RES MUSICA

nr 11 / 2019

Eesti Muusikateaduse Seltsi ja
Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia
muusikateaduslik aastaraamat

TOIMETUS / EDITORIAL BOARD
Toomas Siitan, peatoimetaja / editor in chief
Kerri Kotta (muusikateooria / music theory)
Kristel Pappel (muusikateater, muusikaajalugu / music theatre, music history)
Žanna Pärtlas (etnomusikoloogia / ethnomusicology)
Jaan Ross (muusikapsühholoogia / music psychology)
Anu Schaper, toimetaja / editor

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

Res Musicale avaldamiseks esitatud artiklid retsenseeritakse anonüümselt
kahe vastava valdkonna asjatundja poolt.
All articles submitted are reviewed anonymously by two experts in the field.

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

European Union
Euopean Regional
Development Fund

Invest
in your future

EESTI MUUSIKA-
JA TEATRIAKADEEMIA

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Kirjastus
Tatari 13
10116 Tallinn, Eesti
Tel./Phone +372 6675808

e-mail: resmusica@ema.edu.ee
www.resmusica.ee

© EMTS, EMTA, autorid
Trükitud AS Pakett trükikojas

ISSN 1736-8553

Res Musica artiklid on indekseeritud Scopuse (Elsevier) ja RILMi andmebaasides (RILM abstracts of music literature).
Selle kogu sisu on elektrooniliselt kättesaadav RILMi kaudu (RILM abstracts of music literature with full text).
Res Musica is indexed in Scopus (Elsevier) and RILM abstracts of music literature. Its full-text content is available electronically through RILM abstracts of music literature with full text.

Sisukord / Table of Contents

Saateks koostajalt 5
Editors' Preface 7

JUBILATE

Kristel Pappel
Mõned aktsendid Eesti 19. sajandi muusikaloo käsitlemisel Toomas Siitani töödes 11
Einige Akzente in Arbeiten von Toomas Siitan zur Geschichte der Musik in Estland des 19. Jahrhunderts (Zusammenfassung) 14

ARTIKLID / ARTICLES

Anu Schaper
Millist muusikat kirjutas Johann Valentin Meder Tallinnas? Mõtisklusi Mederi teoste dateeringute põhjal 17
Welche Musik hat Johann Valentin Meder in Tallinn komponiert? Überlegungen zur Datierung von Meders Werk (Zusammenfassung) 37

Katre Kaju
17. sajandi esimese poole Tartu ja Tallinna muusikalistest pulmaõnnitlustest 39
Musikalische Hochzeitsgaben aus Tartu und Tallinn in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Zusammenfassung) 71

Mart Humal
René Descartes'i heksahordide akustilisest ehitusest 73
The Acoustical Structure of René Descartes's Hexachords (summary) 87

Andreas Waczkat
Perilous Listening. Early Music, Historically Informed Listening, and the Sacrosphere of Spaces 89
Kaelamurdev kuulamine. Varane muusika, ajastuteadlik kuulamine ja konstrueeritud sakraalruum (resümee) 97

Friedhelm Brusniak
Reiseberichte aus dem 19. und 20. Jahrhundert als Quellen für die historische Chorforschung und den Diskurs über Typologien reisender Musiker und Sänger 99
19. ja 20. sajandi reisikirjeldused kui kooriliikumise ajaloo ning reisivate muusikute ja lauljate tüpoloogia diskursuse allikad (resümee) 113

—
Kevin C. Karnes
Arvo Pärt, Hardijs Lediņš and the Ritual Moment in Riga, October 1977 ... 115
Arvo Pärt, Hardijs Lediņš ja rituaalsed hetked Riias oktoobris 1977 (resümee) ... 127

—
Chris May
The Train to Brest: Mapping the Borders of Pärt Reception ... 128
Rong Bresti: kaardistades Pärdi retseptsiooni piire (resümee) ... 137

INTERVJUU
—
Toomas Siitan
Intervjuu Richard Taruskiniga ... 140

TEADUSTEGEVUSEST / RESEARCH ACTIVITIES
—
Jaan Ross
Muusika performatiivsed aspektid ... 146
Performative Aspects of Music ... 155

ARVUSTUSED
—
Žanna Pärtlas
Guldžahon Jussufi (koost.). ***100 eesti rahvakandlemängijat ja -meistrit. XX–XXI sajand***.
Tallinn 2018 ... 158

—
Aare Tool
Mart Jaanson. ***Eesti muusika 100 aastat***. Tallinn 2018 ... 160

KROONIKA ... 164

AUTORID / AUTHORS ... 166

Saateks koostajalt

Eesti ühel väljapaistvamal muusikaloolasel, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia professoril, Haapsalu vanamuusikafestivali kunstilisel juhil ja dirigendil, publitsistil ja muusikaelu suunajal Toomas Siitanil täitus 7. veebruaril 2018 kuuskümmend aastaringi. Sellele tähtpäevale oli paar kuud hiljem pühendatud Eesti Muusikateaduse Seltsi kevadine Tartu päev. 14. aprillil Rahvusarhiivis toimunud konverentsil kuulati kümmet ettekannet eesti, saksa ja inglise keeles, mille teemade ring oli sama lai ja mitmekesine nagu Siitani uurimis- ja tegevushaaregi. Res Musica 11. numbri jaoks vormistasid kaheksa esinejat oma ettekanded artikliteks, mis moodustavad seekordse aastaraamatu põhisisu. Neist esimene, **Kristel Pappeli** kaastöö on pühendusessee, mis avab ja selgitab Toomas Siitani avarapilgulist lähenemist 19. sajandi kultuuriruumi uurimisel.

Ülejäänud teadusartiklid võib rühmitada muusikaloo erinevate perioodide alusel, kus iga üksik tekst peegeldab tahke Siitani tegevusest ja huvidest. 16., 17. ja 18. sajandi helilooming ja kultuuripraktikad on köitnud teda nii interpreedina ja parimate varase muusika esitajate tundjana – mõtelgem vaid igasuvistele tippelamustele Haapsalu festivalidel – kui ka uurijana ja kirjutajana, alates ajalooteadlike esitusprintsiipide selgitustest 1980ndatel kuni teedrajavate töödeni käsikirjalistest koraaliraamatutest ning siinmail tegutsenud muusikutest. Käesolevas aastaraamatus tõstatab **Anu Schaper** oma põhjalikus artiklis teraseid küsimusi Tallinna gümnaasiumi kantori ja linna muusikajuhi (ametis 1674–1683) Johann Valentin Mederi 26 kirikumuusikateose dateerimisest, näidates, et isegi puudulike allikate ja väheste andmete korral on komponisti stiili ja taotlusi ning tegevuspaikade kultuuripoliitilist konteksti tundes võimalik kindlaks teha helitööde loomisaegu ja -eesmärke. **Katre Kaju** ulatuslikus kirjutises võetakse vaatluse alla 17. sajandi algupoole juhumuusika, täpsemalt, muusikalised pulmaõnnitlused Tartust ja Tallinnast, eritledes nende seas originaalloomingut ja eeskujudele tuginevaid õnnitluslugusid. **Mart Humal** tutvustab prantsuse filosoofi ja matemaatiku René Descartes'i (1596–1650) heksahorditeooriat ja võrdleb seda 15.–16. sajandi muusikateoreetikute John Hothby ja Gioseffo Zarlino teooriatega. Lähtudes nii Descartes'i teooriast kui ka selle edasiarendusest Isaac Newtoni poolt, kirjeldab Humal kõiki 53-helilises võrdtempereeritud häälestuses võimalikke Descartes'i heksahorde. Muusikateose kontrapunkti-analüüsi ja ajaloo vältel muutunud musitseerimise tähendused seob oma artiklis kokku **Andreas Waczkat**. Saanud impulsi 2013. aasta Haapsalu vanamuusikafestivalil esinenud gambaansambli Phantasm kontserdist, kus kõlasid inglise 16.–17. sajandi teosed, arutleb autor esinejate ja kuulajate vahelise kommunikatsiooni üle eri ajastuil ning leiab, et kuigi tänane festivalipublik on asjatundlik ja ajastuteadlik, pole ta siiski „iialgi võimeline ületama põhjapanevaid erinevusi muusikakuulamise postmodernsete tingimuste ja Elizabethi ajastu Inglismaa eelmodernse teadvuse vahel".

Toomas Siitan
(foto Mihkel Maripuu / Eesti Meedia / Scanpix)

Toomas Siitani huvi 19. sajandi vastu leidis esmalt kaaluka väljundi 2003. aastal kaitstud doktoriväitekirjas, milles Eesti- ja Liivimaa protestantlikku koguduselaulu reformi on käsitletud paljudes ajaloolistes, kultuurilistes ja poliitilistes vastastikseostes. Samalaadne mõjutuste ja kultuuriliste ülekannete võrgustike avastamine ja mõtestamine iseloomustab ka tema edasisi töid tolle sajandi muusikaelust. **Friedhelm Brusniak** näitab käesoleva kogumiku artiklis reisikirjade, päevikute,

kirjavahetuste ja autobiograafiate põhjal, kuidas 19. aastasaja Euroopas levisid muusikalised ideed, teave kontsertidest, seltsitegevusest, laulupidudest jms. Autor rõhutab selliste allikate tähtsust ka seni vähe tähelepanu saanud teemade uurimisel.

Kaasaja muusikast on Toomas Siitanit enim paelunud Arvo Pärdi vaimu- ja helimaailm, mida ta on sõnas ja kirjas lahti mõtestanud nii Eestis, Saksamaal kui ka Moskvas. Sama väärtuslikuks võib pidada Siitani loodud kontakte teiste maade Pärdi-uurijatega ning väljapaistvate võõrkeelsete tööde tõlkimist-toimetamist ja eesti keeles avaldamist. 2018. aasta Tartu päeval ja siinses aastaraamatus esindavad ingliskeelseid uurijaid **Kevin C. Karnes** ja **Christopher J. May**, kes mõlemad täidavad uute detailidega paar valget laiku Pärdi-teadmuses ja heidavad värske pilgu *tintinnabuli*-kõlakujutelmadele, mis (küllap meist paljude jaoks) on kinnistunud parimate salvestiste puhastes helides. Kevin Karnes peatub *tintinnabuli*-teoste esimestel avalikel esitustel 1970ndate teises pooles. Põhiliselt keskendub ta Riias 1977. aastal toimunud uue muusika festivalile, seda korraldanud Polütehnilise Instituudi üliõpilasklubile ning erakordsele mõjule, mida tol (pool)illegaalsel kontserdil kõlanud Pärdi viis helitööd avaldasid Vladimir Martõnovile, Aleksei Ljubimovile ja teistele tollastele väljapaistvatele muusikutele. Christopher May uurimuse lähtekoht on jaanuaris 1980, kui Arvo Pärt ja tema pere emigreerusid NSV Liidust. Sellest pöördepunktist hargneb lahti autori põhjalik, paljudele näidetele tuginev võrdlev analüüs Pärdi teoste retseptsioonist kummalgi pool „raudset eesriiet". Lõpuks tõstatab autor intrigeeriva küsimuse *tintinnabuli*-muusika eestilikkusest.

Res Musica 11. numbris väärib kindlasti tähelepanu ka Toomas Siitani intervjuu tänapäeva ühe mõjukaima ja tunnustatuima muusikateadlase Richard Taruskiniga. Küsitlus, mis sarnaneb pigem vestlusega kahe asjatundja vahel, hõlmab muusikateaduse kujunemislugu, selle tänapäevaseid suundumusi, arutlusi muusika esitustest, retseptsioonist ja paljust muust.

Anu Kõlar

Editors' Preface

Toomas Siitan, one of Estonia's most prominent music historians, a professor at the Estonian Academy of Music and Theatre, the artistic director and conductor of the Haapsalu Early Music Festival, a music publicist and an influential cultural leader, celebrated his 60th birthday on February 7th, 2018. A springtime symposium in Tartu of the Estonian Musicological Society, the Tartu Day, was dedicated to this event. The conference, with ten presentations in Estonian, English, and German, was held on April 14th in the National Archives. Siitan's areas of research and activity in music culture are very wide, and the topics of the presentations were therefore equally comprehensive and varied. For the *Res Musica* yearbook, eight of the speakers turned their presentations into research papers, and these make up the main content of this issue. The first one is an essay by **Kristel Pappel** in honour of Toomas Siitan, which outlines his comprehensive, multifaceted approach to studying the cultural field of the 19th century.

The remainder of the research papers can be categorized according to different periods of music history, where each article reflects a diverse aspect of Siitan's activities and interests. The compositions and cultural practices of the 16th, 17th and 18th centuries have appealed to him both as an artist and expert in early music interpretation – one has only to consider the high artistic level of the annual Haapsalu festivals – as well as a researcher and music historian, whose interests and publications range from explanations of historically informed performances in the 1980s to studies concerning manuscripts of choral books and foreign musicians employed in Estonia. In this issue, **Anu Schaper** comprehensively scrutinises the dating of 26 church music compositions by Johann Valentin Meder, a cantor at the *Gymnasium* in Tallinn from 1674–1683, demonstrating that even with incomplete historical sources and little data it is possible to determine the composition dates and purposes of a composer's works through a knowledge of his style and of the cultural and political context in which he worked. In an extensive paper, **Katre Kaju** describes occasional wedding poems with music from Tartu and Tallinn

Toomas Siitan
(foto Mihkel Maripuu / Eesti Meedia / Scanpix)

dating from the beginning of the 17th century, differentiating original poems and works that are based on models. **Mart Humal** explains the hexachord theory of the French philosopher and mathematician René Descartes (1596–1650), and compares it to those of the 15th and 16th century music theorists John Hothby and Gioseffo Zarlino. Based on Descartes' theory and its further development by Isaac Newton, in Humal's study all the possible Descartes hexachords in the 53-division are discussed. **Andreas Waczkat**, in his article, connects contrapuntal analysis with the meanings of music making, which change over time. Inspired by listening to the viola da gamba ensemble Phantasm performing pieces from the 16th and the 17th centuries at the Haapsalu Early Music Festival, the author discusses the communication between the audience and the performers in different eras. Waczkat finds that even though the festival audience nowadays is aware of "historically informed performances," it is still impossible to restitute "the condition of listeners in Elizabethan Britain, since postmodern modes of listening to music are entirely different from the premodern consciousness."

Toomas Siitan's interest in the 19th century was evident in his 2003 doctoral thesis, in which

he gave extensive consideration to issues of Estonian and Livonian protestant congregational hymn singing and choral books as they relate to each other, and to history, culture and politics. The article by **Friedhelm Brusniak** in this issue of the yearbook also focuses on the 19th century, and the author demonstrates how information and ideas about concerts, music societies and song festivals were disseminated in 19th-century Europe through travel journals, diaries, correspondence and autobiographies. He also emphasizes the importance of the above-named sources for researching topics that have not yet received much attention.

As far as contemporary music is concerned, Toomas Siitan has been most drawn to the spiritual and musical world of Arvo Pärt. He has discussed this topic both in writing and in lectures in Estonia, Germany and Moscow. Siitan has also contacted and collaborated with several other Pärt researchers from various countries, and he has translated, edited and published several of their outstanding works into the Estonian language. **Kevin C. Karnes** and **Christopher J. May**, represented both at the 2018 Tartu Day conference and in this issue of *Res Musica*, contribute to fill in some gaps in previous knowledge with new details in the field of Pärt-awareness, and they cast a fresh perspective on *tintinnabuli*, which – for many of us – is reflected in the pure sounds of a number of high quality recordings. Kevin C. Karnes focuses on the first few public performances of *tintinnabuli* compositions in the second half of 1970s, highlighting in particular the contemporary music festival that took place in Riga in 1977, which was organized by the student club of the Riga Polytechnic Institute. At this underground concert, Pärt's 5 pieces exerted an extraordinary impression on Vladimir Martynov, Alexei Lubimov, and on other outstanding musicians of the time. C. J. May's research paper's focal point is January 1980, when Arvo Pärt and his family emigrated from the Soviet Union. From that turning point, the author compares the reception of Pärt's compositions on both sides of the Iron Curtain. At the end of his paper, May raises an intriguing question as to the Estonianness of *tintinnabuli* music.

For the 11th issue of *Res Musica*, Toomas Siitan interviewed Richard Taruskin, one of the most influential and prominent musicologists of our time. The interview, which reads more like a conversation between two experts, touches on topics such as the origin of musicology and the branches of contemporary music history, as well as on discussions about music performances, reception, and more.

Anu Kõlar

JUBILATE

Muusikaloolase prof. Toomas Siitani 60. sünnipäevaks

Mõned aktsendid Eesti 19. sajandi muusikaloo käsitlemisel Toomas Siitani töödes

Kristel Pappel

On mitmeid viise ajalugu kujutada, ajalugu üles, maha ja ümber kirjutada. Jaan Undusk on märkinud, et

> läbinägeval ajaloolasel õnnestub isegi aastasadade takka üles kirjutada asju, mida sündmuste kaasaegsed ei ole märganud; tema metafüüsiline pilk mitte ainult ei haara uusi mosaiikseid tervikkujundeid, vaid võib alatasa – metafoori kasutades – avastada ka põõsas noa, mis kaasaegseil kahe silma vahele jäänud. (Undusk 2016: 142).

Eesti muusikaloos on veel palju üles kirjutada, rääkimata oma tõlgenduse loomisest, ajaloo ümberkirjutamisest. Üks eelmise sajandi viimase veerandi mõjukamaid ajalooteoreetikuid Hayden White (1928–2018) väitis, et „ajaloosündmuste spetsiifilisi kogumeid" looks sünteesides me konstitueerime sündmustehulga faktijadaks, teisendame selle intriigistamise abil sekventsiks, mis vajab seletamist, ning komponeerime diskursuse. Seeläbi saab ajaloolõik seletuse ja tõlgenduse, s.t. ta seostatakse ideede ja ideoloogiaga. (White 2000: 96).

Kui me selles valguses vaatleme Toomas Siitani ajalookirjutisi, leiame sealt kõigepealt väga tähelepaneliku töö allikatega. Näib, nagu püüaks uurija pilk tungida paberi, kirjatähtede, nootide taha, nihutada oma silmapiiri võimalikult kaugele – ehk võimalikult lähedale mineviku silmapiirile, näha seal asju, mis teistele jäänud varjatuks või häguseks. Ta oskab esitada küsimusi ega rahuldu käibearvamuse või -tõlgendusega. Ta on meister looma intriigi, pannes lugeja või kuulaja loo kulgemist põnevusega jälgima. Ta seletab, tõlgendab, argumenteerib ja teeb nähtavaks ajaloo mitmekihilisuse, eri perspektiivide võimaluse. Järeldused ja neist omakorda tekkivad küsimused asetab ta avaramasse ideede konteksti.

Siitan on õigusega märkinud, et ühe väikse maa nagu Eesti muusikaloo kirjutuses on alates 1990ndatest suur metodoloogiline abi olnud Carl Dahlhausi (1928–1989) struktuuriloolisest lähenemisest (Siitan, Waczkat 2018: 109), milles võrdväärsena teiste teemadega (teosed, heliloojaisiksused, ideed) peetakse tähtsaks muusikaelu uurimist. Üsna samast ajast peale, pärast „kultuurilist pööret" paljudes teadusharudes, on meie muusikaloo uurimist viljakalt mõjutanud värsked ideed kultuuriteaduste valdkonnast (samas). Sellistest põhimõtetest lähtudes on praegu Siitani juhtimisel valmimas mahukas Eesti muusikalugu.

Järgnevaid mõtisklusi ja näiteid on ajendanud Siitani käsitlused 19. sajandi muusikakultuurist. See oli Euroopas dünaamiline aastasada, pidev pingelainetus demokraatlike, restauratiivsete ja rahvuslike impulsside vahel. Eesti alal[1] olid sealjuures peaküsimusteks ühelt poolt maarahva õigusetu seisund ja teisalt venestamine. Pärisorjuse kaotamise protsess kestis eri etappidena üle poolesaja aasta, alustades talurahva kaitse seadusest 1802/1804 ja isikliku vabaduse andmisest 1816 Eesti- ja 1819 Liivimaal. See jõudis kogu Vene keisririigis liikumisvabadust tagava passiseaduseni 1863 ja talude päriseksostmiseni, erandina küll juba 1823 Liivimaal, aga hulgalisemalt alles 1860ndatel. Venestamise lained algasid 1830ndatel, puudutades nii saksa kui ka eesti kogukonda ja jõudes haripunkti keiser Aleksander III avaliku ja sihiteadliku venestamispoliitikaga 19. sajandi viimastel kümnenditel.

Sellel taustal joonistuvad Siitani muusikalookäsitluste kolm põhilist kontseptsiooni. Esiteks, erinevate kultuuriruumide kontseptsioon – 19. sajandi Eestis saame täheldada kolme kultuuriruumi: saksa, eesti ja vene. Linnakultuur oli ülekaalukalt (balti)saksa kultuur, millesse sulandus elemente nii eesti kui ka vene kultuurist. Kaks kõige suuremat ja kõige dünaamilisemalt areneva omavahelise suhtega kultuuriruumi olid saksa ja eesti. Vene kultuuriruum aga pigem absorbeerus kuni aktiivse venestamise alguseni 1880ndatel saksa sfääri. Mitmed vene haritlased astusid sujuvama karjääri nimel luteri usku, abiellusid sakslannadega jne. Kolme kultuuriruumi võib piiritleda ka maal, kuid suurema mõjuga on seal pigem ki-

[1] Eestimaa kubermang hõlmas Põhja-Eestit ja Liivimaa kubermang Lõuna-Eestit ja suuremat osa Lätist.

riklik-usulised struktuurid, nagu on Siitan täheldanud: Läänemere provintside maarahva kultuuris ei ole „esikohal etnilised, vaid kiriklik-usulised piiristused." (Siitan 2010: 29). Juba sajandeid oli Eestis valitsenud evangeelne luterlik kirik, kuid 1832. aastal Vene keisririigis välja antud kirikuseadus nõrgendas oluliselt evangeelse luterliku kiriku positsioone Läänemere provintsides. Vene õigeusu kiriku mõju kasvas ning algas venestamise varane järk. Kolmanda usulise struktuuri moodustasid vennastekogudused, mille tegevus avaldas suurt mõju maarahva haridusele, sealhulgas ka muusikaharidusele.

Teine oluline kontseptsioon Siitani töödes Eesti muusikakultuuri uurimisel on ääremaa ja keskuse, perifeeria ja metropoli vahekorra dünaamika. Muusikaloo käsitlemisel juhtis Carl Dahlhaus 1970. aastatel tähelepanu sellele, et sageli toimuvad just perifeerias protsessid, mis hakkavad mõjutama metropoli (Dahlhaus 1977 ja 1980). Ja vastupidi: jõud, mis vabanevad metropoli surve alt, hakkavad loovalt tegutsema perifeerias. Sellisesse konteksti asetub näiteks Johann Sebastian Bachi (1685–1750) Matteuse passiooni esitus 1883. aastal Tallinnas saksa lauluseltside poolt – esmakordselt Vene keisririigis. Pealinna Peterburi saksa lauluseltsidest ei söandanud ükski Bachi suurvorme kavva võtta. Raskused tekkisid Peterburis ka siis, kui püüti koore ühendada (Pappel, Siitan 2014: 92). Peterburist Tallinna Oleviste kiriku organistiks tulnud Heinrich Stiehl (1829–1886) leidis just siin võimalused kanda teos ette, mis tõi Tallinnasse kuulajaid kogu Eestimaa kubermangust ja ka teistest Läänemere provintsidest. Bachi Matteuse passioon oli kujunenud Saksamaal saksa identiteedi üheks tugisambaks nagu ka Wagneri ooperid. Oma identiteedi kinnitamine nende autorite teoste kaudu hakkas suurt rolli mängima ka Vene keisririigi sakslaste seas 19. sajandi viimastel aastakümnetel aktiivse venestamise perioodil. Siitan on seda kirjeldanud järgmiselt:

> Vene-saksa *Kulturkampf*'is sai juba 1870ndatel, kõige enam aga järgmise kümnendi algul kaalukaks argumendiks saksa kultuuri märkide jõuline presenteerimine. Eriline kaal langes muusikalistele suurteostele, nagu Wagneri rahvusideoloogiast laetud ooperid, „Lohengrin" ja ka „Tannhäuser", samuti Bachi suurteostele, eriti Matteuse passioonile. (Pappel, Siitan 2014: 94).

Seetõttu on ka mõistetav, et leiti vahendid viia Tallinna muusikajõud erirongiga Peterburi Matteuse passiooni esitama.

