks – ühesõnaga keegi, keda akadeemilises käsitluses justkui ei saakski pidada gregooriuse laulu ekspertiks. Ometi oli ta kogu tajukatse ekspertide hulgas ainus, kes küsimusele sellise nurga alt lähenes.

4.5.1.2 Aabraham ja Jaakob: esimene uurimisülesanne (frangi-rooma laul ja „voolav kõla")

Seda paari hinnanud ekspertide vastustes paistis silma, et paljud tõstsid esile muusika voolavuse küsimuse. Seda märgiti positiivselt ära Aabrahami laulmises ja selle puudumist kritiseeriti Jaakobi

⁷⁵ Kate Helsen: Kanada ilmik (anglikaan); 34/10; muusikadoktor; hindab oma teadmisi gregooriuse laulu semioloogias headeks; tegeleb gregooriuse lauluga peaaegu iga päev.

⁷⁶ „ebb and flow of some gestures in the lines".

⁷⁷ Käesolev artikkel jääb liiga ahtaks, et süveneda küsimusse, kas ja kuidas saavad Pühakirja tekstid kõnetada kuulajat isiklikult kristliku õpetuse sõnumiga. Olen selle küsimuse esitamisel ja hilisemal analüüsimisel lähtunud üldkristlikust arusaamast, et Pühakiri on Jumala Sõna ning Püha Pärimuse kirjaliku osana kogu ristiusu õpetuse olulisim alus. Sellest lähtuvalt annab iga Pühakirja segment mingis osas edasi kristlikku õpetust. Valdav enamik katseisikuid ei vaidlustanud selle küsimuse olulisust.

⁷⁸ Gregory Mohrman: Ameerika munk (benediktiin); 57/35; ei oma muusikalist haridust; hindab oma teadmisi gregooriuse laulu semioloogias nõrgaks; tegeleb gregooriuse lauluga enam-vähem iga päev.

	K1						K2						K3						K4.1–4.3					
	Jaak.			Aabr.			Jaak.			Aabr.			Jaak.			Aabr.			Jaak.			Aabr.		
Hardy	5			6	+	T, L	5			6			5			6			5			6		
Miklós	3			4			2			5	+	V	2			5						4		
Anon. 2	4			4			3			5	+	V							2			5		
Schweitzer	3	-	V	5			2			4			2			5			2	-	M	4		
Smith	3	-	V, L	5			3			5			4			4			3	-	T, P	5	+	P
Metz	5	-	T, S	5			4	-	T	5			4	-	T	6			5	-	T, L	5		
Quesnel	6			6			4			4			4			4			5			3		
Anon. 1	4	-	L	4	+	T, L	4			4			4			4			4	-	L	4		

Tabel 2. „Voolavust” puudutavad vastused Aabrahami ja Jaakobit hinnanud ekspertide vastustes küsimustele (1) Kuidas Te hindaksite selle esituse üldist musikaalsust? (2) Kuidas Te hindaksite esitaja võimet anda edasi teksti tähendust muusika kaudu? (3) Kuidas Te hindaksite esitaja võimet kõnetada Teid isiklikult kristliku õpetuse sõnumiga, mida need tekstid kannavad? (4.1–4.3) Seletused küsimusele 4. Pluss- ja miinusmärk tähendavad voolavust puudutava tunnuse vastavalt kas positiivset või negatiivset mainimist. Tulpades toodud numbrid on ekspertide poolt antud skaalapunktid. Tumehalli värviga on märgitud väärtused 1–3 (pigem madalam hinnang) ja helehalliga 4–6 (pigem kõrgem hinnang). Lühendite seletus: K – küsimus; V – voolavus; L – liikuvus; T – tempo; S – seotus; M – monotoonsus; P – paindlikkus.

laulmises. Et analüüsida tulemusi, koostas in uldistava tabeli, märkides ära, millised eksperdid ja millistes küsimustes on puudutanud voolavuse teemat. Arusaadavalt on tabelis kõik näited, milles on otseselt kasutatud ingliskeelset sõna *flow* („voolavus” laias tähenduses nii teksti kui muusika kohta), aga samuti olen ära toonud voolavuse kui sellisega seotud aspektid. Need on muusika esitust puudutavad märksõnad nagu *pace*, *tempo* (tempo); *idea where the music is going, forward movement, monotonousness* (arusaamine muusika liikumise suunast, edasiliikumine, monotoonsus); *flexibility* (paindlikkus), *legato* (seotus). Märksõnad, mille kaasamist tabelisse ma algselt kaalusin, olid *intensity* (intensiivsus) ja *expressiveness* (ekspressiivsus, väljenduslikkus), aga hiljem loobusin sellest, kuna antud kontekstis tundusid need kirjeldavat pigem voolavuse täpsemat iseloomu (vt. lk. 146), mitte aga selle tunnuse olemasolu või puudumist.

Tabel 2 näitab, et Jaakob on voolavuse teemal saanud ainult miinuseid ja Aabraham ainult plus-

se. Kaheksast eksperdist seitse on erinevate märksõnadega toonud esile voolavuse puudumist Jaakobi laulmises või siis selle omaduse olemasolu Aabrahami esituses. Ainult Quesnel (Kanada 49/14) ei pea vajalikuks voolavust eraldi teemana esile ei tõsta. Quesnel näitab oma erandlikkust veel ühes seigas, andes Jaakobile küsimuses 4.1 kahe punkti võrra parema hinde kui Aabrahamile.

Skaalapunktide analüüsimisel saab kuueastmelise skaala, nii nagu iga paarisarvulise skaala, taandada „pigem jah” ning „pigem ei” vastusteks. See tähendab, et erapooletuks ei saa jääda ja vastaja peab ennast positsioneerima kas keskmisest allapoole või ülespoole. Skaalapunktid ühest kolmeni viitavad seega pigem negatiivsele suhtumisele ja neljast kuueni pigem positiivsele suhtumisele. Tabel 2 näitab üsna selget trendi, et hoolimata mitmetest positiivsetest hinnangutest sekundaarsele esitajale Jaakobile kõnelevad skaalapunktid enamuses primaarse esitaja Aabrahami kasuks.⁷⁹ Anon. 1 (Briti 56/24) on erandlik ekspert, kes on alati pannud sama skaalapunkti „4”. Ques-

⁷⁹ Kokku on Aabrahamile ja Jaakobile antud 30 hinnangut, neist 18 on Aabrahami kasuks, 11 on võrdsed ja üks on Jaakobi kasuks.

nel (Kanada 49/14) hindab enamasti mõlemaid salvestisi võrdselt, välja arvatud juba nimetatud erandlik vastus.

Ekspertide vastustest väärrib eraldi esiletoomist voolavust puudutav seik, millele juhib tähelepanu Hardy (Briti 55/40). Ta leiab, et Jaakobi stiil (mis tema kommentaaride järgi tundub talle ilmselgelt kahtlane) erineb antifoones ja versustes. Antifoonis on see Hardy sõnul „äärmiselt vaba rütmiline interpretatsioon” ja versuses „peaaegu liialdatud korrapärasusega esitus”. Teatav erinevus seal tõesti on, aga minu arvates ei ole see ometi nii suur. Eksperti jaoks teeb ilmselt vahe suureks asjaolu, et tal on antifooni ja versuse stiilide osas erinevad ootused. See on taas üks TKP tunnusjooni. Kui antifoonis veel võib esineda „vabamat” rütmi, et tekstiga paremini kaasas käia ja neumakontuurid selgemini välja joonistada, siis versustes on tõelik voolavus lausa kohustuslik. Jaakob, kes esitas materjali eelarvamustevabalt, tõlgendas ka versust samamoodi nagu antifooni ning sellest tekkis eksperti jaoks suur kontrast. Muide, ülejäänud sekundaarsed esitajad, kes erinevalt Jaakobist seostasid esitatavat materjali gregooriuse lauluga, olid enamasti üsna edukalt adapteerinud TKPle iseloomuliku versuste laulmise maneeeri. Hardy arvamusel sekundeerib ka Smith (Inglise 44/16), kirjutades (K4.1): „Versuste retsiteerimine oli aeglasem ja vähem paindlik, kui mina eelistasin neid laulda”.

4.5.1.3 Aabraham ja Jaakob: teine uurimisülesanne (Einsiedeln 121 noodikirja semioloogiline aines sekundaarsel salvestisel)

Kõik eksperdid peale Miklósi (Ungari 35/13) tunnistasid Jaakobi esituse gregooriuse lauluks. Miklós,

vastates „nii ja naa”, seletas oma kõhklust: „Jaakobil on professionaalsed oskused (ta on kindlasti elukutseline laulja; üldiselt ta püüab saavutada muusikalist voolavust (*musical flow*), aga ma ei kuule sellest esitusest gregooriuse laulu semiooloogilist ja teoloogilist interpretatsiooni ega aastatepikkust sakraalset praktikat. [...]” Ka nende ekspertide hulgas, kes vastasid küsimusele 4 „jah”, oli neid, kes tegid seda kõhklevalt. Smith (Inglise 44/16) kommenteerib oma vastust neljandale küsimusele nõnda: „Jaakobi interpretatsioon kuulub kategooriasse, mida ma kirjeldaksin kui „gregooriuse laulu”. Siiski on neumade interpretatsioon minu meelest ebajärjekindel. [...]” Enamiku ekspertide meelest Aabrahami esitus pigem vastab Einsiedeln 121 neumadele ja Jaakobi oma pigem mitte.

4.5.2 Taamar ja Hanna

Taamari kohta võib mitmeti kasutada sedasama kirjeldust mis Aabrahamigi puhul. Tegu on äärmiselt kogenud gregooriuse laulu esitajaga, kellel on lisaks headele vokaalsetele oskustele ka soolidsed teoreetilised frangi-rooma monoodia alased teadmised. Ta on tegev dirigendina ning on osalenud mainekate rahvusvaheliste kollektiivide koosseisudes solisti ja ansamblistina. Tema stiil ei ole jõuliselt intensiivne nagu Aabrahamil, vaid pigem pehme, pisut vaoshoitud ja rahulik. Samas võib Taamari kohta öelda, et ta on tõeline *legato*-tšempion ja kõik tema esitused pakatavad TKP-le iseloomulikust voolavusest.

Hanna eristub teistest sekundaarsetest esitajatest selle poolest, et ta kasutas palade omandamisel „kavalat” meetodit. Kuna rütmipilt tundus talle keeruline, siis sisestas ta muusikalise materjali

		Hardy	Miklós	Anon. 2	Schweitzer	Smith	Metz	Quesnel	Anon. 1
K4	Jaakob	Jah	Nii ja naa	Jah	Jah	Jah	Jah	Jah	Jah
	Aabraham	Jah	Jah	Jah	Jah	Jah	Jah	Jah	Jah
K5	Jaakob	5	2	2	2	2	5	3	4
	Aabraham	6	3	4	5	5	5	4	4

Tabel 3. Aabrahami ja Jaakobit hinnanud ekspertide vastused küsimustele (4) Kas seda esitust võib nimetada gregooriuse lauluks? ja (5) Kuidas Te hindate esituse vastavust St. Galleni noodikirjale (Einsiedeln 121)?⁸⁰ Tumehalli värviga on märgitud väärtused 1–3 (pigem ei vasta Einsiedeln 121-le) ja helehalliga 4–6 (pigem vastab Einsiedeln 121-le).

⁸⁰ Skaalapunktide sõnastust vt. joonealuses märkuses 68.

3. Vidimus stellam

L. G. Lupo

$\text{♩} = 75$ (Duration of the piece *ca* 1 min 25 sec.)
sempre legato, non vibrato

Ví - di - mus stél - lam é - ius in O - ri -

én - te, et vé - ni-mus cum mu - né - ri -

bus ad-o - rá - re Dó-mi - (i) - num. *Fine* *ca 34 sec.*

O - ri - é - tur in di - é - bus é - ius ius - tí - ti - a: [tsi]

et a - bun - dán - ti - a pá - cis. [tsi] *D.C. al Fine* *ca 16 sec.*

Me oleme näinud tema tähte idas ja me oleme tulnud koos kingitustega, et kummardada Issandat.

Tema päevil õitseb õige ja rahu on külluslik.

Matteuse Evangeelium 2:2b põhjal; Psalm 72:7a

We have seen His star in the East and have come with the gifts to worship the Lord.

In His days the righteous shall flourish, and abundance of peace.

On the basis of the Gospel of Matthew 2:2b; Psalm 72:7a

Noodinäide 3. Näide sekundaarsest notatsioonist. Armulaua antifoon „Vidimus stellam” koos versusega „Orietur”. Transkriptsioon primaarse esitaja Taamari salvestiselt. Nimi L. G. Lupo pealkirja all on primaarse esitaja pärisnimest tuletatud fiktiivne helilooja nimi (vt. seletust lk. 161 ja pilti 4). Lühendite seletused – pv: *poco vibrato*; nv: *non vibrato*).

notatsioonitarkvara abil arvutisse ja õppis rütmi MIDI-helindi abil, mis teatavasti annab matemaatilisel täpse temporaaalse ülesehituse. Hanna kirjeldas õppeprotsessi järgmiselt: „Alguses püüdsin rütmid endale aeglaselt tempos selgeks teha, kui aga proovisin tempot tõsta, ei suutnud ühildada rütmi paanilist lugemist loomuliku musitseerimisega. Seetõttu lõin muusikalise materjali „Sibeliuse“ programmi ja õppisin kuulmise järgi, et saavutada loomulik ja mitte hakitud tulemus.”

Kahe erandlikult suure kogemusega eksperdi meelest (kellest tuleb juttu alapeatükis 4.5.2.1) andis Hanna õppemeetod märgatavalt erinevaid tulemusi ja see saigi põhjuseks, miks Taamar ja Hanna on teise paarina selles artiklis vaatluse all. Selleks et anda veel kord ettekujutus, millise noodipildiga sekundaarsed esitajad, seekord Hanna, kokku puutusid, ja ühtlasi, et lugejal oleks võimalus võrrelda sama pala kahte erinevat noodistust, lisasin ka Taamari salvestisest tehtud sekundaarse notatsiooni (Aabraham: noodinäide 2 ja Taamar: noodinäide 3).

Hanna on õppinud klassikalist laulu keskastmes ja praegu õpib sama eriala kõrgastmes. Ta on osalenud ooperikooris ja muus professionaalses muusikalises tegevuses. Gregooriuse laulu on Hanna kuulnud ühel kontserdil ja muusikaloo õppimise käigus. Ta on laulnud erinevate ajastute, hilisrenessansi ja baroki, muusikat, aga ka muude, uuemate ajastute muusikat. Tal ei ole teoreetilist ettevalmistust gregooriuse laulu alal. Tal ei ole

spetsiifilist ettevalmistust gregooriuse laulu esitamiseks ning ta ei ole mitte kunagi gregooriuse laulu teadlikult esitanud. Hanna pidas täpselt kinni talle antud juhistest: ta ei konsulteerinud kellegagi õppeprotsessi jooksul ega otsinud teavet esitatavate palade kohta. Materjali omandamiseks kulus Hannal kaheksa tundi; noodipilti hindas Hanna arusaadavaks ja selgeks. Õppeprotsessi hindas ta „oodatult raskeks, kuna rütmide vallas ei tunne ta ennast väga tugevalt“. Kõige raskem oli rütmi ühildamine muusikaga. Hanna seostas õpitavat materjali gregooriuse lauluga, sest „teos oli ühehäälnene ja ilma saateta. Lisaks oli viis vähe liikuv ja puudus kindel taktimõõt. Tekst oli ladina keeles”.

Kuna Hanna seostas esitatavat materjali gregooriuse lauluga, siis on tema esituses väga selgelt tunda TKP elemente. Ta püüab jäljendada TKP-le iseloomulikke voolavust, ja versust lauldes on voolavus ootuspäraselt tõtakam. Ta ei saavuta Taamari spetsiifilist *legato*-t, aga võrreldes Jaakobiga, kes lauldud muusikat gregooriuse lauluga ei seostanud, on kontrast voolavuses märgatav. Hanna esituse temporaalne ülesehitus on tõepoolest hämmastavalt sarnane Taamari omaga. Siin-seal on mõned hääldusvead ja fraaside lõppudes on kummalist forsseerimist, mida noodis kindlasti ette kirjutatud ei olnud. See võis olla tingitud püüdlisest soovist täita täpselt noodis ette kirjutatud *poco vibrato* märgistust (seletust vt. lk. 161).

Nimi	Päritolu ja staatus, vajadusel sugu	Konfessioon	Vanus	Kogemus	Muusikaharidus	Hinnang oma teadmistele semioloogias	Kui sageli tegeleb gregooriuse lauluga
Anon. 3	Euroopa ilmik, mees	RK	56	32	algharidus	hea	peaaegu iga päev
Antonino Albarosa	Itaalia ilmik	RK	81	51	muusikadoktor	väga hea	peaaegu iga päev
Maria Stuntinge	Austria ilmik	RK	27	6	muusikamagister	hea	vähemalt kord kuus
Johannes B. Göschl	Saksa ilmik	RK	73	50	muusikadoktor	vastus puudub	peaaegu iga päev
Alexander McCabe	Briti munk (benediktiin)	RK	66	45	kõrgharidus	vastus puudub	mitu korda päevas
Anon. 4	prantsuse munk (benediktiin)	RK	48	23	algharidus	rahuldav	mitu korda päevas

Tabel 4. Taamarit ja Hannat hinnanud eksperdid. Lühend RK – roomakatoliiklane.

4.5.2.1 Taamarit ja Hannat hinnanud eksperdid ning mõned näited nende arvamustest

Nagu nähtub tabelist 4, on Taamari ja Hanna esitust teiste ekspertide kõrval sattunud hindama kaks frangi-rooma monoodia maailmatasemel väljapaistvat õpetlast-interpreti, Antonino Albarosa ja Johannes Berchmans Göschl. Mõlemad on selle ala tõelised veteranid ja neid seob ühine õpetaja Eugène Cardine. Seda paari hinnanud ekspertide arvamused on tõlgitud inglise, saksa ja prantsuse keelest.⁸¹

Ka selle paari puhul oli silmanähtavalt lahknevaid hinnanguid. McCabe (Briti 66/45) ütleb Hanna kohta (K1): „Ma leian, et see esitus on soe ja elav“, aga Anon. 4 (48/23) arvab (K1): „Hääl on nasaalne. Tundub, et Hannal on nohu! Mulle tundub, et see on kuulda ka tema esituses: vähe entusiasmi, ta nagu kannaks karistust.“ Sarnaselt eelmise paariga ei jää positiivsete hinnangute juures Hannale põhimõttelist kahtlust, keda eksperdid tegelikult paremaks peavad. Göschl (Saksa 73/50) võrdleb kahte esitust, öeldes Hanna kohta (K3): „Minu meelest on kristlik sõnum hästi edasi antud, aga see ei lähe sügavale minu sisse.“ Taamari kohta kirjutab Göschl: „Selle esituse kaudu edasi antud sõnum puudutab mu südant.“ On ka arvamus, mis lubavad oletada, et ekspert ei pea päris õnnestunuks kumbagi esitust. Stunting (Austria 27/6) arvab (K1), et Hanna esituses puudus „emotsionaalne väljenduslikkus“, aga ta tundis puudust ka Taamari „emotsionaalsest veendumusest“.

