

**Andrew Shenton (ed.). *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*.
Cambridge: University Press, 2012, 250 lk.¹**

Toomas Siitan

Arvo Pärdi muusika kohta leidub praeguseks kogu maailmas arvutul hulgal publitsistikat – teoste ja salvestuste kriitikat, esseesid, intervjuusid jms., tema muusika teaduslik retseptioon on aga endiselt üpris ahtake. Seepärast tekitas Pär dile pühendatud köite ilmumine nii autoriteetses sarjas nagu „Cambridge Companions to Music“ mõistagi kõrgendatud ootusi. Artiklikogumiku baasiks oli mitu konverentsi Bostoni ülikoolis (märts, 2010), Londonis (Southbank Centre, september, 2010) ja Canterbury (mai, 2011) ning koos kirjastuse kõlava nimega võinuks raamatust eeldada olulise sammu astumist muusikateaduslikul lähenemisel Pär di loomingu. Raamatu adressaadina pole kogumiku koostajal Andrew Shentonil siiski määratletud mitte akadeemiline lugeja, vaid „need, kes naudivad Pär di muusikat, kuid kellel on üksnes vähene muusikaline ettevalmistus või puudub see üldse“ (lk. 5). On raske otsustada, kas see on tagasihoidlik enesetaandamine või aus tunnistus kogumiku artiklite äärmiselt kõikumast tasemest ja kehvast toimetajatööst.

Immo Mikhelsoni ees („A narrow path to the truth: Arvo Pärt and the 1960s and 1970s in Soviet Estonia“, lk. 10–28) on olnud väljakutse võtta napil paarikümnel leheküljel kokku Pär di loomingu kujunemine nõukogude perioodil. Materjali ühe parema tundjana, kuid mitte samavõrra kogenud kirjutajana ei suuda ta teemat avada sügavusega, mida mäletame tema koostatud suurejoonelisest raadiosaadete sarjast helilooja 70. sünnipäeva puhul. Kogumiku spetsiifiline kontekst ei anna süvitsiminekuks ka erilist võimalust: valdavalt võõramaisele lugejale on vaja selgitada nõukoguliku kultuurielu põhiprobleeme (mis vajanuks kohati suuremat selgust ja täpsust), tutvustada teda üldjoontes helilooja biograafiaga ning lisada veel ka sisulist. Õnneks pole Mikhelson piirdunud materjali objektiivse esitamisega, vaid

lisab oma teksti suurima väärtusena rohkesti isiklike aspekte Pär di varasest eluperioodist, mida ta on ammutanud paljudest ametlikest ja privaatsetest vestlustest heliloojaga.

Loomult biograafiline on ka Jeffers Engelhardti artikkel „Perspectives on Arvo Pärt after 1980“ (lk. 29–48), kuid selle aluseks on leidliku kujundina võetud erinevate helimaastike või heliväljade (*soundscape*s) kõrvutamine ja vastandamine. Engelhardt esitab alustuseks vahest liigagi massiivse hulga näiteid Pär di rollist 21. sajandi noore põlvkonna muusikatajus ning tänapäevastes audiovisuaalse sotsiaalmeedia kanaleis (*YouTube*, *Vimeo*, *SoundCloud* jt.) ning küsib, kuidas Pärt sellesse keskkonda jõudis. Tekst käsitleb Pär di fenomeni seoses erinevate kultuuriruumidega, millest ühessegi Pärt päriselt ei kuulu, kuid millega tal on tulnud kohaneda: nõukogude Eesti, 1980ndate Lääne-Berlin ja taasiseseisvunud Eesti.

Õigusega käsitleb Engelhardt Pär di fenomeni lahus hetkeoludest, näidates samas mõttekaaslaste (Mustonen ja Hortus Musicus, Hillier ja Hilliard Ensemble, Eicher ja ECM, Kaljuste ja Eesti Filharmoonia Kammerkoor) rolli tähtsust Pär di loomingu eri järkudes. Päriseestlastest paremini suudab ta analüüsida ja julgemini sõnastada Pär di keerulisi suhteid Eesti ja eestilikkusega: artikli üheks põhiteljeks on eemaldumine ja naasmine, kusjuures ei räägita mitte lihtsalt kodumaast, vaid pigem muusikalisest ja mõttelisest keskkonnast, mis vaatlusaluseil aastakümneil omakorda väga dünaamiliselt muutus. Engelhardti teksti tugev külg on helilooja ja tema loomekeskkonna pingete ja dünaamika märkamine ja esiletoomine.