Perifeeria ja metropoli teemaga on seotud kolmas kontseptsioon Eesti muusikakultuuri käsitlemisel, mida Siitan on esile tõstnud Juri Lotmani (1922–1993) piiritsooni ideedest lähtuvalt: Eesti kui dünaamiline piiriala, kus toimuvad mitmesuunalised kultuuriülekanded, erinevate kultuurinormide tõlked. Ühelt poolt on see „seotud suurte kultuuriruumide dialoogiga" (Siitan, Pappel, Kõlar 2018) nagu ida- ja läänekristlus, aga ka vastasmõjudega Põhja- ja Kesk-Saksamaalt, Läänemere regioonist, Peterburist ja Moskvast. Selline eri kultuuriruumide kõrvuolek piirialal on olnud varasemale Eesti (ja laiemalt Baltimaade) muusikaloo uurijatele tõsine väljakutse (Siitan, Waczkat 2018: 104). On olnud raske tunnistada, et siinne „rahvuslik kõrgkultuur on 19. sajandi jooksul aegamisi saksa kultuuriruumist" välja kasvanud ja seejärel emantsipeerunud. Püüd (balti)saksa ja eesti kultuuriruumi teravalt eristada on olnud paradoksaalselt nii 1930ndate aastate Eesti Vabariigi kui ka nõukogudeaegse ajalookirjutuse konstruktsioon (Siitan, Pappel, Kõlar 2018).

Siitan vaatleb niisiis Eesti alal viljeldud muusikakultuuri tervikuna, asetades järeldused ajastu ideede laia konteksti, samal ajal siinset eripära rõhutades. Ta valgustab kultuuriruumide erinevaid vaatepunkte ja ühisosi, tuues välja perifeeria/piiriala dünaamikat ja energiat. Selline paljukihiline muusikalugu pole

> krestomaatiline meistriteoste muuseum, vaid elav protsess, muusikakultuur, kus on vastastikuses koostoimes elitaarne ja triviaalne, milles on loomulikud nii subkultuuride kui kontrakultuuri nähtused ning mille puhul meid ei köida üksnes (muusikalised) tekstid, vaid pigem eelkõige kontekst. Pärast sellist uuenemist näib, et muusikaajaloole on veel vara kadu kuulutada. (Siitan 2004: 53).

Need olid üksnes mõned aktsendid Toomas Siitani 19. sajandi muusikaloo käsitlustes. Põhjalik historiograafiline lähenemine vajab suuremat distantsi ja jääb edasiste kirjutajate hooleks. Armastatud õppejõule ja kolleegile aga tahaks 60. sünnipäeva puhul soovida rikkalikult aega ja tervist, et aja lugu kirja panna!

Kirjandus

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

Dahlhaus, Carl 1980. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6, Laaber: Laaber.

Pappel, Kristel, Toomas Siitan 2014. „Uut ülestõusmist saksa vaimule …": Bachi Matteuse passiooni esmaesitustest Tallinnas ja Peterburis 19. sajandi ühiskondlike muutuste taustal. – *Res Musica* 6, lk. 76–99.

Siitan, Toomas 2004. Teos ja stiil Euroopa klassikalises muusikakultuuris. – *Mõeldes muusikast. Sissevaated muusikateadusesse*. Toim. Jaan Ross ja Kaire Maimets, Tallinn: Varrak, lk. 35–53.

Siitan, Toomas 2010. Der deutschbaltische und der estnische Kulturraum im Estland und Livland der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Gesangvereine und Identitätsbildung. – *Musikleben des 19. Jahrhunderts im nördlichen Europa. Strukturen und Prozesse*. Hrsg. von Toomas Siitan, Kristel Pappel und Anu Sõõro, Hildesheim / Zürich / New York: Olms, S. 13–35.

Siitan, Toomas, Andreas Waczkat 2018. Zwei Anläufe zur Eigenständigkeit. Musikwissenschaft in den baltischen Republiken nach 1918 und nach 1990. – *Wege zur Musikwissenschaft. Gründungsphasen im internationalen Vergleich*. Hrsg. von Melanie Wald-Fuhrmann und Stefan Keym, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: J. B. Metzler, S. 102–111.

Siitan, Toomas, Kristel Pappel, Anu Kõlar 2018. Muusikaline piiritsoon. – *Olgem eurooplased, aga saagem ka eestlasteks! Dialoogid Eestiga*. Eesti-uuringute Tippkeskuse kevadkonverents 27.–28. aprill 2018. Kava ja teesid, lk. 29.

Undusk, Jaan 2016. Kolm võimalust kirjutada eestlaste ajalugu. Merkel – Jakobson – Hurt. – *Eesti kirjanike ilmavaatest*. Eesti mõttelugu 118, Tartu: Ilmamaa, lk. 140–188.

White, Hayden 2000. Vastused professor Chartier' neljale küsimusele. – *Vikerkaar* 8–9, lk. 88–97.

Zum 60. Geburtstag des Musikhistorikers Prof. Dr. phil. Toomas Siitan

Einige Akzente in Arbeiten von Toomas Siitan zur Geschichte der Musik in Estland des 19. Jahrhunderts

—

Kristel Pappel

Es gibt viele Wege, die Geschichte darzustellen, auf-, nieder- und umzuschreiben. In der Musikgeschichte Estlands finden wir immer noch Gebiete, die entdeckt, erschlossen, beschrieben, analysiert werden müssen. So finden wir auch in den wissenschaftlichen Beiträgen von Toomas Siitan zuerst ein akribisches Quellenstudium. Es scheint, als ob der Blick des Forschers hinter das Papier, die Buchstaben, die Noten zu dringen versucht, seinen Horizont so weit wie möglich zu öffnen – und dem der Vergangenheit möglichst nahe zu kommen, um dort das zu sehen, was anderen verborgen geblieben ist. Er stellt Fragen an die Geschichte und begnügt sich nicht mit einfachen Antworten oder bekannten Deutungen. Er vermag in seinen historischen Betrachtungen meisterhaft eine Intrige aufzubauen, die Geschichte mit Spannung zu füllen. Er erklärt, interpretiert, argumentiert und bringt die Vielschichtigkeit der Geschichte zur Erscheinung, die Möglichkeit verschiedener Perspektiven. Schlussfolgerungen und von ihnen ausgehende neue Fragen werden in einen breiteren ideengeschichtlichen Kontext gesetzt.

Das 19. Jahrhundert ist in Europa ein dynamisches Jahrhundert, mit Spannungen zwischen demokratischen, restaurativen und nationalen Impulsen. In Estland waren die Hauptprobleme einerseits die Rechtlosigkeit des Landvolks, d.h. der Esten, und andererseits die Russifizierung, die sowohl Deutsche als auch Esten betraf. Vor diesem Hintergrund zeichnen sich drei grundlegende Konzeptionen in Siitans Annäherung an die Geschichte ab:

1. drei verschiedene Kulturräume in Estland des 19. Jahrhunderts: estnisch, deutsch, russisch, wobei der estnische und der deutsche die größeren waren und eine dynamischere Entwicklung durchliefen. Siitan hat hervorgehoben, dass auf dem Lande „nicht die ethnischen, sondern kirchlich-konfessionelle Abgrenzungen vorrangig" waren (Siitan 2010: 29), d.h. diejenigen zwischen der evangelisch-lutherischen Kirche, russisch-orthodoxen Kirche und der herrnhutischen Brüdergemeine.
2. das Verhältnis zwischen Metropole und Peripherie mit seiner eigenen Dynamik. Es können gerade in der Peripherie Prozesse stattfinden, die die Metropole beeinflussen. So wurde zum Beispiel in Tallinn/Reval im März 1883 von deutschen Gesangvereinen Bachs Matthäuspassion zum ersten Mal im Russischen Kaiserreich aufgeführt und damit sogar eine Konzertreise nach St. Petersburg unternommen. Als ideologischer Kontext für diesen Kraftakt ist die aggressiv gewordene Russifizierung zu nennen, als deren Gegengewicht solche Symbolwerke der deutschen Kultur wie die Matthäuspassion oder Wagners „Lohengrin" aufgeführt wurden.
3. die Idee von Estland als einem dynamischen Grenzland, in dem sich verschiedene Kulturtransfers ereignen. Dies ist verbunden mit dem Dialog der großen Kulturräume wie des Christentums im Osten und Westen, aber auch mit Wechselwirkungen mit Nord- und Mitteldeutschland, der Ostseeregion, St. Petersburg und Moskau. Siitan betrachtet die Musikkultur der Vergangenheit in Estland als ein Ganzes, er beleuchtet unterschiedliche Sichtweisen, aber findet auch gemeinsame Aspekte. In seiner Interpretation ist die Musikgeschichte ein lebendiger, vielschichtiger Prozess.

Es bleibt dem beliebten Professor und Kollegen Toomas Siitan reichlich Kraft und Muße zur Verwirklichung aller seiner Ideen zu wünschen.

ARTIKLID / ARTICLES

Millist muusikat kirjutas Johann Valentin Meder Tallinnas? Mõtisklusi Mederi teoste dateeringute põhjal*

Anu Schaper

Abstract

Few of the 26 extant compositions by Johann Valentin Meder (1649–1719) can be linked unequivocally to any one of his main places of activity, namely Tallinn (1674–83), Gdańsk (1687–99) and Riga (1684–87 and 1699–1719). To draw conclusions about the work and activity of Meder in his different positions and locations it is first necessary to consider the dating of his compositions; only after this does it become possible to reach some general conclusions about his oeuvre. Two sacred pieces from Meder's years in Tallinn, *Ach Herr, straffe mich nicht* (for which Johann Rosenmüller's work of the same title would seem to have served as a model) and *In principio erat verbum* represent two trends which appear to have been rather characteristic of the composer's early and middle works: sacred concertos and Latin pieces modelled on Roman patterns. However, the existence of the printed text of an occasional piece, the music for which has not survived, suggests that Meder's oeuvre during his years in Tallinn may well have been more varied than his surviving works from the same period would suggest, and might already have included other more dramatic cantata-like compositions on mixed texts.

Ligi kümme aastat Tallinnas kantorina tegutsenud Johann Valentin Mederi (1649–1719) muusika on üks neid teemasid, millega Toomas Siitan on korduvalt ja väga mitmekesisel moel tegelenud – nii uurijana, dirigendina kui noodiväljaandjana. Need tööd ongi olnud otseseks ja toekaks eelduseks ning eeskujuks ka järgnevale uurimusele. Ka Toomas Siitani soovitusel jõudsin tegelikult Mederi teemani, mille eest olen talle südamest tänulik, ja selle pikema uuringu üks tulemusi on ka käesolev artikkel.

Mederilt on säilinud vaid 26 teost (vt. tabel 1) ja neistki saab konkreetsete ametikohtade ja linnadega, sh. Tallinnaga, siiani seostada vaid üksikuid, kuna käsikirjas on dateeritud ainult kuus teost (seitsmes, ooper on juba varem kindlalt dateeritud muude allikate alusel; vt. Braun 1973: 5). Liiatigi ei lange Mederi teenistuskohad kokku tema teoste säilimispaikadega. Ta töötas Tallinnas kantorina 1674–83, 1684–87 tegutses kindla ametikohata Riias, 1687–99 oli Gdańskis Maarja kiriku kapellmeister ja 1699–1719 Riias muusikadirektor (1700–1701) ning toomorganist (1701–19). Kuid pooled teosed on säilinud hoopis Rootsis Dübeni kogus (praegu Uppsalas),[1] viis Gdańskis, kuid mitte Mederi tööpaiga Maarja kiriku, vaid Johannese kiriku kogus, üks (ooper) Stockholmis ning ülejäänud erinevates arhiivides ja raamatukogudes Saksamaal. Tallinnas ning Riias pole noodikäsikirju säilinud. Olukorra teeb veel keerukamaks asjaolu, et Gdańskis säilinud helitöödest on enamik väga tõenäoliselt kirjutatud hoopis Riias[2] ja Dübeni kogusse võis teoseid jõuda – ja nähtavasti jõudiski – nii Tallinnast, Riiast kui Gdańskist. Seega on mõneti keeruline teha järeldusi Mederi tegevuse kohta üldse ja eriti veel luua seoseid tema loomingu ja eri teenistuspaikade vahel, rääkimata oletustest näiteks tema stiili arengu kohta. Selliste järelduste eelduseks on teoste dateerimine. Annan dateerimisest põgusa ülevaate, et tuua dateeringu põhjal välja mõningad iseloomulikud jooned Mederi loomingus ning keskenduda siis tema Tallinna-teostele.

* Kirjutise valmimist on toetanud Euroopa Liit Euroopa Regionaalarengu Fondi kaudu (Eesti-uuringute tippkeskus), see on seotud Eesti Haridus- ja Teadusministeeriumi uurimisprojektiga IUT 12-1.

1 Uppsala ülikooli raamatukogus, vt. https://www2.musik.uu.se/duben/Duben.php (11.12.2018).

2 Riias on kirjutatud „Meine Seel' säufzt und stöhnet", nagu näitab märkus käsikirja tiitellehel: „Fatta di Riga d 29. 7br 1714" (29.9.1714). Ilmselt on ülejäänud kolm Gdański Johannese kiriku kogus paiknevat Mederi vokaalteost sinna samuti jõudnud Riiast. Sellele viitavad eelkõige käekirjavõrdlus (tegu on vanema Mederi käekirjaga) ja teoste koosseis – mh. oboed, mida Gdański Maarja ega Johannese kiriku inventarinimekirjade järgi otsustades nende kirikute instrumentide hulgas polnud (Rauschning 1931: 241, 311–312), kuid mis sisalduvad nt. Mederi Riias kirjutatud passiooni koosseisus. Ka käsikirjade sarnase välimuse tõttu (formaat, paber, noteerimisviis) tundub loogiline neid nelja vokaalteost vaadelda päritolu suhtes ühtse rühmana. Vt. ka Wollny 2000: 192–193. Lisaks viitavad Riia päritolule paralleelid Riia lauluraamatuga („Singet, lobsinget") või Mederi Riia teosekataloogiga („Herzlich tut mich verlangen"). Riias koostatud käsikirjaline Mederi teoste kataloog sisaldab üksikute eranditega Riia loomingut; kataloogi ärakiri vt. Bolte 1891: 50–52.

Tabel 1. Mederi säilinud teosed (tärniga märgitud autograafid).

Pealkiri	**Säilimiskoht**	**Dateering käsikirjas**
Die höllische Schlange	Dübeni kogu (praegu Uppsala ülikooli raamatukogu)	
Ach Herr, straffe mich nicht*		1674(79?) Reval
Gott, du bist derselbe mein König*		
Gott, mein Herz ist bereit*		
Jubilate Deo*		
Wie murren denn die Leut'*		1684 Riga
Trio Chaconne		
Gott, hilf mir		
Unser keiner lebt ihm selber (Leben wir, so leben wir dem Herrn)*		
Quid est hoc quod sentio		
Sufficit nunc Domine		
Vox mitte clamorem		
In principio erat verbum		
Der polnische Pracher (*?)	Gdańsk, Johannese kiriku kogu (praegu Poola Teaduste Akadeemia Gdański Raamatukogu)	1689
Ach Herr, mich armen Sünder		
Singet, lobsinget mit Herzen und Zungen*		
Meine Seel' säufzt und stöhnet*		1714 Riga
Himmlische Valet-Music*		
Wünschet Jerusalem Glück*	End. Danzigi Linnarmtk. käsikirjad (praegu Berliini Riigiraamatukogu, SBB)	1687
Preise, Jerusalem, den Herrn*		1692/1693
Matteuse passioon*	SBB	
Allemande-Courant-Sarabande-Gigue	SBB	(koopia 1704)
In tribulatione	Österreichi/Bokemeyeri kogu (SBB) / Wolfenbütteli rmtk.	
Languet cor meum	Grimma kogu (SLUB, Dresden) / Wolfenbüttel rmtk.	
Trauren und Leiden soll heute verschwinden	Luckau kiriku rmtk.	(koopia 1719)
Die beständige Argenia*	Rootsi Kuninglik Rmtk., Stockholm	

Dateerimisest

Kuna iga teose dateerimise üksikasjadesse süvenemine oleks üsna lugejavaenulik ning mahukas, piirdun siin üldistavate selgitustega. Arhiiviallikatest – kirjad, raeprotokollid, Rootsi kuninga ametlikud teadaanded, Mederi teosekataloog jm. – ei ole seni õnnestunud leida andmeid, mis võimaldaksid mõnda teost üheselt dateerida ja konkreetse ametikohaga seostada. Seega keskendusin dateerimisel kõigepealt filoloogilistele detailidele kui kõige käegakatsutavamatele (võrreldes nt. stilistiliste elementidega). Mõnede helitööde[3] kohta sain andmeid varasematest, eelkõige Dübeni kogu käsikirjade kohta tehtud paberite, vesimärkide ja tintide uuringutest (Grusnick 1965, 1967; Rudén 1968; Lindberg 1998; Krummacher 1965; Küster 2015b), mida võib pidada usaldusväärseks. Dateerimata autograafide puhul võrdlesin Mederi käe- ja noodikirja, võttes aluseks seni kindlalt dateeritud noodikäsikirjad[4] ja kirjad (viimaseid on kokku 21, ajavahemikust 1675–1712, kõikidest kümnenditest ja ametikohtadest).[5] Seejärel võtsin abiks sekundaarsed allikad, nagu raeprotokollid jm. arhiividokumendid, Mederi Riiast pärinev teosekataloog, võrdlesin teoste koosseise kirikute inventarinimestikega jne. Paaril juhul osutusid oluliseks ilmsed paralleelid teiste heliloojate loominguga: „Ach Herr, straffe mich nicht" ja „Languet cor meum" puhul vastavalt Johann Rosenmülleri (1617?–1684) ja Giuseppe Peranda (u. 1625–1675) samanimeliste teostega.[6] Selgus, et tuleb ümber hinnata paari käsikirja varasem dateering, mis eelnevalt tundusid usaldusväärsed: „Ach Herr, straffe mich nicht" (täpsemalt allpool) ja Matteuse passioon. Viimase käekiri osutus võrdluses Mederi omakäeliste dokumentidega (kirjad, „Gott, du bist derselbe mein König") selgelt hilisemaks kui seni hinnatud 1701.[7]

Erijuhtumiks osutus psalmikontsert „Gott, du bist derselbe mein König". Selle puhul leidus allikaid (nt. Riia raeprotokollid), mis näisid viitavat teose seosele 20.11.1702 peetud tänupühaga ja näisid tänu sellele võimaldavat ka teose väga tõenäolist dateerimist. Selline oletus osutus ennatlikuks: hiljem Läti Ülikooli Akadeemilisest Raamatukogust välja ilmunud juhumuusikatrükis[8] tõendab, et antud tänupühaks tegelikult komponeeritud teos oli teine. Nii tuleb korrigeerida „Gott, du bist derselbe mein König" varasemat dateeringut (1702; vt. üksikasju Schaper 2014: 27) nüüd juba üksnes filoloogilistele detailidele toetudes mõned aastad hilisemaks ehk u. 1706: käsikirja käekiri sarnaneb Mederi 1706. aasta kirjade omaga. See hilisem dateering sobitub ka märksa

---

3 „Ach Herr, straffe mich nicht", „In principio erat verbum", „Wie murren denn die Leut'" teine eksemplar (ärakiri), „Gott hilf mir", „Vox mitte clamorem", „Sufficit nunc Domine", „In tribulatione" ja „Trio Chaconne".

4 „Ach Herr straffe mich nicht", „Die beständige Argenia", „Wie murren denn die Leut'" esimene eksemplar (autograaf), „Wünschet Jerusalem Glück", „Preise, Jerusalem, den Herrn", Matteuse passioon, „Meine Seel' säufzt und stöhnet" ning esialgu ka „Gott, du bist derselbe der König".

5 Kõige usaldusväärsem joon Mederi noodikirja dateerimisel oli 1690ndate keskpaigas toimunud muudatus noodivarte kirjutamisel: enne seda kinnitusid need noodipeade külge paremal, vasakul või keskel, pärast seda aga ainult paremal. Teiste noodikirja elementide (võtmete muutumine, taktijoonte lisandumine jm. kaasaegsema noodikirja jooned) võrdlemisest oli abi vaid tendentsina. Ka Mederi tähekujud ei muutunud elu jooksul väga palju; kõige rohkem sai toetuda järgmistele aspektidele: noore Mederi käekiri oli märgatavalt kalligraafilisem; vanema ea ehk Riia aja oma on selgelt äratuntav kasvava, kuid ebaühtlase konarlikkuse tõttu, samuti pöördus Meder vanas eas mõnevõrra tagasi nooruses kasutatud nn. saksa suurtähtede juurde ladina omade asemel. Kõiki neid jooni tuleb muidugi vaadelda kombinatsioonis ja tulemuseks saab olla vaid umbkaudne hinnang.

6 „Ach Herr, straffe mich nicht" kohta vt. altpoolt; Peranda teost „Languet cor meum" tsiteerib Meder kahes teoses: „Wie murren denn die Leut'" (1684) ja „Languet cor meum", mistõttu võiks oletada, et mõlemad viimati nimetatud on ajaliselt lähestikku loodud.

7 Passiooni dateerimise üle puudub varasem põhjalik diskussioon, kuid seni on teos, mh. Mederi teosekataloogi põhjal, dateeritud 1701. aastasse (vt. nt. Smallman 1985: IV); Arro ([s.a.]: 183) on ainukesena dateerinud passiooni hilisemaks (pärast 1710. a.). – Kataloogis mainitakse nelja passiooni, neist kaks aastaarvudega: 1701 ja 1716 (vt. Bolte 1891: 50). Kuna säilinud on neist vaid üks, Matteuse passioon, pean allpool passiooni all silmas just seda. Teoreetiliselt võib säilinud passioonikäsikirja puhul tegu muidugi olla ka varem, nt. siiski 1701 loodud teose hilisema koopiaga, kuid sellele räägib vastu paranduste suur hulk partituuris, osalt Mederi enda käekirjaga: uue ärakirja mõte olnuks teha see puhtalt, pärast paranduste sisseviimist. Samuti pole esialgu viidet põhjusele uut koopiat teha, nt. elukohavahetus, mingi oluline esitussituatsioon vms.

8 „Lob- und Danck-Music über die [---] Den 9. Julij dieses 1702.sten Jahrs bei *Kliszow* in Pohlen Erhaltene Glorieuse *VICTORIA* An dem [---] den 20. *Novembr.* angestellten *Solennen DANCK-FESTE* [---]", Läti Ülikooli Akadeemiline raamatukogu, Rara, R35070 (2). Tekst algab sõnadega „Lernt ihr Völker einst erkennen / Gottes mächt'ge Wunder-Hand!". Olen Aija Taimiņale väga tänulik vihje eest sellele trükisele.

paremini Mederi tolleaegse loomingu dateerimise üldpilti.

Kuupäevad on kuues autograafis, kuid ka kahe koopia käsikirjas on daatum: klavessiinisüit 1704 ja kantaat „Trauren und Leiden soll heute verschwinden" 1719. Mõlemal juhul on tegemist kopeerimise aastaga ja nii pole kuupäeva põhjal teoste komponeerimisaega siiski võimalik täpselt öelda. Sama kehtib tegelikult teiste käsikirjade kohta: ka säilinud autograafid võivad teoreetiliselt olla varem komponeeritud teoste hilisemad ärakirjad. Kuid siiski näib, et Meder teoste hilisemat taaskasutust eriti palju ei harrastanud[9] ja pärast 1691 dateeritud kompositsioonid ei saa Tallinnaga seotud olla. Ilmselt pole seda siiski ka suur osa varasemaid (täpsemalt allpool). Eeldusel, et komponeerimisaeg on enamikul juhtudel käsikirja daatumile enam-vähem lähedane, kuid arvestades ka teisi andmeid, nagu Mederi ametikohtade piirdaatumid, käsikirjade kogudesse jõudmise aeg jm., oli mõningatel juhtudel võimalik käsikirjade dateerimise tulemuste juurde (vt. tabel 2) lisada teoste oletatavad komponeerimisajad (küsimärgiga). Need on väga hinnangulised ja pole sellisena mingil juhul lõplikud, vaid võiksid olla edasise diskussiooni aluseks. Küsimärgita komponeerimisdaatumid on lisatud vaid kindlate viidete olemasolul.

Meder nagu enamik tolleaegseid autoreid enamasti oma teostele žanritähistusi lisanud pole – žanrist olulisem oli muusika funktsioon. Siiski on mõlema dialoogi tähistus käsikirjas olemas[10] ja viie teose (autograafi) tiitellehele on Meder märkinud „Motetto" ehk motett. Kõik viis on kirjutatud kaasaegses kontsertstiilis. Terminid „motett" ja „kontsert" olid tollal sageli käibel samatähenduslikuna (kindlasti võib siin näha Itaalia mõju, kus igasuguseid vokaalteoseid tähistati kui motette), mis on tekitanud hilisemas terminoloogias segadust.[11] Tundub, et Meder kasutas tähistust „motett" 1) mitmekooriteoste puhul, 2) mitme vokaalsolistiga kontsertide puhul („Unser keiner lebt ihm selber", „Gott, mein Herz ist bereit", „Gott, du bist derselbe mein König"), kuid allikate vähesuse ja žanritähistuste puudumise tõttu enamikus käsikirjades on keeruline üldistusi teha. Siin artiklis kasutan tänapäeval tavaks muutunud termineid, nagu näiteks *concerto cum aria*.[12]

Dateerimise tulemuste põhjal saab välja tuua mõned tähelepanekud Mederi loomingu erinevate perioodide ja teoserühmade kohta. Ka neid tuleks käsitleda kriitiliselt ja ettevaatusega – teoste säilimise võimalik juhuslikkus võib omakorda anda loomingust kõverpildi.