Kuigi mitmete ekspertide jaoks ei olnud Hanna salvestis gregooriuse lauluna tõsiselt võetav, oli ka neid, kes leidsid, et tema esitus on selles žanris arvestatav. Anon 3. (Euroopa 56/32) kirjutab (K4.1): „Minu arvates kasutab Hanna väga vähe enesest-mõistetavaid viiteid St. Galleni ja Laoni neumadele.“ Albarosa (Itaalia 81/51) seevastu arvab (K4.1): „Esineb semioloogilisi eksimusi, aga gregooriuse laulu stiil on äratuntav.“

4.5.2.2 Taamar ja Hanna: esimene uurimisülesanne (frangi-rooma laul ja „voolav kõla“)

Selleks et tuua võrdlust Aabrahami ja Jaakobiga, vaatlesin põhjalikult ka Taamari ja Hanna puhul küsimust, kuidas voolavuse teema on hinnangutes kajastamist leidnud. Selgus, et seda paari arvustades ei ole ühtegi korda kasutatud sõna *flow* või selle tõlkevastet, ei positiivses ega negatiivses tähenduses. Samuti puuduvad eelmise paari hindamises leidunud voolavusega seotud märksõnad. On üksikud näited, mis kaudselt viitavad voolavuse teemale, aga võrreldes Aabrahamile ja Jaakobile antud hinnangutega on need samahästi kui olematud (voolavusega seotud märksõnasid eelmises paaris vt. lk. 168). Seega ei oleks voolavuse küsimuses tarvilik siinkohal tabelit koostada, aga selleks, et näidata skaalapunktide dünaamikat, on tabel siiski lisatud.

Tabelist nähtub, et Taamarile ja Hannale antud skaalapunktid jätkavad eelmisele paarile omast

	K1		K2		K3		K4.1–4.3	
	Hanna	Taamar	Hanna	Taamar	Hanna	Taamar	Hanna	Taamar
Anon. 3	3	6	4	5	3	4	2	5
Albarosa	4	5	4	5	4	5	4	5
Stunting	4	5	4	5	3	5	4	5
Göschl	4	6	5	6	4	6	4	6
McCabe								
Anon. 4	2	5	2	6	2	6		5

Tabel 5. Skaalapunktid Taamarit ja Hannat hinnanud ekspertide vastustes küsimustele (1) Kuidas Te hindaksite selle esituse üldist musikaalsust? (2) Kuidas Te hindaksite esitaja võimet anda edasi teksti tähendust muusika kaudu? (3) Kuidas Te hindaksite esitaja võimet kõnetada Teid isiklikult kristliku õpetuse sõnumiga, mida need tekstid kannavad? (4.1–4.3) Seletused küsimusele 4. Tumehalliga on märgitud väärtused 1–3 (pigem madalam hinnang) ja helehalliga 4–6 (pigem kõrgem hinnang). Lühend K – küsimus.

⁸¹ Saksakeelsed tekstid tõlkis Simone Jacob ja prantsuskeelsetega aitasid Héloïse Bernard ning Helena ja Jaan-Eik Tulve.

trendi: primaarsele esitajale antakse kõrgemaid punkte. Voolavuse temaatika otsene puudumine Hannale antud hinnangutes võib rääkida sellest, et Hanna esituses tõenäoliselt lihtsalt ei ole sellealast puudujääki. Metodoloogiliselt oluline kriitiline küsimus peab siinkohal olema, kuidas oleksid Aabrahami ja Jaakobi eksperdid hinnanud voolavust Taamari ja Hanna salvestistel? Kas nad oleksid nõustunud Taamari ja Hanna ekspertidega või oleksid ikkagi puudutanud rohkem voolavuse teemat? Seda ei ole olemasoleva uurimuse raames võimalik kindlaks teha. Siiski tuleb tõdeda, et Hanna esitus oli märgatavamalt voolavam kui Jaakobil ja seepärast on üsna tõenäoline, et see küsimus ei oleks ka teiste ekspertide puhul nii teravalt esile kerkinud kui Jaakobi puhul. Aabraham ja Jaakob olid ses osas oluliselt erinevamad kui Taamar ja Hanna. Seetõttu võis esimest paari hinnanud ekspertide arvamustes erinevus teravamalt esile tulla.

Nagu eespool öeldud, ei ole küsimus voolavusest täiesti puutumata jäänud, aga see ilmneb episoodiliselt hoopis teisel moel kui eelmise paari puhul. Jaakobi puhul oli ekspertide etteheiteks liikuvuse puudujääk. Hanna, kes oletatavasti on püüdnud jäljendada TKPd, on seda teinud nii usinalt, et mõned eksperdid on talle ette heitnud liigset ägedust. Göschl (Saksa 73/50) kirjutab (K1): „Mõned kohad on liiga kiired, peaaegu arabeski-laadsed” ja McCabe (K4.3) lisab: „[---] Hanna esitus võib tunduda üsna pingeline. Kadentsid on pigem edasiviivad kui lõpetavad” (vt. tervet kommentaari järgmises alapeatükis).

4.5.2.3 Taamar ja Hanna: teine uurimisülesanne (Einsiedeln 121 noodikirja semioloogiline aines sekundaarsel salvestisel)

Kuuest eksperdist neli tunnistasid Hanna esituse gregooriuse lauluks. Kaks eksperti vastasid „nii ja naa”. McCabe (Briti 66/45) kirjeldas oma kõhklast nõnda (K4.3):

Ma arvan, et siinkohal on mängus subjektiivsuse faktor, mis paratamatult mõjutab hinnangut. Neile, kes on tuttavad Solesmes'i lähenemisega, võib Hanna esitus tunduda üsna pingeline (*intense*). Kadentsid on pigem edasiviivad kui lõpetavad. Muusika on vähem „pühalik”, kuna tekitab teatavat pingelisust. Gregooriuse laul, nii nagu seda Solesmes'is lauldakse, tundub olevat esmalt haaratud rahulikkusest (*serenity*), milles liikumise ilu (*beauty of line*) ja hoolikalt varjutatud dünaamika loovad mulje millestki, mis olemuslikult ei ole suuteline ärritust tekitama (*essentially imperturbable*). Ma mõistan, et see ei ole ainus lähenemisviis.

Anon. 4 (prantsuse 48/23), kes samuti vastas „nii ja naa”, kommenteeris oma vastust nõnda (K4.3): „Minu kõhklus seisneb selles, et parem lauldagu gregooriuse laulu kohmakalt kui üldse mitte, vähemalt kloostri kontekstis. Kuid ma ei soovi, et see [Hanna] salvestis oleks mingilgi määral gregooriuse laulu propageeriv näide.” Selles paaris on kõik eksperdid sama meelt, et Taamari esitus pigem vastab Einsiedeln 121 neumadele. Hanna puhul arvavad kaks eksperti, et esitus pigem vastab, ja

		Anon. 3	Albarosa	Stunting	Göschl	McCabe	Anon. 4
K 4	Hanna	Jah	Jah	Jah	Jah	Nii ja naa	Nii ja naa
	Taamar	Jah	Jah	Jah	Jah	Jah	Jah
K 5	Hanna	2	4	3	4		1
	Taamar	4	5	6	5		6

Tabel 6. Taamarit ja Hannat hinnanud ekspertide vastused küsimustele (4) Kas seda esitust võib nimetada gregooriuse lauluks? ja (5) Kuidas Te hindate esituse vastavust St. Galleni noodikirjale (Einsiedeln 121)?⁸² Tumehalliga on märgitud väärtused 1–3 (pigem vastab Einsiedeln 121-le) ja helehalliga 4–6 (pigem ei vasta Einsiedeln 121-le).

⁸² Skaalapunktide sõnastust vt. joonealuses märkuses 68.

Ekspert	Küsimus 5. Kuidas Te hindate esituse vastavust St. Galleni noodikirjale (Einsiedeln 121)?	
	Hanna	Taamar
Anon. 3 (Euroopa 56/32)	Hanna esitab reperkussiivsed neumad ⁸³ nagu varases Solesmes'i koolkonnas ühe noodina. [...] Ma sooviksin kuulda selget ja suuremat vahet pikkade ja lühikeste nootide vahel. Ma sooviksin kuulda teksti rütmi meloodias. Minu arvates on see praegu väga vilets. (2)	Palju parem kui Hanna. Aga siingi ma sooviksin kuulda suuremat vahet pikkade ja lühikeste nootide vahel ja kuulda ornamentaalseid neumasid. (4)
Albarosa (Itaalia 81/51)	Vastavus on olemas, aga tema teadmised notatsioonist vajavad rohkem küpsust. Abiks oleks olnud, kui (põhiliselt antifoonis „Videns Dominus”) oleks arvesse võetud Laoni notatsiooni. ⁸⁴ (4)	Korras, aga mitte alati täiuslik. (5)
Stunting (Austria 27/6)	Rohkem oleks vaja vahet teha voogavatel ja mitte-voogavatel neumadel. ⁸⁵ [Järgneb pikk ja põhjalik näidete loetelu, mis demonstreerib eksperdi teadmisi neumakirjast.] (3)	Taamar on St. Galleni neumadega teinud hea töö, aga ta võiks veelgi enam osutada erinevusele voogavate ja mittevoogavate neumade vahel. [...] (6)
Göschl (Saksa 73/50)	Üldjoontes laulab Hanna St. Galleni neumasid õigesti. Siiski, semioloogiline informatsioon on nõrgalt välja toodud. Antifoonis „Vidimus stellam” on sõna ‘Vi-di-mus’ esimese silbi <i>salicuse</i> ⁸⁶ viimane noot ebapiisavalt rõhutatud. Sama sõna viimasel silbil peaks <i>porrectuse</i> kolmas noot olema pikendatud neumakupüüri tõttu. ⁸⁷ Antifoonis „Vox in Rama” on reperkussioonid vaevukuuldavad. (4)	Taamari interpretatsioon on semioloogiliselt rajatud Einsiedeln 121 neumadele. Erandiks on sõna ‘Vi-di-mus’ antifoonis „Vidimus stellam”. See sõna on rütmiliselt liiga vähe eristuv. Vaata seletust hinnangus Hannale. (5)
McCabe (Briti 66/45)	Ma ei ole praegu piisavalt seotud detailse semioloogiaga. Peale nii paljusid aastaid eemalolekut ei ole ma suuteline hinnangut andma.	
Anon. (Euroopa 48/23)	(1)	On märgata, et interpreet lähtub tõenäoliselt St. Galleni neumade poolt antud juhiste raamistikust. (6)

Tabel 7. Hinnangud Hanna ja Taamari salvestistele küsimuse 5 alusel. Sõnalise vastuse järel sulgudes märgitud numbrid on ekspertide poolt antud skaalapunktid.

⁸³ Vt. joonealune märkus 42.

⁸⁴ Albarosa viitab käsikirjale Laon, Bibliothèque Municipale, 239. Graduaale Laoni piirkonnast; varane 10. sajand.

⁸⁵ Siinkohal vajab seletust üks mõistepaar: *current* ja *non current* (voogavad ja mittevoogavad), mida eksperdid kasutavad kahes tähenduses. *Current* võib tähendada fraase, kus arvatakse olevat põhjendatud suurem voolavus, nt. versused, aga ka antifoonte retsitatiivsed osad. *Non current* fraas peaks siis tähendama nõuet mitte kiirustada, vaid just joonistada põhjalikult välja neumade poolt kirjeldatud meloodiajoonis. Samuti kasutavad eksperdid neid mõisteid neumade ja neumaelementide kohta. *Current* märgistab noote, mida tähistavad voolavamad neumamärgid ehk siis mittestrukturaalseid (ornamentaalseid) noote ja *non current* rõhutatuid ehk struktuuraalseid noote.

⁸⁶ Seletust, mis on *salicus*, vt. joonealust märkusest 90.

⁸⁷ Lühidalt kirjeldades võib öelda, et neumakupüür (ing. k.: *neumatic break*, pr. k.: *coupure neumatique*) on neumaelementide graafiliselt väikemateks osadeks lahutamine eesmärgiga tuua välja kupüürile (katkestusele) eelneva noodi olulisus. Neumakupüüri peetakse Eugène Cardine'i kõige tähtsamaks avastuseks ja mõnede poolt üldse semioloogia kõige tähtsamaks leiuks, sest see iseloomustab kõige paremini kopisti töö iseloomu – olulised kohad noodikirjas tuuakse välja sule tõstmisega pärgamendilt. Siiski ei pruugi iga neumakupüür olla rütmiliselt tähenduslik. Täpsemat seletust vt. neumakupüüri käsitlevas peatükis raamatust Cardine, Eugène (in collaboration with Godehard Joppich and Rupert Fischer) 1982. *Gregorian Semiology*. Sablé-sur-Sarthe: Solesmes, pp. 79–91.

kolm eksperti, et pigem ei vasta Einsiedeln 121 neumadele.

Kvantitatiivses plaanis vaadatuna ei erine see tulemus eelmise paari, Aabrahami ja Jaakobi omast. Mõlemal puhul primaarne salvestis pigem vastab Einsiedeln 121 neumakirjale ja sekundaarne pigem mitte. Samas aga, kui läheneda hinnangutele kvalitatiivselt, avaneb Taamari ja Hanna puhul sootuks teine pilt. Selleks on vaja põhjalikumalt analüüsida kõigi kuue eksperdi hinnanguid viienda küsimuse alusel ning süveneda mõningatesse semioloogilistesse detailidesse Taamari ja Hanna salvestistel. Arvestades, et tegu ei ole gregooriuse laulu erialajakirjaga, võib selline detailsus tunduda tavatu. Ometi on süvaanalüüs ja selle tutvustamine siinkohal vajalik, et vastata alapeatükis 4.3 esitatud küsimusele: kas sekundaarne notatsioon representeerib adekvaatselt primaarset salvestist – kas õnnestub leida põhjendatud seos sekundaarse salvestise ja primaarse notatsiooni vahel?

4.5.2.4 Taamar ja Hanna: teise uurimisülesande süvaanalüüs

Tutvugem esmalt lähemalt ekspertidega. *Anon.* 3 (Euroopa 56/32) kuulub nende ekspertide hulka, kes ei ole päris rahul kummagi esitusega. Ta hindab küll Taamari esitust veidi paremaks kui Hanna oma, aga tegelikult on tal Taamarile samad etteheited mis Hannalegi, välja arvatud reperkussiooni kasutamine.⁸⁸ Julgen oletada, et *Anon.* 3 võrsub koolkonnast (või on sellest oluliselt mõjutatud), mille rajajaks on Marie-Noël Colette (1939), sest ta peab vajalikuks suuremat erinevust lühikeste ja pikkade vältuste vahel.⁸⁹ (Samas tähenduses on siin ka „voogavad ja mittevoogavad neumad“.) Colette'i koolkonna esindajad peavad mõnikord Taamari kasutatud stiili liiga üksluseks, sest nootide vältused on nende meelest liiga ühetaolised ja interpretatsioonis ei kasutata ära neumakirja kogu preskriptiivset potentsiaali.

Stunting (Austria 27/6) sarnaneb oma hinnangutelt *Anon.* 1 (Euroopa 56/32) arvamustega ja lähtub minu arvates samast koolkonnast. Kui

gi ta hindab Taamarit maksimaalse hindega (6) ja Hannat keskmisest madalama hindega (3), on tal mõlemale esitajale läbi erinevate hinnangute sama ettekirjutus: pikkade ja lühikeste nootide erinevus olgu suurem.

Albarosa (Itaalia 81/51), kelle arusaamad (sarnaselt Göschliga) võrsuvad traditsioonilisemast Eugène Cardine'i semioloogilisest käsitlusest, tunneb Taamaris selgelt ära „oma“ ja annab Hannale hinnanguks, et üldjoontes on neumakirja järgitud, aga lihvi on vaja.

Göschl (Saksa 73/50) hindab Taamarit üsna kõrgelt, nii skaalapunktide kui sõnaliste kirjeldustega. Ta kirjutab (K6): „Taamari stiil sobib väga hästi gregooriuse laulu olemusega. See on hingestatud, sügav, religioosne ja põhineb vaimse avatuse ja pühendumise hoiakul, olles täielikult kooskõlas liturgiaga. Täiesti veenev!“ Göschl hindab Hannat sarnaselt Albarosaga.

Anon. 4 (Euroopa 48/23) annab Hannale madalaima hinnangu seda kommenteerimata. See on ka üks väheseid juhuseid kogu tajukatses, kus ekspert kasutas skaalapunkti „1“. Taamar seevastu saab hindeks „6“. Ma arvan, et *Anon.* 4 kuulub pigem resoluuutsete ekspertide kilda ja tal on väga selge pilt, kuidas „õige“ gregooriuse laul kõlab. Ilmselt juhtus Taamar esindama *Anon.* 4 ideaalset või peaaegu ideaalset käsitlust ja resoluuut hindajana ei pidanud ta vajalikuks „kehvemale“ esitajale keskmisi hindeid panna.

McCabe (Briti 66/45) on jätnud semioloogilisele küsimusele hinnangu andmata. Oma teiste hinnangute alusel on ta Taamari salvestisega rohkem rahul, aga suhtub silmanähtavalt sõbralikult ka Hanna esitusse. Muu hulgas kirjutab ta (K2): „Hanna on selgelt absorbeerinud teksti ja toonud kohaselt välja selle nüansse, millest tema intensiivne tõlgendus tunnistust annab.“

Nüüd, kus meil on parem ülevaade kuuest ekspertist, näivad eelmises alapeatükis esile toodud kvantitatiivsed tulemused hoopis teises valguses. Kolmest eksperdist kaks (*Anon.* 3 ja Stunting), kes leidsid, et Hanna esitus pigem ei vasta Einsiedeln 121 neumadele, esindavad ilmselt kardinaal-

⁸⁸ Hanna nagu ka mitmete teiste sekundaarsete esitajate käsitluses on tõesti reperkussiiivsed neumad kaotsi läinud, kuigi nende esitamine sai „helilooja“ juhendis täpselt kirjeldatud: „Punktiiriga pidekaared tähistavad samal helikõrgusel lauldavate identsete vokaalide gruppe, mille teine (ja kolmas) noot tuleb samuti kerge rõhuga, justkui põrgatades välja laulda. [---]“ Reperkussioon on tänapäeva Euroopa vokaalmuusikast samahästi kui kadunud (Tulev 1998: 1) ja seepärast on ka selle interpreteerimine sekundaarsetele esitajatele arusaadavalt võõras.

⁸⁹ Colette'i stiili lühikirjeldust vt. joonealuses märkuses 8.

selt teistsugust neumakirja tõlgendust kui see, mida kasutab Taamar ja tema kaudu ka Hanna. See seletab nende arvamuste lahknevust Albarosa ja Göschli omadest, kes esindavad traditsioonilisemat neumakäsitlust. *Anon.* 4 puhul ma lahknevuse kohta seletust pakkuda ei oska.

Ma ei soovi kuidagi alahinnata teiste ekspertide arvamusi, aga peale *Anon.* 3 ja Stuntingeri ekspertiisi kriitilist hindamist jäävad selles paaris domineerima kaks suurte kogemustega õpetlast-muusikut – Göschl ja Albarosa. Mõlemad leidsid nii Taamari kui Hanna esituse Einsiedeln 121 neumakirjaga pigem vastavuses olevat ja täiendasid oma hinnangut kommentaaridega. Vaadake siis detailsemalt, mis on nende kommentaaride sisuks.

Göschli (Saksa 73/50) hinnang on selle analüüsi seisukohast äärmiselt tähenduslik. Ta kirjutab sekundaarse esitaja Hanna kohta (K5): „Antifoonis „Vidimus stellam” on sõna ‘Vi-di-mus’ esimese silbi *salicus*’e⁹⁰ viimane noot ebapiisavalt rõhutatud” (primaarset notatsiooni vt. noodinäide 1). Täpselt sama kommentaar on tal ka Taamari kohta. Ja tõepoolest Taamar (kelle salvestisest on olemas digitaalne mõõdistus) ei pikenda selgelt sõna ‘Vi-di-mus’ esimese silbi viimast nooti, nagu Göschli arvates *salicus*’ele kohane. See on Taamari esituses küll pikem kui teine noot, aga lühem kui esimene noot – Taamari *salicus*’e temporaalne struktuur millisekundites on: 500 / 300 / 400. *Salicus*’e esimene noot, mida tähistab *punctum*, peaks kolmest noodist olema kõige lühem, aga on hoopis kõige pikem. Seepärast ilmselt ei olegi kolmanda noodi pikendamine vaid 100 ms võrra Göschli jaoks piisav – domineerima jääb esimene, kõige pikem noot.

