

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

Anu Schaper

Alates 1980ndatest on kultuuriülekande teoriast 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 tähtsusega 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 provintsid) 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 pidada.

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 Stockholmi kaudu (Schaper 2012, 2013; Brege 2001; Schweder 1910). Ja kolmandaks sarnanes muusikaelu institutsionaalne struktuur vägagi Põhja-Saksamaa omaga.

Tihedad kontaktid olid Läänemere provintside ja Stockholmi vahel, osalt ilmselt ka Rootsi ülemvõimust tingitult: Tallinna muusikud külastasid Stockholmi,³ Tallinna kantoraadi tarbeks telliti 1670ndatel klavessiin ühelt Stockholmi pillimeistrilt,⁴ 1648. a. oli peetud läbirääkimisi Stockholmi oreliehitaja Hans Månsson Brusiega Oleviste kiriku uue oreli ehitamise üle (Larsson 1977: 245), mõned muusikud tulid Balti provintsidesse Stockholmist (või Stockholmi kaudu), näiteks Tallinna gümnaasiumi kantor Johann Joachim Helwig⁵ või muusik Carl Hintz, kes kutsuti 1708. aastal Stockholmi õukonnast 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 külapillimehe tüüpi mängijatest), kuid neil oli lubatud musitseerida vaid madalaimate sotsiaalsete klasside pidudel, näiteks pulmades (Braun 1980: 64–65).

³ Oma reise Stockholmi 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 Uppsalas), näiteks Ludwig Busbetzky, Johann Valentin Mederi, Michael Hahni muusikat,⁷ ja viimane läks Stockholmi pärast Narvas kantorina 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 valmissuuruse-na, pööramata tähelepanu selliste identiteetide pidevalt muutuvale iseloomule, kultuuriipiiride 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 (impliitselt) 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 sõnusti (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), uue 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 kriitikat 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 laiendatud (Paulmann 1998: 677–678; Middell 2001: 48–49): nüüd hõlmab see ka varasemaid ajastuid ja teisi valdkondi, nagu sotsioloogilised või biograafilised teemad, (madalamad) sotsiaalsed klassid ning ülekande nende vahel, tekstikorpuste ülekande jne.¹⁶

Suuresti diskussioonide kaudu ajaloolis-võrdleva uurimuse pooldajatega arenes kultuuriülekande lähenemine pidevalt edasi; kokku puuted teooriatega teistest valdkondadest, nagu kultuuriantropoloogia või postkolonialismi-uuringud, inspireerisid kultuuriülekannet rakendama veelgi laiemalt (Trakulhun 2007: 76–77) ning viisid 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 seostada neid muusikaloo kirjutusega: esiteks, kultuurilise ülekande vastuvõtja roll on aktiivne; teiseks, kultuuriobjekte ei võeta üle mitte muutumatuna, vaid dekontekstualiseeritakse „vanast“ ja rekontekstualiseeritakse „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 kultuuriülekanedes 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 kultuuriülekande 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 kultuuriülekande lähenemise terminites ka kultuurikallaku) küsimus, eriti kui uuritakse n.-õ. perifeeriasse kuuluvaid regioone. Mõistagi võivad uurijate esitatavad küsimused ja seega ka saadud vastused üsna suuresti erineda sõltuvalt sellest, kas aines määratletakse n.-õ. keskse või perifeersena (näiteks Kesk-Euroopa perspektiivist Rootsi muusikaloole vaadates – vastandina Rootsi perspektiivile – meenutatakse perifeeria aspekti tihtilugu; vrd. Kjellberg 1994: 173). Kultuuriülekande 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“. Ülekandeprotsessi ei saa seletada üksnes ülevõetava atraktiivsusega (vrd. Espagne 2000: 43). Mõningad tingimused, nagu mobiilsus või tihedad kontaktid, toetavad küll kultuuriülekannet, 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 (Midell 2001: 18, 46; Schmale 2009: 13).

Olgu siinkohal toodud mõned näited regionaalsest muusikaloost. Nagu mainitud, pärinesid peaaegu kõik Eesti- ja Liivimaa kantorid Saksamaalt, näiteks Tallinna kantorid Kesk- ja Põhja-Saksamaalt, mõned neist jõudsid Läänemere provintssidesse Skandinaavia kaudu. Seega pidid Eesti- ja Liivimaa potentsiaalsetele kantoritele piisavalt liigitõmbavad olema, et nood pika ja kalli reisi ette võtaksid – küsimus on, miks nad täpselt atraktiivsed olid. Ilmselgelt oli üks põhjus pikad rahupeerioidid neis provintssides 17. sajandil. Paljud saksa haritlased põgenesid Kolmekümneaastase sõja eest Balti provintssidesse, kus pealegi tänu Rootsi hariduspoliitikale – nt. Riias ja Tallinnas gümnaasiumide ning Tartu Ülikooli asutamisele 1630ndate algul – valitsesid soodsad tingimused haritlaste kriitilise massi väljakujunemiseks; paljud sakslased eelistasid ka õppida Saksamaaga võrreldes võrdlemisi rahulikus Königsbergis ja mõned liikusid sealt edasi Balti provintssidesse; samuti vajas Eesti- ja Liivimaa aadel üha enam koduõpetajaid (Teriing 2008: 34; Walter 2012: 1173). Üks soovitus Johann Valentin Mederi, kantori, kapellmeistri ja organisti reisialbumis tõendab, et just noored hea haridusega mehed võisid Läänemere provintssides tööd leida. Keegi M. Joh. Rathenius kirjutab seal: „Mederil, kes kavatses minna Rootsi, soovitatakse otsida töökohta Liivimaal, mis on toitnud paljusid tudengeid [---], kes sinna läksid“¹⁹ (aprill 1674, Kopenhaagen; Bolte 1892: 501).