1) Säilinud koraalitöötlused (või teosed, kus kasutatud koraalitsitaati – „Singet, lobsinget" ja „Trauren und Leiden …"), mitmekesised ja meisterlikud, on küps looming ja kirjutatud Riia ning Gdański tarbeks. Põhinedes koraalisalmidel, on neile omased selgelt eraldatavad, salmidele vastavad alaosad. Tegu pole siiski sugugi mitte lihtsate koraalivariatsioonidega, vaid Meder varieerib korraga paljusid muusikalisi elemente (koosseis, faktuur, solistid, koraaliviisi esitav partii jne.), kombineerides neid omavahel erinevalt, pannes sealjuures rõhku teatavale sümmeetrilisusele ning ühendades hilisemates alaosades varasematest pärit elemente. Selliselt seostatud alaosadest loodud mitmekihilise struktuuri abil tõstab Meder esile mõningaid sisulisi (teoloogilisi) aspekte. Võib arvata, et suur osa Mederi Riia teostekataloogis ära toodud töid kuulub just

9 Teada on see ainult kahel juhul: teosele „Preise, Jerusalem, den Herrn" (1688) lõi Meder 1692 ladinakeelse versiooni, milles muutis vajadusel vaid vokaalliini. Koos teosega „Wünschet Jerusalem Glück" lisas Meder selle mõlemad versioonid 1693 Gdański raele adresseeritud palvekirjale (Rauschning 1931: 284, 286). Samuti viitavad tekstiparandused dialoogis „Wie murren denn die Leut'" (Riia 1684) hilisematele esitustele Liivimaal ning „Saksamaal" (ilmselgelt Gdańskis), kuid enne 1690ndat aastat, sest hiljemalt selleks ajaks oli käsikiri jõudnud Dübeni kogusse (Rudén 1968: 186). Niisiis on varasemate teoste teadaoleva taaskasutuse pikim võimalik aeg Mederil endal kuus aastat, v.a. passiooni puhul, kus see oli väga tõenäoliselt pikem (vt. nt. Malinowski 1979: 339, 343).

10 Ühel juhul Mederi enda poolt lisatuna („Wie murren denn die Leut'"), teisel juhul on tegemist koopiaga („Die höllische Schlange"), kuid vaevalt lisas kopist žanritähistuse ise – seegi on maha kirjutatud Mederi originaalist. Dialoog žanrina põhineb vestlusena üles ehitatud tekstil, vaimuliku dialoogi puhul piiblitekstil, millele hakati 17. sajandi teisel poolel lisama muid tekstiosi: piibliparafraase, värsse jm., ning neid erinevaid tekstiliike ka komponeeriti erinevalt.

11 Vt. diskussiooni žanrilooliste ja terminoloogiliste küsimuste kohta Krummacher 1965: 19–36, ka 1978: 50–57; Frandsen 1997: 126–146; Küster 2014, 2015a.

12 Kontsertstiilis *tutti*-raamistikuga teos, mille keskosa moodustab generaalbassisaatega solisti värssaaria. Seda terminit kasutades toetun Mary Frandsenile (2006: 229–230) (ja tema kaudu Friedhelm Krummacherile, 1965: 29–31, 34–36). Vt. terminoloogiaküsimuste kohta sissejuhatavalt ka Werbeck 2012: 101.

sellesse kategooriasse (Krummacher 1965: 538–539, 1978: 229), kuid ka Gdańskis oli tugev koraalitöötlustraditsioon. Tallinnast seevastu viiteid koraalitöötlustele seni pole, ei seoses Mederiga ega teistes allikates.

2) Loomulikult on 17. sajandi Põhja-Euroopa suurima (muusika)metropoli Gdański võimaluste, sealse tohutu, nelja oreliga Maarja kiriku ja selle kajarikka akustikaga seotud seal ka dateeritud kaks kolmekooriteost hiiglaslikule koosseisule – ligi 20 ja 30 partiile: „Wünschet Jerusalem Glück" ja „Preise, Jerusalem, den Herrn". Gdańskis oli tugev mitmekooriteoste traditsioon (nagu mujalgi Poolas; Przybyszewska-Jarmińska 2002: 298–311, eriti 303–311) ja sealses kontekstis polnud tegu kindlasti mastaabi mõttes erandlike kompositsioonidega. Sellele viitab ka üks Gdańskis säilinud juhutrükis Mederi samuti mitmekoorilise pulmamuusika tekstiga.[13] Eriti põnevaks teeb need pompoossed teosed rohkem kui sajandivanuse itaalia mitmekooritraditsiooni seostamine Mederi kaasaegsete žanrite (nagu *concerto cum aria*) ning kontsertstiiliga. Selliste koosseisudega teoste esitamine polnud kindlasti mitte mõeldav Tallinnas, kuid väga tõenäoliselt ka mitte Riias. Võimalik, et seda oleks olnud vähendatud koosseisuga mitmekooriteoste mängimine Riias.

3) Suhteliselt vara hakkas Meder kirjutama erinevatel tekstiliikidel – proosatekst (sageli piiblisõna) ja värsid (luuletekst)[14] – põhinevat ja neid ühendavat muusikat moodsates žanrites, nagu dialoog ja *concerto cum aria*. Ta jätkas seda elu lõpuni vormiliselt ja stilistiliselt mitmekesiste tulemustega. Mederilt on säilinud kaks dialoogi (dialoogielemente on ka kantaadis „Trauren und Leiden") ja mõned *concerto cum aria*'d ehk teosed, kus moodsat värssaariat raamivad kontsertstiilis *tutti*-lõigud. Neis teostes on Mederi lahendused väga individuaalsed, tulenedes (dialoogi puhul) mh. teoseti täiesti erinevast tekstistruktuurist. Esimene selline teos on Mederilt säilinud 1684. aastast – dialoog „Wie murren denn die Leut'" – ja eriti viljakas aeg sellistele kompositsioonidele näib olevat olnud 1680ndad ja 1690ndate algus. Kuid juba Tallinnast leidub viide vähemalt ühele erinevatel tekstiliikidel põhinevale teosele – ühe leinamuusika tekst (täpsemalt vt. artikli lõpus).

4) Seniste allikate põhjal näib, et varasema või vähemalt elu esimese poole loomingu hulka kuuluvad ladinakeelsele luulele loodud teosed. Mõningad andmed näivad toetavat oletust, et osa neist on seotud Mederi esimese Riia-ajaga (1684–87). Mitmed solistlike, eriti ladinakeelsete teoste käsikirjad sattusid Stockholmi Dübeni kogusse tõenäoliselt just 1687. aasta paiku, mil Meder lahkus Riiast ja asus tööle Gdańskis, kus tal läks reeglina tarvis teoseid palju suurematele koosseisudele; niisiis andis ta ära varem (Riias?) kirjutatud loomingut. Lisaks sellele ei saa ladinakeelsete teoste käsikirjade sattumine umbkaudu Riia perioodi tõenäoliselt olla päris juhuslik, vaid on ilmselt seotud Mederi liikumisega uude kohta (Riia) ning sealsete tingimustega. Siiski võib loomingu selle liini juurde arvata ka juba „In principio", mille käsikiri pärineb Tallinna ajast. Taas ei saa sugugi välistada, et Meder jätkas samas laadis eksperimente hiljemgi, kuigi hilisemate säilinud teoste hulgas sellesarnaseid pole.

Ladinakeelsetes teostes võib märgata mitmeid itaalia, täpsemalt Rooma eeskujudega seotud vormieksperimente (nt. „Sufficit nunc Domine"), kuid katsetustega harmoneeruvad keele ja struktuuri poolest hästi ka Mederi valitud tekstid – müstiline või *vanitas*-temaatikaga ladina luule. Just Rooma eeskujudele on Meder ise viidanud, nimeliselt ja väga lugupidavalt Giacomo Carissimile (1605–1674)[15] ning seoseid Carissimi loominguga võib Mederi teostest, nt. „Sufficit nunc Domine", tõesti leida. Vormiliste paralleelide alusel tuleb oletada, et Meder tundis Bonifazio Graziani (1604/05–1664) muusikat. Kuid kahtlemata oli Mederi muusikaline silmaring oluliselt laiem, kui seda on võimalik loomingu põhjal vettpidavalt näidata.

---

13 „SERENATA Oder Freudiger Nacht-Klang", Jacob Gellentin'i ja Anna Margareta Broenin'i pulmadeks 18.2.1692, Poola Teaduste Akadeemia Gdański Raamatukogu, Oe 34 2º adl. 112.

14 Tekstiliigist tulenes laias laastus ka muusikastiil või vähemalt andis see, samuti teksti keel impulsi stiili valikuks, näiteks piiblitekstist ja üldse proosast said kas deklamatoorsed (retsitatiivsed) või kontsertstiilis lõigud, korrapärasest luulest aga värssaariad (mis oma korrapärasuses erinevad üsna palju hilisemast aariast).

15 Kiri Stralsundi organist Christoph Raupachile, 21.5.1708, Mattheson 1740: 220.

Tabel 2. Mederi teoste käsikirjade kronoloogia.

Käsikirja dateering		Komp.-daatum	Pealkiri
Käsikirjas märgitud	Hinnang		Autograafid
1674(79?)		1674(79?)	Ach Herr, straffe mich nicht
	u. 1675[16]		
	1680[17]	1680	Die beständige Argenia
1684		1684	Wie murren denn die Leut'
	1685–1695[18]	1684 (?)	
	1686–90[19]		
	1686–90[20]		
	u. 1687[21]		
	1685–1695[22] u. 1695–1697[23]		
	enne 1700[24]		
komp. 1687	ärakiri 1692–93	1687	Wünschet Jerusalem Glück
komp. 1688/92	ärakiri 1692–93	1688 (sks.k)/ 1692 (ld.k.)	Preise, Jerusalem, den Herrn / Lauda, Jerusalem, Dominum
1689		1689	Der polnische Pracher
	u. 1690 (?)		
	u. 1697		
	u. 1695–1700		Gott, mein Herz ist bereit
	1699/1700		Jubilate Deo
	pärast 1702		Unser keiner lebt ihm selber (Leben wir, so leben wir dem Herrn)
1704		1701–1704 (?)	
	u. 1706		Gott, du bist derselbe mein König
	pärast 1706		Himmlische Valet-Music
	pärast 1706		Singet, lobsinget mit Herzen und Zungen
	pärast 1706		Matteuse passioon
	1700–1710		Ach Herr, mich armen Sünder (tiitelleht)
komp. 1714		1714	Meine Seel' säufzt und stöhnet
1719			

16 Lindberg 1998: A37, 169.
17 Vt. nt. Braun 1973: 5.
18 Krummacher 1965: 185 (Wolfenbütteli eks.).
19 Rudén 1968: 185.
20 Rudén 1968: 185 (2. eks.).

Pealkiri Koopiad	Žanr	Koosseis
	psalmikontsert	S, 2 vl, vlne, cemb
In principio erat verbum		S, 2 vl, bc
	ooper	
2. eks.: 1686–90[25]	dialoog	AB, 2 vl, 2 vla, fag, org
Languet cor meum (2 eks.)		S, vl, bc
Gott, hilf mir denn das Wasser	psalmikontsert	B, 4 vl, vlne, bc
Vox mitte clamorem		SST, 3 vl, bc
Sufficit nunc Domine		S, vl, 4 vdg, bc
In tribulatione		S, 4 vl, fag
Quid est hoc quod sentio		SAB, 2 vl, 2 vdg, bc
	psalmikontsert	koor 1: SATB, 2 vl, 2 vla, fag, bc (= org) koor 2: SATB, 2 hrn, bc (= org) koor 3: 3 trb, bc (= org)
	concerto cum aria	koor 1: SSATB, 2 vl, 2 vla, vlne, fag, bc (= org) koor 2: SSATB, 2 hrn, 3 trb, bc (= org) koor 3: 4 clarini, timp, bc (= org)
	süit	2 vl, a-vla, t-vla, vlne, bc
Die höllische Schlange	dialoog	SSTB, 2 vl, 2 vla da braccio, vlne, bc
Trio Chaconne	chaconne	2 „dessus", fag, cemb
	psalmikontsert	SSB, 2 vl, vla, b-vla, 2 ob, fag, bc
	psalmikontsert	B, vl, vlne, clno, bc
	kontsert	SATB, vl, 2 vdg, vc, bc
Allemande-Courante-Sarabande-Gigue	klavessiinisüit	cemb
	psalmikontsert	STB, 2 vl, vla, vc, 2 clno, timp, bc
	(koraali-kantaat)	[ainult keelpillid säilinud] SATB (concerto), SATB (ripieno), vl, a-vla, t-vla, b-vla, vlne, 2 fl, 2 ob, 2 fag
	concerto cum aria	SATB (concerto), SATB (ripieno), 2 vl, a-vla, t-vla, vlne, 2 ob, fag, org
	oratoorne passion	SATB, SATB (Coro), 2 vl, 2 vla, 2 fl, 2 ob, org
Ach Herr, mich armen Sünder	koraalikantaat	SATB, vl discord., 2 vla, b-vla, org
	koraalikantaat	SATB, 2 vl, a-vla, t-vla, b-vla, 2 ob, fag, org
Trauren und Leiden soll heute verschwinden	kantaat	SSATB, 2 vl (= 2 ob), 2 vla, 2 tr, timp, bc

21 Grusnick, isiklikud märkmed, https://www2.musik.uu.se/duben/presentationSource1.php?Select_Dnr=1178 (13.12.2018).
22 Krummacher 1965: 185 (Wolfenbütteli eks.).
23 Küster 2015b: 234, 236 (Österreichi/Bokemeyeri kogu eks.).
24 Rudén, RISM; https://www2.musik.uu.se/duben/presentationSource1.php?Select_Dnr=1177 (5.6.2019).
25 Rudén 1968: 186.

5) Solistlikke või peamiselt solistlikke, läbikomponeeritud vaimulikke kontserte (enamasti on need saksakeelsed psalmikontserdid) kirjutas Meder tõenäoliselt rohkem noorena,[26] kuid veel sajandivahetusest on üks neist säilinud („Jubilate Deo"), mistõttu ka nende hilisem loomine (Riias) pole päris välistatud. Varasemad kontserdid on võrdlemisi vähe liigendatud, kuid siiski alalõikudega, ühele solistile ja väikestele koosseisudele, hilisemad selgemalt piiritletud alaosadega ja suurematele koosseisudele. Tõenäoliselt ei peegelda koosseisu muutumine Mederi eelistust, vaid tulenes lihtsalt uutes töökohtades valitsevatest eeltingimustest, nagu muusikute arv. Samuti kasutab Meder hilisemates kontsertides rohkem polüfoonilisi tehnikaid, tulenevalt suuremast koosseisust ehk mitme vokaalsolisti võimalusest.

Väga laias laastus peegeldab Mederi loomingu muutumine oma ajastu arenguid *ca.* 1670–1720, liikudes läbikomponeeritud, pigem vähe liigendatud vaimulikest kontsertidest *concerto cum aria* ning dialoogi kaudu kantaadisarnaste teosteni ning selgelt eristuvate alaosadega muusikani. Nagu tõendab ühe juhumuusika teksti trükis 1708. aastast (noodid pole säilinud), jõudis Meder ka kantaadi komponeerimiseni, nagu seda praegu mõistame: žanriks on Meder trükises märkinud „niinimetatud *cantata*".[27] Nagu tekstistruktuurist võib järeldada, vaheldusid teoses tõesti retsitatiivid eri liiki aariatega, sh. *da-capo*-aaria, ja lisatud oli lõpukoor. – Kuna siin kirjeldatu tugineb siiski vaid väheste säilinud käsikirjade hindamisele, on tegu vaid oletustega ja konkreetsed arenguliinid vajavad alles väljaselgitamist (vrd. nt. Wollny 2016: 13, 19; ka Küster 2014: LI).

Võimalikest eri ametikohtadega seotud loomingulistest suunitlustest sõltumatult iseloomustab Mederi vormi- ja stiiliotsinguid teravmeelsus ja tugev dramaturgiline vaist, eriti aga väljenduslik mõjusus (afektiivsus), rääkimata laitmatust tehnilisest käsitööoskusest. Suurt tähelepanu pöörab Meder teatavale vormisümmeetriale ning tekstile nii semantilises kui foneetilises mõttes, arvestades alati sõnarõhkude ning sõnatähendustega.

Mederi Tallinna-looming

Mederi ametiajast Tallinnas pärinevad niisiis kolme teose käsikirjad: kontserdid „Ach Herr, straffe mich nicht" ja „In principio erat verbum" ning ooper „Kindlameelne Argenia".[28] Nagu mainitud, dateerusid 1680ndatesse mitmed käsikirjad, mida ei saa senistel andmetel otseselt seostada ühegi Mederi ametikohaga. Nende teoreetiliselt võimalik seos Tallinnaga tundub olemasoleva informatsiooni põhjal siiski ebatõenäoline, kuigi oma väikese koosseisu poolest (enamikul üks, kahel kolm vokaalsolisti) sobinuksid nad hästi Tallinnasse, kus Mederil teadaolevalt eriti palju muusikuid, eriti lauljaid, kasutada polnud (vt. Schaper 2012: 164, 166), võimalik, et osalt 1657. aasta katku järelmõjuna. Kuid ka juhul, kui tegu on pärast Tallinna aega loodud muusikaga, võib selles näha peamiselt kaht iseloomulikku arenguliini, mida esindavad ka „Ach Herr, straffe mich nicht" ja „In principio": tegemist on solistlike, väikesele koosseisule mõeldud teostega, ühelt poolt (psalmi-) kontsertidega, mis on enamasti vähe liigendatud (nagu „Ach Herr, straffe mich nicht"), teiselt poolt ladinakeelsete, itaalia stiili- ja vormimõjuga teostega (nagu „In principio").

„Ach Herr, straffe mich nicht"

Psalmikontserdi „Ach Herr, straffe mich nicht" („Issand, oma viha sees ära sa mind nuhtle"; sopranile, kahele viiulile ja *basso continuo*'le) mõned iseloomulikud jooned on minu hinnangul seotud tema daatumiga. Käsikirja tiitellehel on aastaarv olemas ja muidugi on põhjust küsida, miks olen asunud ümber dateerima Mederi enda dateeritud teost (1679 asemel 1674). Kahtlemata ei eksinud autor kuupäeva kirjutamisel (eriti ebatõenäoline olnuks tulevikku dateerimine ehk 1674. aastal 1679. aastasse) – vaid hoopis käsikirja uurijad selle lugemisel (vt. ill. 1). Aastaarv, õieti selle viimane number on tõepoolest äärmiselt halvasti dešifree-

[26] Vrd. ka Wollny (2000: 192), kelle hinnangul on tegu enne Mederi Gdański aega loodud varaste teostega.

[27] „Geht das schwartz Gewölck fürüber" Riia superintendendi M. Liborius Depkini ja Catharina Witte pulmadeks, 14.7.1708, Läti Ülikooli Akadeemiline Raamatukogu, Rara, 35056 (1).

[28] Ooperi kui omaette ja suurema teema jätan siin kõrvale ja keskendun järgnevas kirikumuusikale; kuid vt. sissejuhatavalt „Kindlameelse Argenia" kohta Siitan 1999. „In principio" jõudis Dübeni kogusse hinnanguliselt juba 1675. aastal ning võib puhtteoreetiliselt olla komponeeritud ka enne Tallinna aega.

Illustratsioon 1. "Ach Herr, straffe mich nicht" dateeringuga tiitelleht (Uppsala ülikooli rmtk., vmhs 29:005).

ritav, sarnanedes tänapäeva inimese silma jaoks 9-ga, kuid 17. sajandil kirjutati sellesarnase liigutusega number 4, nagu võib veenduda ka võrdluses Mederi teiste käekirjanäidetega (ill. 2–4). Numbrit 4 kirjutab Meder kahe joonega („Ach Herr, straffe mich nicht" tiitellehel ristub selle saba g-tähe aasaga); numbrit 9 kirjutab Meder ühe joonega.

Ka käekirja järgi hinnates peaks partituur olema varem kirjutatud kui 1679, sarnanedes rohkem Mederi varaseimate kirjadega.[29] Lisaks sellele dateerib Dübeni kogu paberisorte uurinud Jan Olof Rudén „Ach Herr, straffe mich nicht" käsikirja paberi väga tõenäoliseks kasutusajaks ajavahemiku dets. 1673 – dets. 1677 (Rudén 1968: 158). Ning lõpuks: „Ach Herr, straffe mich nicht" on dateeritud 14. augustil. Nii 1674 kui 1679 oli augusti keskel ette nähtud palvepäev (milliseks puhuks Meder teose kindlasti ka kirjutas, 6. psalmi tekst sobib selleks hästi), kuid 1674 oli selle kuupäev 14. august, 1679 aga 15. august.[30] Seega kinnitavad kokkuvõttes mitmed asjaolud oletust, et kuupäeva tuleks lugeda kui 1674.

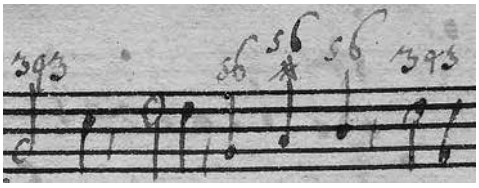
Kuna nii 1674. kui 1679. aasta puhul on tegu Tallinnas kirjutatud looga, poleks artikli teema jaoks viiel aastal justkui olulist vahet. Kuid daatum on oluline, kuna teosel on seoseid Johann Rosenmülleri (1619–1684) psalmikontserdiga „Ach Herr, straffe mich nicht" ja need võimaldavad mh. heita valgust Mederi kantorikssaamisele 1674. aastal. Rosenmülleri „Ach Herr, straffe mich nicht" (sopranile, 2 viiulile, 2 *viola da braccio*'le, violoonele ja orelile; 1655?) oli väga ulatusliku levikuga teos,

[29] Noore Mederi kiri on kalligraafilisem; näiteks kaarega ff sellisel kujul nagu „Ach Herr" partituuris esineb kirjades kõige hiljem 1678, aga mitte enam 1680. aastal kirjutatud ooperi käsikirjas ega sealses pühenduses Rootsi kuningapaarile, kuigi see on kirjutatud hoolikas ilukirjas.

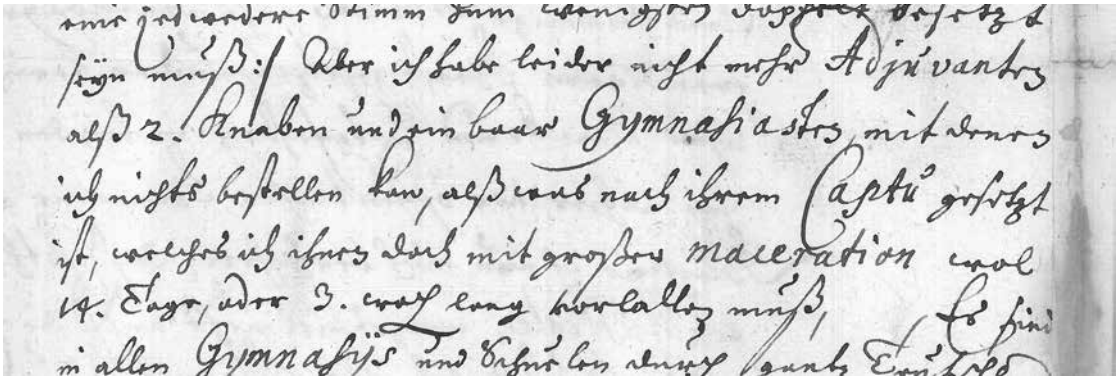
[30] Eestimaa piiskopi Johann Jacob Pfeiffi ringkiri palvepäevade kohta, 24.4.1674, Rahvusarhiiv, EAA 1187-2-315 f. 225–226; kuninglik plakat tänupühade ja palvepäevade kohta, 18.2.1679, samas f. 277–280^{v}.