Samuti toob Göschl puudusena välja, et Hanna ei rakenda neumakupüüri pikendavat mõju viima-

se silbi kolmandal noodil (*porrectus*’e⁹¹ viimasel noodil). Jälle on sama märkus ka Taamari kohta ja taas on Göschli õigus. Taamari esituses on pikendatud hoopis neljas noot (*torculus*’e⁹² esimene noot). Kolmanda silbi ‘Vi-di-mus’ temporaalne struktuur Taamari salvestisel on: 300 / 300 / 300 / (siin on kupüür) 500 / 300 / 700.⁹³ **Primaarse esitaja Taamari semioloogilised kõrvalekalded on sekundaarsesse notatsiooni fikseeritud. Hanna on neid kõrvalekaldeid selle notatsiooni järgi esitanud ja Göschl on ka Hanna esitusest täpselt samad vead ära kuulnud.** Neumakupüüri puudutava vea on ka Albarosa kõrv mõlemas esituses kinni püüdnud: (K4.1) „[---] Antifoonis „Vidimus stellam” on ‘vi-di-mus’ viimasel silbil *porrectus*’e ja *torculus*’e vahel oluline neumakupüür, mida Hanna, aga veelgi enam Taamar, ignoreerib.” See annab tunnistust tõsiasjast, et Taamari ja Hanna salvestised on vähemalt rütmiliselt tõesti sarnased.

Ma arvan, et esimese silbi viimasest noodist ülelibisemine nii nagu ka neumakupüüri ignoreerimine on TKP „nõutava” tõtliku voolavuse tagajärg. Iga hinna eest tuleb saavutada voogav *legato* ja neumakirja viidatud markeeringud tekstis jäävad seetõttu realiseerimata.

Lisaks detailsetele semioloogilistele näidetele toon oma argumendi täiendavaks toetuseks välja veel Albarosa ja Göschli vastused küsimusele „7. Mis on kõige märgatavamad sarnasused salvestiste vahel?”. Albarosa (Itaalia 81/51): „On märgatav, et mõlemad lauljad järgivad Dom Cardine’i koolkonda” ehk teisisõnu järgivad semioloogilist õpetust. Göschl (Saksa 73/50): „Mõlemad interpretatsioonid põhinevad semioloogial. [---]”

Süvaanalüüsi kokkuvõtteks võib öelda, et Albarosa ja Göschli arvamused Taamari ja Hanna esituste kohta ei langenud mitmes osas kokku ülejäänud ekspertide hinnangutega. Põhjused

⁹⁰ *Salicus* on kolmest tõusvast noodist (neumaelemendid: *punctum*, *oriscus* ja *virga*) koosnev neuma, mida peetakse kohaseks laulda pingestatumalt kolmanda noodi suunas. Sellest pingestatusest tekib helikujund, mille kolmas noot on markeeritud. Olemas on ka kolmest tõusvast noodist koosnev neuma *scandicus* (neumaelemendid: *punctum*, *punctum* ja *virga*), mida põhivormis käsitletakse kui kolme võrdset nooti. *Salicuse*’s leiduv neumaelement *oriscus* kuulub nende saladuslike märkide hulka, mille tõlgendamises ei ole selget konsensust. Just see märk arvataksegi olevat ettekirjutuseks, mis loob *salicuse*’s pingestatuse.

⁹¹ *Porrectus* on kolmest noodist koosnev neuma, mille keskmine noot on madalam kui äärmised.

⁹² *Torculus* on kolmest noodist koosnev neuma, mille keskmine noot on kõrgem kui äärmised.

⁹³ Ma lisan siinkohal ka teiste primaarsete salvestiste vastavad temporaalsed andmed ehk sõna ‘Vi-di-mus’ esimese ja viimase silbi noodid. Paksendatud kirjas on vältused, mis Göschli arvates võiks semioloogilistel alustel olla pikendatud. Aabraham 400 / 300 / **300** ja 300 / 300 / **200** / 400 / 300 / 800; Ahhim: 500 / 400 / **500** ja 300 / 300 / **300** / 400 / 400 / 800; Rutt: 300 / 600 / **700** ja 300 / 200 / **600** / 300 / 200 / 900. Aabrahamil on mõlemas kohas pikendus puudu; Ahhimil on sarnaselt Taamarile esimeses näites mõningane pikendus; ainult Rutil on mõlemas näites märgatavad pikendused. Rutt muide võrsub Colette’i, seega semioloogiliselt „radikaalsemast” koolkonnast, samas kui Aabraham, Ahhim ja Taamar traditsioonilisemast, Cardine’i semioloogia koolkonnast.

arvamuste erinevuseks on siinkohal aga objektiivset laadi. Nii *Anon.* 3 kui Stuntingi on selgelt teise koolkonna esindajad ja seepärast on nende hinnangud arusaadavalt teistsugused. Siinkohal aga ei olegi nii oluline panna tähele erinevaid esteetilisi kontseptsioone (kuigi ka need on väga huvitavad), vaid tõsiasi, et **Albarosa ja Göschli hinnangutes on Hanna esitus tunnistatud põhiolemuses semioloogiliselt korrektseks. Kuna Hanna semioloogilisi teadmisi ei oma, siis pidi ta need saama sekundaarsest notatsioonist.** Vastasel juhul ei oleks Albarosa ja Göschl neid tunnuseid sealt leida saanud. Oluline on rõhutada, et kahe eksperdi poolt esile toodud semioloogilised kõrvalekalded Taamari salvestiselt, mis on sekundaarsesse notatsiooni transkribeeritud, on üle kandunud ka Hanna salvestisele. **Selline tulemus lubab oletada, et sekundaarne notatsioon representeerib primaarset salvestist ja selle kaudu ka primaarset notatsiooni.** Siitmaalt oleks huvitav edasi minna uue uurimusega ja võrrelda digitaalsete mõõtmistulemuste alusel põhjalikult Taamari ja Hanna esituste temporaalseid struktuure.

4.6 Arutelu

Arutelu ja hilisemas järeltule tegemises tuleb arvestada käesoleva uurimuse üsnagi piiratud andmete mahtu ja nende andmete kvalitatiivset iseloomu. Kvalitatiivseid sotsioloogilisi andmeid analüüsides on oluline meeles hoida, et tulemustel ei püüagi näidata, kuidas sootsium üldiselt mõtleb, vaid ainult demonstreerida, millised on erinevad võimalused teatavat teemat vaadelda. Ehk teisisõnu, „saadud tulemused räägivad midagi nähtuste eksisteerimise, kuid mitte nende leviku ulatuse kohta“ (Altnurme 2012: 198).

4.6.1 Esimene uurimisülesanne: frangi-rooma laul ja „voolav kõla“

Kahest paarist on selles küsimuses vaieldamatult markantsem näide Aabraham ja Jaakob. Taamari ja Hanna esitustes ei olnud voolavuses nii suurt kontrasti, et see oleks terava teemana ekspertide arvamustes esile tõusnud. Aabrahami ja Jaakobit hinnanud ekspertide vastustest on näha selge trend: kõik eksperdid peale ühe tõid mingil kujul välja tänapäevasele kõlapildile (TKP) iseloomuliku voolavuse puudumise sekundaarse esitaja Jaakobi salvestiselt. See lubab arvata, et TKP märgilised omadused on olulised ka salvestisi hinnanud

ekspertide jaoks. Ei piisa ainult õigest tekstist ja õigest meloodiast – vaja on tuttavat spetsiifilist esituslaadi. See esituslaad oli märgatavalt paremini tunda Aabrahamil kui Jaakobil ja sestap on ka Aabrahami hinnatud kõrgemalt.

Rütmilises küsimuses tuleb ekspertide enamikuga nõustuda – Jaakobi salvestiselt ei olnud tõesti ära tunda gregooriuse laulu rütmikat nii, nagu Aabraham seda primaarse notatsiooni järgi esitas. Mind oleks väga huvitanud ekspertide arvamus Jaakobi esituse kohta, kui selle rütmika oleks olnud sekundaarse notatsiooni järgi täpsem, aga muud tunnused, sh. artikulatsioon, oleks jäänud samaks. Kas siis oleks eksperdid olnud selle esituse suhtes leebemad või on voolavus asendamatult oluline omadus gregooriuse laulu „heaks“ õnnestumiseks?

Voolavuse kaotamineku põhjusi Jaakobi esitusest võib olla mitmeid. Esimene ja kõige ilmsem võiks olla asjaolu, et Jaakob lihtsalt ei suuda vokaalselt TKPd produtseerida. Samuti võis noodi-pilt teda hirmutada ja põhjustada teatud mõttes „ara“ esituse. Need põhjused ei tundu mulle olulisena. Mingil juhul ei saa öelda, et Jaakobi esitusest oleks puudunud hea *legato*, ja ma arvan, et Jaakobi vokaalseid võimeid arvestades on üsna tõenäoline, et kui mõni TKP spetsialist talle pala ette laulaks, oleks Jaakob suuteline neid maneere jäljendama. Sellisena aga, nagu ta frangi-rooma monoodiat sekundaarses notatsioonis nägi, ei kutsunud see tema interpretatsioonis automaatselt esile TKP-le omast voolavust.

Jaakobi esituses asendus primaarsetele esitajatele omane enesekindlus teatava aupakkumuse tundega. Eksperdid leidsid valdavalt, et esitus kaotas sellest. Minu meelest sain ma sealäbi kuulda tänapäevase kõlapildi eelarvamustest vaba frangi-rooma monoodia esitust. Ekspert Schweitzer kirjutas Jaakobi esituse kohta, et Jaakob „käsitleb teksti aukartusega, aga ei söanda seda vormida“. Tal on õigus – minule tundub, nagu oleks Jaakob pigem lasknud tekstil vormida ennast.

Mulle isiklikult meeldis Jaakobi esitus väga. Tema eelarvamusteta, võiks isegi öelda „neitsilikus“ gregooriuse laulu tõlgenduses oli võrreldes TKPga horisontaalne suund (voolavus) küll oluliselt väiksem, ent vertikaalne suund (tähelepanu üksikutele sõnadele) märkimisväärselt suurem. Jaakobi interpretatsioon, mis enamiku ekspertide poolt siiski tunnistati gregooriuse lauluks, esitab

meile õigustatud küsimuse: kas „pehme voolav kõla” ehk TKP on siiski frangi-rooma monoodia integraalne omadus? Arusaadavalt võib lugeja siinkohal küsida: „Mida autor õigupoolest oma arutlusega soovib? Kas ta tõesti tahab kaotada voolavuse frangi-rooma monoodia esitamisest ja pöörduda tagasi üksikute nootide rõhutamise ehk vasardamise juurde?” Sellist kavatsust mul kindlasti pole. Ma püüan juhtida tähelepanu, et lisaks horisontaalsele ehk voolavale mõõtmele on tekstide lausumisel olemas ka vertikaalne mõõde. Seda mõõdet on ka tunda artikli sissejuhatuses kirjeldatud Godehard Joppichi interpretatsioonis, mille kaudu saab kuulajale osaks „oluliselt enam fragmenteeritud, ent see-eest detailirohke esitus, milles „pehmet voolavust” on märksa vähem” (lk. 144). Vertikaalse mõõtmis väljendub hoiak, kuidas esitaja sõnadele keskendub. Jaakob näitas *tabula rasa*-na (võib-olla kogemata), kuidas seda teha. Kas me pigem püüame sõnu täpselt välja öeldes keskendada oma tähelepanu nii sõna kõlale, selle rütmile, selle tähendusele kui ka mõjule, mida see meile ja teistele kuulajatele avaldab, või otsime pigem „voolav-müstilist kantileeni”, mis tekitab meis hea (ebamaise vaimulik-meditatiivse) enesetunde?

„Gregooriuse laulu stiili” saamislugu tundub olevat võitlus üksikute nootide rõhutamise vastu ehk võitlus *legato* eest. Sellises võitluses kujuneb arusaadavalt voolavus. Pole aga sugugi selge, et see on tegelikult frangi-rooma monoodia integraalne omadus – põhjus võib olla märksa proosalisem: Guéranger’le ei meeldinud üksikute nootide rõhutamine. Tema ettekujutus voolavusest võis muidugi olla hoopis teistsugune kui see, mida me praegu selle all mõistame. Guéranger’ kui liturgiateoloogi jaoks oli esmatähtis just õige tekst ja selle „õigesti” lausumine. Kas aga teksti keskendunud ja pühalikku lausumist gregooriuse laulus on ikka igal juhul vaja täiendada muusikalise „voolavusega”? Andekate muusikute võitluses voolavuse eest saab üsna tõenäoliselt dominantse komponendina võidu just muusika, mitte tekst. See võib kardetavasti viia tulemuseni, kus muusika lämmatab laulu, nii nagu teoloogia võib surmata usu.

Erandlike arvamuste poolest silma paistnud ekspert Quesnel (Kanada 49/14) esines teravmeelse, ent minu meelest väga tabava kommentaariga (K3): „Jaakob on kindlasti väga hea gregooriuse laulu laulja, aga mina omakorda olen väga hea

gregooriuse laulu kuulaja. [---].” Ehk ongi selles gregooriuse laulu sügavam saladus: olla esmajärjekorras hea kuulaja?

4.6.1.1 Teine uurimisülesanne: Einsiedeln 121 noodikirja semioloogiline aines sekundaarsetel salvestistel

Selleks et kontrollida, kas Einsiedeln 121 noodikirja aines kajastub sekundaarsetel salvestistel, sai püstitatud kolm kontrollküsimust: (1) kas primaarne salvestis kajastab adekvaatselt primaarset notatsiooni? (2) kas sekundaarne notatsioon representeerib adekvaatselt primaarset salvestist? (3) kas sekundaarne salvestis annab edasi sekundaarset notatsiooni nii, et sellel oleks äratuntavad primaarse notatsiooni eripärad? (Vt. ka alapeatükk 4.3 lk. 163.)

Aabrahami ja Jaakobi puhul on vastused kontrollküsimustele üsna selged: (1) eksperdid olid päri, et Aabrahami esitus representeerib Einsiedeln 121 neumakirja; (3) Jaakobi esitusest ei olnud ekspertidel võimalik leida seost Einsiedeln 121 neumakirjaga, mida sekundaarne notatsioon hüpoteetiliselt oleks pidanud kajastama ja seega (2) ei saa selle paari tõendite põhjal kinnitada, et sekundaarne notatsioon oleks adekvaatselt kajastanud primaarset salvestist. Kui see oleks olnud ainus paar tajukatset, siis oleks pidanudki tegema lõppjärelduse, et põhjuslikku seost sekundaarse esituse ja primaarse notatsiooni vahel ei õnnestunud tuvastada.

Hoolimata sellest et eksperdid ei leidnud Jaakobi esitusel olulist seost Einsiedeln 121 neumadega ja sellest puudus nende jaoks oluline voolavus, ei olnud ühtegi, kes oleks eitanud seda esitust kui gregooriuse laulu. Kas see on märk sõbralikust hindamisest või gregooriuse laulu mõistmise areaali laiusest? Kas selles võiks peituda viide gregooriuse laulu kaasaegsele rafineeritud kihilisusele – eksisteerib mitmeid arusaamasid fenomenist „gregooriuse laul” ja need erinevad käsitlused võivad asuda koos ühes ja samas isikus?

Tulemused Taamari ja Hanna hindamisel töid uurimisse olulise pöörde. See, et Hanna, kes ei ole frangi-rooma monoodia esitaja, suutis MIDI-helindi abil Taamari esituse sekundaarse notatsiooni põhjal sellise rütmilise täpsusega esitada, oli Jaakobi kõrval selle tajukatse teine oluline õnnestumine. Et Albarosa ja Göschl sattusid hindama just Taamari ja Hanna esitusi, oli õnnelik juhus, mis andis julgustust pidada sekundaarset notatsiooni

adekvaatseks. Hanna esitusest oli näha, kui vähe on vaja, et TKP hakkaks frangi-rooma monoodia esitusele külge – piisas, et Hanna oli gregooriuse laulu kuulnud ja seostas õpitavat materjali sellega. See on järjekordne viide „gregooriuse laulu stiili” märgilisusele.

Taamari ja Hanna kontrollküsimustest (1) esimesele on vastus taas jaatav: eksperdid olid konsensuslikult päri, et Taamari esitus on kooskõlas Einsiedeln 121 neumadega. (3) Hanna puhul läksid viie eksperdi antud hinnangud omavahel tõsiselt vastuollu. Kolm eksperti leidsid, et kooskõla pigem ei ole, ja kaks eksperti arvasid, et pigem on. Analüüsides ekspertide profile, osutus otstarbekaks vaadelda põhjalikumalt kahe vähemusse jäänud eksperdi, Albarosa ja Göschli seisukohti. Siinkohal ei ole oluline, et need eksperdid jäid nappi arvulisse vähemusse; oluline on tõdemus, et kui kaks nii silmapaistvat semioloogi leidsid Hanna esituse olevat põhiolemuselt kooskõlas Einsiedeln 121 neumadega, siis on see seos suure tõenäosusega ka olemas. Seega võib Taamari ja Hanna andmete põhjal öelda, (2) et sekundaarne notatsioon representeeris olulisel määral primaarset salvestist ja seetõttu õnnestus leida põhjuslik seos sekundaarse esituse ja primaarse notatsiooni vahel.

Taamari ja Hanna hindamisel gregooriuse lauluna oli olukord sama mis Aabrahami ja Jaakobi puhul. Kuigi oli mitu Hanna suhtes selgelt kriitilist eksperti, ei sõandanud ükski neist eitada Hanna esitust kui gregooriuse laulu. Kuuest eksperdist neli kiitsid Hanna esituse gregooriuse lauluks ja kaks vastasid „nii ja naa”.

5. Järeldused, kokkuvõte ja edasised sammud

5.1 Järeldused

Tajukatse tulemusi arvesse võttes võib üsna selgelt öelda, et valdav enamik sekundaarseid esitajaid ei suutnud eksperte veenda oma pädevuses esitada sekundaarse notatsiooni põhjal gregooriuse laulu sama hästi kui primaarsed esitajad. See kehtib ka nende sekundaarsete esitajate kohta, kes olid varem gregooriuse lauluga põgusalt kokku puutunud ja seostasid lauldavat materjali selle repertuaariga. Üldjoontes hindasid eksperdid primaarse esituse peaaegu alati paremaks. Positiivsed hinnangud sekundaarsetele esitajatele võisid olla heatahtlikud, aga pea mitte kunagi ülistavad, mida primaarsete esitajate puhul ette tuli. Isegi kui ekspert kirjeldas sekundaarset esitust küllaltki

positiivselt, andis peaaegu alati madalam skaa-lapunkt tunnistust primaarse esituse kõrgemaks hindamisest. Hoolimata kriitilisemast suhtumisest sekundaarsetesse salvestistesse pidasid eksperdid neil kõlavat muusikat siiski gregooriuse lauluks.

Primaarsete esitustega võrreldes kahanes sekundaarsete esituste võime anda edasi teksti mõtet muusika kaudu ja kõnetada katseisikuid isiklikult kristliku õpetuse sõnumiga. Sellest võrsub tulevasteks uurimusteks oluline küsimus: kuidas on seotud teksti ütleamise stiil ja selle kristliku kvintessentsi kandumine kuulajateni?

