

Intervjuu Hermann Danuseriga

Toomas Siitan

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

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

Kas Teid tohiks pidada tema traditsiooni järgijaks?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷ „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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