Illustratsioonid 2–4. Numbrite 9 ja 4 näited Mederi käekirjast:

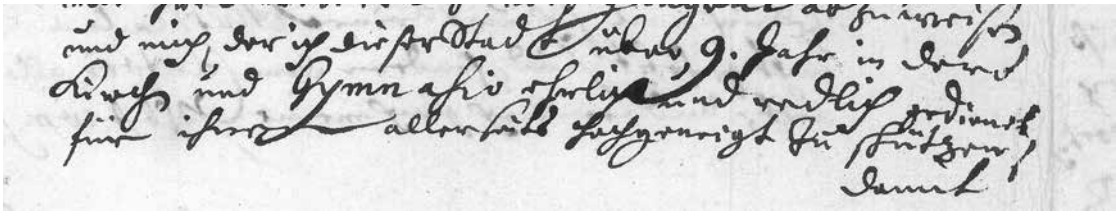
2. „Ach Herr, straffe mich nicht", b.c. (rea alguses ja lõpus on näha 3-4-3);



3. „14. Tage, oder 3 wochen lang" („14 päeva, või 3 nädalat"; Mederi kirjast Tallinna raele, 7.3.1677, Tallinna Linnaarhiiv (TLA) 230-1-Bl.15 f. 45^{v});



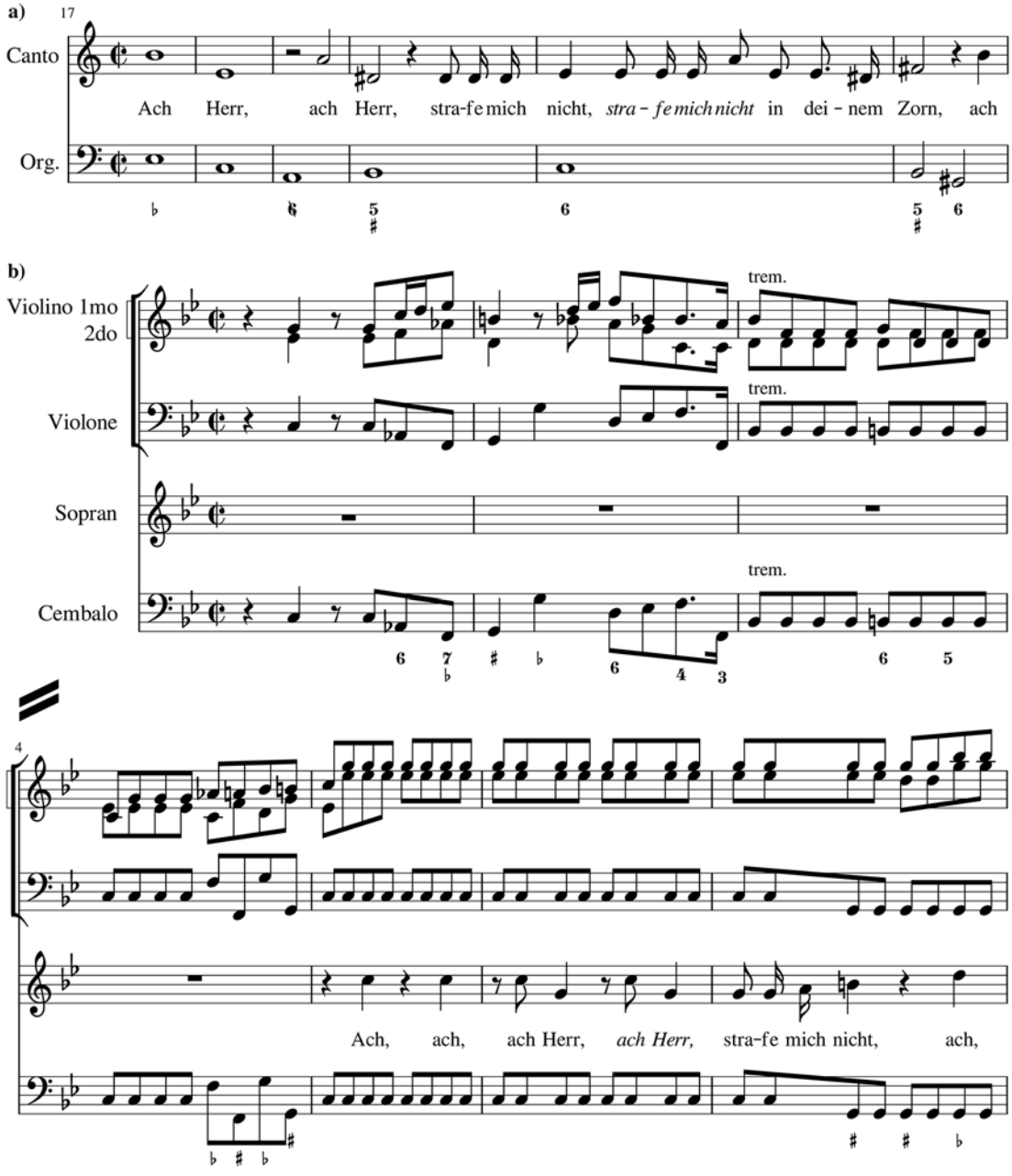
4. „der ich dieser Stadt über 9. Jahr in dero Kirchen und *Gymnasio* ehrlich und redlich gedienet" („kes ma olen seda linna üle 9 aasta kirikus ja gümnaasiumis ausalt ja puhtahingeliselt teeninud", Mederi kirjast Tallinna raele, 21.11.1682, TLA 230-3-1562 f. 14^{v}).



tänu millele sai retsitatiivstiil ilmselt Saksamaal tõeliselt laialt tuntuks (Wollny 2016: 220). Meder oli lauljana hea bass ja kontratenor (Mattheson 1740: 219, 221), tõenäoliselt oli teos ka tema repertuaaris ning ilmselt sealt rohkem või vähem teadlikud seosed ka tulenevad. Nimelt leidub sarnasusi nende kahe teose vokaalpartiides – täpsemalt kohati soprani rütmijoonises ja meloodiajoonises Mederi teose alguses ja lõpus (vt. näide 1).

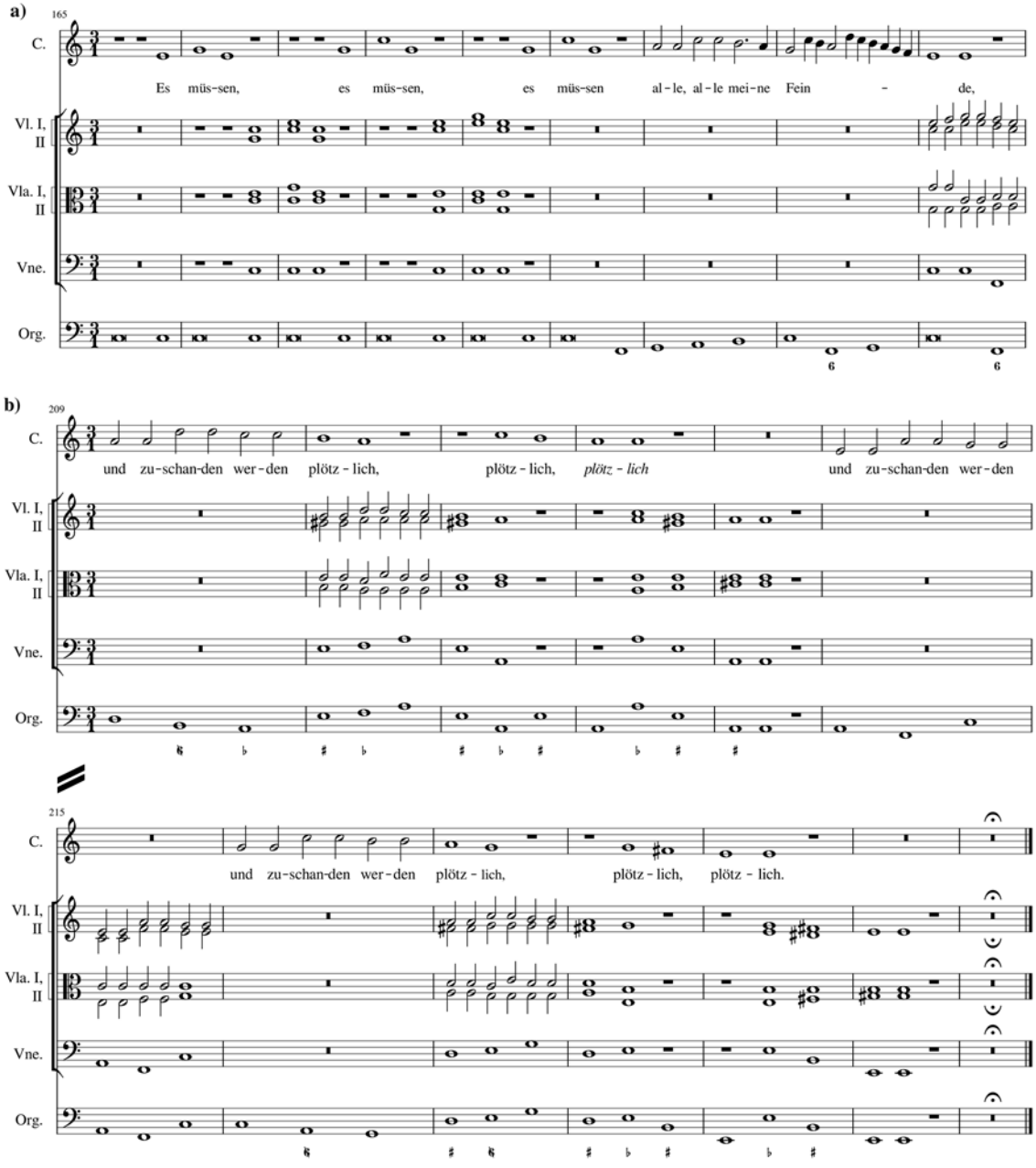
Mederi teose vokaalliini rütm sarnaneb Rosenmülleri omaga kohati päris täpselt, meloodiajoonis pisut vähem, nt. hüpe alla alguses tekstil „Ach Herr". Kõnekas on tõsiasi, et Mederil puuduvad fraasikordused kohtades, kus neid kasutab Rosenmüller, selle asemel esinevad kordused mujal. Siin võib Meder siiski olla lähtunud esmajoones sisulistest kaalutlustest, võimalik, et erinemistaotluse kõrval. Fraasikordustega rõhutab Meder nimelt kannatava inimese alandlikkust, korrates samas palju vähem Jumala karistusega seotud sõnu ('straffe[n]' – 'karistama/nuhtlema', 'Zorn' – 'viha', 'Grimm' – 'vihaleek') (Gugnowska 2013: 118–119) ja valides seega Rosenmüllerist erineva teoloogilise rõhuasutuse. Rosenmülleri rütmi- ja mõnevõrra meloodiajoonisega sarnaneb Mederi oma teose algul (t. 5–38, Rosenmülleril t. 17–56), samuti

Näide 1. „Ach Herr, straffe mich nicht" sopranipartiide algus a) Rosenmülleril b) Mederil.



lühikeses lõigus lõpus (t. 95–112; Rosenmülleril t. 165–221). Viimases võisid Mederi eeskujuks olla mõningad markantsemad motiivid (vt. näide 2), nt. terts üles ja hüpe alla tekstil „es müssen", samuti tõusvad kaheksandikud (Rosenmülleril noteeritud „aeglasemas" taktimõõdus) sõnadel „alle meine Feinde", figuratsiooni „Feinde" lõpusilbil (Rosenmülleril t. 172–173) aga kasutab Meder tekstil „zuschanden werden" (t. 100–101). Seost võiks näha ka meloodia- ja rütmijoonises sõnadel

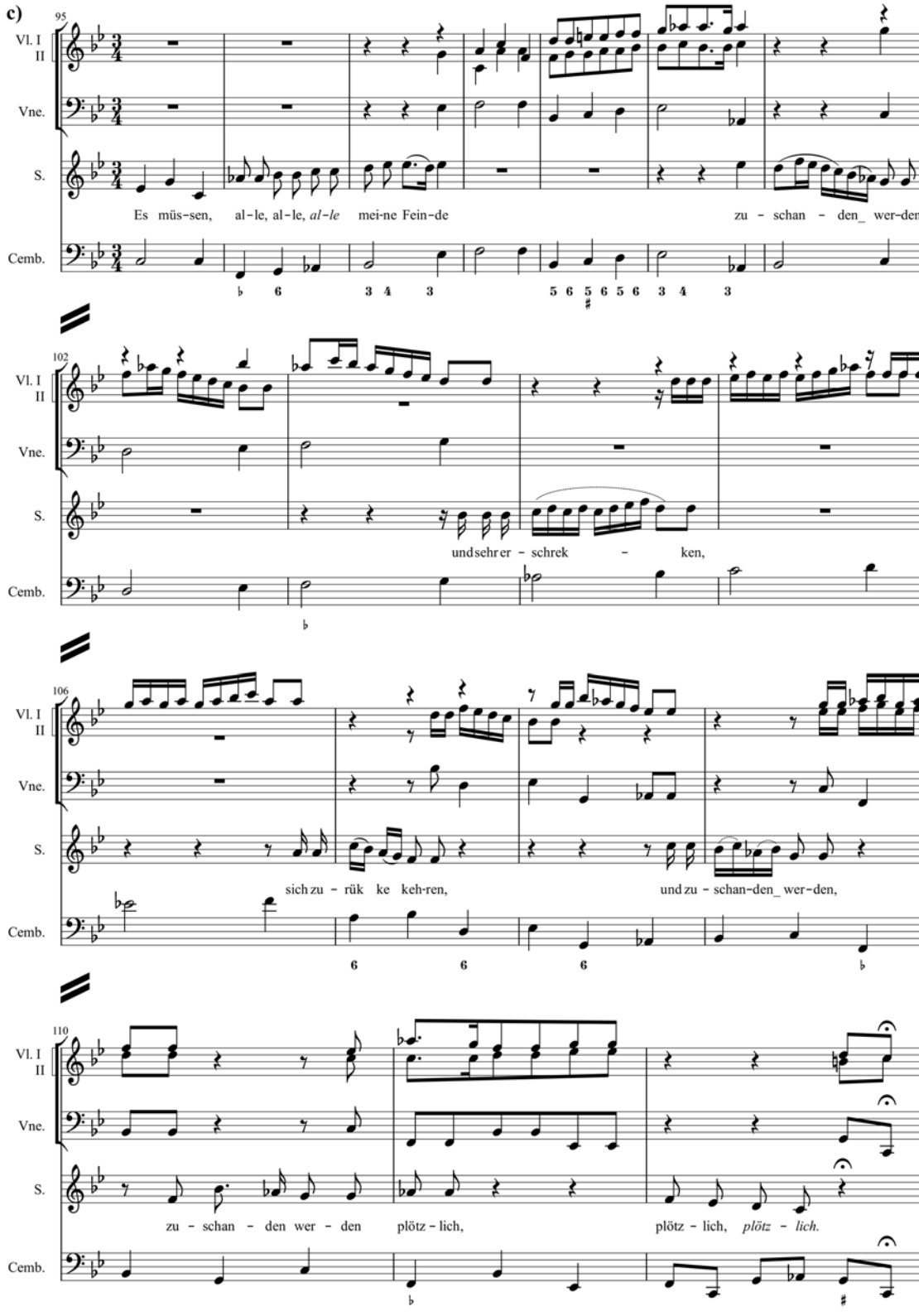
Näide 2. „Ach Herr, straffe mich nicht" lõpuosa Rosenmülleril (a, b) ja Mederil (c).



„[zu]schanden werden" (Rosenmülleril t. 209–210, 216–217, Mederil t. 108–109, kuid kaunistavate nootidega), samuti teost lõpetavas astmelises käigus alla tekstil „plötzlich, plötzlich", mille Meder on tertsilt laiendanud kvardile.

Eeldusel, et Mederile andis esmase inspiratsiooni Rosenmülleri vokaalpartii, pakub teose alguse lähem vaatlus võimalust oletusteks Mederi komponeerimisviisi kohta. Rosenmülleri sissejuhatavast ritornellist on Mederi sissejuhatus täiesti sõltumatu. Ajastule ja ka Mederi vaimulikele kontsertidele tüüpiliselt seondub sissejuhatus hoopis otseselt esimese vokaallõiguga: sissejuhatuse algus selle pauside, kvardihüppe ja lamentoliku

Näide 2. Järg.


c)
95
Vl. I
II
Vne.
S.
Cemb.
Es müs-sen, al-le, al-le, *al-le* mei-ne Fein-de zu - schan - den_ wer-den,
102
und sehr er - schrek - ken,
106
sich zu - rük ke keh-ren, und zu - schan-den_ wer-den,
110
zu - schan - den wer - den plötz - lich, plötz - lich, *plötz - lich.*

iseloomuga on tuletatud vokaalliini algusest. Mõlemaid seob Mederile väga iseloomulik nn. keelpillitremolo, mis aimab järele oreli tremulanti[31] ja mida kasutati just kaebuse, *lamento* väljendamiseks. Viimast rõhutab Meder Rosenmüllerist hoopis enam. – Niisiis näib esmane idee olevat lähtunud vokaalliinist (soovides siduda esimesi lõike, on vokaalliini ülekandmine sissejuhatusele ehk instrumentidele kui mitte ainuvõimalik, siis vähemalt märgatavalt esitajasõbralikum, kui seda oleks instrumentaalstiili ülekanne vokaalile). Järgnevalt on aga mõlemad lõigukesed visandatud koos, nt. sarnase saatefiguuriga. Kirjeldatud lähenemine on Rosenmülleri omast kahtlemata erinev ja vähemalt teoreetiliselt sarnane teistes Mederi kontsertides. Niisiis kasutab Meder inspiratsiooniallikat, kuid seda väga iseseisvalt ja mõjusalt edasi arendades, meisterlikult ning teistsugusest vaatepunktist teksti lahti mõtestades. Figuratiivse tekstitõlgenduse näiteid on Mederile omaselt palju, nii konventsionaalseid – näiteks venitab Meder eriti pikaks noodi sõnadel „kui kaua" – kui ka ainulaadseid, nt. kasutab ta teose lõpuosas teravmeelset figuuri (Rosenmüllerist, samuti teistest samale psalmile muusika loonud autoritest sõltumatult; vt. näide 2). Nimelt, viimaseid sõnu – „äkki, äkki" (*plötzlich*) – otseselt muusikasse „tõlkides" lõpetab Meder vokaalpartii keset kadentsi (bass on just jõudnud kuuendale astmele), nii et instrumendid kiirustavad ühe löögi jooksul kadentseerima.

Kui sarnast rütmi Rosenmülleri ja Mederi teoste vokaalpartiides võiks pidada ka keelerütmist tulenevaks ning seega juhuslikuks kokkulangevuseks (kuigi samas leidub Mederi ja Rosenmülleri lahendustest erineva rütmijoonisega teoseid samale psalmile), siis meloodiajoonise sarnasusi on keerulisem juhusega või keeleintonatsiooniga põhjendada – kokkulangevusi vokaalliinis on selleks pisut palju. Mederi teose ülejäänud aspektid on Rosenmüllerist sõltumatud: bass ja harmoonia on uued, ning Meder on lisanud keelpillid läbivalt (Rosenmülleril osades lõikudes), Mederil puuduvad vaheritornellid ja üldse on teose ülesehitus erinev ning sel on vähem alaosasid. Ajastule ja žanrile tüüpiliselt pole alaosad kuigi tugevalt liigendatud, need järgivad teksti (ehk uuele tekstilõigule vastab uus muusikaline materjal) ning viimane lõik on komponeeritud moodsa värssaaria stiilis kolmeosalises taktimõõdus.

Kokkuvõttes on Mederi lahendused täiesti individuaalsed, kuid seosed Rosenmülleri teosega on siiski märgatavad. Taaskasutuse laad ei võimalda Mederi teost vaadelda otseselt auavaldusena Rosenmüllerile, aga ka n.-ö. õppimise eesmärk näib välistatud, kuna Meder näitab end siin täiesti kogenud, mudelit suveräänselt edasi arendava autorina, pealegi tundis Meder, kes oli teeninud just lauljana ka õukondades, retsitatiivstiili suurepäraselt kahtlemata juba varem. Seoste laad viitab pigem vähem teadlikule inspiratsiooniallika kasutamisele, kuid olulisem kui välja selgitada, kui teadlikult Meder eeskuju kasutada võis, on vahest asjaolu, et seoste põhjal otsustades tundis ta Rosenmülleri teost ülimalt hästi – eriti just selle vokaalpartiid. Üks võimalik ja loogiline järeldus oleks, et Rosenmülleri „Ach Herr straffe mich nicht" pidi olema üsna äsja olnud Mederi enda repertuaaris. See on veel üks põhjus, miks dateeriksin selle teose pigem aastasse 1674, kui Mederi aktiivsest õukonnalaulja karjäärist polnud kuigi palju aega möödunud.[32] Liiatigi ei saanud Meder, tollal 25-aastane, Tallinnasse jõuda enne või kuigivõrd enne augusti algust 1674 ja Meder võis Rosenmülleri teost kasutada ka inspiratsiooniallikana tingimustes, kus teos pidi kiirelt valmima – ettekandeks 14. augustil. Kui „Ach Herr, straffe mich nicht", kaasaegse väga moodsa kontsertstiili ere näide, oli Mederi n.-ö. avanguks Tallinnas, omandavad Tallinna rae põhjendused Mederi töölevõtmiseks, pealegi Mederile soodsate lisatingimustega, palju konkreetsema kontuuri:

> Otsustati ühehäälselt, et vabale kantorikohale võetakse tööle Johan Valentin Meder, *studiosus*, tema erakordsete muusikaliste kogemuste tõttu, nende tingimustega, et kuna ta ise ei saa häält kaotamata koraali laulda, kasutagu ta asendajana teist koraalilauljat, ja kuna siis varasem rehkendusmeister Stammer on seda nõus tegema, saagu viimane igal aastal selle eest 10 riigitaalrit, nimelt 5 taalrit kogudustelt

[31] Orelitremulandi puhul varieeritakse õhuvoolu katkendliku heli saavutamiseks.

[32] Hilisemates kirjades väidab Meder küll, et ta „tiiskanthääl" säilis 40. eluaastani (kiri Christoph Raupachile, 21.5.1708, Mattheson 1740: 221). Seega laulis ta ka pärast õukonna-aastaid, kuid Mederi kantoriameti ajal sai laulmine siiski vaid kõrvalrolli mängida, kasvõi kantori töökoormust arvestades.

ja 5 taalrit viljalaekast, ja kui tulevikus võetakse teine kantor tööle, ei laiene see kõik talle teps mitte.[33]

Meder tüüpmudeleid küll ei kasuta, vaid iga teos on mingis mõttes individuaalne lahendus. Siiski võib „Ach Herr, straffe mich nicht" pidada Mederi kontsertide iseloomulikuks näiteks nii stilistiliselt (nt. paindlik vokaalliin, teravmeelsed ja õnnestunud figuurid ning afektide kujutamine) kui vormiliselt (nt. pigem vähene liigendatus, moodsa aarialiku lõigu lisamine, sissejuhatuse ning esimese vokaallõigu seotus).

„In principio erat verbum"

Mederi teine Tallinna perioodist säilinud käsikiri „In principio erat verbum" („Alguses oli Sõna"; sopranile, kahele viiulile ja *basso continuo*'le) sarnaneb vokaalstiili ning instrumentide kasutuse poolest teosega „Ach Herr, straffe mich nicht", kuid esindab vormiliselt itaalia eeskujudega seotud liini Mederi loomingus. Kuna „In principio" põhineb väga lühikesel tekstil (Joh. 1.1),[34] tuli Mederil leida strateegiaid teose piisava pikkuse saavutamiseks. Ta ei valinud selleks mitte ainult üksikute fraaside, vaid tervikteksti korduse, mis on Mederile omase kontsentreerituse kõrval väga erandlik; lisaks kasutab Meder viimast tekstirida refräänina – vastavalt itaalia mudelitele, täpsemalt sajandi keskpaiga Rooma (soolo)motettidele ja ilmalikele kantaatidele (vt. nt. Frandsen 2006: 174–175, 230–233; Carissimi näitel Rose 1962: 206–209). Ülejäänud korratud tekst on aga täiesti erinevalt komponeeritud – Meder järgib itaalia eeskujusid valikuliselt, oma vormitõlgenduses.

T. 1	[Sinfonia]	C–3/2–C
41	In principio erat verbum et verbum erat apud Deum et Deus erat verbum	C
66	hoc erat in principio apud Deum	C / refräänn
82	In principio erat verbum et verbum erat apud Deum et Deus erat verbum	3/2
106	hoc erat in principio apud Deum	C / refräänn

Vaid tekstiosade algused on meloodiliselt pisut sarnaselt kujundatud, muus osas kasutab Meder esimeses vokaallõigus (t. 41 jj.) *sinfonia* alguse (C) muusikalist idioomi, kordus (t. 82 jj.) seondub *sinfonia* keskosa materjaliga (3/2). Selliseid sidusust loovaid võtteid kasutab Meder oma teostes sageli – täpseid teksti- ja muusikalisi kordusi seevastu esineb varasemas loomingus ainult ladinakeelsetes, ilmselgelt itaalia, täpsemalt Rooma eeskujudega teostes (nt. „Sufficit nunc Domine", „Vox mitte clamorem"). Nii põimuvad siin Mederi saksakeelsetele vaimulikele kontsertidele omased jooned itaaliapärastega.