Ekspertide arvamused andsid taas kinnitust gregooriuse laulu mõistmise ja kirjeldamise kirevusest. Välja joonistusid mitmed äärmused, nt. „liiga vähe emotsionaalsust” *versus* „liiga palju emotsionaalsust”; „semioloogiline täpsus on määrav” *versus* „semioloogiline täpsus ei ole määrav”.

Tajukatse tulemuste põhjal ei saa küll otsustavalt väita, nagu representeeriks sekundaarne notatsioon täie adekvaatsusega primaarset salvestist. Jaakobi nagu ka enamiku teiste sekundaarsete esitajate tõlgendus ei suutnud võistelda primaarsete salvestistega „gregooriuse laulu pärasuses”. Samas leidub kaalukaid argumente selle poolt, et sekundaarne notatsioon siiski representeerib primaarset salvestist – **vastasel juhul ei oleks saanud eksperdid Hanna sekundaarselt salvestiselt ära tunda primaarse notatsiooni spetsiifilisi semioloogilisi aspekte.**

Taamari ja Hanna salvestistele antud hinnangute süvaanalüüs lubab järeldada, et sekundaarse notatsiooni järgi on võimalik reprodutseerida vähemalt primaarse esituse baasväärtusi, kui rütm piisava täpsusega omandada. Tegu on küllaltki olulise järeldusega, sest see lubab arvata, et salvestiste üksikuteks nootideks segmenteerimise ja selle põhjal täpsusele orienteeritud klassikalises lääne noodikirjas transkriptsiooni tegemise metodoloogia on adekvaatne või siis vähemalt adekvaatsusele väga lähedal.

Kuigi Hanna näite varal võib väita, et sekundaarne notatsioon representeeris primaarset salvestist, on küsitav selle notatsiooni kui käepärase interpretatsioonilise materjali kasutuskõlblikkus. Praegu kasutatud täpsusastme juures saab transkribeerija oma käsutusse küll piisava noodivälvaste paleti, aga problemaatiliseks kujuneb selle paleti alusel noteeritud pala rütmiliselt täpne esitamine. Need sekundaarsed esitajad, kes

õppisid palasid tavapäraste meetoditega, ei suutnud rütmi piisava täpsusega omandada. Seda oli võimalik teha ainult elektroonikat (MIDI helind) appi võttes.

5.2 Kokkuvõte ja edasised sammud

Olles lõpetanud selle uurimuse, leian, et küsimus keskaegse sakraalse ladina monoodia ja selle tänapäevase esitamise suhte kohta oli asjakohaselt püstitatud. Üldlevinud teadmised „gregooriuse laulu stiili“ kujunemise kohta ei ole piisavad, mistõttu tänapäevane esitusstiil seostatakse keskaegse repertuaariga liiga kergekäeliselt. See võib tuua kaasa hinnangu andmise keskaegsele repertuaarile tänapäevase kõlapildi alusel, mis omakorda võib kahandada meie adekvaatset arusaamist Euroopa professionaalse muusikakultuuri lätetest.

John Butti väljapakutud meetod uurida iidseid repertuaare selle esitamise kaudu on tulemuslik ja väärib edasiarendamist keskaegse sakraalse ladina monoodia, aga miks mitte ka teiste repertuaaride uurimisel. Keskaegse repertuaari uurimine selle esitamise kaudu andis Jaakobi esituse näol omas laadis efektse frangi-rooma monoodia tõlgenduse, mis näitas seda repertuaari hoopis teistsuguses valguses. Selgus ka, et frangi-rooma monoodiat on adekvaatselt ehk siis semioloogiliselt täpselt võimalik noteerida klassikalises lääne noodikirjas, aga selle noodikirja järgi laulmine on oodatust keerulisem.

Tajukatse eesmärgid õnnestus üldjoontes täita. Keskaegne sakraalne ladina monoodia ehk täpsemalt frangi-rooma monoodia õnnestus lahutada tänapäevasest kõlapildist täpsusele orienteeritud sekundaarse notatsiooni loomise kaudu. Oluliselt sai täiendatud salvestiste nootideks segmenteerimise metodoloogiat.

5.2.1 Edasised sammud

Tehtud tajukatset võiks korrata, redigeerides piisut sekundaarset notatsiooni, näiteks võiks ära võtta märkuse *sempre legato* ja märgistused *poco vibrato* ja *non vibrato*. Ehk võiks ka kaaluda rütmi-pildi lihtsustamist, aga see peaks toimuma rangelt põhjendatud metodoloogia alusel. Täpsusaste, mida transkriptsioonides kasutasin (ümardamine lähima 100 ms punktini) on kindlasti piisavalt täpne; proovida võiks isegi täpsusastme langetamist 150 ms punktini. Täiendavalt tuleb töötada transkribeerimise teiste aspektide, nt. dünaamilise skaala adekvaatsusega. Kõige olulisem oleks aga täita juba läbiviidud tajukatse kõige suurem lünk ja leida sobivamaid sekundaarseid esitajaid. Head kandidaadid oleksid frangi-rooma monoodia tänapäevase kõlapagasi eelarvamustest võimalikult vabad lauljad (nt. aasia või slaavi päritolu), kelle muusikalised võimed lubaksid sellise keerulisuseastmega teksti täpselt esitada. Samuti võiks kaaluda katseisikute ringi avardamist professionaalsele muusikutele, kes ei ole gregooriuse laulu spetsialistid, ja muusikasõpradele laiemalt.

5.2.2 Lõpetuseks

Artikli alguses küsisin, kas keskaegne sakraalne ladina monoodia ja selle tänapäevane kõlapilt on normaalne tervik või on tegemist pigem Siiami kaksikutega. Artikli lõpetan tõdemusega, et minu meelest on nad siiski Siiami kaksikud. Meile on teada, et ka sellised kaksikud võivad elada terviklikku ja täisväärtuslikku elu. Aga kui kunagi nende lahutamise käigus peaks ühe olemine ohtu sattuma, siis lastagu pigem elada keskaegsel sakraalsel ladina monoodial.

Kirjandus

1852. *Graduale Romanum*, [---] *Cantu revisio juxta manuscripta vetustissima*. Parisiis: J. Lecoffre et socios, Bibliopolas.

1871. *Graduale de tempore et de Sanctis*, [---], *cum cantu Pauli V. Pont. Max. jussu reformato cui addita sunt officia postea approbata sub auspiciis sanctissimi Domini nostri PII PP. IX. Curante sacr. rituum congregatione. Cum privilegio*. Ratisbonæ, Neo-Eboraci & Cincinnati: Sumtibus, chartis et typis Friderici Pustet.

1883. *Liber Gradualis*, a S. Gregorio Magno olim ordinatus postea Summorum Pontificum auctoritate recognitus ac plurimum auctus cum notis musicis ad majorum tramites et codicum fidem figuratis ac restitutis in usum Congregationis Benedictinae Galliarum [---] Tornaci Nerviorum, Typis Societatis Sancti Joannis Evang. Desclée, Lefebvre et Sociorum.

2011. *Graduale novum de dominicis et festis. Editio magis critica iuxta SC 117* [---], 1. Regensburg, Città del Vaticano: ConBrio Verlagsgesellschaft, Libreria Editrice Vaticana.

Altnurme, Lea 2012. Mida võiks kirik teada eestimaalase individuaalsest religioossusest. – *Astu alla rahva hulka. Artikleid ja arutlusi eesti elanikkonna vaimulaadist*. Toim. Eerik Jõks, Tallinn: Eesti Kirikute Nõukogu, lk. 193–212.

Bailey, Terence 1979. *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*. Ottawa, Canada: University of Ottawa Press.

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.

Brunner, Lance W. 1982. The Performance of Plainchant: Some Preliminary Observations of the New Era. – *Early Music* 10/3, pp. 317–328.

Butt, John 2002. *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance. Musical performance and reception*. Cambridge / New York: Cambridge University Press.

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.

Gajard, Joseph 1960. *The Solesmes Method: Its Fundamental Principles and Practical Rules of Interpretation*. Collegeville, Minnesota: Liturgical Press.

Hermes, Michael [Hrsg.] 2000. *Das Versicularium des Codex 381 der Stiftsbibliothek St. Gallen: Verse zu den Introitus- und den Communioantiphonen*. St. Ottilien: EOS.

Hughes, Andrew 2002. Review of *An introduction to Gregorian chant* (Richard L. Crocker 2000). – *Speculum* 77/1, pp. 161–162.

Jõks, Eerik 2006. Põgus pilguheit gregooriuse laulu interpretatsiooni lähiminevikku Eestis. – *Teater. Muusika. Kino* 12, lk. 64–71.

Jõks, Eerik 2009. *Contemporary understanding of Gregorian chant – conceptualisation and practice*. PhD thesis, University of York, York: White Rose eThesis online, <http://etheses.whiterose.ac.uk/949/> (vaadatud 1.10.2014).

Jõks, Eerik 2010. Gregooriuse laulu määratlemine mõiste ja nähtusena ning interpretatsioonilised eelistused tänapäevase praktiseerija vaatenurgast. – *Res Musica* 2, lk. 33–52.

Karp, Theodore 2000. Review of *The Sound of Medieval Song: Ornamentation and Vocal Style According to the Treatises*, by Timothy McGee. – *Journal of the American Musicological Society* 53/3, pp. 613–623.

Mahrt, William 2000. Chant. – *A Performer's Guide to Medieval Music*. Ed. Ross W. Duffin, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, pp. 1–22.

Pärtlas, Žanna, Janika Oras 2012. Seto traditsioonilise laulmismaneeri jälgendamise eksperimendist. – *Res Musica* 4, lk. 22–43.

Siitan, Toomas 1989. *Keskaja muusika aastani 1300*. Tallinn: Eesti NSV Riiklik Hariduskomitee, Teaduslik-Metoodiline Kabinet.

Siitan, Toomas 1998. *Õhtumaade muusikalugu I*. [Tallinn]: Talmar & Põhi / Avita.

Soltner, Louis 1995 (1974). *Solesmes and Dom Guéranger, 1805–1875, From Solesmes about the Chant*. Orleans, Mass.: Paraclete Press.

Tulev, Toivo 1998. *Virga ja stropa reperkusioon St. Galleni neumakirjas*. Magistritöö, Eesti Muusikaakadeemia.

Tulve, Jaan-Eik 2000. Kloostrielu ja gregooriuse laulu võlu. Intervjuu isa Daniel Saulnier'ga. Tõlk. Eva Eensaar. – *Teater. Muusika. Kino* 11, lk. 55–59.

Medieval sacred Latin monody and its contemporary soundscape – normal integrity or ‘Siamese twins’?

Eerik Jõks

In this article I (1) describe the musical style that we are used to associating with medieval Gregorian chant; (2) explain the emergence of this style in the 19th century and put forward the problem behind considering the medieval repertoire and its contemporary performance style as a coherent whole; (3) introduce the results of a recently conducted perception experiment ‘The relationship between notation and performance in medieval sacred Latin monody’.

Description of ‘the style of Gregorian chant’

There is a vocal style that is almost universally recognized as ‘the style of Gregorian chant’. The characteristics of this style are (1) the saturation of musical plasticity, (2) the avoidance of metrical thinking, and (3) the aspiration of a streamlined musical flow. This style is associated with otherworldliness and has a tendency to suggest feelings of peace and eternity. ‘The style of Gregorian chant’ is achieved by applying a dynamically and agogically sensitive *legato* (or even *glissandi*) that creates a specific, uninterrupted flowing delivery (ongoing flow) of the text, which is itself often amplified and made mysteriously undulating by the acoustics of the church building. Within this style there can of course be a variety of rhythmical conceptions, vocal production, agogics and dynamics. However, in an abstract way of thinking there is this ‘iconic chant soundscape’ – which Lance Brunner refers to as ‘smooth flowing sound’ (Brunner 1982: 317) – that is at least to some extent characteristic to nearly all contemporary chant performances. Brunner is correct that ‘the fairly consistent approach to the performance of chant is finally giving way to the exploration of new possibilities that incorporate the results of recent scholarly research’ (Brunner 1982: 317). However, I do not think that it have changed or will change in the near future the generally appreciated connection between Gregorian chant and ‘smooth flowing sound’ – it has become a compulsory aesthetical baggage of contemporary performance practice.

In general understanding, this style is associated with medieval liturgical singing and it is believed that this is how medieval singers performed Gregorian chant. The abstractness of this iconic soundscape can be well understood if we listen to ensembles like ‘The Gregorian’, who makes covers of popular or rock music imitating ‘the style of Gregorian chant’.

Emergence of ‘the style of Gregorian chant’ in the 19th century

This style, however, probably owes its origins to a deeply committed liturgical theologian, Prosper Guéranger (1805–1875), in the 19th century, many decades before the medieval repertoire of Gregorian chant was more or less adequately restored. The process was initiated before the popularly recognised ‘princes’ of chant restoration Joseph Pothier (1835–1923) and André Mocquereau (1849–1930) began their activities. To teach the new style to the monks of St. Peter’s Abbey in Solesmes,¹ Guéranger had to use the so-called *Editio Medicea* (or its slightly corrected editions) – a mutilated version of medieval Franco-Roman repertoire that was created and published during the Counter Reformation (1545–1648).

According to Louis Soltner’s ‘Solesmes and Dom Guéranger’ (1974; see Soltner 1995), one of the most serious problems in the performance of Gregorian chant in France in the early 19th century was that of beating out every single note (Soltner 1995: 107). Each note was heavily stressed and emphasized, and Guéranger did not consider this style proper for prayer and meditation.

According to Guéranger, Gregorian chant had become a heavy, dull sequence of quadratic notes that was not able to provide any cognition and said nothing to the soul. In the words of Joseph Pothier,

This article is prepared with the support of the Estonian Science Foundation (ERMOS 85) and co-funded by the Marie Curie Actions during 2011–2014 at the Estonian Academy of Music and Theatre.

¹ Originally established in 1010 and re-established by Guéranger in 1833.

² Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 121.

³ Apart from one antiphon (‘Vox in Rama’) that is not included in this publication.

Guéranger's efforts had spectacular results – by giving Gregorian melodies the likeness of speech, Guéranger achieved a rhythm that nobody had even dreamed of previously (Soltner 1995: 107–108).

Therefore 'the style of Gregorian chant' that dominates the contemporary performance practice of this medieval repertoire was not restored by musicians on the basis of the medieval manuscripts. Rather, it was invented by a liturgical theologian, and based on editions (at least in the initial process) that included mutilated melodic information from the era of the Renaissance.

The problem

Since the restoration of Gregorian chant and the invention of the contemporary performance practice of this repertoire (in the 19th–20th centuries) these two items have been wedded, and as a consequence there is a rather widespread tendency to identify the medieval repertoire through contemporary performance practice. Our ability to focus on medieval repertoire may indeed be clouded by the sonic preconceptions of contemporary performance practice. My interest in this research project was (1) whether it would be possible to consider medieval Gregorian repertoire without the compulsory aesthetic baggage of contemporary performance practice, and (2) whether it would be possible to consider Gregorian chant as untouched musical ground.

The perception experiment and its purposes

To this end I devised a musicological perception experiment inspired by John Butt, who suggests in his 2002 book 'Playing with history' (Butt 2002) that material which was designed to be performed should also be analysed through performance. Even more, he claims that '... performance might be a useful parameter in understanding how a piece of music came to be created and notated' (Butt 2002: xii). The primary purpose of this experiment was to separate – as much as possible – medieval Gregorian repertoire and the compulsory aesthetic baggage of contemporary performance practice dating from the 19th–20th centuries. I wanted to create a situation in which a singer can perform Gregorian chant without sonic preconceptions. At the same time I tried to retain in my perception experiment the thorough scholarly knowledge regarding medieval notation that has been gained during the past *ca* 150 years. The secondary purpose was to study whether it is possible to notate Gregorian chant adequately using classical Western notation.

The perception experiment was organised as follows. (1) I recorded Gregorian chant (**primary recording**) by experienced performers of Gregorian chant (**primary performers**), who used original medieval chant notation (**primary notation** – Example 1 on page 157). (2) By digitally measuring the recordings I created an accuracy-orientated transcription in Western classical notation (**secondary notation** – Example 2 on page 160 and Example 3 on page 170). (3) Singers who had little or no experience of Gregorian chant (**secondary performers**) recorded their performance from this transcription (**secondary recording**). (4) Experts in Gregorian chant from all over the world (**experts or test persons**) compared these two sets of recordings by answering a questionnaire. The experts did not know the details of the experiment.

The starting point of the primary notation was the 10th century manuscript Einsiedeln 121² in St. Gallen notation, which gives only information about the direction of the melody and the number of notes per syllable. More precise melodic information comes from sources from the 11th century onwards. The particular melodic information used in my experiment³ is taken from the latest update of the notation restoration from the publication 'Graduale Novum' (2011), the result of international scholarly teamwork over many decades.

To compile secondary notations I measured the durations of the notes in milliseconds with the phonetics software Praat and then rounded the values to the closest 100 ms. I ended up with the following scale of durations in milliseconds:

$$\begin{aligned} \text{♪} &= 100; \text{♪} = 200; \text{♪} = 300; \text{♩} = 400; \text{♩} = 500; \text{♩} = 600; \text{♩} = 700; \text{♩} = 800; \text{♩} = 900; \\ \text{♩} + \text{♩} &= 1000; \text{♩} + \text{♪} = 1100; \text{♩} = 1200. \end{aligned}$$

Ritenuto extends the marked note by 100 ms, the following note by 200 ms etc. I also measured the sound pressure level in decibels and created a four step dynamic scale *p-mp-mf-f*.

I then asked singers who were unacquainted with the performance of medieval Latin monody to record their performance from the secondary notation. I compiled detailed instructions for the secondary performers, hoping to give them the impression that these were original compositions by a contemporary composer (Example 4 on page 161).

The results of the perception experiment

Altogether there were seven pairs of primary-secondary recordings and 38 international experts involved in this experiment. In this article I used two pairs of performers with the pseudonyms (1) Abraham and Jacob and (2) Tamar and Hannah. The first pair was selected because of the uniqueness of the secondary performer Jacob, who did not associate the material to be performed with Gregorian chant. He was the ideal secondary performer – a *tabula rasa* who was able to consider the material without any sonic preconceptions. The second pair was selected because Hannah used a different study method to obtain a rather complicated rhythmical pattern of the secondary notation – she inserted the material into notation software and used MIDI track to study the rhythm.

In the first pair (assessed by 8 experts) Jacob's performance did not persuade the experts at all. Although only one out of eight experts had slight hesitations in calling Jacob's performance Gregorian chant (she answered 'so-so'), many experts realised that there was something seriously wrong with Jacob's performance. Most of them mentioned the absence of ongoing flow and the lack of the performer's ability to address them personally with a doctrinal Christian message.

In the case of the second pair (assessed by 6 experts), two very experienced experts managed to find fine semiological details in Hannah's performance. As Hannah knows nothing about semiology and was performing Gregorian chant for the first time, she must have obtained this knowledge from the secondary notation. Hannah did, however, associate the performed material with Gregorian chant, and because of this her performance had significantly more characteristics of 'the Gregorian chant style'. There were no critical remarks about any lack of ongoing flow.

Conclusion

Jacob had no sonic preconceptions and came up with a rendering that lacked horizontal flow but gained in vertical attention to the text and in its melodic blueprint. His performance, which was not too self-confident, had a very attractive touch of humility.

Hannah's application of MIDI track provided the reassurance that Gregorian chant can be adequately notated in classical Western notation. However, this notation is not sufficiently performer-friendly and the correct rhythm was obtainable only with the help of electronic accessories.