Leopold Brauneiss on Pär di *tintinnabuli*-teoste üks kogenum analüüsija, kuid tema väga detailirohkete analüüside lugemist on peetud väga raskepäraseks – tihti on see mõttekas vaid koos partituuriga (nagu näiteks tema tekstide

¹ ISBN 978-1-107-00989-9 (hardback) – £55.00; ISBN 978-0-521-27910-9 (paperback) – £17.99 (info lisatud kirjastuse palvel – toim.).

puhul kogumikus „Arvo Pärt peeglis“).² Brauneissi artikkel „Musical archetypes: the basic elements of the tintinnabuli style“ (lk. 49–75) tegeleb seevastu tõesti vaid stiili aluselementidega ning mõned (lühidad) juhtumianalüüsid on esitatud väga selgelt. Artiklis tuleb hästi esile Brauneissi analüüside positiivne eripära – tema suurepärase oskus seostada leidlike poeetiliste kujundite abil kompositsiooni tehnilisi ja sisulisi aspekte. Julge, kuid usutav on Brauneissi kompositsioonilise arhetüübi kujund, mille ta seostab otseselt Carl Gustav Jungi psühhoanalüüsi teooriaga, kus arhetüüp on kollektiivses alateadvuses püsiv universaalne mõttekujund. Selliste arhetüüpidega või universaalidena, millel iseenesest muusikalist sisu pole, näeb Brauneiss näiteks helirida ja kolmköla – *tintinnabuli*-tehnika põhikomponente –, aga ka helimaterjali mitmeid töötlusvõtteid.

Kogumiku teine analüütiline artikkel, Thomas Robinsoni „Analyzing Pärt“ (lk. 76–110) peab teoreetilist analüüsi ja hermeneutilist käsitlust paraku pigem ühitamatuks (lk. 81), kuigi Brauneiss on selle seose võimalikkust just suurepäraselt näidanud. Kogumiku kõige ulatuslikuma ja ambitsioonikama artikli autor tunnistab, et Pärdi *tintinnabuli*-tehnika radikaalsus tingib ka radikaalsete analüüsivahendite kasutuse (lk. 77), ent üritab ise kangekaelselt rakendada talle varasemast tuttavaid meetodeid ning seda pigem mitteradikaalses laadis. Nii üritab ta oma artikli esimeses osas paigutada Pärdi muusikat Jan LaRue' stiilianalüüsi meetodi äärmiselt formalistlikku raamistikku ning katsetab selle kallal (üpris kohmakalt) ka hermeneutilist analüüsi: kumbki ei vii aga eriliste tulemusteni. Ning nagu sellest veel ei piisaks, võtab ta seejärel ette Schenkeri meetodi, mille kohta ta ka ise ütleb, et see on tõhus peamiselt muusika puhul Bachist Brahmsini, ning katsetab lisaks nii muusikalisest hulgateooriast tulenevat heliklasside meetodit kui ka uusriemannliku teooria kolmköla-transformatsioonide ideed, hoolimata sellest et mõlemad on kohased posttonaalse muusika jaoks. See on nukker robinsonaad, milles üritatakse avada konservipurki, kuid tööriistakastis on ainult õmblustarbed.