Lõpetuseks: teisel pool allikaid

Allikates leiduvate vihjete põhjal mittesäilinud teoste kohta võib väita, et Meder ei kirjutanud siiski Tallinnas ilmselgelt mitte ainult väiksekoosseisulisi teoseid ega ka ainult kontserte. Nii lisas Meder 1677. a. ühele raele adresseeritud palvekirjale[35] 9-häälse *arietta* (teos pole säilinud). Suhteliselt vara hakkas Meder kirjutama moodsaid, erinevatel tekstiliikidel põhinevaid teosed, kusjuures tekstiliigist tulenes laias laastus ka muusikastiil. Esimene säilinud sedalaadi teos on Riias 1684 kirjutatud dialoog „Wie murren denn die Leut'". Sellele, et Meder komponeeris niisugust kantaadilikku ehk eri stiilides ja rohkem eristuvate lõikudega teoseid juba Tallinnas, viitab mitme mõisa omaniku Arend Dietrich Metstackeni surma puhul loodud leinamuusika tekst (1677, muusika säilinud pole; vt. ill. 5). Tegelasteks on Apollo, leinavad „kurvad Liisud" (*die traurigen Liesen*), Mars ja Nümf, kelle tekstide põhjal on võimalik teha oletusi ka muusika kohta. Näiteks nõudsid Apollo aleksandriinid ja „kurbade Liisude" riimvärsid heliloojalt kahtlemata täiesti erinevat kohtlemist, riimvärssidest pidi saama värssaaria stiilis osa, ja sellele lisaks on „Madrigaliga" pealkirjastatud lõikudes üsna osavalt järele aimatud itaalia ebakorrapärast madrigaliluulet, mis olnuks tavapärane kirjutada retsitatiiviks või vähemalt deklamatoorses stiilis. Teos lõpeb kooriga; lõpukoore võib Me-

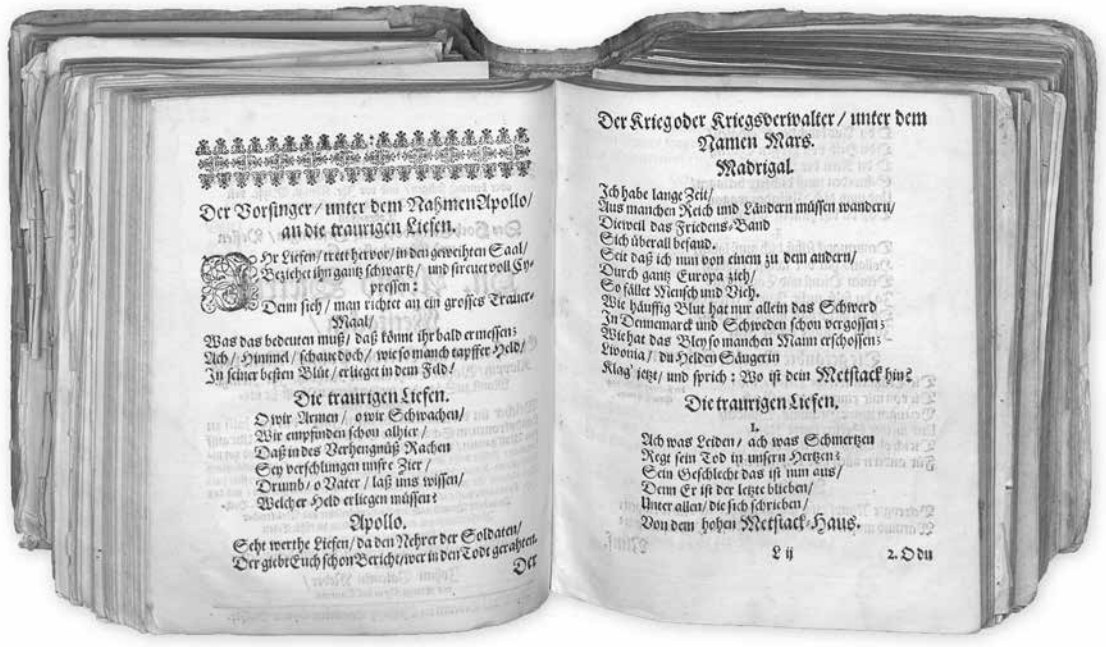
[33] „Eodem ist einhellig *votiret*, daß *Johan Valentin Meder*, *Studiosus*, wegen seiner in *Musicis* sonderbaren Erfahrung zum *vacirend Cantorat* befodert werden solle, *hisce conditionibus*, daß, weilen er selber den *choral* ohne verlust seiner stimme nicht abwarten kann, Er einen andern *Choralisten substituire*, und weilen sich denn der gewesene Rechenmeister Stammer dazu gebrauchen laßen will, Alß soll derselbe jährlich dafür 10. Rtr., nemlich 5. Rtr. von Gemeinen, und 5. Rtr. vom Kornkasten zu genießen haben, Und soll dieses alles ins künftig wenn ein ander *Cantor* angenommen wird, durchauß in keine *consequentz* gezogen werden." Raeprotokoll, 18.12.1674, TLA 230-1-Ab93b f. 362.

[34] Alguses oli sõna ja sõna oli Jumala juures ja sõna oli Jumal. Seesama oli alguses Jumala juures.

[35] 7.3.1677, TLA 230-1-Bl.15 f. 45–48.

Illustratsioon 5. Arend Dietrich Metstackeni surma puhul loodud leinamuusika tekstitrükise tiitelleht ja esimesed leheküljed (1677, TLÜ AR, I-4232).

Traurige Unterredung/
über den
Zwar unglücklichen/ und niemals gnug zu betraurenden/
aber dennoch seeligen/ und vor Ihr. Königl. Mayst. von
Schweden Ritterlich aufgestandenen
Todes-Fall
Des HochEdelgebohrnen/ Gestrengen/ Vesten
und Wannhafften Herren/
Hn. Arend Dietrich
Wetstacken/
Erb-Herren auf Kerroh/ Palms/ Mettepeß/
Kloppitz/ Wohla/ Sohrola und Rikholtz/ Ihr Königl.
Mayst. zu Schweden wolverdienten Obrist-Le ute-
nanten zu Fuß.
Welcher im verwichenen 1676sten Jahr/ den 30. Juliij zu
Landskronen/ in Schonen (als Er selbige Nacht umb 11. Uhr auff
den Wall gangen/ und die Wachten/ und alles/ umb den Feind vor zu-
kommen/ stattlich wahr genommen) von einer durch das Haupt geschossener
Musqueten-Kugel/ elendig umbkommen/ und seine Seel zu GOtt geopffert hat;
Von dannen Er zu Wasser über Riga hieher nacher Reval gebracht/ und den
19. Februarij dieses 1677ten Jahres in hiesiger Kirchen zu St. Olai. Hoch-
Adelichem Brauch nach/ von Hochansehnlicher und Volckreicher
Versamlung/ mit grosser Solennität/ in die kühle Erden
zu seiner Ruhe/ gesetzet worden.
In einer Trauer-Music vorgestellet und besungen
von
Johan Valentin Meder/
des Königl. Gymnas. Cantore.
REVAL/ Gedruckt bei Christoph Brandeken/ Gymn. Buchdr.



Der Vorsinger/ unter dem Nahmen Apollo/
an die traurigen Liesen.
HR Liesen/ tretet hervor/ in den geweihten Saal/
Beziehet ihn gantz schwartz/ und streuet voll Cy-
pressen:
Denn sich/ man richtet an ein grosses Trauer-
Maal/
Was das bedeuten muß/ daß könnt ihr bald ermessen:
Ach/ Himmel/ schaut doch/ wie so manch tapffer Held/
In seiner besten Blüt/ erlieget in dem Feld/

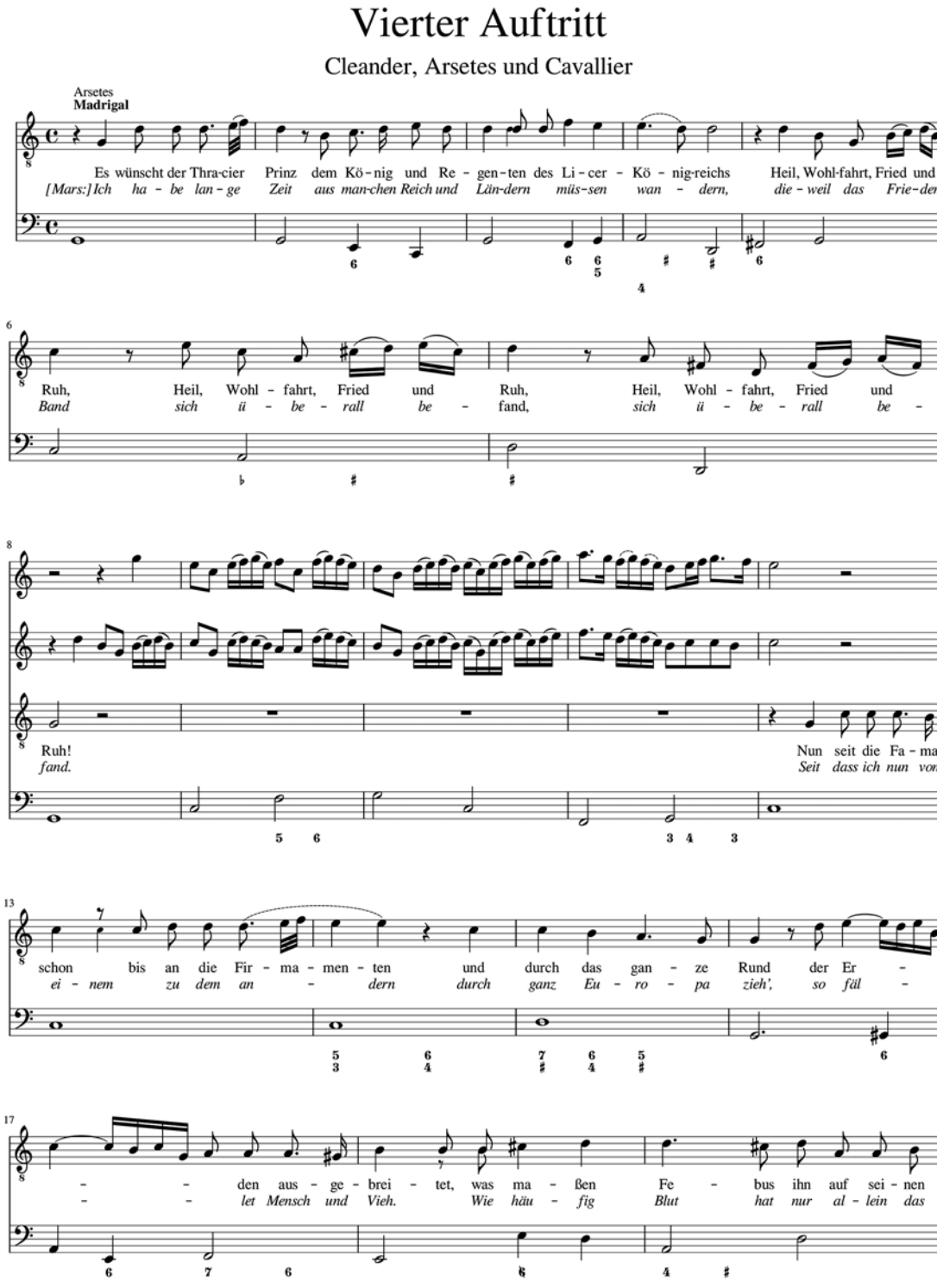
Die traurigen Liesen.
O wir Armen/ o wir Schwachen/
Wir empfinden schon alhier/
Daß in des Verhengnüß Rachen
Sey verschlungen unsre Zier/
Drumb/ o Vater/ laß uns wissen/
Welcher Held erliegen müssen?

Apollo.
Seht werthe Liesen/ da den Nehrer der Soldaten/
Der giebt Euch schon Bericht/ wer in der Tode gerahten.
Der

Der Kriegs oder Kriegsverwalter/ unter dem
Namen Mars.
Madrigal.
Ich habe lange Zeit/
Aus manchen Reich und Ländern müssen wandern/
Dieweil das Friedens-Band
Sich überall befand.
Seit daß ich nun von einem zu dem andern/
Durch gantz Europa zieh/
So fäller Mensch und Vieh.
Wie häuffig Blut hat nur allein das Schwerd
In Dennemarck und Schweden schon vergossen?
Wie hat das Bley so manchen Mann erschossen?
Livonia/ du Helden Säugerin
Klag' jetzt/ und sprich: Wo ist dein Metstack hin?

Die traurigen Liesen.
I.
Ach was Leiden/ ach was Schmertzen
Regt sein Tod in unsern Hertzen?
Sein Geschlecht das ist nun aus/
Denn Er ist der letzte blieben/
Unter allen/ die sich schrieben/
Von dem hohen Metstack-Haus.
L ij 2. Odu

Näide 3. „Kindlameelne Argenia", II vaatus, Arsetese madrigali algus. 1. tekstirida originaal, 2. rida: Metstackeni leinamuusika, Marsi madrigali tekst.



deri säilinud teostest leida vaid küpse loomingu hulgast ja nad on komponeeritud imitatsioonilise lõiguna. Leinamuusika näol pidi olema tegu stiili ja ka tehnika poolest üsna erinevate ja seega eristuvate alalõikudega teosega. Oletus, et seda võiks seega kujutleda nn. varase kantaadi, võib-olla aga ka dialoogi laadis teosena, ühesõnaga kõige moodsamate suundumuste esindajana, jääb muusika puudumisel paratamatult spekulatsiooniks.

See-eest aga leidub siin üks teine väga huvipakkuv seos: Metstacken sai surma sõdurikohuseid täites, nagu on mainitud ka leinamuusika tekstitrükise tiitellehel, ja vastav kontekst ehk Skåne sõda (Taani-Rootsi sõda) on siin otseselt sõnastatud. Nii just seda ajaloolist tausta kui ka samu antiikseid tegelaskujusid kasutab Meder oma ooperis „Kindlameelne Argenia" (vt. lähemalt Siitan 1999), mille värsid nii vaheldusrikkad ei ole. Tegelaskujusid puudutava ning süžeelise ilmselge seose kõrval on alust isegi muusikaliste kokkupuutepunktide üle spekuleerimiseks: pool Marsi madrigalist (leinatrükise 3. lk.) sobiks ooperi teise vaatuse Arsetese madrigali (II/4) muusikaga (vrd. näide 3) ning seda mitte üksnes silbijaotuselt, vaid ka tekstitõlgenduse ja figuuride poolest, näiteks kordused tekstil „dieweil der Friedensband sich überall befand" („kui rahuside kõikjal valitses") t. 5–8, piltlikustades „kõikjale" liikumist, või „fället" („langeb") t. 16–17 laskuvatel kuueteistkümnendikel, mis võiksid illustreerida langevat liikumist. Tõsi, kolmes kohas (t. 3, 13, 18) on tarvis minimaalseid muudatusi vokaalliinis, samuti pole teadagi seni andmeid, nagu oleks Meder kasutanud paroodiatehnikat (kui selleks mitte pidada paari fraasi ümbersõnastamist Riiaga seotud dialoogi „Wie murren denn die Leut'" esitamiseks teistes paikades). Muusikalise seose olemasolu ei saa ei tõestada ega ümber lükata ja siinse spekulatsiooniga ei soovi ma niivõrd osutada võimalikule seosele, kuivõrd tuua ühe mõeldava stiilinäite – sarnaselt võis leinatrükise madrigal kõlada.[36]

Viimati toodud näited – *arietta* ja leinatrükis, mille taga võis olla kantaadilaadne teos – ei luba kokkuvõttes ühelt poolt andmete vähesuse ees kapituleeruda, teiselt pool manitsevad silmas pidama säilinud (noodi)materjali põhjal tehtavate järelduste suhtelisust. Nii väikese noodikorpuse puhul kui Mederi oma ei saa üldistuste usaldusväärsus paratamatult olla kuigi suur. Seega tuleks ka ülaltoodud järeldusi Mederi loomingu faaside kohta käsitada – küll üksikasjalikule allikatõlgendusele tuginevate – hüpoteesidena. Viimase hüpoteesina tundub Mederi äärmiselt mitmekesise koguloomingu taustal rohkem kui tõenäoline, et mitmekesisus pidi iseloomustama juba tema Tallinna loomingut – erinevaid loomingulisi liine lubavad ennustada ka vähesed säilinud teosed.

[36] Huvitava analoogi leiame 15 aastat hiljem Gdańskis, kus Meder komponeeris muusika Jacob Gellentini ja Anna Margareta Broenini pulmadeks; säilinud taas ainult tekst („Serenata Oder Freudiger Nachtklang", 1692, Poola Teaduste Akadeemia Gdański Raamatukogu, Oe 34 2° adl. 112). Ka siin kohtame mh. Apollot, Veenust ja („Kindlameelsest Argeniast" tuttavat) muusade koori. Tõsi küll, antiiksed tegelaskujud olid juhumuusika ning ka ajastu ooperite tavalised osalised. Tekst on peaaegu läbivalt värssides, kuid dialoogiline ning kompositsioon ise kolmekooriline, sarnaselt Gdański raele pühendatud kahele Mederi „motetile".

Allikad

Hertsog Augusti Raamatukogu Wolfenbüttelis

Cod. Guelf. 294 Mus. Hdschr.: Nr. 20 Johann Valentin Meder, „In tribulatione", Nr. 29 Johann Valentin Meder, „Languet cor meum"

Luckau Nikolai kiriku raamatukogu

Nr. 221A: Johann Valentin Meder, „Trauren und Leiden soll heute verschwinden"

Kuninglik raamatukogu (Rootsi rahvusraamatukogu)

S 164: Johann Valentin Meder, „Die beständige Argenia"

Läti Ülikooli Akadeemiline raamatukogu

Rara, 35056 (1): „Geht das schwartz Gewölck fürüber" (M. Liborius Depkini ja Catharina Witte pulmadeks), 14.7.1708

Rara, 35070 (2): „Lob- und Danck-Music" (Kliszow' lahingu võitmise puhul peetud tänupühadeks), 20.11.1702

Poola Teaduste Akadeemia Gdański Raamatukogu

Oe 34 2° adl. 112: „SERENATA Oder Freudiger Nacht-Klang" (Jacob Gellentin'i ja Anna Margareta Broenin'i pulmadeks), 18.2.1692

Ms. St. Johannes

Ms. Joh. 190: Johann Valentin Meder, „Der polnische Pracher"

Ms. Joh. 191: Johann Valentin Meder, „Ach Herr, mich armen Sünder"

Ms. Joh. 192: Johann Valentin Meder, „Singet, lobsinget mit Herzen und Zungen"

Ms. Joh. 193: Johann Valentin Meder, „Andächtige Communion-Music"

Ms. Joh. 194: Johann Valentin Meder, „Himmlische Valet-Music"

Rahvusarhiiv

Eesti Evangeeliumi Luteri Usu Konsistoorium

EAA 1187-2-315: Plakatid (1639–1679)

Berliini Riigiraamatukogu (SBB)

Ms. Danzig 4038: „2 Geistliche Gesänge" (Johann Valentin Meder, „Wünschet Jerusalem Glück", „Preise, Jerusalem, den Herrn")

Mus. ms. 30236: „16 Geistliche Gesänge" (lk. 169–179 Johann Valentin Meder, „In tribulatione"; Österreichi/Bokemeyeri kogu)

Mus. ms. Autogr. J. V. Meder 1: Oratorische Passion nach Matthäus

N.Mus. ms. 10379: Clavir Buch Johann David Peter (lk. 39–42 Johann Valentin Meder, Allemande-Courant-Sarabande-Gigue)

Saksimaa Riigi- ja Ülikooliraamatukogu Dresdenis (SLUB)

Sammlung Fürsten- und Landesschule Grimma

Mus.2-E-531: Johann Valentin Meder, „Languet cor meum"

Mus.1739-E-506: Johann Rosenmüller, „Ach Herr[,] strafe mich nicht in deinem Zorn"

Tallinna Linnaarhiiv (TLA)

Tallinna Magistraat

TLA 230-1-Ab93b: Ratsprotokolle (Raeprotokollid), 1674

TLA 230-1-Bl.15: Anstellungen und Suppliken der Diener der Kirche, Küster, Stadtuhrmacher usw. (Kirikuteenistujate, köstrite, linna kellameistrite jne. ametissenimetamised ja palvekirjad), 1585–1805

TLA 230-3-1562: Cantoris Mederis Valediction und darauf erfolgte Streitigkeit mit denen Beeden Stadts Organisten Bartel Busbetzki und Hans Pollack (Kantor Mederi ametistlahkumine ja sellele järgnenud tüli mõlema linnaorganisti Bartel Busbetzki ja Hans Pollackiga), 1682–84

Tallinna Ülikooli Akadeemiline Raamatukogu (TLÜ AR)

Baltika kogu

TLÜ AR I-4232: „Traurige Unterredung [---]" (leinatrükis Arend Dietrich Metstackeni surma puhul), 1677

Uppsala ülikooli *raamatukogu*

Dübeni kogu (https://www2.musik.uu.se/duben/Duben.php, 13.12.2018); Johann Valentin Mederi teosed:

vmhs 028:004 „Die höllische Schlange"

vmhs 028:005 „Ach Herr, straffe mich nicht"

vmhs 028:006 „Gott, du bist derselbe mein König"

vmhs 028:007 „Gott, mein Herz ist bereit"

vmhs 028:008 „Jubilate Deo omnis terra"

vmhs 028:009 „Wie murren denn die Leut'" (2 eks.)

vmhs 051:005 „Gott hilf mir, denn das Wasser"

vmhs 061:006 „Unser keiner lebt ihm selber"

vmhs 061:007 „Quod est hoc quod sentio"

vmhs 061:008 „Sufficit nunc Domine"

vmhs 061:009 „Vox mitte clamorem"

vmhs 085:027 „In principio erat verbum"

imhs 056:006 Trio Chaconne

Kirjandus

Arro, Elmar [s.a.]. *Geschichte der baltischen Kirchenmusik und geistlicher Tonkunst. Versuch einer musikhistorischen Rekonstruktion*. Tüposkript, [Viin].

Bolte, Johannes 1891. Johann Valentin Meder. – *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 7, S. 43–52.

Braun, Werner 1973. Vorwort. – Johann Valentin Meder. *Die beständige Argenia*. Hrsg. von Werner Braun, Das Erbe deutscher Musik 68, Mainz: B. Schott's Söhne, S. 5–8.

Frandsen, Mary E. 1997. *The Sacred Concerto in Dresden ca. 1660–1680*. Diss., Rochester.

Frandsen, Mary E. 2006. *Crossing Confessional Boundaries. The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*. Oxford: Oxford Univ. Press.

Grusnick, Bruno 1965, 1967. Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung. – *Svensk tidskrift för musikforskning*, Jg. 1964, S. 27–82, Jg. 1966, S. 63–186.

Gugnowska, Katarzyna 2013. Johann Valentin Meder – musicus poeticus: analiza retoryczno-muzyczna koncertu psalmowego „Ach Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn" [Johann Valentin Meder – musicus poeticus. Musical-rhetorical analysis of psalm concerto *Ach Herr, straffe mich nicht in deinem Zorn*] – *Aspekty Muzyki* 3, s. 111–133.

Krummacher, Friedhelm 1965. *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*. 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.

Küster, Konrad 2014. Vorwort: Förtsch und die lutherische Kirchenkantate. – *Johann Philipp Förtsch (1652–1732). Evangelien-Dialoge. Gesamtausgabe, Teil I. Vorwort, Dialoge 1–10*. Quellenkataloge zur Musikgeschichte 58, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, S. VII–LII.

Küster, Konrad 2015a. Protestant Church Cantata: Poetical and Musical Challenges Around 1700. – *Anthropological Reformations – Anthropology in the Era of Reformation*. Eds. Anne Eusterschulte, Hannah Wälzholz, Refo500 Academic Studies 28, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 341–348.

Küster, Konrad 2015b. Georg Österreichs Musiksammlung: Entstehung – Gliederung – Fortentwicklung. – *Zwischen Schütz und Bach: Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer als Notensammler (Gottorf/Wolfenbüttel)*. Hrsg. Konrad Küster, Stuttgart: Carus, S. 117–276.

Lindberg, Nils J. 1998. *Paper Comes to the North: Sources and Trade Routes of Paper in the Baltic Sea Region 1350– 1700. A Study Based on Watermark Research*. Marburg/Lahn: IPH.

Malinowski, Stanley Anthony Jr. 1979. *The Baroque Oratorio Passion*. [Thesis, authorized facsimile], Cornell Univ., Ann Arbor.

Mattheson, Johann 1740. *Grundlage einer Ehren-Pforte*. Hamburg: In Verlegung des Verfassers.

Przybyszewska-Jarmińska, Barbara 2002. *The History of Music in Poland. III/1: The Baroque (1595–1696)*. Warsaw: Sutkowski Edition.

Rauschning, Herrmann 1931. *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig*. Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens 15, Danzig: Danziger Verlags-Gesellschaft.

Rose, Gloria 1962. The Cantatas of Giacomo Carissimi. – *The Musical Quarterly* 48/2, pp. 204–215.

Rudén, Jan Olof 1968. *Vattenmärken och musikforskning. Presentation och tillämpning av en dateringsmetod på musikalier i handskrift i Uppsala universitetsbiblioteks Dübensamling*. Käsikiri.

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

Schaper, Anu 2014. Muusikute mobiilsus ja muusika levik Läänemere ruumi idaosas Rootsi aja teisel poolel: kultuuriülekande teooria sobivusest regionaalse muusikaloo konstrueerimisel. – *Res Musica* 6, lk. 21–36.