Overall, using a rhythmically rather complicated transcription the vast majority of singers did not manage to persuade the experts of their ability to perform chant equally as well as the specialists, who used the original notation. However, most experts considered the music performed from the transcription still to be Gregorian chant. When performed from a transcription, the music differed from the accustomed soundscape. Although legato was retained, the 'smooth flowing sound' that we associate with chant was usually diminished. **A secondary performance (freed from sonic preconceptions) that did not automatically adopt a 'smooth flowing sound' raises the question of whether the accustomed soundscape is actually an integral part of the medieval repertoire.**

It cannot be stated in a definitive manner that the secondary notation adequately represents the primary recording. However, there are convincing arguments of a significant connection, otherwise it would not have been possible for the experts to deduce specific semiological aspects from some of the secondary recordings. Using the accuracy applied in my transcriptions, the transcriber has a sufficient palette of durational values; however it is problematic to perform the music faithfully from this transcription.

The title of this article asked whether medieval sacred Latin monody and its contemporary soundscape are a coherent whole or whether they are 'Siamese twins'. Having completed this research project, it seems to me that they tend rather to be 'Siamese twins' that our musical mind has conjoined, or at least has allowed to be conjoined. As we know, Siamese twins can live a full and rewarding life. However, if during their separation one of the twins will be in danger, let us give our preference to medieval sacred Latin monody.

Mõningaid mõtteid Tiiu Ernitsa doktoritööst „Muusikaõppekirjandus ja laulmisõpetus saksa õppekeele koolides Eestis aastatel 1860–1914”

Tiiu Ernits: *Muusikaõppekirjandus ja laulmisõpetus saksa õppekeele koolides Eestis aastatel 1860–1914*. Tallinn: TLÜ sotsiaalteaduste dissertatsioonid 61, 2013, 386 lk.

Maris Saagpakk

Tiiu Ernitsa doktoritöö keskendub Eestis kasutusel olnud saksakeelsete muusikaõpikute analüüsile aastail 1860–1914. Selline fookus on väga tervitav, kuna, nagu töös esile tõstetakse, iseloomustab Eestit vaadeldaval perioodil (nagu ka praegu) „mitmerahvuseline kooselu” (lk. 13), mida on sellisena veel ebapiisavalt uuritud.

Doktoritöö struktuur on igati loogiline ja toetab lugejat. Sissejuhatusel järgneb kultuuriloolise tausta käsitus, mis tutvustab lugejale Balti kubermangude kooliolusid ja ajaloolist tausta vaadeldaval perioodil. Sellele järgneb laulmisõpetuse kui distsipliini korralduslike küsimuste ja alusdokumentide käsitlemine Saksamaal ja Balti kubermangudes. Kolmandas peatükis tutvustatakse õpiku-uurimist teadusliku diskursusena, näidates valitsevaid põhisuundi ja eri kultuuri-ruumides domineerivaid suundumusi. Ülevaade kõnealuse perioodi muusikaõpetusealastest arusaamadest on kirjutatud huvitavalt ja sünteesitult. Saksa kultuuriga tegeleva töö jaoks loogiline (kuid mitte ainumõeldav) tundub autori otsus juhinduda oma empiirilises uurimuses peamiselt saksa autoritest (Peter Weinbrenner, Renate Hofstetter, Martin Rauch).

Doktoritöö mahukaima osa moodustab autori koostatud õpikutevalimi põhjalik ja mitmekülgne analüüs, mille verifitseerimiseks on mõnel juhul kasutatud ka ekspertide abi. Valimisse on kaasatud tänapäevase Eesti Vabariigi aladel vaatlusalusel perioodil kasutusel olnud muusikaõpikuid. Ajaloolist tausta käsitlevais peatükkides on kaasatud ka praeguse Läti Vabariigi alad, arvestades tolleaegset administratiivkorda (Balti kubermangud v. provintsid). Kasutatud kirjanduse osas on arvesse võetud kõnealuses valdkonnas olulised allikad.

Õpikuid analüüsides näitab autor end suurepärase eksperdina valitud valdkonnas, empiirilise uurimistöö maht on aukartustäratav ja kasutatud

on vastavalt eesmärkidele erinevaid andmeanalüüsi meetodeid. Analüüsi alused on põhjalikult selgitatud ja lugeja jaoks veenvad, koostatud tabelite ja lisade ülesehitus on selge ja vajalikkus töö seisukohalt on esile toodud. Töö kokkuvõtted pakuvad kindlasti huvi ka laiemalt selle perioodi eesti ja/või baltisaksa kultuuri ja ajaloo huvilistele. Tiiu Ernitsa interdistsiplinaarses uurimuses on seotud ajaloo, muusikateaduse ja pedagoogika/didaktika suunad, mis võimaldab pakkuda lugejale rikast ja mitmekülgset analüüsi. Kuna minu pädevus baltisaksa kultuuri uurijana ei võimalda mul hinnata töös esitatud õpikuanalüüsi asjakohasust ja paikapidavust muusiku või muusikaõpetaja vaatenurgast, keskendun oma edasistes tähelepanekutes üldisematele saksa ja baltisaksa kultuurilugu ning töö ülesehitust ning sisemist loogikat puudutavatele küsimustele.

Esmalt tuleb märkida, et Tiiu Ernitsa töö interdistsiplinaarsus ei suuda siiski päriselt ületada seni olemasolevas kirjanduses esinevat probleemi, et eesti ja saksa kultuurilugu on „teineteisest pigem lahus” (lk. 13) uuritud. Ehkki tegemist on pedagoogika ja muusikaalaste teemade, samuti taustaks ajalooliste faktide esitamisega, ei jõuta kõigis aspektides päriselt välja nende teemade täiusliku seostamiseni. Kuidas näiteks seostub hääleulatuse küsimus üldiste väärtuste ja „sotsiaalkultuurilise tegelikkusega”, mis on töö peamiseks uurimisküsimusteks? Interdistsiplinaarse lähenemise ohukohaks võib olla ka see, et ühes valdkonnas ollakse tugevam kui teises ja seetõttu on võimalikud teatud küsitavused. Nii jäi näiteks silma, et autor on ära teinud äärmiselt suure töö õppekirjanduses esinevates lauludes sisalduvaid väärtushinnanguid kajastades. Kuna aga selle analüüsi abil saavutatud tulemused põhiosas korvad eelnevalt baltisaksateemalistes kirjutistes esile tõstetut (osalt on seda käsitletud ka allakirjutanu), siis tekkis lugedes kiuslik küsimus, kas oli

vaja nii palju vaeva näha selleks, et kinnitada seni teada olevat. Kas oli mingi põhjus arvata, et lauludes esinevad väärtused võiksid olla teistsugused, kui näiteks ilukirjanduse ja mälestuskirjanduse alusel tehtud analüüsid seni näidanud on?

Ka ei käsitle antud põhjalik töö ju eesti, vene ja saksa kultuurilugu ja vastastikust mõju ühe tervikuna. Selleks oleks vaja olnud uurimusse hõlmata ka kasutusel olnud venekeelsed ja eestikeelsed õpikud. Kõnealuse töö puhul on tegemist ikkagi pigem „baltisaksa vaatenurgast“ (lk. 15) eesti keeles esitatud uurimusega. Eestlased esinevad töös vaid sedavõrd, et on teada nende klassides istumise fakt. On väljaspool kahtlust, et saksa kultuur on eesti kultuuri tugevalt mõjutanud. Samuti oleme praegu erinevates distsipliinides saavutamas üksmeelt, et siinmail elanud sakslaste lugu on oluliseks osaks üldisest Eesti kultuuriloost.

Eesti kultuuri mõjusid siinmaisele saksa kultuurile on märksa raskem leida ja tõendada, ehkki neid muidugi on (nt. baltisaksa kirjanduses esinevad eesti ja läti (kõrval-)tegelaskujud, teoste kohalik koloriit, baltisismid keeles, mõningased kulinaarsed aspektid vms.). Võib öelda, et baltisakslastele on Eesti ja Läti kodumaa, kuid oma (saksa) linna- või mõisakultuuriga, mille juurde kuulusid eestlased ja lätlased vajalike taustajõudena. Eesti ja läti rahvuskultuuride mõju kohaliku saksa kõrgkultuuri ja koolis õpetatava materjali tasemel on kõige selle tõttu harv ja seepärast uurimisküsimusena eriti põnev. Oli ju baltisaksa kultuurile omane eristuda „talupojakultuurist“, õpetaja ja herra staatus alamas seisus eestlase ja lätlase üle oli baltisaksa kultuurile omane. Nagu kirjutab Gero von Wilpert ja tema tuules mitmed teised uurijad, kaasa arvatud allakirjutanu, on baltisaksa kultuurile omane kolonialistlik suhtumine allutatud eesti ja läti kultuuri.¹ Seega ei ole suurt lootust leida baltisaksa kultuurist olulisel määral eesti mõjusid (kuigi nii tore oleks olnud leida mõni eesti rahvaviis saksakeelsetest õpikute, eriti arvestades rahvusromantilist rahvalaulude tähtsustamist nt. Herderil), sest hoolimata teatud gruppide ja inimeste estofiilsetest hoiakutest 19. sajandil ei olnud baltisaksa kogukond üldiselt sellistele mõjudele avatud. Nii väidetaksegi töö tulemuste kokkuvõttes lk. 212, et „lauluvarale oli iseloomulik monokultuurilisus“. Küll aga on eriti ajaloolise Eestimaa (Põhja-Eesti ja osa Kesk-Eesti

aladid) baltisaksa kultuuris olulisi vene mõjusid ja võib oletada, et see on ka töös väljatoodud nn. riigisaksa ja baltisaksa väärtushinnangute erisuste üheks põhjuseks. Eriti just ka töös analüüsitud lojaalsus riigile, ning lojaalsuskonflikt sakslase ja tsaaririigi alamana on baltisaksa kultuuris uuritud perioodil oluliseks teemaks. See kõik aga ei ole mõeldud kahandama Tiiu Ernitsa doktoritöö väärtust. Vaadates töö soliidset mahtu ja lugedes autori ülevaadet senisest uurimisseisust, on selge, et samavõrd ulatuslik vene ja eesti õppekeeleaga koolides kasutusel olnud õpikute võrdlusmaterjalina kaasamine oleks olnud ebarealistlik. Kuigi oleks muidugi väga põnev olnud teada saada näiteks seda, millised erinevused esinevad väärtuskasvatases saksa ja eesti õppekeeltega koolide muusikaõpikutes.

Õpikute analüüs on jagatud kolme perioodi: 1860–1886, 1887–1905 ja 1906–1914. Selline jaotus lähtub ajaloolistest murdepunktidest ja on seetõttu loogiline, samas tundus olevat mõnes aspektis keeruline seda rakendada, kuna õppeplaanid võisid näiteks kehtida ka mainitud perioodidest erinevalt. Liiga järsk tundub ka väide, nagu oleks Eestis vaadeldaval perioodil valitسنud „keskaegse ja uusaegse mõtlemise vaheline pingeväli“ (lk. 227), mis positioneerib mõttearengu seisuga mitmeid sajandeid varasemasse aega (17. saj.) ega tundu olevat korrektne töös tutvustatud mitmete progressiivsete õpetamismeetodite tõttu sel perioodil.

Väga huvitav on lk. 33 esitatud väide, et „saksa kodudest pärit lapsed töid kooli kaasa n.-ö. rikutud saksa keele“. Samas on kirjeldatud õppeplaanis esitatud õppe-eesmärgid, mis arvestavad laste erinevat keeletausta. Kuna aga töös käsitletakse õppematerjale ja mitte-tegevust, ei saa me infot selle kohta, kuidas käis praktiline õppetöö selle nõude alusel. Töö näitab tõepoolest, et meie teadmistes saksa kooli kohta Eestis on veel palju lünki.

Lk. 231 on väidetud, et tänapäeva õpetajad võivad leida tööst huvitavaid ideid, mida tundes rakendada. Töös on üles loetud küll mitmed väidetavalt tollasele kooliõpetusele omased ja ka tänapäeval rakendatavad ja vahel isegi innovaatiliseks peetavad põhimõtted, nagu näiteks ainete omavaheline lõimimine, kuid selle väite sügavam sisu jääb hämaraks ja ma ei ole ka kindel, et tolla-

¹ Wilpert, Gero von 2005. *Deutschbaltische Literaturgeschichte*. München: Beck, S. 26.

ne ainetevaheliste seoste loomine on sama, mida me tänapäeval selle mõistega tähistame. Lk. 229 esitatud kolmandale uurimisküsimusele antud kokkuvõttes vastuses esitab autor huvitava seisukoha, et Balti kubermangudes oli muusikaõpetusel kõrgem prestiiž kui Saksamaal, kuid lõpetab kokkuvõtte lausega „[---] muusikaõpetus ja kirjandus edastasid arengukeskkonnana Saksamaa, seeläbi aga kogu läänepoolse Euroopa (koolide) lauluvara, muusikastiile, -vorme, kasvatusväärtusi“, mis eelneva huvitava tulemuse teatud mõttes tasalülitab. Küsimusi tekitab ka asjaolu, et kuna töös tegeldakse Saksa ja Balti alade kõrvutamise, kuidas siis saab kokkuvõtet laiendada kogu Lääne-Euroopale? Küsimus, mida mõeldakse kõnealusel tööl Euroopa ja mida saksa kultuurina,

jääb ka mõnes teises kohas ebaselgeks (lk. 230) või vastuoluliseks (lk. 228 on juttu sellest, et Preisi muusikaõpetus oli võrreldes muu Euroopaga tagurlikum).

Huvipakkuvaks faktiks on õppeplaanide analüüsi tulemusena saadud teadmine, et Baltikumi sakslased väärtustasid ja õpetasid mitmehäälset laulu rohkem, kui see Saksamaal tavaks oli.

Oleksin pidanud antud töö puhul loogilisemaks saksakeelset kokkuvõtet ingliskeelse asemel, kuid ei ole muidugi võimalik vaielda tõsiasjaga, et inglise keel on oluline (olulisim) teaduskeel.

Tegemist on detailse ja süvitsi mineva kõrgetasemelise uurimusega, mille autor on interdistsiplinaarse uurimistöö ohtusid pelgamata julgesti sidunud pedagoogika, muusikadidaktika ja ajaloo.

Vanas stiilis väitekirj ja kaitsmine

Helena Tyrväinen: Kohti Kalevala-sarjaa: Identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uno Klamin musiikissa [Kalevala-süüdi suunas: identiteet, eklektilisus ja prantsuse mõjud Uno Klami muusikas]. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, Suomen Musiikkikirjastoyhdistys, 2013, 750 lk.

Urve Lippus

Euroopa kõrgharidusreformid on kõikjal vähendanud doktorikraadiks vajaliku töö mahtu ning kaitsmisprotseduure, vähendades sellega ühtlasi doktorikraadi kaalu (s.t. kõrghariduse hinda). Samas on *PhD* või sellega võrdse kraadi omamine seatud teadlasetöö alustamise tingimuseks, ilma selleta ei saa iseseisvalt taotleda uurimistoetusi ega akadeemilist töökohta. Helena Tyrväinen on isepäisena ujunud vastuvoolu, kirjutanud oma väitekirja umbes kakskümmend aastat, ajuti küll tegeldes mitmesuguste teiste Uno Klami muusikat, prantsuse-vene-soome muusikasuhetega käsitlevate teemadega, mis otsapidi siiski kõik sellesse monumentaalsesse raamatusse sisse põimitud. Küll on talle antud nõu kaitsta artikliväitekirja kas prantsuse-soome muusikasuhetest või Klami, aga tema jaoks oli oluline oma plaan ellu viia. Soome väitekirjad on üldiselt paksemad kui mujal, aga selle töö maht on sealgi erandlik.

Ka kaitsmised on Soomes veel vanas stiilis pidulikud ja avalikud väitlemised kindla etiketiga, kuigi kuuldavasti on suur surve neid lähemas tulevikus lihtsustada. Asjaosalistest – väitleja, oponent ning kustos (vastava õppetooli professor, kes vastutab protseduuri õige kulgemise eest) – kannavad mehed frakki ja naised musta kleiti, muud atribuudid (vanaaegne kõrge kübar teaduskonna embleemiga, isegi mõök kustose ees laual, millega kaklevaid väitlejaid lahutada) on kadumas ja välismaise oponenti puhul on isegi frakk asendatav musta õhtuülikonnaga. Kaitsmist tulevad kuulama kolleegid ja sõbrad-sugulased ja see kestab kaua. Alla poolteise-kahe tunni pole soliidne; kui väitlus kestab kauem, tehakse vaheaeg ja väitleja pakub kohvi ja suupisteid, ning kui järgmise kahe tunniga hakkama ei saada, tuleb jälle vaheaeg. Helena Tyrväise kaitsmine 16. detsembril 2013 kestis 12.15–15.45 poole tunnise vaheajaga, oponent oli Halle ülikooli professor Tomi Mäkelä ja kustos professor Pirkko Moisala, kelle kitsam valdkond

on etnomusikoloogia ja kultuuriline muusikateadus. Kuulamas oli sadakond inimest ja suurem osa neist olid kutsutud õhtul *väitöskaronkka*-le ehk peole, kus peetakse kiidu- ja tänukõnesid vaheldumisi söömisega. Seekord esinesid kõnede vahel veel Helena sõbrad ja pereliikmed, alustuseks esitati ühe Klami lühipala seade kahel klaveril kaheksal käel. Etikett näeb ette pärast väitlust veel restoranilõunat asjaosalistele, aga ma ei tea, kas nii suure *karonkka* puhul seda tehakse. Üks mu tuttav 1989. aastal kaitsnud muusikateadlane võttis soliidse kaitsmise korraldamiseks pangalaenu, ja tean Helena finantsilisi pingutusi, aga nii suure töö lõpetamine väärrib ka tähistamist.

Lähme aga nüüd töö enda juurde. Töö koosneb kolmest suurest osast: Klami ja tema aja muusikalise mõtlemise pinged ajaloolis-kriitilise uurimuse ainena; Suurlinn, identiteet ja stiil – Uno Klami Pariisis 1924–1925; Klami muusikalise mõtlemise jätkumine muutuv Soomes. Neist esimene osa pühendub tervenisti ajaloolisele ja esteetilisemale kontekstile, mille taustal toimus nii Klami kujunemine kui ka tema muusika retseptioon. Ka teises osas on ülekaal Pariisis valitsenud muusikaelu ja esteetiliste vaidluste kirjeldamisel, selle kõrval käsitletakse juba ka Klami tol perioodil kirjutatud muusikat, tema kirju ja eluolu Pariisis. Viimane osa käsitleb põhjalikult Soome 1920.–1930. aastate muusikaelu, Klami positsiooni selles, tema ettekujutust rahvuslikkusest ja identiteeti, orkestristiili ning lõpuks viimane 80-leheküljeline peatükk on pühendatud Kalevala-süüdi. Niiviisi saame panna raamse pildi Soome ja Pariisi muusikaelust ning soome-prantsuse suhetest 20. sajandi esimesel poolel.

Helena Tyrväise huvi just Uno Klami (1900–1961) isiksuse ja muusika vastu on juurtega perekondlikes sidemetes – tema emapoolsed vanavanemad olid Klami head perekonnatuttavad ning eri tööde käigus on ta saanud hulgaliselt kirju ja

muud materjali Klami perekonnalt. Samuti on ta olnud Klami-ühingu (Uuno Klami-seura) esimees, tema mitme teose uusväljaande toimetaja ning Klami mälestuskogumiku toimetaja. Helena kui kirjutaja tugevam külg on just ajaloolise materjali kokkupanek ning põneva pildi loomine ajastust. Siiski ei rõhutanud mitte ainult oponent, vaid ka teised soomlased kaitsmisel, et soome muusikalookirjutus on olnud ehk liialt Sibeliusele keskendunud ning suur monograafia Klamist on väga teretulnud.