Artikli teises osas üritab autor radikaalsemat lähenemist, kuid tema silmapaistev oskus lahata erinevaid kompositsioonistruktuure ei vii ka siin sihile, sest ta ei näi taipavat *tintinnabuli*-tehnika põhiolemust – M- ja T-hääle orgaanilist kokkukuuluvust, lahutamatu ühtsust. Fraas „The process of composing tintinnabuli voices (T-voices) to an existing melodic voice (M-voice) ...“ (lk. 94) räägib minu meelest selget keelt Pärdi kompositsiooniprotsessi mittemõistmisest. Lõpuks liigub Robinson eesmärgist veel kaugemale võrreldes *tintinnabuli*-tehnikat koguni barokiaegse numbribassi protseduuridega (lk. 107–108). Samuti käsitleb ta Pärdi tehnikat hämmastava enesestmõistetavusega minimalistliku muusika võtmes, argumenteerides mitut puhku Steve Reichi tsitaatidega ... Tundub, et autor istus valele rongile.

Kogumiku koostaja Andrew Shentoni artikkel „Arvo Pärt in his own words“ (lk. 111–127) mõjub eelmiste tekstide kõrval pigem ajakirjanduslikuna, kuid on ladusalt loetav juhatus Pärdi esteetika ja kompositsioonitehnika põhialuste juurde. Aastakümnete vältel on Pärt sõnastanud äärmiselt olulisi kommentaare nii oma üksikteostele kui ka kompositsioonitehnikale üldiselt ning nende massiivne kasutamine peaks justkui iseenesest garanteerima teksti sisukuse. Shenton on helilooja üksiklauseid ja pikemaid tsitaate siiski noppinud väga erinevatest kontekstidest ning ilma tugeva ja selge autoripositsioonita on sel viisil sidusat teksti võimatu kujundada. Seda laadi kogumikus panevad ka niisugused alapealkirjad nagu „Theology“ või „The creative process“ lugeja ootama midagi palju enam, kui Shenton pakub, ning kokkuvõtte asemel on autor koguni kopeerinud pikema tutvustuse Rahvusvahelise Arvo Pärdi Keskuse kodulehelt. Ilma sügavamate pretensioonideta on Shentoni artikkel siiski kena ja taktitudeline portree heliloojast, mille adressaat võiks hästi vastata raamatu sissejuhatuses määratletule.

Marguerite Bostonia otsib oma üpris lühikeses artiklis „Bells as inspiration for tintinnabulation“ (lk. 128–139) Pärdi kompositsioonitehnika seoseid erinevate kellamängutraditsioonidega. Kuigi ta

² Sissejuhatus *tintinnabuli*-stiilisse; „Miserere“. – Arvo Pärt peeglis: vestlused, esseed ja artiklid. Koost. Enzo Restagno, [Tallinn]: Eesti Entsüklopeediakirjastus 2005, vastavalt lk. 157–221 ja 241–261.

tsiteerib (lk. 130) nii Arvo kui Nora Pärdi hoiatust, et *tintinnabuli*-tehnika ja kellaheli vahel ei maksa liiga otsest seost otsida, siis just sellele seosele ta oma spekulatsioonid pühendab. Bostonia annab lühiülevaate nii Inglise kui Madalmaade kellamängutraditsioonidest, tõdedes samas, et need ei saanud Pärdile inspiratsiooniallikaks olla, ning püüab siis ajaloolises mõttes üsna asjatundmatus arutluses oletada, milliseid vene õigeusu traditsiooni kellamänge Pärt on võinud kuulda. Kuna seoses Pärdiga on kombeks mõelda eelkõige vene õigeusust, siis autor muidugi unustab, et ka luterlikul helimaastikul on kirikukellal oma osa. Ühelt teemalt teisele ekseldes toob Bostonia ära häälestatud ja häälestamata kellade ülemheliread – seda oma artikli kõige huvitavamat detaili ta Pärdi muusikaga kahjuks ei seosta, kuigi just siin oleks toredat arutlusainet. Bostonia teksti positiivseks küljeks on mõned valgustavad mõtisklused Pärdi muusika vaimse konteksti ja kellakujundi kunstmuusikas kasutamise üle artikli sissejuhatavas osas (lk. 128–131).