Siitan, Toomas 1999. Tallinn ja saksakeelse ooperi sünd. – *Teater. Muusika. Kino* 11, lk. 29–33.

Smallman, Basil 1985. Vorwort. – Johann Valentin Meder. *Oratorische Passion nach Matthäus*. Hg. von Basil Smallman, Partitur, Das Chorwerk 133, Wolfenbüttel: Möseler Verlag, S. III–VI.

Werbeck, Walter 2012. *Vokale Gattungen evangelischer Kirchenmusik. – Geschichte der Kirchenmusik. Das 17. und 18. Jahrhundert. Kirchenmusik im Spannungsfeld der Konfessionen*. Enzyklopädie der Kirchenmusik I/2, Laaber: Laaber, S. 92–104.

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

Wollny, Peter 2016. *Studien zum Stilwandel in der protestantischen Figuralmusik des mittleren 17. Jahrhunderts*. Forum Mitteldeutsche Barockmusik 5, Beeskow: Ortus Musikverlag.

Welche Musik hat Johann Valentin Meder in Tallinn komponiert? Überlegungen zur Datierung von Meders Werk[1]

Anu Schaper

Die Musik von Johann Valentin Meder (1649–1719) ist eines der Themen, mit denen Toomas Siitan sich wiederholt und auf vielfältige Weise beschäftigt hat, als Forscher, Dirigent und Noteneditor. Diese Arbeiten haben den folgenden Untersuchungen als eine direkte und feste Grundlage sowie Vorbild gedient. Der vorliegende Beitrag ist ein Ergebnis längerer Forschungen zu Meder, zu welchem Thema ich u.a. durch die Empfehlung von Toomas Siitan gelangt bin. Auch dafür bin ich ihm sehr dankbar.

Von Johann Valentin Meder sind lediglich 26 Werke überliefert, und auch davon kann nur eine kleine Minderheit sicher mit einem seiner Ämter bzw. Aufenthaltsorte in Verbindung gebracht werden. Zudem stimmen die Tätigkeitsorte Meders nicht mit den Überlieferungsorten seiner Werke überein. Meder arbeitete in Tallinn (Reval) als Kantor 1674–1683, war 1684–87 ohne eine feste Stelle in Riga tätig, übernahm 1687–1699 in Danzig (Gdańsk) den Posten des Kapellmeisters der Marienkirche und war schließlich in Riga Musikdirektor (1699–1701) sowie Domorganist (1701–1719). 13 seiner Werke sind überliefert in der Dübensammlung in Schweden, fünf in Danzig (vier davon wurden allerdings wahrscheinlich für Riga komponiert), eines in Stockholm und der Rest in verschiedenen deutschen Archiven. Die Datierung der Werke bildet also die Voraussetzung für Folgerungen über Meders (Komponier)Tätigkeit an verschiedenen Aufenthaltsorten.

Im Beitrag wird zunächst ein Überblick über die Datierungsarbeit gegeben, um aufgrund dessen auf einige charakteristische Züge in Meders Werk hinzuweisen und anschließend seine Tallinner Werke in den Fokus zu nehmen.

Anhand sekundärer Archivquellen konnte kein Werk datiert werden; so habe ich mich zunächst auf philologische Details gestützt. Zu einigen Werken finden sich Angaben aus früheren zuverlässigen Untersuchungen (Krummacher 1965; Grusnick 1965, 1967; Rudén 1968; Lindberg 1998; Küster 2015b). Hand- und Notenschrift der undatierten Autographe habe ich verglichen mit denen der datierten Autographe sowie mit der Handschrift der Briefe Meders (21, aus allen relevanten Jahrzehnten, d.i. 1670er bis 1710er Jahre). Schließlich habe ich sekundäre Quellen wie Ratsprotokolle und andere Archivdokumente, Meders Rigaer Werkkatalog (Abdruck bei Bolte 1891: 50–52), Inventarlisten der Kirchen etc. herangezogen. Die Ergebnisse der Datierung (Tab. 2),[2] die als vorläufige Grundlage für weitere Diskussionen dienen sollen, ermöglichen trotz des sehr kleinen, nicht unbedingt repräsentativen Korpus folgende Überlegungen zu einzelnen Werkgruppen.

Die erhaltenen Choralbearbeitungen (bzw. Werke mit Choralzitaten wie „Singet, lobsinget") gehören zum reifen, für Riga und Danzig vermutlich nach 1700 komponierten Werk. In diesen Stücken mit deutlich abgegrenzten Abschnitten werden viele musikalische Elemente auf einmal variiert und miteinander vielfältig kombiniert, in späteren Abschnitten Elemente aus früheren zusammengeführt und dabei einige inhaltliche (theologische) Aspekte hervorgehoben. Ein Großteil der im Rigaer Werkkatalog aufgelisteten Werke könnte zu dieser Kategorie gehören (vgl. Krummacher 1965: 538–539, 1978: 229); auch in Danzig gab es eine starke Choralbearbeitungstradition. Aus Tallinn hingegen fehlen entsprechende Hinweise.

Natürlich sind die aus der Danziger Zeit datierten mehrchörigen Werke den dortigen Möglichkeiten sowie der Größe der Marienkirche geschuldet. Unter Berücksichtigung der Tradition der Danziger Mehrchörigkeit sowie der Meder zur Verfügung stehenden Kräfte stellen sie zweifelsohne keine Ausnahmewerke der Danziger Jahre Meders dar, worauf auch der Textdruck einer mehrchörigen Hochzeitmusik[3] Meders (Noten nicht überliefert) hindeutet.

---

1 Die zugrundeliegende Forschung wurde gefördert durch das Bildungs- und Wissenschaftsministerium der Estnischen Republik (Projekt IUT 12-1) und die EU über den Europäischen Fonds für regionale Entwicklung (Exzellenzzentrum für Estland-Forschungen).

2 1. Spalte: Datierung der Manuskripte, 2. Spalte: Zeit der Komposition.

3 „SERENATA Oder Freudiger Nacht-Klang", für die Hochzeit von Jacob Gellentin und Anna Margareta Broenin am 18.2.1692, Danziger Bibliothek der Polnischen Akademie der Wissenschaften, Oe 34 2º adl. 112.

Relativ früh fing Meder an, Werke auf gemischten Text wie Dialog, Concerto cum Aria oder (sog. frühe) Kantate zu komponieren, und er scheint dies bis zum Lebensende mit vielfältigen Ergebnissen fortgesetzt zu haben. Das erste erhaltene Werk auf gemischten Text ist der Dialog „Wie murren denn die Leut'" (1684), doch ein Hinweis auf eine solche Komposition findet sich bereits in Tallinn – der Textdruck einer Trauermusik (s.u.).

Aufgrund der bisher vorliegenden Quellen scheinen lateinische Werke eher zum frühen und mittleren Werk (bis 1700) zu gehören. In mehreren von ihnen (v.a. „Sufficit nunc Domine") verbinden sich Formexperimente nach römischen Modellen[4] mit mystischen oder *Vanitas*-Texten. Der Überprüfung bedarf die Frage, ob nicht mehrere von ihnen mit Meders Rigaer Aufenthalt in den 1680er Jahren und dortigen privaten Aufträgen zu tun haben könnten.

Auch (hauptsächlich solistische) geistliche Konzerte – meist deutsche Psalmkonzerte – dürften eher zum Früh- und mittleren Werk bis etwa 1700 gehören (vgl. auch Wollny 2000: 192). Dass die solistischen Stücke unter ihnen tendenziell vermutlich früher, die mit mehreren Vokalstimmen besetzten aber später komponiert wurden, dürfte nicht Meders geänderte Vorlieben widerspiegeln, sondern die Bedingungen an seinen Dienstorten.

Zu den zwei letztgenannten Kategorien gehören die beiden kirchenmusikalischen Werke, die sich in Meders Tallinner Zeit einordnen – „In principio erat verbum" und „Ach Herr, straffe mich nicht".[5] Letzteres ist vorzudatieren: Das Datum auf dem autographen Titelblatt wurde bisher offenbar irrtümlich als 14.8.1679 statt 14.8.1674 gelesen (Meders Federführung bei Ziffer 4 und 9 vgl. Ill. 1–4); zudem fand der verordnete Bettag, für den das Werk ohne Zweifel komponiert wurde, 1674 tatsächlich am 14.8 statt, 1679 aber am 15.8.[6] Schließlich liegt ein Kompositionsdatum nahe, das sich Meders höfischen Sängeranstellungen (Anfang der 1670er Jahre) zeitlich anschließt, denn für den Vokalpart von „Ach Herr, straffe mich nicht" hatte Meder ein ganz konkretes Vorbild (s. Nbsp. 1 u. 2) – Johann Rosenmüllers gleichnamiges, weitverbreitetes Stück (s. dazu Wollny 2016: 220), das sich in Meders Sängerrepertoire befunden haben muss. Bei „In principio" (Manuskript datiert auf 1675) scheinen Meder hingegen allgemeiner römische (Solo)Motetten der Jahrhundertmitte als Muster gedient zu haben; so setzt er hier exakte Wiederholungen ein und benutzt den letzten Vers als Refrain.

Beide Tallinner Werke Meders sind solistisch und ähneln sich im modernen rezitativisch-deklamatorischen Vokalstil sowie im Einsatz der Instrumente. Allerdings weisen sekundäre Quellen darauf hin, dass Meder in Tallinn nicht nur klein besetzte, durchkomponierte Werke geschrieben hat. Der gedruckte Text einer Trauermusik[7] (1677, Noten nicht überliefert; s. Ill. 5), der Alexandriner mit regelmäßiger sowie madrigalischer Dichtung kombiniert und eine Schlussnummer mit Chor vorsieht, legt eine dramatischere, kantatenähnliche Komposition nahe und weist überdies Querverbindungen zur in Tallinn komponierten Oper „Die beständige Argenia" (1680) auf. Dieses Beispiel gemahnt, nicht vor dem Quellenmangel zu kapitulieren, aber die Relativität der Folgerungen im Auge zu behalten, die anhand des überlieferten (Noten)Materials gezogen werden.

---

4 Römische Kantaten und namentlich Giacomo Carissimi nennt Meder selbst respektvoll in einem Brief an den Stralsunder Organisten Christoph Raupach, 21.5.1708, Mattheson 1740: 220.

5 Die in Tallinn komponierte Oper „Die beständige Argenia" (1680) als ein eigenes größeres Thema lasse ich hier beiseite.

6 Rundschreiben des Estländischen Bischofs Johann Jacob Pfeiff über die Bettage, 24.4.1674, Estnisches Staatsarchiv (Rahvusarhiiv), EAA 1187-2-315 f. 225–226; königliches Plakat wegen der Dankfeste und Bettage, 18.2.1679, ebd. f. 277–280^{v}.

7 „Traurige Unterredung […]", anlässlich des Todes von Arend Dietrich Metstacken, Akademische Bibliothek der Universität Tallinn (Tallinna Ülikooli Akadeemiline Raamatukogu, TLÜ AR), Smlg. Baltika, I-4232.

17. sajandi esimese poole Tartu ja Tallinna muusikalistest pulmaõnnitlustest

Katre Kaju

Abstract

This article deals with a number of occasional poems printed in Tartu and Tallinn during the period 1632–1656 which are either accompanied by sheet music or composed on the basis of some well-known song. Altogether there are three pieces of occasional music preserved, together with 15 poems which could be defined as contrafacta. The small amount of printed sheet music shows that this was an exception in Tartu and Tallinn. The songs that were used as models for new poetical compositions are both religious and secular. The authors of the religious songs include composers such as Philipp Nicolai, Michael Praetorius and Basilius Förtsch. Among the authors of the secular songs we may mention Gabriel Voigtländer, Johann Nauwach and Caspar Kittel. Many of the secular models were pastorals, some of which used the text of the very influential German poets Martin Opitz and Paul Fleming.

Sissejuhatuseks

Juhuluulel oli 17. sajandi Eesti ala ühiskonna-, kultuuri- ja hariduselus oluline koht (juhuluuletamise kohta Tallinnas vt. Klöker 2014; Tartu kohta sarnane sünteesiv ülevaade puudub, ent teatava pildi annab Viiding 2002). Tegemist oli peamiselt linnalise nähtusega, kuid ka maa-eliit, s.t. peamiselt aadlikud, pastorid ja aadlike koduõpetajad, sai sellest nii adressaatide kui ka autoritena osa. Hoolimata sellest, et juhuluule, laiemalt aga kogu juhukirjanduse üks eesmärke oli igavikustada adressaadi nimi ja sellega koos ka autori oma, peeti juhutrükiseid, aga ka käsikirjalisi juhutekste, sageli ajalisteks ja säilitamist mitte väärivateks artefaktideks. Sellest tulenevalt on suur hulk omal ajal kirjutatud ja trükitud juhuluulest ja muudest juhutekstidest kaduviku teed läinud.

Juhuluule produktsioon ja selle iseloom sõltus ka linnaühiskonna laadist, s.t. kas tegemist oli kauba-, ülikooli- või residentslinnaga. Nii on Tartu ja Tallinna juhuluulekorpuse profiil erinev (vrd. Klöker 2014; Viiding 2002: 33–53; Viiding 2007). See puudutab ka pulmaluule hulka ja autorite koosseisu: Tartust on 17. sajandi esimesest poolest, täpsemalt aastaist 1632–1656,[1] seni teada 22 ja Tallinnast 122 pulmakogumikku või üksiktrükist.[2] Tartu pulmatrükiste väiksem arv on osaliselt seletatav asjaoluga, et professorite ja tudengite õnnitlused trükiti enamasti ühe vihikuna ning nendega lõid kampa ka teiste institutsioonide esindajad, nagu nt. pastorid või õuekohtu liikmed, samal ajal kui Tallinnas on eri gruppide õnnitlused enamasti avaldatud eraldi vihikutena ning ka üksikautorite trükiseid on sealt teada palju arvukamalt (vt. Kaju 2006: 52–54).

Järgnevas artiklis vaadeldakse lähemalt muusikalisi pulmaõnnitlusi, nii neid, mida võib pidada originaalseteks juhumuusikateosteks, kui ka neid, mille loomisel on lähtutud mõnest kindlast olemasolevast laulust. Seejuures käsitletakse vaid neid luuletusi, mille eeskujulaulule on selge sõnaga osutatud – ilmselt on laulust lähtuvaid pulmaõnnitlusi rohkemgi, kuid nende väljaselgitamine on keeruline ja aeganõudev töö.[3] Et muusikalisi

[1] Ajaperioodi määratlus lähtub ühelt poolt trükikoja asutamisest Tartus ja Tallinnas (vastavalt 1632 ja 1633/34), teiselt poolt Vene-Rootsi sõjast ja katkust tingitud katkestusest, mis Tallinnas osutus märksa lühemaks kui Tartus.

[2] Keele ja Kirjanduse artiklisse on Tartu ja Tallinna kogumike arv saanud kirja väikese veaga (Kaju 2018: 399–400), mis üldpilti kuigivõrd ei muuda; Tallinna kogumike hulka olid ekslikult arvestatud ka kaks Tallinnas sündinud, kuid Greifswaldis tegutsenud Johann Vestringi pulmadeks trükitud luulevihikut. Kui palju on säilinud 17. sajandil loodud, kuid käsikirja jäänud luulet, selle kohta puudub süsteemne ülevaade. Seni on publitseeritud vaid mõni üksikluuletus, vt. Kaju 2017: 238, märkus 83.

[3] Mõne tuntud laulu mõjul võidi luua suur hulk sarnase värsi- ja stroofistruktuuriga luuletusi, milles kaasaegne haritud publik eeskuju eksimatult ära tundis; meloodiad olid neil aga kõrvus helisemas – nii olid paljud tänapäeval vaid värssidena tuntud luuletused omal ajal tõepoolest lauldavad (Ingen 1979: 9–10). Üks meediume, mille vahendusel kirjeldatud moel loodud laulud levisid, olid juhutrükised, eelkõige sellised, mis olid kokku seatud pulmade puhul (Lohmeier 1979: 52). Paljude luuletuste stroofiline struktuur võib osutada nende lauldavusele, kuid piir lauldava ja pelgalt loetava luuletuse vahel oli hägune ning selge eristus oodi (*Ode*) ehk loetava luuletuse ja laulu (*Lied*) ehk lauldava luuletuse vahel tekkis alles 18. sajandil.

õnnitlusi mingil määral kontekstualiseerida, peatutakse esmalt sellel, kuidas kajastub Tartu ja Tallinna pulmaluules muusikategemine ja sellega seonduv ning kuidas seda raekorraldustes reguleeriti.

Musitseerimisest pulmaluules ja raekorraldustes

Muusika ja luule on ajast aega käsikäes käinud ning varauusaegsel pulmapeol oli neil kõrvuti tantsuga oluline koht. Pulmades laulmisele ja tantsimisele osutatakse nii pulmaluules endas kui ka muudes, sh. normatiivset laadi allikates, nagu linna või provintsi puudutavad korraldused.[4] Kõige olulisemad on siinjuures Tallinna pulmakorraldused (*Hochzeitsordnung*) – pulmad ei olnud pelgalt perekondlik sündmus, vaid osa ühiskondlikust või avalikust elust, mida reguleerisid kõikvõimalikud korraldused –, kus kihluse, kinkide, külaliste arvu, söökide-jookide jm. kõrval määrati kindlaks ka esimene ja viimane tants ning nende korraldus, mitu paari korraga tantsida tohib jne.[5] 17. sajandi esimese poole Tartust aga ei ole pulmakorraldusi teadaolevalt säilinud.

Mitmes pulmaluuletuses osutatakse laulmisele, mis ajendatud pulmadest, või kutsutakse üles selle puhul laulma ja tantsima või musitseerima, nagu nt. Andreas Fridzberg oma „Poeetilises pokaalis",[6] mille ta pühendas Tartu garnisoni *apologista*'le[7] Johannes Brömsile ja Tartu raehärra tütrele Sophia Dreffile (Sacris nuptiarum honoribus 1652b). Ta alustab oma luuletust üleskutsega „Singet und springet/ zur Freude geneiget / Singet und springet / Euch frölich erzeiget…." („Laulge ja tantsige, rõõmule anduge, laulge ja tantsige, end rõõmsana näidake"). Sarnase üleskutse võib leida ka nt. Paul Flemingi värssidega pikitud proosaekloogist Tallinna gümnaasiumi kreeka keele professorile Reiner Brockmannile ja Dorothea Temmele (Fleming 1635) ning mitmest teisestki pulmaluuletusest. Tavaliselt on üleskutse musitseerida adresseeritud kas pulmakülalistele, nagu tsiteeritud Fridzbergi luuletuses, või hoopis muusadele ja teistele mütoloogilistele tegelastele.

Muusadest ja laulmisest kõneldakse pulmaluules ka palju üldisemalt ning muusika võib omandada mõneti ootamatu sisu, nii nt. lõpetab Conrad von Wangersheim Tallinna kaupmehele

---

4 1665. aasta Eestimaa uuendatud maakorralduse järgi, mis jääb küll siinse artikli ajaraamidest välja, ei tohtinud ilma adressaadi loata või otsese tellimuseta juhuluuletusi üle anda, sest need olevat oma massilisuses muutunud otsekui kerjamise vahendiks – sellele keelule oli pühendatud lausa omaette peatükk (Land-Ordnung 1665: ptk. 11). Eestimaa olusid ei näi selline keeld aga peegeldavat, sest ei sellest ega varasemast ajast ole teada tohutul hulgal trükitud ega käsikirjalist juhuluulet. Nii oletabki Martin Klöker, et maakorralduses leiduv keeld lähtub pigem Rootsi emamaa ühiskonnast (Klöker 2017a: 73); tema varasemat seisukohta – keeld seostub otseselt Eestimaa oludega – vt. Klöker 2014: 126.

5 Vt. Hansen 1894; Gierlich 1991: 297–301; Riietust ja mitmesuguseid pühasid puudutavad rae otsused, 1497–1738, Tallinna Linnaarhiiv (TLA), 230.1.Bs7/I, l. 139–141. Selles Tallinna Linnaarhiivi säilikus on mitu pulmakorraldust; siin on viidatud 1602. aasta omale, mis on aluseks ka hilisematele 17. sajandi korraldustele, millest üks dateerimata eksemplar pärineb ilmselt sajandi esimesest poolest, teine aga 1665. aastast.

6 Fridzbergi õnnitlus on daktülilises ja anapestilises värsimõõdus piltluuletus, kus värsid on poolitatud ja liigendatud nii, et tekib kaanega pokaali või karika kujutis. Pilt- või vigurluuletused, mille juured peituvad klassikalises antiigis, ei olnud varauusaegses pulmaluules kuigivõrd sagedased (vrd. Hartmann 2000: 102; Fuchs 1994: 329, märksõna *Figurengedicht*), olles oma vormi tõttu nõudlikumad ning nende trükkiminegi oli ilmselt tavapärasest kulukam. Vaadeldava perioodi Tartu ja Tallinna pulmaluulest on nimetatud Fridzbergi õnnitluse kõrval teada veel kaks vigurluuletust, neist üks on kahe ühtepõimunud südame kujuline, autoriks Arnold Mahlstedt (Sacris nuptiarum honoribus 1652b), teine, lihtsalt südamekujuline, aga lõpetab Erik Golsteeni õnnitluse (Sacris nuptiarum honoribus 1652a), ning üks kreekakeelne palindroom – värssi nii edaspidi kui ka tagurpidi lugedes on üks ja sama tekst (Facula nuptialis 1644). Teatud mööndustega võib nende hulka lugeda ka akro- ja teleostihhid, kus värsside teistest tugevalt esile tõstetud ava- ja/ või lõputähed annavad kokku pruudi ja peigmehe nime või mõne muu olulise sõna või fraasi, anafoorluuletused, kus värsside algul kordub kas üks ja sama sõna või silp, ja kajaluuletused. Eriti armastatud aga olid 17. sajandi juhuluules anagrammluuletused, kus ülistatava nimetähtedest formuleeriti fraas, mis seejärel luuletuse teksti integreeriti. Rahvusarhiivis Tartu magistraadi fondis on säilinud ka üks käsikirjaline vigurluuletus, mis, tõsi küll, on kirjutatud sünnipäeva puhul (RA, EAA.995.2.6858). Vigurluuletuste kohta laiemalt vt. nt. Ernst 1991 ja 2002; Pappas 2013; anagrammluuletuste kohta nt. Marschall 1997.

7 *Apologista* tähendus on antud juhul lahtine, ühelt poolt tähendab see millegi eest või kaitseks kõnelejat, teoloogilises kontekstis eriti usu eest kõnelejat, ent Adam Friedrich Kirschi ladina-saksa sõnaraamatu järgi tähendab *apologista* hoopis raamatupidajat (Kirsch 1774: 212). Et Brömsist sai hiljem Tartu raehärra ja bürgermeister (Lemm 1960: 51), tundub tema ametiks paremini sobivat raamatupidaja või arveametnik.

Conrad Meuselerile ja raehärra tütrele Christina Möllerile 1638. aastal pühendatud luuletuse tõdemusega, et ükski muusika ei kõla kaunimalt kui väikeste laste kisa (Hochzeit-Geschenk 1638). Sama sündmuse puhul kirjutatud õnnitluses kirjeldab Reiner Brockmann pulmapidu, muusikat, muusikainstrumente ja tantse ning osutab samas mõne aasta eest rae kehtestatud nõuetele, reflekteerides nii kohalikus ühiskonnaelus toimuvat (vt. Poetisch Gedicht 1638; Klöker 2017a: 78–79). Sellega aga tõestab Brockmann, et juhuluule ei olnud, vähemalt mitte alati või andekamate autorite puhul, täiuslikult elukauge nähtus, kui parafraseerida Marju Lepajõe sõnu (vt. Lepajõe 2009: 767).

Kui aga küsida, kas 17. sajandi esimese poole pulmaluule pakub ka sisulist informatsiooni pulmades kõlanud muusika, selle esitusviiside, kasutatud pillide ja tantsitud tantsude kohta, siis jäävad vastused pigem kesiseks. Ladinakeelses pulmaluules osutatakse küll sageli laulmisele, kuid vaid harvadel juhtudel on nimetatud pille, peamiselt lüürat, kitarat ja flööti. Ainult Södermanlandist pärit tudeng Bothvidus Hellenius loetleb arvukalt pille, mida mütoloogilised olevused, kõik tuntud ka suurepäraste muusikutena, mängima peavad:

Hinc Pandura, Chelis, Tuba, Tympana, Buccina, Sistrum,
Tibia, dein Lituus, Cymbala, Eburque Lyrae,
Vos resonate; Et vos Citharoedi, pulcher Jöpe
Amphion, Thamyra et Demodoce Aeolides,
Compositis digitis, impulsas tangite chordas,
Ut varium flectant organa clara sonum[8] (Gratulationsschrift 1637).

Ladinakeelsele pulmaluulele ongi iseloomulik, et pille nimetatakse mütoloogiliste tegelastega seoses, nagu Apollo, Venus, muusad, pulmajumal Hymenaios, ning tegeliku pulmapeoga ei ole neil kuigivõrd sidet. Sama võib öelda ka tantsude kohta.