Vastuvõtja aktiivse rolli teise näitena olgu toodud nihe Tallinna kantoriinstituutsioonis pärast 1710. aastat (vt. ka Schaper 2013). Peale kümme aastat Põhjasõda (1700–1721) ja katku levikut linnas (1710–1711) oli Tallinn 1710. aastal kapituleerunud 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 gümnaasiumi kantori Johann Gonsiori surma (katku;

¹⁸ Kultuurikallaku vältimist, kultuuriülekande 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 „Medero, 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, mis läbi mul on igal ajal võimalik saada uusimaid ja galantseimaid teoseid.²¹

Kuna Heimbrod vastab oma taotluskirjas tallinlaste 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 kirjutasiid muusikat (nt. Tobias Meister, Samuel Becke, muidugi

Johann Valentin Meder)²² ja kahtlemata olid kursis ka (uue) repertuaariga; muusikud ise pidasiid 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 muretsemise nõuet tõendavat), tuli kantoritel, nt. David Gallusel või Mederil, sageli vaeva näha, et see üldse kätte saada ning seda ettenähtud 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) väärikal moel esitleda, jäämata alla Läänemere ruumi tähtsatele keskustele.

Võib-olla pole muusikateadlased seetõttu kuigi agarad olnud kultuuriülekande 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 tavaid 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 *fundamentalia* nicht, habe viel mehr überdis mit einen der berühmtesten neuesten *Componisten accordirt*, in selbiger bis auf Ostern so weit zu *avonciren*, daß auch hierinne denen Herr *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 muretse nud 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 ülevõetud mõistetakse „õigesti”, s.t. niiviisi nagu lähtekultuuris (Espagne 2006: 16). Nagu Espagne ja Werner (1988: 23) osutavad Mozarti või Hegeli retseptiooni 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 segijamine 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 retseptiooni põhjustavad ja mõjutavad, s.t. tänu millistele teose joontele ja kuidas teda mujal töödeldakse, 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 jõuga”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, õieti 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 ainueksplare 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 tõepoolest ka märge, 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.

Kultuuriülekande teooria kolme mainitud väite eelseid 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 kirjutab 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 paikapäevuses.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 Kliszóvi 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, struktuurial-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 märkimisväärsetest 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 kultuuriülekanget 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 kultuuriülekanget 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 tsükli: 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 fragmenteerumise ohule, 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 veaks, muutub hiljem legaalseks variandiks.

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

kultuuriülekande 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 kultuuriülekande lähenemine tõesti olla kasulik ja pole võimatu, et see aitab jõuda tervikliku narratiivini vähemasti regionaalsel tasandil.

Üks kultuuriülekande 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 töötnud 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 töötnud, ja et peaaegu iga selline peatuskoht oli muusikakultuuri levikul omamoodi filtriiks. 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 öukondades), vaid Itaalias käinud sakslased (vrd. Przybyszewska-Jarmińska 1996: 415, 417–419) ning Läänemere provintsidesse 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 provintsidesse 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. Religioosset (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 laevavahetus 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.-õ. 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 (Terling 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. Dolgopolova, Siitan 2013: 340–341; Dolgopolova 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 mereteel 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 suurepäraselt 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 õieti 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 uurimistimi 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 lähenemiseviis 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 lähenemiseviisiks 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 idaosas 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 alusteooriana. Veenvaimad uurimused kultuuriülekande vallast

ei pruugi ka rääkida tingimata selle retoorikaga või terminites – kuid inspiratsiooniallikana võib kultuuriülekande lähenemine teatud juhtudel osutada 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 Suppliken (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.

Breġe, 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 Frühneuezeitforschung*. 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*. Magistritöö, 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 musikforskning* 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.

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

Küing, 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. Jüterbock.

Larsson, Gunnar 1977. *Musikbeziehungen zwischen Schweden und dem Baltikum während der schwedischen Großmachtzeit. – Papers Presented at the Third Conference on Baltic Studies in Scandinavia: Häselsby 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: Liepmannssohn.

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 Frühneuzeitforschung*. 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.