Eelneva taustal kõlab Robert Sholli artikli pealkiri „Arvo Pärt and spirituality” (lk. 140–158) oma pretensioonikas lakoonilisuses lausa halvaendeliselt, ent kui lugeja on alla neelanud „modernsuse” ja „spirituaalsuse” kategooriate häirivalt skemaatilise eritlemise artikli sissejuhatuses, leiab ta eest hulga köitvaid arutlusi sellest, mis laseb meil Pärdi muusikat kogeda vaimuliku või religioossena. Sholl valib sealjuures analüüsimiseks just tekstita teoseid, nagu „Fratres”, „Trisagion” või 4. sümfoonia, et religioossed assotsiatsioonid poleks tingitud muusikavälisest elementidest. Sholli mõtteviis on silmapaistvalt originaalne ja erinevalt selle kogumiku tekstide enamikust ei lase ta argumenteerimisel liugu Pärdi (ühtelugu korduvat) tsitaatidel. Ka toetub see tekst soliidsele lugemusele nii 20. sajandi sotsioloogia klassikast (Max Weber, Theodor Adorno) kui ka nüüdisaegsest religioonipsühholoogiast. Kodanliku ühiskonna moderniseerumisele, mida Nietzsche ja Weber iseloomustasid „lummusest vabanemisena” (*Entzauberung, disenchantment*), seab Sholl moodsa religioonipsühholoogia eeskujul vastukaaluks „lummuse taastamise” (*re-enchantment*) ning käsitleb Pärdi fenomeni selle taustal.

Sholl selgitab oma tekstis veenvalt ka Pärdi kompositsioonilaadi erinevust minimalismi tehni-

kast ja esteetikast (lk. 143–144): see on väga oluline suure hulga tekstide taustal, mis lohakalt suruvad Pärdi muusikat minimalismi raamistikku või kasutavad tema stiili määratlemiseks selle mõiste pigem pejoratiivset teisendust *holy minimalism*. Ja nagu irooniana järgneb sellele kogumikus Benjamin Skippi artikkel „The minimalism of Arvo Pärt: an ‚antidote’ to modernism and multiplicity?” (lk. 159–176). Koos Thomas Robinsoni tekstiga näitab see kujukalt, kui ohtlik on muusikast kirjutades lähtuda pealiskaudsest sildistamisest: *tintinnabuli*-tehnika ja minimalismi seostavad nad mõlemad aksioomina, mis ei vaja ei argumenteerimist ega diskussiooni. Ka kogumiku koostaja positsioonitus on selles küsimuses hämmastav: muidugi võib olla huvitav esitleda vastandlikke seisukohti, aga vähemalt raamatu sissejuhatuses, kus Andrew Shenton refereerib kõigi autorite põhiseisukohti, tulnuks see aspekt teemaks tõsta. Kas Shenton jätab selle tegemata seisukoha puudumise tõttu või lihtsalt lohakusest, jääb selgusetuks. Niisiis on väga autoriteetse kirjastuse märki kandvate kaante vahele sattunud ühtviisi nii selged argumendid minimalismisildi sobimatusest Pärdi muusika puhul (Sholl, Brauneiss) kui ka selle sildi kinnistamine, ja nii on võimalik segadust selles küsimuses ainult suurendada.

Skippi sisuliselt väga hüplik ja vastuoluline tekst ei lisa Pärdi-retseptisioonile ka muul viisil olulist. Autor reedab mitmes lõigus oma tõrksust kõige religiooniga seonduva suhtes ning näib, et see ei lase tal helilooja loomingule läheneda eelarvamusteta. Samuti räägib autoripositsiooni nõrkusest mõõdotundetu tsiteerimine ja refereerimine – puudus, mis on omane kogumiku mitmele tekstile.