Saksa- ja rootsikeelseski pulmaluules nimetatakse pille ning kutsutakse üles laulma ja tantsima, kuid mütoloogilise või pastoraalse raamistuse kõrval leiab siit värsse, mis ilmselt osutavad tegelikule praktikale. Eelkõige koorub välja, et muusika kõlas söömise ajal, kui rahvas laua taga istus; tõenäoliselt puudutab see ka laule. Loomulikult kõlas muusika ka tantsude ajal, kuid viimaste olemuse kohta luuletustest palju teada ei saa – üldsõnaliselt nimetatakse vaid pruudi-, riigi-, linna- ja šafferitantsu (*Braut-, Staats-, Stadt-, Schaffertantz*).[9] Pillidest mainitakse puhk- ja keelpille: trompetid, tromboonid (*Posaune*), tsingid – viimaste puhul tõstetakse mitmel korral esile pilli head või heledat kõla –, flöödid, harfid, lautod, viiulid (*Geige*; *Fiddel*), simblid, ning korra nimetatakse ka vioolat, teorbi, dultsiani ja trumme (*Paucken*).[10] Need pillid esinevad luuletustes eri kombinatsioonides, nagu nt. harf ja lauto; tsink ja viiul; harf ja keelpillid (*Seiten*); trummid ja keelpillid; trompet, tsink, viiul ja

8 Seetõttu kõlage nüüd, banduura, lüüra, trompet, trummid, jahisarv, seistron, flööt, seejärel sarv, simblid ja elevandiluine lüüra; ja teie, kitaroodid, kaunis lope, Amphion, Thamyris ja Aiooliast pärit Demodokos, osavate sõrmedega puudutage helisema pandud keeli, nõnda et oivalised pillid tooksid kuuldavale erineva viisi.

9 *Braut-*, *Staats-* ja *Schaffertanz* on ära nimetatud 1602. aasta, aga ka 1665. aasta pulmakorralduses. Nende järgi on *Schaffertanz* tantsudest esimene, kus peigmehe lähim sõber viib pruudi tantsule; *Brauttanz* oli aga peo viimane. Korraldustes rõhutatakse veel eraldi, et tantsida tuleb vana hea saksa kombe kohaselt (*nach dem allten loblichen teutschen gebrauch*) ning sama kehtib ka kõige kohta, mida pillimehed puhuvad või mängivad. Korralduse eiramisel oli ette nähtud trahv 30 marka. Rõhutati, et tantsud tuleb lõpuni tantsida, mitte poole pealt lõpetada, naispartner tuleb pärast tantsu oma koha peale tagasi viia, hüpped-hõisked-keerutused ei ole tantsu ajal sobilikud, jne. Vt. TLA, 230.1.Bs7/I, l. 139–141. Sarnased suunised leiab ka 1665. aasta korraldusest, kus vana hea saksa kombe kohase pillimängu juures on uuendusena välja toodud, et mängida tuleb tavapärastel instrumentidel (TLA, 230.1.Bs7/I, l. 255p: *mit allerhand üblichen Instrumenten*). Selles korralduses mainitakse ka tantsu, mida raehärrad ja gildivanemad vana kombe kohaselt, kui seisus lubab, abiellujate auks tantsivad (l. 255).

10 *Pauke* esines sageli samas tähenduses kui *Trommel* (trumm), ehkki tänapäeval tähistab see timpanit, vt. märksõna *Pauke*: Adelung 1811 (3): 675–676. Vt. ka märkust 13.

tromboon; tromboon, trompet ja tsink; trompet, tsink ja viiul; teorb, flööt ja viiul; flööt, viiul ja dultsian; flööt ja viiul; trompet, simbel, viioola ja lauto või lauto ja keelpillid. Neist kombinatsioonidest nähtub ka pulmades tavaliselt mänginud muusikute arv: kaks kuni neli.

Eraldi tuleb aga esile tõsta Paul Flemingi „Liivimaa lumekrahvinnat" („Liefländische Schneegräfinn"), mille tegevustik toimub linnalähedases mõisas ja kus autor osutab muu hulgas figuraalmuusika mängimisele („Wir Figuriren wol"), iga päev kõlavale teorbi-, flöödi- ja viiulimängule ning Johann Hermann Scheini laulukogumikele „Musica boscareccia oder Waldliederlein" („Metsalaulud ehk kogutud lauluviisid") ja „Studenten-Schmauß" („Tudengipidu"), mida nimetatakse parimateks ja kust pärit laule ikka ja jälle lauldakse („Wir thönen nach dem besten / Ein Waldlied auß dem Schein' vnd sein Studenten schmauß / Muß gantz von fornen an gesungen werden auß"). Kui aga enam midagi muud ei osata laulda, siis võetakse ette aabitsaraamat (Fleming 1636:):(iij). Rohkem muusikapalu nimeliselt Tartu ja Tallinna pulmaluules ei mainita, kuid Scheinigi kogumike puhul on küsitav, kuivõrd Flemingi read tegelikkusele vastasid.[11]

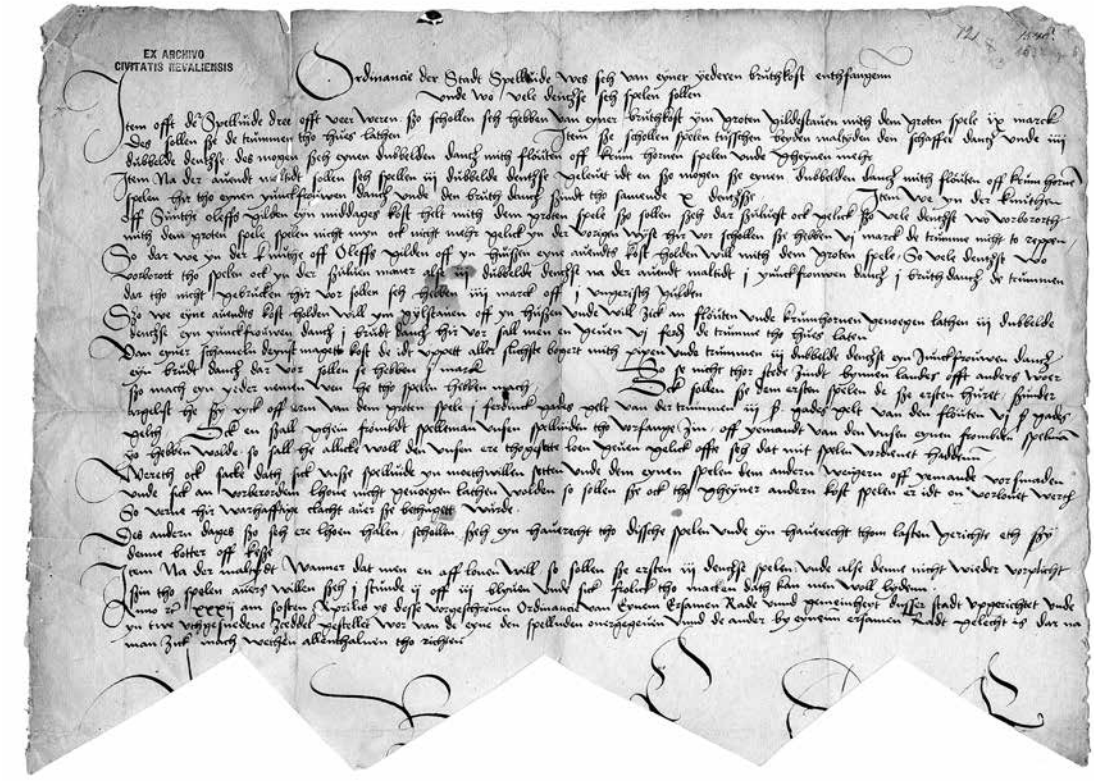
1585. aasta raemääruse järgi pidi linnas, sh. pulmades kõlava muusika eest vastutama üks linnamuusik (*Spielman*) oma kahe selli ja ühe õpipoisiga (Pabst 1842: 232–235), ent 1665. aasta pulmakorralduse järgi oli lubatud kõige rohkem kuus muusikut (TLA, 230.1.Bs7/I, l. 260). Kolm-neli muusikut oli lubatud olnud juba 1532. aasta korralduse järgi (TLA, 230.1.Bs7/I, l. 13; Pabst 1842: 228–235). Lähtudes pulmakorraldustest, mille sisu aegade jooksul kuigivõrd ei muutunud (vrd. Hansen 1894: 41), võib sama eeldada ka pulmamuusikutele adresseeritud määruse puhul. (Vt. ill. 1.) 1532. aasta korralduse järgi pidid muusikud, kui pidu toimus suurgildi majas, lõunase ja õhtuse pidusöögi vahel mängima šafferitantsu ja nelja topelttantsu (*dubbelde dentzse*) saateks, neist üks soovi korral flöödil *või* krummhornil. Õhtusöögi järel tuli mängida kolme topelttantsu saateks, millest jällegi ühe ajal olid lubatud flööt *või* krummhorn, neile lisandusid neidude tants (*yunckfrouwen dantz*) ja pruuditants (*bruth dantz*). Seega tantsiti õhtu jooksul kokku kümme tantsu. Kanuti ja Oleviste gildis oli lubatud sama palju tantse nagu suurgildiski, ent mängu eest said muusikud vähem tasu, vastavalt 6 ja 9 marka. Kui piirduti vaid õhtusöögiga Kanuti või Oleviste gildis või kodus, siis oli lubatud ainult kolm topelttantsu, neidude ja pruuditants. Selle eest said muusikud 4 marka. Kui suurgildis või kodus pakuti vaid õhtust pidusööki, siis olid lubatud samad viis tantsu, kõlada võisid flöödid ja krummhornid[12] ning muusikud pidid tasuks saama 6 veeringut. Kõige selle juures rõhutati korduvalt, et trummid[13] on keelatud nii suurgildi, Kanuti ja Oleviste gildi hoones kui ka kodudes toimuvatel pul-

[11] Et Scheini muusika Tallinnas vähemalt tuntud oli, seda kinnitab gümnaasiumi kantori David Galluse pärandinimekiri, kus on mainitud „Musica boscareccia't" (Heero 2017: 387).

[12] Amelung (1881: 381–382) osutab Tallinna linnamuusikute vanamoelisele instrumendivalikule (krummhornid, tsingid, flöödid) võrreldes Holstein-Gottorpi Venemaa-saatkonna viieliikmelise kapelliga (*viola da gamba*, viiul, tiiskant (*Discantgeige*), banduura, trompet) ning leiab, et need kollektiivid võisid üksteisega konkureerida.

[13] Eduard Pabst tõlgib alamsaksakeelse *de trummen* trompetiteks (Pabst 1842: 228–231), ilmselt tema eeskujul räägib trompetitest ka Leimus (2011: 167). Sõna on aga mitmetähenduslik, raskendades konkreetsete tekstikohtade tõlgendamist. Jakob ja Wilhelm Grimmi saksa sõnaraamatu järgi tähendab *trumme/tromme* trummi või mõnd muud sedalaadi löökpilli, ehkki tuuakse välja ka paar juhtu, kus fraas *trumme/trumpe slagen* tähendab tõepoolest trompeti puhumist (DWB, märksõna *tromme/trumme*). Adelungi järgi tähendab *trummel* trummi, kuid rootsikeelse *Trumma* tähendusena on välja toodud nii trumm kui ka trompet (Adelung 1811 (4): 690–692). Vrd. samas ka märksõna *Die Trompete*, kus on mh. ära toodud ka Lutheri piiblitõlkes esinev vorm *Drommete*. Kontekstist lähtudes on selles Tallinna korralduses silmas peetud pigem trummi, sest teenijarahva pulmades on see koos vilega lubatud – viimase kombinatsioon trompetiga ei tuleks ka hästi kõne alla ning n.-ö. paremate (sh. trompetid) ja sõjavälja pillide kasutamine oli seotud seisuslike piiridega (vrd. ka Greiffenhagen 1903: 104; Dolgopolova 2014: 38). Et üldiselt olid aga keelatud just trummid, selle kasuks kõnelevad ka pulmaluuletustes esinevad pillikombinatsioonid – trompetit mainitakse sageli, trumme (*Paucken*) aga vaid korra. 1665. aasta pulmakorralduse järgi olid trompetid täiesti lubatud: seisusliku ühiskonna märgina olid ka pillid hierarhiseeritud ja nii võis trompet kõlada vaid raehärrade ja vaimulike ning nende otseste järeltulijate pulmades – selle reegli vastu eksides oli trahv 100 riigitaalrit, millest poole pidi maksma peigmees, poole muusikud (TLA, 230.1.Bs7/I, l. 256). Pillide hierarhia väljendus ka tasus: kui kuus raemuusikut gildimajas toimuval pulmapeol trompetit puhusid, oli nende tasuks 30 riigitaalrit, kui aga ilma trompetita musitseerisid, siis pidid nad rahul olema 24 riigitaalriga; kui pidu toimus kodus, siis ei tohtinud muusikud küsida rohkem kui 18 riigitaalrit või igale muusikule 3, kui neid oli kutsutud vähem; teenijarahva pulmas võis olla vaid organist ja kaks muusikut või ainult kaks muusikut või ka ainult organist ning igaüks neist pidi tasuks saama 2 riigitaalrit (TLA, 230.1.Bs7/I, l. 260, 263).

Illustratsioon 1. Tallinna pulmamuusikutele adresseeritud korraldus, 1532. TLA, 230.1.Bs7/I, l. 13.



mapidudel. Teenijatüdruku pulmas olid lubatud viled (*pipen*) ja trummid ning kolm topelttantsu, neidude tants ja pruuditants, muusikute tasuks oli määratud 1 mark. Järgmisel päeval, kui muusikud tasu järele läksid, tuli neid kõigepealt kostitada, seejärel pidid muusikud enne tasu kättesaamist kolm tantsu mängima.

Otseseid viiteid laulmisele pulmakorraldustest enamasti ei leia, erandiks 1665. aasta oma, kus öeldakse, et enne pulmi, kui pruut ja peigmees lähevad armulauale, ei tohi neid kirikus muul moel muusikaliselt austada, kui et organist esitab koos kahe abilisega vokaalmuusikat („anders musiciret werden, alß daß der Organist nebenst ein Par Adjuvanten nur vocaliter musicire"), Kanuti ja Oleviste gildi liikmeile on vana kombe kohaselt kirikus muusika keelatud; kui on kirikust gildimaja- ja jõutud, siis lauldakse üks vaimulik laul; pärast pidusööki lauldakse Jumala auks tänulaulu (TLA, 230.1.Bs7/I, l. 253–253p, 255; vrd. ka Leimus 2011: 166).

Osutusi pulmas kõlavatele pillidele leiab eelkõige Tallinnas trükitud pulmaluulest, samal ajal kui Tartust võib tuua vaid paar üksikut näidet. Kas see on seletatav pelgalt sellega, et Tallinn oli kaubalinn, kus autorid lubasid endale mõneti suuremat vabadust ja valitses teistsugune atmosfäär kui akadeemilises Tartus, on kaheldav. Ka ei ole selle põhjal ilmselt alust oletada, et Tallinna ühiskondlikus ja kultuurielus oli muusikal suurem roll kui Tartus.

Nagu öeldud, olid pulmad toonases ühiskonnas avalik sündmus, mida ajastu kombe kohaselt vääristati juhuluulega, autoreiks nii Tartus kui ka Tallinnas peamiselt haridus- ja kirikuinstitutsioonidega seotud isikud – professorid, tudengid-õpilased ja pastorid. Alus juhuluulega ühiskonnaelus kaasalöömisele pandi aga juba gümnaasiumis: humanistlikus ja protestantlikus kooliharidus oli nii muusikal kui ka luulel tähtis koht, ehkki omavahelised kokkupuutepunktid ei olnud tundides ilmselt kuigi sagedased. Koolimuusika oli seotud

peamiselt kirikulauluga, olgu see lihtsamat sorti koraalilaul või keerulisem mitmehäälne muusika (Schaper 2013: 303–311), ning 17. sajandil rõhutati sageli, ilmselt tänu Philipp Melanchthonile, muusika suurt mõju inimhingele, sh. religiooniõpetuslikku (Ingen 1979: 7). Milline oli Tallinna gümnaasiumi muusikaõpetuse täpne sisu, ei ole siiski teada. Luulekunstiõpingud aga seisnesid peamiselt antiikautorite lugemises-tõlkimises, värsistamis- ja kompositsioonireeglite ning meetrumite õppimises, oluline koht oli tunnustatud autorite jäljendamisel, aga ka eri tüüpi parafraasidel ehk ümberluulendustel, paroodiatel, nagu neid toona nimetati. Retoorikaõpetusel oli seejuures tugevalt toetav roll või ka vastupidi (vt. Päll 2013: 208–209, 211; Kaju 2015: 42, 50–51). Nii Tartus kui ka Tallinnas harjutati luuletamist mh. šoti humanisti George Buchanani psalmiparafraaside najal.

Üks ümberluulendamise mooduseid oli ka tuntud või vähem tuntud lauluviisidele uute sõnade kirjutamine, milleks pulmad andsid matuste kõrval hea ajendi. Sellega avanes autoril võimalus näidata ennast mitmest küljest: demonstreerida oma musikaalsust või ka kaasaegse muusika tundmist ning sõnaseadmisoskust, millele valitud laul selged piirid seadis. Nõnda toimisid nii professorid-pastorid kui ka gümnaasiumiõpilased ja üliõpilased, aga ka laiemalt tuntud luuletajad. Pulmad andsid alust komponeerida ka puhtakujulist juhumuusikat.[14]

On küll oletatud, et (trükitud) pulmaluuletused või osa neist loeti peo vältel ette, kuid kas see puudutab ka muusikalisi õnnitlusi, selle kohta otsene info puudub. Ühe Tallinna juhumuusikateose taaskasutus teise pulmalaulu eeskujuna näib aga tõepoolest osutavat selle ettekandele peol.[15]

Juhumuusika

Juhumuusikat on peetud omamoodi eriliseks – see loodi nagu juhuluulegi kindlaks puhuks ning tihe seos sündmuse ja adressaatidega välistas enamasti teose uuskasutuse, kui just uut teksti ei koostatud (Peetz-Ullman 2017: 313). Juhukompositsioonide puhul kirjutas helilooja tavaliselt ka tekstiosa ja selle poolest eristusid need tugevasti teistest muusikažanridest (samas lk. 306).

Eesti alalt on seni teada vaid neli puhtakujulist juhumuusikateost, neist kolm on trükitud Tallinnas ning asuvad kahes pulmatrükises. Iseseisvaid juhumuusikatrükiseid on teada vaid üks: 1633. aastal trükiti Tartus kuningas Gustav Adolfi surma puhul 43-stroofiline saksakeelne kaebelaul (Sehnliches Klag-Lied 1633), mille autorsus on omistatud Academia Gustaviana ajalooprofessorile Friedrich Meniusele (Jaanson 2000: 182, nr. 38). (Vt. ill. 2.) Käsikirjalisi juhumuusikateoseid ei ole 17. sajandi esimese poole Eesti alalt aga teada. Ent see ei tähenda ilmtingimata, et pidulike ürituste tarbeks ei oleks siinmail komponeeritud, teosed ei pruugi lihtsalt säilinud olla: kantoritel olid oskused olemas ning oli andekaid-ettevõtlikke organiste ja linnamuusikuidki – valdavalt käib see küll 17. sajandi teise poole kohta (vt. Schaper 2013: 312; 314–316; Dolgopolova, Siitan 2013: 340, 343–351). Et Tallinna trükikojal olid nooditüübid olemas, võinuks ju trükitud muusika hulk olla seni teadaolevast märksa suurem, ent nootide trükkimine oli tavapärasest keerukam ja kallim (Moe 2015: 133), mis osalt ehk seletab ka nende vähesust Tallinnas ja Tartus.

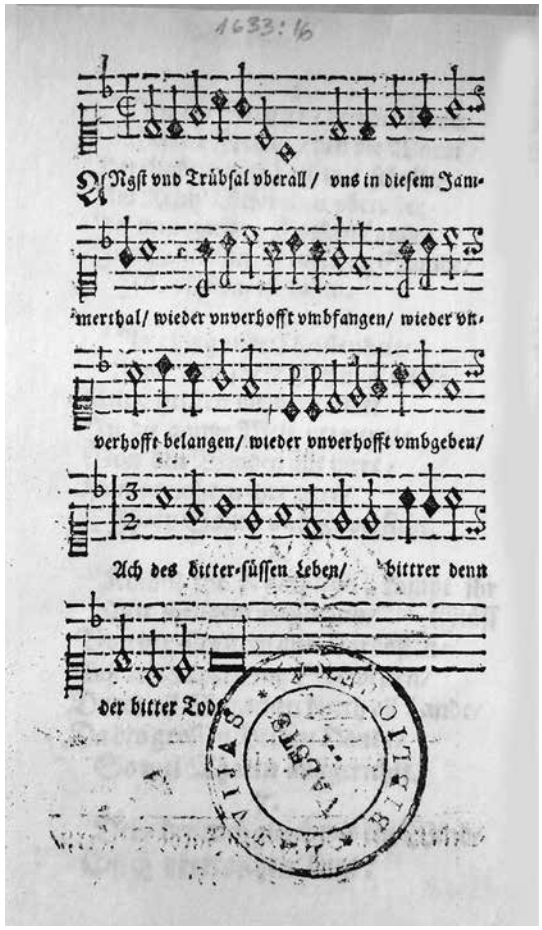
Euroopa kontekstis on üksikute kogude põhjal hinnatud, et muusikapalu või noote sisaldas 0,8–1,7% juhutrükistest (Kremer 2015: 120). Sama näib paika pidavat ka Eesti alal trükitud pulmamuusika puhul: umbes 1,4% aastail 1632–1656 trükitud pulmakogumikest sisaldab noote. Kui aga vaadelda kogu juhutrükiste laia spektrit, siis jääb see suhtarv märkimisväärselt väiksemaks, sest teisi žanre esindavates juhutrükistes noote teadaolevalt ei esine, erandiks vaid üks leinatrükis (vt. Jaanson 2000; Klöker 2005: 648). Eriti üllatab eraldiseisva matusemuusika puudumine sel perioodil[16] – Meniuse leinalaul sellesse kategooriasse ei kuulu, sest on loodud kuninga surma, mitte matuste puhul, mis toimusid alles 1634. aastal. Väheseid noote leidub ka mujal kui juhutrükistes: Friedrich Menius toob oma teoses „Syntagma de origine Livonorum" („Liivimaalaste päritolust", Menius 1635: 45–46) ära üksikud noodiread, kuid mitte iseseisva muusikateosena, vaid näitena kohalike rahvaste ehk lätlaste ja eestlaste laulmisviisist (selle kohta vt. nt. Graf 1929). Tallinna 17. sajandi esi-

[14] Juhumuusika (*Gelegenheitsmusik; Gelegenheitskomposition*) mõiste defineerimise ja sisu kohta vt. Kremer 2006 ja 2015.

[15] Dieter Lohmeier (1979: 53–54) toob välja, et ehkki juhutrükistes ilmunud laulude publik piirdus enamasti suhteliselt kitsa külaliste ringiga, sai mõni teos siiski laialt tuntuks, eeskätt tänu ettekandele pulmapeol.

[16] Anna-Juliane Peetz-Ullmani hinnangul loodigi pulmamuusikat rohkem kui leinamuusikat (Peetz-Ullman 2017: 299).

Illustratsioon 2. Friedrich Meniuse kaebelaul kuningas Gustav Adolfi surma puhul (Sehnliches Klag-Lied 1633).



mese poole trükistest aga sisaldab noote Heinrich Stahli käsi- ja koduraamatu teine osa ehk lauluraamat (Gesangbuch 1636); 1656. aasta lauluraamatust seevastu noote ei leia.