Terve töö esimene osa on pühendatud Klami ajastule, põhiliselt saksapärase ja prantsuspärase muusikalise maailmavaate vastandamisele ning paljude mõistete selgitamisele ja kujunemisloole. Autor väidab, et Soomes oli 1920.–1930. aastatel enesestmõistetav saksa vaimus muusika hindamine, ning sel taustal räägiti Klamist algul kui „prantslaslikust” *enfente terrible*’ist, seejärel kui Karjala kosmopoliidist. Vaatamata menule pidasid paljud kriitikud nii ta kaasajal kui hiljem ta stiili eklektiliseks, saksapärase orgaanilisuse ja terviklikkuse kui muusika ülimate väärtuste kõrval kõlab see negatiivse hinnanguna. Juba tema muusika esiettekande arvustuses (1928) olevat kirjutanud Ernest Pingoud, et rikas kujutlusvõime annab Klami palju materjali, mida tal pole aega töödelda (lk. 35). Saksapärase väärtustena käsitatakse sisu eelistamist vormile (vorm on väline, väärtuse annab sisu), originaalsust ja muusika orgaanilist terviklikkust romantismi esteetikas. Vastanditena vaadeldakse traditsiooni (saksa ekspressionism kui romantismi traditsiooni jätkaja) ja modernismi (prantsuslik mäss traditsioonide vastu), romantismi (saksapärase) ja klassitsismi (prantsuspärase), rahvuslikku individuaalsust (saksapärase) ja kosmopoliitsust (Pariis), kultuuri (saksapärase) ja tsivilisatsiooni (universalistlik, ka imperialistlik, muidugi jälle prantsuspärase). Võimalik, et autor neid paare käsitledes utreerib, kuid kahe keske Euroopa riigi (ei tahaks siin öelda rahva) rivaalsus läbi 19. sajandi annab vastandamiseks alust.

Uuno Klami oli pärit Ida-Soomest ehk Vanast Soomest, Virolahti külast, mis asub üsna Viiburi ja Peterburi lähedal. Kuna need alad loovutas Rootsi Venemaale juba 18. sajandil, pole seal nii tugev rootsikeelne kultuur, mille pinnal tekkis 19. sajandil soome rahvuslus. Seevastu oli ümbruskonnas palju vene suvitajaid, purjetati saarestikus ja Eesti randadel, samuti käidi Peterburis kauplemas. Veel minu põlvkonna soomlased teevad vahet ida ja

lääne poolt või pealinnast pärit inimestel, idast tulnud on natuke nagu karud, vähesema keelteoskuse ja kultuuritaustaga. Näiteks on Helena ise oma isa kohta rääkinud (kuulus soome tenor Veikko Tyrväinen), et ta oli pärit idast ja rahvusvahelistel esinemistel sageli ema saatis teda, et tõlkida. Klami aga oli lisaks vaesest perest, varakult orvuks ja hooldajate kasvatada jäänud. Nii seletab Helena ka tema rahvuslikku identiteeti teistsuguse päritoluga kui näiteks Sibeliusel või Järnefeltide perekonnal, kelle jaoks soomlaseks hakkamine või saamine oli ideoloogiline programm ning kes elu lõpuni end rootsi keeles väljendudes kodusemalt tundsid. Nii analüüsib ta Klami identiteeti kui rahvuslikku kosmopoliiti – endastmõistetavalt on ta soomlane, kuid ei samasta end soome traditsioonilise rahvuslikkuse-taotlusega.

Huvitav on see, kuidas raamatus terve teise osa „Suurlinn, identiteet ja stiil – Uuno Klami Pariisis 1924–1925” (ligi 230 lk!) paneb autor kokku otsekui mitte millestki. Peale Klami kirjade ühele sõbrale pole peaaegu dokumente. Muidugi on iseloomustatud ning rohkete noodinäidetega illustreeritud ta Pariisis kirjutatud teoseid, ja dokumendid ju needki. Samuti on mõned Klami intervjuud, kus ta hiljem Pariisi-aega meenutab. Kokku oli ta seal ju ainult kevadest kevadeni. Helena on põhjalikult läbi töötanud tollase Pariisi kontserdi- ja muusikateatrite kavad ja välja toonud, mida uuest muusikast Klami seal kuulda võis. Samuti annab ta ülevaate varasematest Soome muusikasidemetest Pariisiga ning loetleb, kellega soomlastest Klami Pariisis kohtuda võis (kas kohtus, ei tea). Keegi ei tea, kas ta tegelikult Maurice Raveliga kohtus ja Florent Schmittilt juhendamist sai. Autor konstrueerib muid mälestusi kasutades, kuidas ta võis põgusalt nii ühe kui teisega kohtuda, ja on üles otsinud mitmeid nendega seotud isikuid, et Klami kohta küsida. Loomulikult, nende muusika kuulamisest ja analüüsimisest on Klami palju õppinud, see kostab ta muusikast välja. Omaette peatükk on raamatus tollase Pariisi Hispaania-vaimustusest – Hispaania oli lähedal, aga siiski eksootiline. Pariisis tegutses kogu 19. sajandi kestel hispaania muusikuid, nii emigrantidena kui konservatooriumis. Teine omaette peatükk on vene muusikast Pariisis – üks Klami lemmikutest oli Stravinski. Samas, nii prantsuse kui vene muusikat mängiti ka Helsingis ning Klami tutvus nendega ulatub palju kaugemasse aega kui see lühike Pariisi-aasta. Kuna autori paljud ettekanded

ja artiklid käsitlevad Klami-aegset prantsuse ja vene muusika retseptisiooni Helsingis, siis leiame ka raamatus põhjaliku ülevaate, mida Klami võis kuulnud olla enne Pariisi minekut.

Oluliseks metodoloogiliseks aluseks selle töö juures on Michel Espagne'i kultuuriisirdeteooria ja Klami vaatleb autor kui prantsuse-(vene-)soome „kultuuriisirdete veokit“ (*véhicule de transfert culturel*). Samas, kuigi soome muusikuid oli läbi aegade Pariisis töötanud ja õppinud, oli Soomes 19. sajandil tugevasti juurdunud just saksapärase muusikaesthetika – mitmed mõjud soome muusikud (Fredrik Pacius, Richard Falstén) olidki sakslased, aga saksapäraseid väärtusi toetas ka Soome filosoofiatraditsioon, mis Johan Vilhelm Snellmannist saati tugevasti Hegelile toetus. Sel taustal toob autor häid näiteid, kuidas veel Erkki Salmenhaara mitmes oma kirjutises kasutab Klami iseloomustamiseks saksapäraseid hinnanguid, mis prantsuse kontekstis ei tööta. Teises suures osas, mis keskendub Pariisile, on palju viidatud sajandi alguse saksa sotsioloogi Georg Simmeli teostele, eriti raamatule „Suurlinn ja vaimuelu“ (sellest on 2005. aastal ilmunud soomekeelne tõlge).¹ Selles valguses käsitleb ta metropoli tulnud maapõisi üleelamisi ja muutumisi. Kuigi Pariisi tulles oli Klami ainult 24-aastane, oli tal juba selja taga paar aastat sõdurielu (muide, 1918. aastal sõdis ta soome vabatahtlikuna Eesti Vabadussõjas ja osales Alüksne lahingus koos eestlastega) ning 1920. aastast Helsingis õppides oli ta end ise elatanud kino- ja restoranipianistina. Kohati tundub, et Simmeli ja muude autorite alusel kaldub kirjutaja liialt fantaasiasse, spekulereides, mida ja kuidas Klami võis tunda.

Kolmas suur osa raamatust (üle 300 lk.!) käsitleb Klami ülejäänud elu Soomes ja siin on jällegi palju ruumi antud toleaegele Soome muusikaelule. Klami jäi vabakutseliseks heliloojaks, kuid põhjalikult käsitletakse ta kontakte Sulho Ranta ja tulekandjate liikumisega,² Yleisradio ja Helsingi Linnaorkestri ja dirigentidega, Armas Otto Väisä-

se, Kalevalaseura ja rahvamuusikaga. See annab pildi 1920. aastate lõpu ja 1930.–1940. aastate Soome muusikaelust, vaidlustest, väärtustest. Raamatu lõpp pühendub Klami teostele, terve peatükk on orkestrikäsitlusest ja olulisematest erinevatest faktuuritüüpidest, kus ka palju võrdlusi Stravinski, Prokofjevi jt. Klamil oluliste heliloojate teostega. Teoste kirjeldused ei ole otseselt analüüsid, pigem tõlgendused ja võrdlused. Palju ruumi on antud pikkadele partituuriinäidetele ja selgelt huvitab autorit peamiselt kasutatud materjal ja muusikaline kujutamine (Karjala-kuvand, rahvapeo kujutamine, eksootiline materjal või kõlad), mitte niivõrd tonaalne plaan, vorm või muud „puhta muusika“ atribuudid.

Raamat oleks oluliselt kergemini loetav, kui ta oleks kokkusurutum. Mingil hetkel upub autor materjali ega suuda kordamist vältida, upub ka lugeja ja ei suuda vastu panna kiusatusele mitu lehekülge korraga keerata või pikad joonealused kommentaarid vahele jätta. Tean, et Helena kõige suurem probleem kogu selle paarikümne aasta jooksul on olnud tagasiside ja mingi seminarigrupi puudumine, ta aina kuhjas ja kuhjas materjali ja telliskivi muudkui paisus. Mul on sageli tunne, et meie EMTAs pingutame üle pooleliolevate tööde lugemise ja arutamisega. Aga mingi diskussioonigrupp on vajalik: oleksin ka ise mõlemad oma dissertatsioonid teinud hoopis teisiti, kui oleksin kirjutamise ajal teada saanud, kui loetamatud nad on. Soomes ei ole praegu muusikalookirjutuses kuldseid ajad, tegeldakse teiste (moodsamate?) valdkondadega. Helena pole ainus mu tuttavate seas, kes igatseb taga kunagisi Erkki Salmenhaara (1941–2002) doktoriseminare Helsingi Ülikoolis. Kuid aktiivse suhtleja ning mitme võõrkeele hea rääkijana hoiab Helena suurt rahvusvahelist suhtlusvõrgustikku ning on alati kohal olnud ka Tallinnas korraldatud muusikaloo konverentsidel ja seminaridel, nii et laiemas mõttes ta muidugi üksi ja eraldatuses ei tööta.

¹ Georg Simmel 2005. *Suurkaupunki ja moderni elämä: kirjoituksia vuosilta 1895–1917*. Tõlkinud Tiina Huuhtanen, Helsinki: Gaudeamus.

² 1920. aastatel moodustunud soome noorema põlvkonna haritlaste rühmitus, mis andis välja kirjanduslikku albumit „Tulekandjad“ (*Tulenkantajat*).

Vaike Kiik-Salupere doktoritööst „Esinemiseks valmistumine ja esinemisärevusega toimetulek klassikaliste lauljate vokaalpedagoogikas”

Vaike Kiik-Salupere: *Performance Preparation and Coping with Performance Anxiety in the Vocal Pedagogy of Classical Singers*. Tallinn: TLÜ sotsiaalteaduste dissertatsioonid 64, 2013, 161 lk.

Allan Vurma

Doktoritöö kaitsmine toimus Tallinna Ülikooli sotsiaalteaduste osakonnas 2013. aasta juunikuus, oponentideks Inglismaa Roehamptoni Ülikooli õppejõud Nigel Marshall ja Tartu Ülikooli professor Tõnu Lehtsaar. Tööd juhendasid Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia professor Jaan Ross ja Tallinna Ülikooli emeriitprofessor Maie Vikat ja see on avaldatud Tallinna Ülikooli dissertatsioonide seerias number 64 all.

Esinemisega seotud psühholoogiliste probleemide olemasolu on küllap tajunud kõik, kel tulnud üles astuda avalikkuse ees. Professionaalsed muusikud, sealhulgas lauljad, on publiku ees tavaliselt mitmeid kordi nädalas. Suurem esinemiskogemus ei pruugi siiski tagada, et esinemisärevus kaob. Selle häirivat mõju on tunnistanud väga mitmed maailma tipud, nagu Luciano Pavarotti, Artur Rubinstein või John Lennon. Tänapäeva muusikaelus valitseb tugev konkurents, sageli oleneb mõne olulisema esinemise tasemest järgmise töölepingu sõlmimine või selle kaotamine mõnele parema tasemega kolleegile. Seepärast ei pruugi mitte just alati ja mitte just kõigi kuulajate hoiak olla esineja suhtes toetav ja heatahtlik. See kõik võib panna artisti närvisüsteemi tõsisele proovile. Esinemisärevusega saab siiski õppida paremini toime tulema, ja Vaike Kiik-Salupere doktoritöös pakutud informatsioonist võiks leida selleks tuge.

Doktoritöö tuumiku moodustavad viis ingliskeelset artiklit, mis on avaldatud aastatel 2008–2012 erinevates eelretsenseeritavates teadusajakirjades ja -väljaannetes. Nelja artikli puhul oli Vaike Kiik-Salupere kaasautoriks tema üks juhendajatest – professor Jaan Ross. Kõik artiklid toetusid oma põhiosas uuringus osalejate täidetud küsimustike analüüsimisele, mis sisaldasid doktoritöö autori väljapakutud väiteid mitmesuguste laulutunnis ja esinemisel ettetulevate situatsioonide kohta. Olenevalt konkreetsest tööst oli väidete arv küsimustikus 25 kuni 88 (osa väidetest eri

töodes kattusid). Uuringuosalisel – klassikalise laulu eriala õpilased ja üliõpilased – pidid igale väitele andma viiepallisel Likerti skaalal oma hinnangu (täiesti nõus – 5, nõus – 4, neutraalne – 3, ei ole nõus – 2, ei ole üldse nõus – 1). Küsimustikele vastasid Georg Otsa nimelise Tallinna Muusikakooli, Heino Elleri nimelise Tartu Muusikakooli ja Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia klassikalise laulu eriala õppurid, aga samuti Rahvusooperi Estonia ooperikoori lauljad. Vokalistidel paluti küsimustikke täites hindepallide andmise kõrval lisada ka vabamas vormis kommentaare. Ühe töö puhul kasutati küsimustikku kaheteistkümne Eesti professionaalse laulja ja laulupedagoogiga tehtud poolstruktureeritud intervjuude alusena. Vastuste analüüsimine ja järelduste tegemine toimus nii arutelu käigus kui ka erinevate matemaatilise statistika meetodite abil (peamiselt hinnangute keskmisi väärtusi ja standardhälbeid arvutades). Iga artikkel keskendus mingile konkreetsemale alateemale või ideele.

161 lehekülje pikkuse doktoritöö sissejuhatavas peatükis tutvustab autor kõigepealt muusikahariduse mõtestamise filosoofilisi suundi, klassikalise vokaalpedagoogika ajalugu, hääle-treeningu meetodeid ning selle eripära võrreldes pilliõppega, aga samuti eelnenud teadustöid, milles on uuritud esinemisärevuse temaatikat. Järgnevas viies peatükis keskendutakse igaühes ühe konkreetse, juba eelnevalt avaldatud artikli sisu detailsele selgitamisele. Seejärel leiame tervet tööd kokku võtva peatüki ja kaks lisauuringus kasutatud küsimustikku (mis sisaldavad vastavalt 56 ja 25 väidet). Trüki lõpust leiame ka kõigi viie eelnevalt avaldatud artikli täisteksti ja eestikeelse kokkuvõtte.

Vaike Kiik-Salupere doktoritöö peamiseks väärtuseks on klassikalise laulu eriala õpilaste ja üliõpilaste, Rahvusooperi Estonia ooperikoori lauljate ja neid õpetavate vokaalpedagoogide vastavat tee-

mavaldkonda puudutavate hoiakute, arusaamade ja mõtteviisi väljaselgitamine praeguse aja hetke- seisuga. Nii näiteks olid uuringus osalejad keskmiselt kõige rohkem nõus selliste väidetega nagu „lauuluõpetaja positiivsed ootused innustavad mind töötama intensiivsemalt“, „oluline on, et klaverisaatja oleks avatud uutele ideedele ja täiendaks ennast“, „on oluline, et klaverisaatja saaks aru vokaalsetest probleemidest“ või „ma soovin, et mu lauluõpetaja oleks avatud uutele ideedele“. Kõige vähem oldi nõus näiteks väidetega „mulle meeldib, kui mu lauluõpetaja tunneb huvi minu eraelu üksikasjade vastu“, „ma soovin, et mu lauluõpetaja kohtleks mind kui omaenda last“, „ma soovin, et õpetaja teeks otsuseid minu eest ise, sest ta teab rohkem, mis on minu jaoks kõige parem“ või „õpetaja pidev rahulolematuse paneb mind tugevamini pingutama“. Ka vabas vormis esitatud kommentaaride analüüsimisel selgus, et õpilased eelistavad oma erialaõpetaja ja konsertmeistriga suhteid, mis põhinevad eelkõige partnerlusel ja õpilase püüdluste toetamisel. Oluline on ka näiteks teave, et meie lauljad üldiselt ei kasuta psüühikat reguleerivaid medikamente enne esinemisi. Mitmed töös kasutatud väidetest tunduvad siiski üsna triviaalsete ja väheinformatiivsetena. Kas tõesti võiks leida kedagi, kes arvaks, et vokaalpedagoog ei peaks olema avatud uutele ideedele, et klaverisaatja ei peaks ennast täiendama või et ta ei peaks aru saama vokaalsetest probleemidest? Ehk oleks saanud need küsimused sõnastada veidi teisiti, näiteks: „minu klaverisaatja võhiklikkus vokaalsetes probleemides on tihti õppetöös takistuseks“. Teisalt, küsimustikesse valitud väited ei kata mitut antud teema seisukohast olulisena tunduvat ja uurimist vääritavat aspekti. Näiteks Lehmann, Sloboda ja Woody oma 2007. aastal väljaantud raamatus „Psychology for Musicians, Understanding and Acquiring the Skills“¹ (millele on viidatud ka doktoritöös) ja ka paljud teised autorid, nende hulgas samuti töös tsiteeritud Mihaly Csikszentmihalyi, peavad hea tasemelise esinemise saavutamiseks ja esinemis- ärevusega toimetulekul oluliseks head tasakaalu

ülesande raskuse ja muusiku oskuste vahel. Oleks olnud huvitav teada, kuivõrd on meie lauljate esinemisärevus seotud repertuaari jõukohasusega ja kas liiga rasked lood esinemisel on tihti ette tulev probleem. Samuti kirjeldatakse kirjanduses ühe olulise esinemisel ettetulevate probleemide allikana perfektsionismi – ebareaalselt kõrgeid ootusi oma soorituse suhtes ja esinemise ajal toimuvat destruktivistset mõttetegevust, kus ollakse haaratud püüdest saavutada kõrge formaalne tunnustus (esikoht konkursil, maksimaalne hinne või kuulajate tormiline heakskiit), selle asemel et keskenduda muusika endaga seotud ülesannete korrektsele täitmisele, mis rulluvad esitusel interpreedi ette ja millele keskendumine ei jäta ruumi kognitiivseid ressursse raiskavale muretsemisele. Ka see väga oluline aspekt on doktoritöös jäänud kahjuks sügavamalt avamata.