Laura Dolp lõpetab kogumiku põhiosa artikliga „Arvo Pärt in the marketplace” (lk. 177–192), mis analüüsib keskkonda, kuhu muusika täna heliloojast sõltumatult satub. Põgusa retseptisioonianalüüsi vaatepunkt asub Ameerikas ning mõned autori esitletud seosed näivad Euroopast ja veelgi enam Eestist vaadates kummalised, ent taustade paljusus on Pärdi „kodumaatu” muusika puhul paratamatu. Dolp käsitleb Pärdi retseptisiooni mitmeid paradokse: kuigi helilooja on pikka aega oma teoste salvestamist ja levitamist ennem piiranud kui soodustanud, on määratu populaarsus loonud sellele muusikale kõikvõimalikke kontekste, tihti ka

selliseid, millel pole autori kavatsustega kuigivõrd pistmist. Huvitav on näiteks Pärdi muusika saatus (dokumentaalses) filmikunsti, kus tema paari teost (eriti „Spiegel im Spiegel“) valitakse hämmastava järjekindlusega katastroofpiltide taustaks.

Dolp ei tegele Pärdi muusika stiilmääratlusega, siiski leidub tema tekstis osaline seletus, miks Pärt ning veel kaks Euroopa heliloojat, Henryk Górecki ja John Tavener (keda sageli ja põhjendamatult käsitletakse kokkukuuluva kolmikuna) on sattunud minimalismi raamistikku: ta nimelt näitab, et sellised määratlused pole sisulised, vaid mõeldud looma kommertslikku konteksti, ning Ameerika turul töötab nende kolme eurooplase seostamine Reichi ja Glassiga lihtsalt kõige efektiivsemalt. Huvitavad on ka Dolpi tähelepanekud Pärdiile osaks saanud kriitikast, mille hinnangud ulatuvad ühest äärmusest teise.

Pärdi kuvandi loojana tõstab Dolp põhjendatult võtmekohale plaadifirma ECM ning analüüsib selle eripärast turustrateegiat ja visuaalset esteetikat. Pärdi ja ECMi esimene koostöö – album *Tabula rasa* (1984) – tõi heliloojale üleilmse tuntuse, koos sellega publitseeritud Wolfgang Sandneri tekstid aga kehtestasid sõnavara ja standardid tema muusika esitlemiseks. Sandneri meisterliku essee tsiteerimine sai Pärdi muusika käsitluste puhul peaaegu kohustuslikuks rituaaliks, paraku sünnib tema sisukate kujundite lõputust kordamisest palju ka klišeeliku pealiskaudsust.

Kõikva kvaliteediga kogumikule on väärtuslikuks täienduseks lisatud viis lühemat teksti: Andreas Peer Kähleri kaunis essee „Radiating from silence: the works of Arvo Pärt seen through a musician’s eyes“, mis on Saale Kareda suurepärasel tõlkes Eesti lugejale juba varasemast tuttav,³ samuti Arvo Pärdi pühendustekstid Alfred Schnittkele ja Heino Ellerile ning tänukõned auhinnatseremooniatelt Görlitzis (2007) ja Kopenhaagenis (2008). Lisas toodud Pärdi teoste loetelu on pigem sellise raamatu kohustuslik lisa, mis kopeerib paari internetis leiduvat kataloogi, suurem iseseisev väärtus on aga raamatu lõpus antud bibliograafia.

„The Cambridge Companion to Arvo Pärt“ pakub kokkuvõttes mitmekesist ja huvitavat lugemist ning sisaldab päris mitu artiklit, mis käsitlevad Arvo Pärdi muusikaga seotud teemasid kaasaegse muusikateaduse soliidisel tasemel. Tervikuna vääriks Cambridge’i ülikooli kirjastuse firmamärk aga palju ühtlasemat autorite ja artiklite valikut ning kindlasti hoolikamat toimetajakätt. Toimetaja oleks saanud oluliselt vähendada helilooja tsitaatide ja „kanooniliste“ Pärdi-kommentaaride pidevat kordamist, samuti oleks võinud tema sissejuhatus „The essential and phenomenal Arvo Pärt“ (lk. 1–9) üritada kogumiku artiklite põgusa refereerimise asemel pisutki näidata nende tekstide seost varasema Pärdi-kirjandusega ning muusikateaduse praeguste mõttesuundadega.

³ Andreas Peer Kähler 2004. Vaikuse kiirgus: Arvo Pärdi muusika (instrumentaal)muusiku pilgu läbi. – *Teater. Muusika. Kino* 5, lk. 66–71.