Autor oleks võinud kaaluda ka küsimustiku väidete vastuspositsioonide sageduslikku esitamist, kuna näiteks mingi väite vastuste keskmine hinne 4,2 ei anna meile veel informatsiooni selle kohta, milline osa vastanutest oli hinnatava väitega nõus ja milline osa hoopis vastupidisel arvamusel või neutraalne. Doktoritöö probleemiks on ka üldine mõnevõrra laialivalgus stiil materjali esitamisel. See avaldub näiteks ühe ja sama teema käsitlemisel korduvalt veidi erineval moel ja erinevas sõnastuses laialipaisatuna töö eri paigus. Näiteks leiame doktoritöö kui terviku eesmärki- de kirjelduse nii kokkuvõttest (sõnastatud kolme nummerdatud küsimusena) kui ka sissejuhatusest (sõnastatud viie nummerdatud küsimusena), kusjuures äratuntavat kattuvust nende sisus võis täheldada vaid kahe küsimuse puhul. Raske oli leida tervest tööst ka sama konkreetselt sõnastatud kokkuvõtvaid vastuseid just neile küsimustele, mille autor formuleeris töö alguses.

Kokkuvõttes võib öelda, et Vaike Kiik-Salupere dissertatsioon avas ühe huvitava tahu eesti klassikalauljate õppimis- ja õpetamisprotsessis ning tema töö pakub edasist mõtlemisainet kõigile selles valdkonnas tegutsejatele.

¹ Lehmann, Andreas C., John A. Sloboda, Robert H. Woody 2007. *Psychology for musicians: understanding and acquiring the skills*. Oxford: Oxford University Press.

Äratusmäng

Krista Sildoja (koost.): Äratusmäng uinuvalle rahvamuusikale: August Pulsti mälestusi. Tallinn: Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, 2014, 359 lk.

—
Anneli Kont-Rahtola

Kuidas siis need viiuldajad tol korral väljanägid, või „mis harja mehed“ nad olid? Lepik, 60 aastat vana, keskmisest pikem, mitte tüse. Männi¹ 59 a.v., aga pikem, keha poolest toekam. Kummagil parajad vurrud nina all, kuid habemeid üldsegi mitte. Näod maamehelikult tõsised, kehahoid Mihklil veidi kühmus, Mardil aga palksirge. [...] Aga kohe võis näha, et pillimeestega tegu, sest aegaviitmata löödi pillidele hääled sisse. Peab ütlema, et viiuli helid kõlasid tühjas küünis, nagu kontserdisaalis. Mäng oli nii tihe, et kumbagil polnud aega mitte ninagi nuusata. [...] Kui Mihkel lõi kogu jalaga viiulile tugevasti takti kaasa, siis Mart tegi seda vaid saapaninaga. Lugu lõppes, mõlemad naersid heatujuliselt ja südamest kaasa. Nii tuligi lugu loo järel ja lõppu polnud nähagi. Olid ju mõlemad täitsa läbilõõnud pillimehed, nagu elukutselised kohe. Seda andis neile huvi, anne, tõsine tahtmine ja himu mängida, muudkui ikka jälle mängida. Viiul, see oli nende mõlemi hing. (Lk. 277.)

Selliseid mahlakaid kirjeldusi mitmete eesti rahvapillimeeste ja -laulikute kohta pakub meile Krista Sildoja koostatud raamat „Äratusmäng uinuvalle rahvamuusikale“ (Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, 2014). Enamik raamatu tekste pärineb August Pulsti mälestustest, mis praegu on hoiul Teatri- ja Muusikamuuseumis. Pulst, korraldades üle kümne aasta (1923–1936) rahvamuusika kontserte Tallinnas ja peaaegu kogu Eestis (tolle aja kohta hiilgav määndžment), tutvus kümnete väljapaistvate rahvamuusikutega, oskas neid tähele panna ja südamlikult kirjeldada. Ta soovis neid toleaegses kultuurisituatsioonis esile tuua, et neid osataks väärtustada. Kõik selle pani ta aastakümned hiljem kirja ja andis muuseumisse hoiule.

Paljude rahvamuusikutega oli Pulst tutvunud Eesti Rahva Muuseumile vanavara kogudes. Te malt pärineb algselt idee korraldada kontserte rahvamuusikutega raha kogumiseks kõigepealt Eesti Rahva Muuseumi Tallinna filiaalile (hiljem Eesti Vabaõhumuuseum), siis Muusikamuuseumile (hiljem Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum) ja viimaks ka Tori Muuseumile. Lisamuusikamehi ja -naisi saadi kontsertidelt kohapeal või soovitati muude asjahuviliste poolt. Tema suurele tutvusringkonnale toetus aastatel 1936–38 rahvamuusika salvestusaktsioon (Riigi Ringhäälingu ja Eesti Rahva Muuseumi koostöö), kus väga väärtuslik osa rahvapillimuusikat ja -laulu jäädvustati kõrgetasemeliselt heliplaatidele. Ühtlasi tehti tege lastest kvaliteetseid fotosid, neid jäädvustati filmilindilegi. Pulst küsis muusikutelt, omaaegsetelt külaelu juhtfiguuridelt, andmeid pidustuste ja pulmade, rahvakommete, rahvatantsude, pillide ja üldisemalt küla muusikakultuuri kohta.

Ometi oli kogu see materjal aastakümneid erinevates muuseumides justkui unne suikunud. Tõsi, katkeid August Pulsti mälestustest ilmus 1970. aastatel ajakirjas Kultuur ja Elu. Vaid üksikuid palasid (materjali kogu suurusena võrreldes) ilmus Kirjandusmuuseumi väljaantud rahvamuusika antoloogia plaatidel. August Pulst ise arvas 1920. aastatel, et pärimusmuusika on unustusse, unne vajumas ja seda on vaja esile tuua. Sellest ajast on pärit ka komme kontserte avada karjasarve puhumisega.

Käesoleva äratusmängu puhus Krista Sildoja. Ta on August Pulsti mälestusi välja andes teinud ära suure töö: alustas juba õpingute alguses Pulsti materjalide registrite koostamisega (lõputöö Viljandi Kultuurikolledži rahvamuusika erialal); aastatega on ta seda täiendanud ja otsinud juurde lisamaterjale (Tori muuseum); lisanud muud juur-

¹ Lepik – Mihkel Toom, Männi – Mart Männimets, mõlemad Tori pillimehed.

dekuuluvad (fotod, muusikasalvestised, filmikatted); teinud uusi tabeleid ja nimekirju ning pannud sellest kõigest kokku vaadeldava väljaande. Raamat on hõlpsasti loetav, koondades ühte isikut käsitlevad tekstid ja lisamaterjalid kokku. Ära toodud on ka antud piirkonda või isikut käsitlevad teaduslikud uurimused. Osade sissejuhatused ja peatükk August Pulstist on asjakohased. Suurem osa tekstikorpusest on Pulsti originaaltekst, mida on lodus lugeda, sest arhiiviviited ei koorma teksti, vaid on koondatud eraldi tabelitesse raamatu lõppu. Lisatud on fotosid ja CD-plaat muusikaga. Osa informatsiooni on lisatud QR-koodina (mida minul avada ei õnnestunud).

Ülevaate August Pulsti rahvamuusikaalasest tegevusest ja tema põhimõtetest on kirjutanud Igor Tõnurist, millest selgub, et Pulst oli oma tegevuse poolest vaat et modernne etnomusikoloog!

Tegelikult oli Pulst saanud kunstihariduse. Tema tähelepanekud ongi eelkõige visuaalsed ja situatsioone kirjeldavad, vähem muusikalised. Raamatut lugedes tekkiski mul küsimus, kas Pulst neid värvikaid isiksusi ei joonistanud ega jäädvustanud muudes kunstivormides. Igal juhul ei ole raamatusse lisatud ühtegi tema reproduktiooni. Pillimehed ja rahvalaulikud, kes olid kahtlemata oma kultuurikeskkonna staarid, avanevad Pulsti kirjeldustes inimestena kogu personaalsuse laial skaalal. Kuigi suurem osa nendest olid sündmuste toimumise ajal eakad, olid nad väga eluröömsad ja väelised. Järgnev tsitaat kirjeldab ühe 1936. aasta ringreisi lõppemist:

Pärnu linna tornid olid juba kaugele seljataha jäetud, kuid lauluhelid meie sõidukis ei vaikinud. Juhtimise võtsid enda kätte kaks südikamat – torupillimees Rauna Jaan² ja karjapaspunapuhuja, ingerlane Peeter Liivandi. Nad laulsid pidevalt nii koos, kui sobis, või kumbki eraldi soolot ka lakkamata kuni Märjamaale välja. Seal lühike peatus. [---], jätkus sõit Tallinnani välja. Jätkus ka laulumeeste laul. Lauljad küll ei väsinud, kuid väsisid nende hääled, muutusid kähinateks. Sellest polnud küll kahju, kuna hääli polnudki enam tarvis. Meie töö oli tehtud. (Lk. 180.)

Praegusel ajal on rahvamuusika ärkamine toimunud professionaalse pärimusmuusikaõpetuse kaudu. Ega ükski Viljandi Kultuuriakadeemias, praegu ka Tallinnas Muusika- ja Teatriakadeemias õppinud pärimusmuusik ole võinud olla puudutamata Pulsti mälestustest (mis kitsamas ringis on siiski kättesaadavad olnud). Pulst on praegusaegsetele noortele nagu vanaisa, muistsete muinastundide vestja, kelle kirjeldused avavad maailma, mida enam olemas ei ole. Iga detail ja fakt avab lugusid ja rahvamuusikakultuuri tervikuna veelgi rohkem. Tolleaegsed arhiivisalvestised ja Pulsti eredad kirjeldused on mõjutanud paljude noorte pärimusmuusikute maailmapilti, mille põhjal praegu esitatakse vanu lugusid ja tehakse oma loomingut. Sellepärast tundub kummaline, et vaid mõningaid uudisetsitisi on lisamaterjali nimistus välja toodud.

On suurepärane, et Pulsti varamu on nüüd kõigile kättesaadav. Kindlasti saab mõni lugeja ahaa-elamuse, et näe, see sündmus on toimunud just siinsamas minu kodukohas, või see pillimees on elanud vanaema talu naabruses. Nii täidavad Pulsti mälestused paljusid nüüd tühjaks jäänud maakohti varasemate aegade elava elu hääletega.

Lõpumänguks veel üks tsitaat Pulstilt:

1927. a. kevadel toimusid ettekanded ka Juurus. [---] ning lõunasel ettekandel saal tulvil röömsaist ja särasilmilist õpilasist. [---] Kui aga sammub kulisside tagant välja Juss oma torupilliga³ ise röömsalt naeratades, läheb alles maru lahti. Lillekimpe sajab nii massiliselt, et lava põrand nendega lausa üleni kaetakse. [---] Pillimees püüab neid kinni, nopib põrandaltki. Lapsed aplodeerivad, kilkavad. Juss on tulipunktis. Ta ei tea, mis peab tegema. [---] Viimaks elevuse vaikides sooritab Juss oma ettekanded lodusalt nagu ikka. See tehtud, lähineb üks kooli juhatajast Jussile ja tänab teda [---] ja teeb seda nii südamlikkude, soojade sõnadega, et Jussil tulevad pisarad silmi. Ta suudab vaid öelda: „Muul o’na ea meel, et vettaks teid keiki oma epilases!” (Lk. 88.)

² Jaan Piht Mustjalast.

³ Juhan Maaker Emmastest.

In memoriam

Diana Krull 1930–2013

Möödunud aasta 24. septembril lahkus meie hulgast Res Musica kolleegiumi liige Diana Krull. EMBLis tutvustatakse teda kui keeleteadlast ja heliloojat, laiemalt on ta tuntud foneetikuna. EMTA muusikateadlased kohtusid temaga Allan Vurma magistritöö kaitsmisel 2000. aastal, kus ta oli opo-
nendiks (ja imestas, et niisugune töö on magistri-
ja mitte doktoritöö). Mina tutvusin temaga 1990.
aastal Stockholmis, kui olin Rootsi Kuningliku
Muusikaakadeemia külalisena käinud tollal prof.
Johan Sundbergi juhitas Tehnoloogiainstituudi
kõne, muusika ja kuulmise osakonnas. Professor
kutsus mind õhtul külla ja kui kohale jõudsin, tea-
tas, et on kutsunud ka oma foneetikust abikaasa
Ulla kolleegi – Diana mängis parajasti professori
kahe väikese pojaga. Poisid võtsid üle minu tollal
kümneaastase poja (Batmani kostüümide ja mõõ-
kade kaudu leiavad lapsed kontakti vaatamata
keelele) ja me veetsime õdusa õhtu. Olla külas
Djurgårdeni vanas majas vaatega merele ja suur-
tele valgustatud laevadele, juua piiramatult head
kohvi tundus sel ajal veel Nõukogude kodanikule
müstilisena ja on jäänud meelde pigem piltide rea
kui vestluse sisuga.

Diana Krull oli erakordselt laia hariduse ja hu-
videga inimene. Ta lahkus Tallinnast teismelisena
1944. aastal, esialgu Saksamaale, pärast sõda õn-
nestus perel saada Rootsi. Arstist isal oli Tallinnas
naistehaigla, mida minu vanaema nimetas ainult
Krulli haiglaks. Nõukogude ajal oli see Sakala tä-
nava sünnitusmaja, praegu aga kuulub maja Eesti
Panga hoonetekompleksi. Rootsis õppis Diana
Krull esialgu muusikat – klaverit ja kompositsioo-
ni. Tema õpetajateks on olnud tuntud eesti muu-
sikud – Olav Roots, Käbi Laretei ja Eduard Tubin.
1953–1957 oli Krulli juhendajaks Rootsi moder-
nismi üks rajajaid Karl-Birger Blomdahl ning kol-
mel korral osales ta Darmstadti uue muusika su-
vekursustel. 1950. aastatel töötas ta Stockholmis
elektronmuusika stuudios. Tema teoseid on ette
kantud Rootsi Raadios, Stockholmi avangardse
muusika keskuses ja mujal.

1969. aastal astus Diana Krull Stockholmi üli-
kooli keeli õppima, hiljem spetsialiseerus fonee-

tikale, mida tollal siin nimetati eksperimentaal-
foneetikaks. Teadmised elektronmuusikast ja
selle aparatuurist olid heaks taustaks kõne akus-
tika ja taju uurimisele ja selles vallas on Krulli olu-
lised teadustööd. Õppimise ajal teenis ta elatist
keelteõpetajana, sest juba lapsena omandas ta
vene ja prantsuse keele, hiljem loomulikult saksa,
rootsi ja inglise. Ebatavalisem on, et ta valdas ka
katalaani ja heebrea keelt. Tema kolleegid Björn
Lindblom ja Olle Engstrand meenutavad, et 2003.
aastal rahvusvahelisel foneetikakongressil Barce-
lonas hämmastas ta kohalikke sorava katalaani
keelega. Samadest mälestustest tsiteeriksin veel
tervet lõiku:

Diana intellektuaalne vitaalsus oli hämmas-
tav. See tuli kasuks kontsentreeritud uurimis-
töös. Aga nagu sellest poleks veel küllalt, oli
ta pidevalt tegevuses igasuguste mõistatuste
ja puslede lahendamisega. Ta oli Rootsi Men-
sa Ühingu liige (ja selle vanim liige). Ja ta oli
kirglik ristsõnade lahendaja. Üks paljudest
toredatest asjadest temaga koos töötades
oli kutse „rist sõnalõunale”. Iga päev veerand
tundi enne lõunapausi trükkis ta välja New
York Timesi ristsõnamõistatuse. Siis läksime
osakonna söögituppa ja veetsime järgmise
tunni mõistatades ja lobisedes [---]. Just neil
momentidel lõi öitsema Diana muljetavaldav
üldine haritus ja võime luua kiireid assotsiat-
sioone.¹

Milligipärast ei tulnud mul Dianaga eriti juttu
muusikast, neil kordadel, kui temaga kohtusime,
oli ühiseks teemaks prosoodia ja elu üleüldse.
Muusikateadus ja foneetika pole kauged – mõ-
lemad tegelevad hääle ja selle tajumisega. Mu
kunagisel ülemusel ja juhendajal Mart Rimmelil
oli kombeks öelda, et teadlased saavad neist, kes
tööpäeva lõpul kella kukkudes ei torma minema.
Diana oli kindlasti seda sorti teadlane.

Stockholmis oli Dianale südamelähedane Eesti
Teadusliku Seltsi Rootsis tegevus, mille sekretäri
kohuseid ta täitis. Jäi mulje, nagu püüdnuks ta
seltsi koosolekutele ettekandeid pidama kutsu-

¹ Lindblom, Björn, Olle Engstrand 2014. IPA News, In Memoriam: Diana Krull (1930–2013). – *Journal of the International Phonetic Association* 44/1, pp. 112–113.

da enam-vähem kõiki Eestist pärit uurijaid, kes lühemat või pikemat aega Stockholmis tööd tegid. Sellega seoses meenub üks pisut vürtsikas seik 2000. aastate algusest. Jaan Ross stažeeris siis paar korda prof. Sundbergi juures ning tallegi sai osaks au olla kutsutud seltsi koosolekule oma tööst rääkima. Tehnoloogiainstituudi kõne, muusika ja kuulmise osakonnas kirjutasid samal ajal oma doktoriväitekirja kaks Eesti vene noormeest, kes tegelesid kõnesignaalide kodeerimise küsimustega. Üks nendest – Peipsi-vene ja tatari taustaga Renat Vafin – valdas eesti keelt väga häs-

ti ning rääkis seda peaaegu aktsendivabalt. Jaan Ross võttis südame rindu ning soovitas Dianale kutsuda ka teda seltsi koosolekule ettekannet pidama. Teades väliseestlaste suhtumist siinsetesse venelastesse, oli see muidugi mõnevõrra riskantne samm. Kõik läks siiski hästi ning Renati olevat palutud edaspidigi (!) Stockholmi eestlaste üritustest osa võtma.

Mälestusi võiks ju jätkata, kahjuks kaob ühe inimesega üks maailm. Uus maailm ei pruugi olla vähem põnev, aga see pole enam see.

Urve Lippus

Muusikateadusliku elu kroonikat 2013/2014

Koostanud Anu Veenre, EMTSi sekretär

Eesti Muusikateaduse Selts

Hooaeg 2013/2014 oli EMTSile 22. tegevusaasta. Majandusaasta aruande lõpul, 30. septembri 2014 seisuga on seltsil 83 liiget.

2013. aasta sügisel muutus osaliselt seltsi juhatuse koosseis. Seoses seltsi senise esimehe Toomas Siitani määramisega Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia muusikateaduse osakonna juhatajaks palus Siitan end seltsi üldkoosolekul 18. novembril juhatuse ja esimehe kohustustest vabastada. Siitan on olnud seltsi esimees aastatel 1992–1997 ja 2003–2013. Et juhatuse korralised valimised toimuvad alles järgmisel aastal, valiti selle asendusliikmeks hääletuse teel samal koosolekul Kristina Körver. Tavapäraselt sisaldas üldkoosoleku päevakord ka ülevaadet eelmise hooaja tegevusest ja finantsseisust, samuti arutati eelseisvaid sündmusi. 29. novembril toimunud juhatuse koosolekul valiti seltsi uueks esimeheks Kerri Kotta ning aseesimeheks Maarja Kindel. Koos nendega jätkavad juhatuses tööd ka Anu Schaper, Allan Vurma ning Kristina Körver. Seltsi revisjonikomisjoni kuuluvad endiselt Raili Sule (esimees), Lilian Langsepp ja Erik Jõks.

Leichter päev toimus 18. novembril 2013 EMTA kammersaalis ja oli tavapärasest veidi erinev. Ürituse keskmes oli seekord Joachim Herzi lavastatud ooperifilmi „Lendav hollandlane“ (DEFA 1964) vaatamine. Filmivaatamisele eelnes sissejuhatas Kristel Pappeliilt, kes tutvustas lavastuse kontseptsiooni ja filmi valmimise tagamaid. Film restaureeriti helilooja 200. sünniaastapäevale mõeldes ning enne Tallinnat oli seda edukalt näidatud juba ka Wagneri-pidustuste raames Berliinis, Münchenis, Bambergis, Londonis, Chicagos, Washingtonis jm. Pappeli sõnul on selle filmi puhul tegemist omalaadse sünteesžanriga, kus on väga tähtis visuaalne külg ning seejuures saksa romantilise maalikunsti, ekspressionistliku filmi ja Ingmar Bergmani varaste tööde mõjutused. Filmi vastuvõttu hõlbustasid kindlasti ka videopildile lisatud eestikeelsed subtiitrid. Kristel Pappeli loeng on järelkuulataav seltsi kodulehe intranetis.

Möödunud hooajal osales selts ka kahe rahvusvahelise teaduskonverentsi korraldustöös.

13.–14. septembrini 2013 toimus Tallinnas Nukuteatris ning Kõue mõisas interdistsiplinaarne teadusüritus „**Kotzebue-kõnelused II**“, mille kandvad jõud olid Eesti Suursaatkond Berliinis, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, Berliini-Brandenburgi Teaduste Akadeemia ning SA Nuku. Konverents, mille teemad aitasid kaasa ka muusika ja muusikateatri ajaloo mõtestamisele või uurimismetoodikaga tutvumisele, oli seotud kahe EMTA uurimisprojektiga: „Muusika Eesti linnakultuuris 17.–18. sajandil Põhja-Euroopa kontekstis“ (ETF 9469) ja „Muusika performatiivsed aspektid“ (IUT12-1). Eesti muusikateadlastest osalesid konverentsil ettekannetega Toomas Siitan, Kristel Pappel ja Heidi Heinmaa. 13. septembril avati Nukuteatri ametikäigu juures ka Tallinna Teatrile ja August von Kotzebuele pühendatud mälestustahvel.

Koostöös Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia ning Eesti Arnold Schönbergi Ühinguga toimus 8.–11. jaanuarini 2014 **VII rahvusvaheline muusikateooria konverents**. Konverentsi põhiteemaks oli muusikaline vorm, mida käsitlesid oma ala tippeksperdid kogu maailmast. Plenaarettekannetega astusid üles William Caplin (McGill'i Ülikool, Kanada), James Hepokoski (Yale'i Ülikool, USA) ja Steven Vande Moortele (Toronto Ülikool, Kanada). Lisaks esinesid veel enam kui 30 väljaastuvat teadlast Ameerika Ühendriikidest, Kanadast, Brasiiliast, Inglismaalt, Saksamaalt, Austriast, Belgiast, Norrast, Soomest, Iisraelist, Armeenias ja Leedust. Eesti muusikateoreetikute pidasid ettekande Mart Humal, Margus Pärtlas, Gerhard Lock, Kerri Kotta ja Aare Tool. Muusikalist vormi käsitleti nii funktsionalistlikust vormiteooriast (Schönbergi vormiõpetusest), dialoogilise vormi kontseptsioonist, Schenkeri analüüsist kui ka ebatraditsioonilisematest meetoditest lähtuvalt. Üritus toimus 8. ja 9. jaanuaril Tallinnas, EMTA auditooriumis A402 ning 10. ja 11. jaanuaril Pärnu Keskraamatukogu saalis. Kuna samal ajal toimusid Pärnu Nüüdismuusika Päevad, said konverentsikülalised osa ka mitmetest eksperimentaalse muusika kontsertidest.

Seltsi igakevadine ühepäevane konverents, **Tartu päev** toimus seekord 12. aprillil 2014 Tartu

Loomemajanduskeskuses. Päeva esimese poole ettekanded keskendusid vanemale muusikaloo- le. Avaettekande Tallinna ja Narva majandusolu- dest 17.–18. sajandil pidas Tartu Ülikooli õppejõud Enn Küng, millele järgnesid ettekanded Narva ja Tallinna muusikaelust (Aleksandra Dolgoplova, Heidi Heinmaa, Anu Schaper). Päeva teisel poo- lel keskenduti mitmesugustele teemadele, mille ühendavaks lüliks oli interdistsiplinaarsus rõhu- asetusega (muusika)sotsioloogial (erikülasena saksa ooperiuurija ja dramaturg Bettina Bartz; Hannaliisa Uusma, Tuulike Kivestu, Eerik Jõks). Päeva lõpus esines muusikateoreetilise üllatus- ettekandega veel ka Mart Humal (teemal „Bachi Contrapunctus XIV Fuugakunstist: Lisaargumente Zoltan Gönczi rekonstruktsiooni toetuseks“).

13.–14. septembrini 2014 toimus seltsi kultuuri- looline sügismatk, mille sihtkohaks oli tänavu **Pär- numaa**. Esimesel päeval oli matkalistele giidiks arheoloog ja Tartu Ülikooli õppejõud Ain Mäesa- lu, kelle juhtimisel külastati Mihkli kirikut, Pikave- re küla ja palvemaja, Soontagana maalinna ning Kurese küla. Ööbiti Tõstamaa vallas Tõhela järve puhkekülas. Matka teisel päeval peatuti esmalt maalilise Kaisma järve ääres ning seejärel suunduti ekskursioonile Kurgjale Carl Robert Jakobsoni talumuuseumi.

10. jaanuaril 2014 lahkus meie seast kauaaegne seltsi liige Avo Hirvesoo. Hirvesoo on mh. tööt- nud Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumi teadurina ning praeguse Eesti Rahvusraamatukogu muusi- kaosakonna juhatajana. Ta on avaldanud mitmeid muusikaartikleid ja raamatu „Kõik ilmalaan laia- li: lugu Eesti pagulasmuusikutest“ (Tallinn: Kupar, 1996).

Aastaraamatu Res Musica 5. number

Res Musica 2013. aasta ehk 5. numbriga teemaks oli muusikateater ja selle uurimise eri aspektid. Numbriga koostas Kristel Pappel koostöös Tartu Ülikooli teatriteadlastega eesotsas Anneli Saro- ga. Väljaanne on pühendatud Lea Tormisele ning seda esitleti 18. novembril. Aastaraamatu artikli- tes otsitakse muusika ja teatri ühisosa ning teisalt

ka metoodikat, kuidas seda tulemuslikult uurida. Nii on mitmes artiklis esikohal teose ja lavastuse analüüsi ühendamine. Kogumik liigendub neljaks teemadegrupiks. Neist esimene (Muusikateatri uurimisperspektiividest I) sisaldab Kristel Pappeli intervjuud Erika Fischer-Lichtega ning kaht uuri- muslikku artiklit, üks Anu Schaperi ja teine Agnes Toomla sulest (käsitlused puudutavad vastavalt Johann Valentin Mederi ooperit „Kindlameelne Argenia“ ning Estonia teatrit Saksa okupatsiooni ajal). Kogumiku teise, lavatölgendusi vaatlevasse ossa kuuluvad Christian Schaperi käsitlus Hugo von Hofmannsthal ja Richard Straussi „Roosika- valerist“, Maarja Kindeli artikkel lavastaja Hanno Kompusest, Maris Pajuste analüüs Erkki-Sven Tüü- ri ooperist „Wallenberg“ ning Kristel Pappeli ja Anneli Saro ühine artikkel Jüri Reinvere ooperist „Puhastus“ kultuuri-, teatri- ja muusikateaduslikus perspektiivis. Aastaraamatu kolmandas alaosas (Publik) uurib Hedi-Liis Toome Vanemuise muusi- kalavastuste näitel ooperi- ja muusikalilavastuste publiku teatrikülastuse põhjusi ning etenduse vastuvõttu. Aastaraamatu artiklite osa (Muusika- teatri uurimisperspektiividest II) lõpetab Clemens Risi artikkel „Ooperi etendamine – uute analüü- tiliste lähenemisviiside otsinguil“. Kogumik sisal- dab ka viit arvustust.

Aastaraamatu varasemad numbrid on kesken- dunud muusikaloo-, teooria- ja etnomusikoloogia alastele uurimustele ning nendega on võimalik tutvuda seltsi kodulehel www.muusikateadus.ee/ resmusica. Väljaanded on müügil ka EMTA välis- suhete osakonnas ning samuti saab neid tellida, saates meili aadressil anu.schaper@gmail.com.

* * *

Loetelu EMTA muusikateaduse osakonna varase- matest publikatsioonidest on koos tutvustustega üleva- ka kooli kodulehel (www.ema.edu.ee) rub- riigis „Publikatsioonid“. Nende muusikateadlaste publikatsioonid, kes osalevad Eesti ametlikes tea- dusprojektides ja/või töötavad õppejõududena kõrgkoolides, saab internetist kergesti kätte kas ETISe või vastavate kõrgkoolide aastaaruannetest.

AUTORID

FOLKE BOHLIN (1931) on rootsi muusikateadlane ja koorijuht. Ta on õppinud teoloogiat ning muusikateadust Uppsala ülikoolis (PhD 1970 kirikulaulust Rootsis 18. ja 19. sajandil). Bohlin on olnud Rootsi Kuningliku Muusikaakadeemia valitud liige, Lundi Ülikooli professor, hiljem emeritiiprofessor. Tema peamine uurimisvaldkond on rootsi kirikumuusika, eriti reformatsioonijärgne.

ALEKSANDRA DOLGOPOLOVA (1985) on Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia muusikateaduse doktorant, kelle peamine uurimissuund on Eesti- ja Põhja-Liivimaa linnade muusikaelu Rootsi ajal. Alates 2011. aastast töötab ta kultuuriteaduste ja kunstide doktorikooli üldkoordinaatorina.

HEIDI HEINMAA (1970) on Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia doktorant muusikateaduse erialal, uurimisteemaks muusikaelu Tallinnas 18. sajandil. On õppinud samas muusikateadust (MA 1997, Tallinna kantorigid ja nende roll linna muusikaelus 16.–17. sajandil). Huvituses eelkõige muusikaajaloost Eestis, on ta osalenud sellesisulistest projektides ja avaldanud artikleid peamiselt Eesti väljaannetes, samuti teinud kaastööd „Eesti muusika biograafilisele leksikonile“, tõlkinud ning toimetanud muusikaajaloolaseid töid. Alates 2003. aastast töötab Eesti Rahvusraamatukogu muusikasaaalis.

EERIK JÖKS (1970), MA 2001 (Limericki ülikool, *Chant and Ritual Song*), PhD 2010 (Yorki Ülikool, muusikateadus), on muusikateadlane, laulja, helilooja ja dirigent, kelle huviks on keskaegse sakraalse ladina monoodia tänapäevane mõistmine ning selles sisalduva teadmuse rakendamine emakeelses liturgilises laulus. Ta on Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia õppejõud (muusikalugu ja hümnoloogia) ning teadur, korraldanud uurimisprojekti „Eesti Laulupsalter ja pühalaal“ riikliku programmi „Eesti keel ja kultuuri-mälu“ raames.

ANU KÕLAR (1961) on Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia muusikateaduse osakonna dotsent. Kaitses 2010. aastal väitekirja teemal „Cyrillus Kreek ja Eesti muusikaelu“ ning tema peamine õpetamis- ja uurimisvaldkond on eesti muusika- ja kirikumuusikalugu.

KRISTEL PAPPEL (1961), PhD, on Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia muusikaajaloo professor ning Viini Ülikooli teatri-, filmi- ja meediateaduste instituudi muusikateatri suuna külalisõppejõud. Oma doktori-väitekirja „Ooper Tallinnas 19. sajandil“ (2003) kaitses ta Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias 2004. aastal. Pappeli peamised uurimisvaldkonnad on muusikateatri ajalugu (sealhulgas ka saksakeelne teater Eestis) ning muusikateatri teoreetilised küsimused. Avaldanud artikleid eesti ja rahvusvahelistes erialaväljaannetes. Kuulunud rahvusvahelisse uurimisrühma „Project on European Theatre Systems“ ning konverentside „Kotzebue-Gespräch“ I (2012 Berliinis), II (2013 Tallinnas) ja III (2014 Berliinis) korraldustoimkonda.

ANU SCHAPER (1977) on õppinud saksa filoloogiat Tartus (MA 2004) ja Konstanzis ning muusikateadust Tallinnas ja Freiburgis (MA 2007). Praegu kirjutab doktori-väitekirja Johann Valentin Mederist. 2003–2007 Ev. Studienwerk Villigsti magistri- ja 2009–2012 doktoristipendium. Alates 2008 Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia teadur; Res Musica tegevtoimetaja. Tema uurimissuunad on 17. sajandi muusikaelu (eriti Läänemere ruumis) ja kultuuriülekande teooria.

TOOMAS SIITAN (1958) on Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia muusikateaduse professor, alates 2013 muusikateaduse osakonna juhataja. Aastatel 1992–1997 ja 2003–2013 oli ta Eesti Muusikateaduse Seltsi esimees, 1993–2005 Rahvusvahelise Hümnoloogiaühingu juhatuseliige ja alates 1999. aastast Eesti Muusikanõukogu juhatus aseesimees. Tema väitekirja (2003, Lundi ülikool) käsitleb 19. sajandi koraalireformi Eesti- ja Liivimaal ning ta uurimisvaldkonnad on nii eesti varasem muusikaelu kui varane muusika laiemalt.

AVE TEESALU (1973, sünd. Paesalu) on Tartu Ülikooli klassikalise filoloogia doktorant ja TÜ raamatukogu raamatukoguhoidja. Varasemalt (1995–2010) töötanud ladina keele ja Uue Testamendi kreeka keele õpetajana (Hugo Treffneri Gümnaasium, Tartu Ülikool ja EEKBKL Kõrgem Usuteaduslik Seminar). Uurimisvaldkond: Boethiuse harmoonia- ja kooskõlaõpetus ja muusikafilosoofia („De arithmetica“, „De musica“, „De consolatione Philosophiae“ põhjal), Boethiuse tõlkemeetod. Teadusmagistri kraad klassikalises filoloogias (Tartu Ülikool, 2010).

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 varem avaldatud ega esitatud avaldamiseks mujal. 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 üheselt osutavad teksti autorile. 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 omaette lõiguna eristada, soovitavalt ka väiksema kirjaga. Palume leheküljed läbivalt nummerdada. Palume kasutada ainult joonealuseid märkuseid.

Fotod, noodinäited, joonised, tabelid

Noodinäited, fotod, joonised, tabelid ja muud illustratsioonid tuleb läbivalt nummerdada ja allkirjastada. Kõik allkirjad tuleb tuua ära töö lõpul. Illustreeriv materjal peab olema lisatud eraldi failidena, mille nimed vastavad nimekirjas toodud numbritele (nt. Joonis 1, Näide 1). 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 (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 teostele 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.

- Kirjanduse loetelus palume ära tuua viidatud teose/artikli täielikud andmed: autori nimi, ilmunisaasta ja teose pealkiri (kursiivis), samuti ilmuniskoht ja kirjastus (v. a. perioodika puhul), nt.

Aavik, Juhan 1965–1969. *Eesti muusika ajalugu*. I–IV osa, Stockholm: Eesti Lauljaskond Rootsist.

Arro, Elmar 1933. *Geschichte der estnischen Musik*. Bd. 1, Tartu: Akadeemiline Kooperatiiv.

- Perioodikale palume viidata järgmiselt: artikli ja teose pealkirjad eraldada punkti ja mõttekriipsuga, ära tuua aastakäigu/köite number ja leheküljenumbriid, nt.
 Arujärv, Evi 2006. Arvo Pärt peeglis. – *Teater. Muusika. Kino* 2, lk. 63–70.
 Humal, Mart 2011. Counterpoint of Lines or Voices. – *Res Musica* 3, lk. 69–91.
- Kogumikule viidates tuleb ära tuua koostaja/väljaandja/toimetaja nimi, nt.
 Leichter, Karl 1982. Tallinna muusikaelu XIX sajandil. – *Valik artikleid*. Koost. Johannes Jürisson, Tallinn: Eesti Raamat, lk. 157–199.
 Rink, John 2002. The profession of music. – *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Ed. Jim Samson, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 55–86.
 Ross, Jaan (toim.) 2012. *Encapsulated Voices: Estonian Sound Recordings from the German Prisoner-of-War Camps in 1916–1918*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- 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.
 Siitan, Toomas 2007. Eesti kooriliikumise lätetest ja selle kiriklikest seostest 19. sajandi esimesel poolel. – *Meeskoor ja meestelaul*. Eesti Muusikaloo Toimetised 8, koost. Urve Lippus, Tallinn: EMTA, lk. 10–22.
- Palume ära tuua ka täpsustused nagu 2. väljaanne, Supplement vmt.
- Viited tuntumate leksikonide artiklitele palume vormistada järgmiselt:
 Bent, Ian D., Anthony Pople 2001. Analysis. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 1, ed. Stanley Sadie, London: Macmillan Publishers, pp. 526–589.
 Deutsch, Diana, John A. Sloboda et al. 2007. Psychology of music. – *The New Grove Dictionary of Music Online*, ed. Laura Macy, <<http://www.grovemusic.com>> (28.12.2009).
 Danuser, Hermann 1996. Interpretation. – *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 4, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a.: Bärenreiter/Metzler, Sp. 1053–1069.
 Pappel, Kristel 1997. Tübingen: Barbara von Tisenhusen. – *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Bd. 6, hrsg. von Carl Dahlhaus u. Sieghart Döhring, München/Zürich: Piper, S. 352–354.
 Roots, Olav. – *Eesti muusika biograafiline leksikon*. 2. kd., Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 2008, lk. 213–214.
 Hiimäe, Mall 2002. Rahvakalender. – *Eesti Entsüklopeedia*. 11. kd., Tallinn: Eesti Entsüklopeedia-kirjastus, lk. 757.
 Eesti NSV Riiklikud Kunstiansamlid. – *Eesti Nõukogude Entsüklopeedia*. 2. kd., Tallinn: [Valgus], 1970, lk. 45.
- Kui leksikoniartikli autorit pole leksikonis eraldi ära toodud, palume tekstisiseselt viidates kasutada pealkirja lühendit, nt. (EMBL 2008: 44), (ENE 1970: 45). Tervele leksikonile viidates palume samuti kasutada pealkirja lühendit ning lisada aastaarv/väljaanne: Grove 2001, MGG2.
- 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>> (9.02.2009).

- Kui viidatakse veebilehele ilma autorita, palume viide tuua ära joonealuses märkuses, mitte teksti sees.
- 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.
- Viite lühend või transkriptsioon palume kirjutada kirjanduse loetelus lahti võrdusmärgi abil, nt.
Album ... 1889 = *Album Academicum der kaiserlichen Universität Dorpat*. Bearbeitet von A[rnold] Hasselblatt und Dr. G[ustav] Otto, Dorpat: C. Mattiesen, 1889.
Petuhhov 1902 = Петухов, Евгений Вячеславович 1902. *Императорский Юрьевский, бывший Дерптский университет за сто летъ его существования (1802–1902)*. Том 1, Юрьев: [Б.и.].
- Arhiiviviidete puhul palume tekstis kasutada arhiivi lühendit, nt. (TMM M159-1-553), ja tuua arhiivi täisnimi teksti lõpus allikate (mitte kirjanduse) loetelus, nt.
Teatri- ja Muusikamuuseum, Karl Leichter fondi M159, n. 1, s. 553.
- Kui viidatakse sama autori mitmele ühel aastal ilmunud teosele, siis eristatakse neid järgmiselt: (Tamm 1996a: 42; Tamm 1996b: 255).