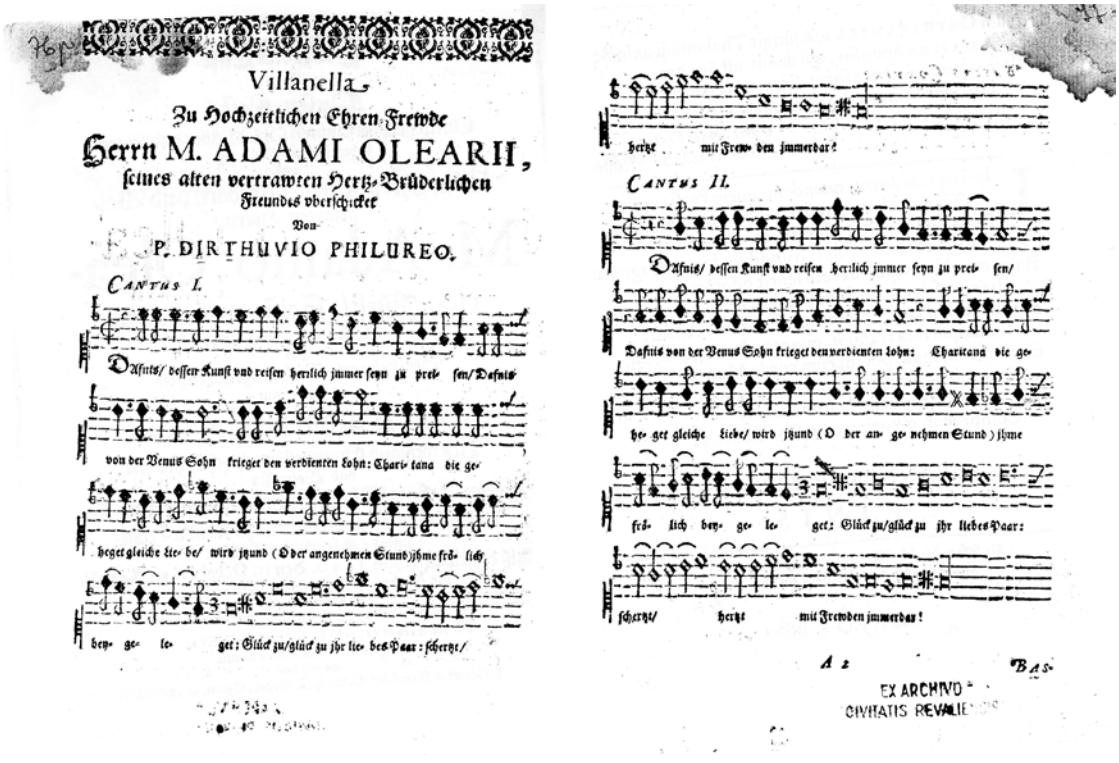
Kaks varaseimat eestimaist pulmamuusikateost on loodud Holsteini hertsogi Venemaa- ja Pärsia-saatkonna liikme, õukonnamatemaatiku ja tuntud reisikirjaniku Adam Oleariuse ning Tallinna raehärra tütre Catharina Mülleri pulmadeks 1640. aastal, autoriks pseudonüümi P. Dirthuvius Philureus taha peitunud isik. Seni teadaolevalt ei ole uurijail õnnestunud seda pseudonüümi lahti murda, ent allkirjas tituleerib Dirthuvius Philureus end peigmehe vana südamesõbrana („seines alten vertrawten Hertz-Brüderlichen Freundes"), samast selgub ka, et ta ei elanud mitte Tallinnas, vaid saatis oma kolmeosalise õnnitluse käsikirja sinna trükkimiseks (Hochzeit-Lust 1640). Dirthuvius Philureuse kahehäälse villanella juures on ära toodud ka *basso continuo* saade. Sellele järgneb laul, mis on pealkirjastatud kui „Vexier-Brieflein an die Jungfrau Braut" ehk naljakirjake pruudile. Mõlemad Dirthuvius Philureuse laulud on saksakeelsed nagu ka tema ilma muusikalise saateta neljasalmiline luuletus „Judicium novi Paridis" ehk „Uue Parise kohtuotsus". (Vt. ill. 3a ja 3b.)

Dirthuvius Philureus pühendas oma õnnitluse esimese osa ehk villanella pruudile Catharina Müllerile, kelle mütologiseeritud eesnime *Charitana* leiab kolmest esimesest stroofist. Charitana nimes on otsene viide antiikmütoloogiast tuntud graatsiatele (kr. *Χάριτες*); kristliku *Caritas*'e ehk armastuse võib siinses kontekstis seevastu välistada. Peigmees on laulus samastatud Daphnisega. Autor loob toonastes lauludes sagedase idüllilise maailma: karjaseid kutsutakse üles pühitsema Daphnise võitu Amori üle,[17] Daphnis õpetagu Charitanale armastust, see omakorda suudelgu Daphnist ning ärgu lükaku lõbu kaua edasi. Taevased kiired muutku kõik selle paari jaoks kauniks ja nad elagu aastaid õnnistuses. Dirthuvius Philureuse ilmaliku 4-stroofilise laulu sisu vastab küll tavapärasele villanellale, ent riimiskeem erineb traditsioonilisest, ka on siin tavapäraste 12-realiste stroofide asemel 10-realised.

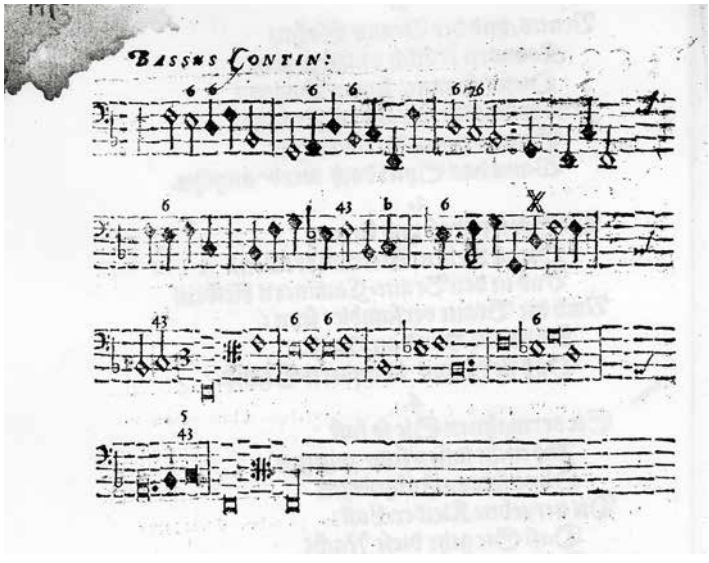
Tema 13 kuuerealisest stroofist koosnev „Vexier-Brieflein", mida žanriliselt määratletud ei ole, on sisuliselt manitsus pruudile, et see pulmaööl allaheitlik oleks ning peigmehele ja tema soovidele vastu ei võitleks. Kui laulu kuut esimest stroofi iseloomustab antiiksete ja kristlike pulma-

[17] Siin on ilmselt kokku sulanud mitu müüdivarianti. Ühe versiooni järgi olevat Daphnis oma naisest lahti öelnud, kuigi Eros ja Aphrodite teda ümber mõtlema veensid. Daphnis teatanud, et armastuse jõud tema peale ei hakka, sattudes seeläbi Aphrodite põlu alla. Karistuseks pani viimane ta armuma ühte tütarlapsesse, kes Daphnise eest hoopis põgenes. Teise müüdiversiooni järgi lakanud Daphnis nümfi armastamast, eelistades surelikku tütarlast; Aphrodite ja Erose etteheidete peale ütles ta armastusest lahti, kuid tundis samas tugevat kirge oma esimese armastatu vastu. Surelik tütarlaps asus Daphnist otsima, viimane aga vältis teda – selline piin murdis Daphnise lõpuks maha (vt. Stoll 1884: 959–960).

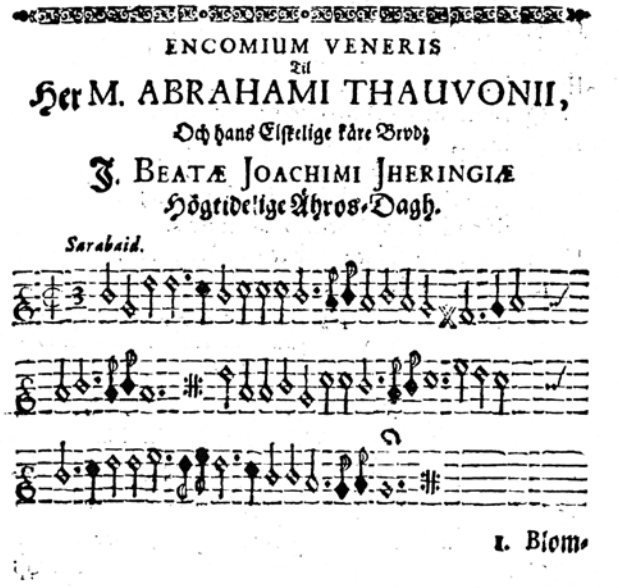
Illustratsioon 3a. P. Dirthuvius Philureuse generaalbassi saatega villanella (Hochzeit-Lust 1640).



Illustratsioon 3b. P. Dirthuvius Philureuse „Vexier-Brieflein" (Hochzeit-Lust 1640).



Illustratsioon 4. Andreas Arvidi sarabanda (Sacrae nuptiarum solennitati 1648).


ENCOMIUM VENERIS
Til
Her M. ABRAHAMI THAUVONII,
Och hans Elskelige kåre Brodz
J. BEATÆ JOACHIMI JHERINGIÆ
Högtideligе Åhros-Dagh.
Sarabaid.
1. Biom-

jumaluste (Venus, Amor, Hymen, Subigus, Juno Prema[18]) kohalolu, siis ülejäänud seitse on läbinisti maised, sisaldades manitsusi ja seksuaalseid allusioone, mida kohtab eelkõige rahvakeelsetes pulmaõnnitlustes – ladinakeelseis on see pigem erandlik. Dirthuvius Philureuse õnnitluse kolmandas osas on kasutatud Parise kohtuotsuse müüti, kuid Helena asemel on Catharina – siin juba õige nimega – ning peigmees pakub end Parise asemele. Selline müüdikasutus on varauusaegses pulmaluules üpriski ootuspärane ning selle variatsioone leiab nii siit- kui ka sealtpoolt Läänemerd.

Kolmanda juhumuusikateose, sarabanda „Encomium Veneris" („Venuse kiitus") loojana tuleb nimetada Rootsi esimese poeetikakäsiraamatu autorit, toona veel Tartu Academia Gustaviana üliõpilast Andreas Arvidit, kes õnnitles sellega teoloogiakandidaat Abraham Thauvoniust ja piiskopitütart Beata Jheringit nende abiellumise puhul 1648. aasta Tallinnas (Sacrae nuptiarum solennitati 1648). (Vt. ill. 4.) Sarabanda noodid on seejuures trükitud iseseisva plokina ning meloodia ja teksti vastavust välja toodud ei ole. Tõenäoliselt nootide sellisest esitusest aga piisas nii publikule kui ka pulmamuusikute jaoks, et osata seda laulu laulda. Arvidi 22-stroofiline laul on rootsi keeles, mis vastab nii tema enda kui ka adressaatide rahvusele. Tiitli järgi on Arvidi laul küll pühendatud mõlemale abiellujale, kuid stroofide tugevalt esile tõstetud algustähed, mis annavad kokku nime *Beata Joachimi Jheringia* (Beata Joachimi tütar Jhering), lubavad oletada, et selle tegelik adressaat oli pruut. Tema sotsiaalne kapital oli tänu isa ametipositsioonile – Eestimaa piiskop – ja tutvustele Rootsis märksa suurem kui veel kindla ametikohata Thauvoniusel.

Sarnaselt Dirthuvius Philureusega on Arvidigi laul pikitud mütoloogiliste tegelastega ning osutustega müütidele. Ta loob idüllilis-müütilise karjastega maastiku ning alustab Venuse mõjuga inimestele: kaovad kurbus ja mured. Seejärel osutab ta mütoloogilistele ja ühele (pool)ajaloolisele paarile, nagu Paris ja Helena, Einhard ja Karl Suure tütar,[19] Iason ja Medeia. Arvidi toob Venuse mõju-

[18] Et nii Subigus (pulmaöö kaitsejumalus) kui ka Juno Prema (tema muutis pruudi pulmaööl sõnakuulekaks ja alluvaks) pärinevad varakristlikelt autoritelt Augustinuselt ja Tertullianuselt, siis võib oletada, et P. Dirthuvius Philureuse nime taga peitus teoloogilise haridusega mees. Lühend P. võib osutada nii pastorile kui ka professorile.

[19] Andreas Arvidi viitab ajaloolisele pärimusele, nagu olnuks frangi õpetlane, „Karl Suure eluloo" („Vita Caroli Magni") autor Einhard seotud Karl Suure tütrega. Selle legendi taga arvatakse olevat tõsiasi, et nii Einhardi kui ka Karl Suure abikaasa olid pärit ühest ja samast suguvõsast.

võimu tõestuseks ka rabiinlikud juudid, kes paastuvad tema auks just reedeti („fasta på Veneris Dagh"),[20] ehkki sellisteks vananenud kommeteks ei ole mingit põhjust. Siit liigub Arvidi juba oma kaasaega pulmapeo kirjelduse juurde – nümfid on need, kes selle kõik ette valmistavad –, tõstes esile nii seltskonda, sööki-jooki kui ka muusikat ja tantsu kui selle olulisi koostisosi. Õhutatakse musitseerimisega mitte venitama, sest vaid pillimehed suudavad tusatseja taas rõõmsaks teha, mainitakse trompeteid ning simblit, vioolat ja lautot, millel muusikud peaksid esitama lustlikku armastuslaulu („lustigh Venerisk Sångh"), ning ärgitatakse tantsima. Peole ilmub Venus ise, tuues kaasa üldise rõõmu, seejärel õnnitletakse pruuti ja peigmeest, soovitakse neile üksmeelt, järeltulijaid ja pikka iga ning manitsetakse teisi pidulisi oma armastuse aega ootama, kui see neil veel kätte jõudnud ei ole.

Dirthuvius Philureuse muusikalise kompositsiooni tekstiosa ei sisalda isiku- ja kohaspetsiifilisi aspekte, mis takista(nu)ks selle muutmata kujul kasutamist teistes pulmades. Ka Andreas Arvidi laulutekstist puuduvad kohaspetsiifilised aspektid, kuid akrostihhina esitatud piiskopitütre nimi seda muutmata kujul taaskasutada ei lubanuks. Tuleb ka rõhutada, et nimetatud kolm pulmamuusikateost pärinevad isikuilt, kes ei vastutanud ei Tartu ega Tallinna muusikaelu eest ega olnud teadaolevalt ka aktiivsed muusikud[21] – seni ei ole 17. sajandi esimesest poolest teada ühtegi (juhu-) muusikateost kummagi linna kantoritelt ega muusikutelt, ehkki nt. Tallinna gümnaasiumi kantor David Gallus kirjutas oma kroonikas, et suudab motettidele vajaduse korral *basso continuo* saate luua (Schaper 2013: 312). See kehtib ilmselt ka teiste Eesti ala linnade, nagu nt. Narva ja Pärnu kohta. Ehkki Andreas Arvidile on omistatud 1642. aastal esimest korda ilmunud lauluvihiku „Några sköne lustige och liuflige wijsor" („Mõned kaunid, lõbusad ja meeldivad laulud") autorsus, peetakse selle tõenäolisemaks koostajaks siiski Andreas Arosianderit (vt. Malm 1996: XV).

Nende nappide andmete põhjal võib järeldada, et juhumuusika trükkimise kultuur 17. sajandi esimesel poolel Tartus ja Tallinnas kanda ei kinnitanud ning olemasolevad näited on vaid juhukülalised. Sajandi teisest poolest näib seda järeldust kinnitavat nt. Tallinna gümnaasiumi kantor Johann Valentin Meder, kelle Tallinna-perioodist on teada küll mitme juhukompositsiooni sõnad, kuid mitte nende trükitud noote (Schaper 2013: 312), seevastu tema Riia- ja Danzigi-(Gdański-) perioodist on trükitud juhumuusikateosed täiesti olemas. Siin jääb vaid kolm vastuseta küsimust: kas Tallinnas puudus kohalikele muusikatrükistele sotsiaalne tellimus, kas asi jäi raha või hoopis trükkali võimaluste ja oskuste taha? Samad küsimused jäävad õhku ka Tartu puhul. Võrdluseks olgu öeldud, et nt. 17. sajandi esimese poole Riiast on teada mitu trükitud juhumuusikateost.[22]

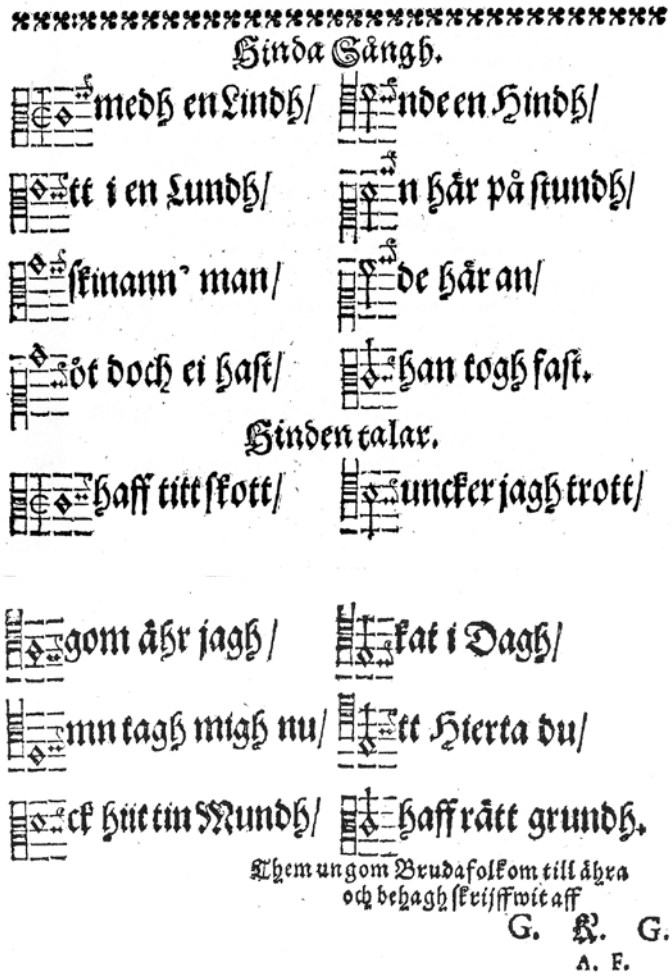
Ühe omapärase näite, kuidas ühendada omavahel juhuluule ja muusika, võib leida Tartust initsiaaliderea G. K. G. taha peitunud autorilt, kelle rootsikeelsed värsid algavad noodimärkidega, mis luuletuse esimeses osas moodustavad tõusva ja teises osas langeva helirea (Sacris nuptiarum honoribus 1652a, Kristel Zilmeri poeetilist tõlget eesti keelde vt. O Dorpat 2007: 239). (Vt. ill. 5.) Noodimärgid tuleb teksti mõistmiseks lugeda nimedega *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut* ja vastupidi. G. K. G. õnnitlus on vormilt reebus- ehk mõistatusluuletus, kus osa sõnade või silpide asemel on kasutatud mingeid märke või sümboleid, antud juhul noodimärke (O Dorpat 2007: 409). Nii Tartu kui ka Tallinna 17. sajandi esimese poole pulmaluule kontekstis on see ainus omataoline; küll aga leidub mitu rahvakeelset õnnitlust, mis on pealkirjastatud kui (pulma)mõistatus. „Hirve lauluna" („Hinda Sångh") pealkirjastatud luuletuse sisuks on poeetiline jahistseen, kus jahimees näeb päiksepaistelises metsas jalutamas hirve, kuid lask

20 Siin on tõenäoliselt silmas peetud sabatit, mis algas reede õhtu päikeseloojangul ja lõppes laupäeva õhtul. Paastumisest aga sabati puhul rääkida ei saa, sest see algab pidusöögiga reede õhtul – sellele osutavad ka Venuse ja Bacchose abi – ning toidust ei hoiduta ka laupäeval, mistõttu võib oletada, et autor on kas midagi segi ajanud või on tegemist trükiveaga ning nt. pidutsemist tähistava festa asemel on kirjas fasta. Paastumise/pidutsemise kõrval on oluline ka osutus reedele kui armastusjumalanna Venusele pühendatud päevale. Tavapärase rootsikeelse nimetuse *fredag* asemel on Arvidi kasutanud ladinakeelsest nimetusest tuletatud varianti.

21 Sama võib öelda ka Friedrich Meniuse kui ainsa trükitud leinalaulu autori kohta.

22 Vt. Schaper 2017: 365–366; andmebaas „Gelegenheitsmusik des Ostseeraums", http://www.gelegenheitsmusik-ostseeraum.de/Kasualmusik_display.php (04.10.2018). Riias oli nootide trükkimisega algust tehtud juba esimese sealse trükkali Nicolaus Mollyni ajal (vt. Buchholtz 1890: 32).

Illustratsioon 5. G. K. G. õnnitlus Erik Holsteniuse ja Dorothea von Wickedeni pulmadeks (Sacris nuptiarum honoribus 1652a).


Hinda Sångh.

medh en Lindh/ nde en Hindh/

tt i en Lundh/ n här på stundh/

skinann' man/ de här an/

ött doch ei hast/ han togh fast.

Hinden talar.

haff titt skott/ uncker jagh trott/

gom åhr jagh/ kat i Dagh/

mn tagh migh nu/ tt Hierta du/

ck hut tin Mundh/ haff rätt grundh.

Them ungom Brudafolkom till åhra
och behagh skrijffwit aff
G. K. G.
A. F.

jääb tegemata. Teises stroofis jääb jahiallegooria küll püsima ja laskki on tehtud, kuid nüüd on emahirv samastatud pruudiga, kes ihkab embusi ja püüab huultega peigmehe suud. G. K. G. õnnitluse ajendiks olid Academia Gustaviana kreeka ja heebrea keele professori Erik Holsteniuse ja Tartu raehärra tütre Dorothea von Wickedeni pulmad 1652. aastal.

Uued sõnad

Tuntud lauluviisidele uute sõnade kirjutamine oli laialt levinud praktika nii ilmaliku kui ka vaimuliku laulu sfääris – ainuüksi laulu meloodia nimetamine osutab selle populaarsusele (Lohmeier 1979: 54) –, samamoodi nagu mõne varasema teksti ümberluulendamine oli juba gümnaasiumi või linnakooli programmis tavaline õppeviis ning sellega tegelesid ka tunnustatud poeedid. Kui sellisel moel loodud luuletusi nimetati paroodiaiks (*parodia*, *Nachdichtung*), siis meloodia ümbertöötlust või taaskasutust nimetati *contrafactum*'iks (vt. Harper 2003: 28–29). Paroodiate puhul jäi teema ja žanr üldjuhul samaks, ent *contrafactum*'i puhul võis ilmalikust laulust saada vaimulik või vastupidi – see oli tavaline juba 16. sajandi keskpaigast peale (Müller 1925: 5; Olsson 1979: 24; Haapalainen 1979: 172) ning seda võib kohata ka Eesti alal trükitud pulmaõnnitluste puhul. Mülleri hinnangul (1925:

5) näitab see, et ilmalikku ja vaimulikku laulu ei nähtud toona kahe olemuslikult erineva nähtusena, vaid stroofilist laulu tajuti ühe tervikuna.

Eesti 17. sajandi esimese poole pulmaluuletuste suures massis on kaduvvähe selliseid, kus osutataks, et uus tekst on loodud mõnd kindlat lauluviisi silmas pidades: Tartu korpuses vaid kaks, Tallinnas pisut rohkem ehk viisteist.[23] Uued sõnad on loodud vaid rahvakeelsetele lauludele, kuid eeskujulaulu keel ei pruukinud alati sihtkeelega kattuda, nii näiteks kirjutas Reiner Brockmann 1638. aastal Harju-Madise ja Risti pastori Heinrich Gösekeni ning Stockholmi saksa kiriku pastori lese Dorothea Siegeli pulmadeks eestikeelse õnnitluse, mille viisi eeskujuks oli saksakeelne laul „Letztmahls ich meine Chloris" („Viimati, kui oma Chlorist", Nuptiis 1638). Sellesarnase malli – saksakeelsele eeskujulaulule on loodud uus, eestikeelne tekst – leiab nimetatud Brockmanni luuletuse kõrval veel kuuest Tallinna pulmaluuletusest. Seega on umbes pooled Tallinnas mõnele olemasolevale lauluviisile loodud õnnitlused eestikeelsed! – Seda on üllatavalt palju. Ülejäänud uued sõnad saanud laulude puhul oli nii eeskujutekst kui ka uus laul/luuletus kas saksa- või rootsikeelne.

Vaimulik laul

Nagu öeldud, leidub Tartu pulmaluuletuste hulgas vaid kaks ümbersõnastatud lauluteksti. Mõlema eeskujuks oli rootsikeelne laul ja ka uus laul on rootsikeelne. Mõlemad pärinevad 1652. aastast, üks on pühendatud Tartu garnisoni *apologista*'le Johannes Brömsile ja Tartu raehärra tütrele Sophia Dreffile, teine Tartu Maarja kiriku pastorile ja linnakooli konrektorile Olaus Tolleniusele ning Eestimaa kubermanguvalitsuse kameriiri ehk arveametniku tütrele Catharina Griisile. Mõlemad peigmehed ning suure tõenäosusega ka autorid olid rootslased. Tallinnast on vaimuliku sisuga ümberluulendatud laule teada kolm, neile lisandub kolm teksti, mille puhul lauldavus on küsitav, ehkki mitte võimatu. Autorite hulgas on Tallinna gümnaasiumiprofessor, linnakooli rektor ja Academia Gustaviana adjunkt – kõik seega seotud haridusinstitutsioonidega –, adressaadid seevastu on enamasti vaimuliku sfääri esindajad – Tallinna ja maapastorid.

Tartu akadeemia filosoofiaprofessori ning teoloogiateaduskonna adjunkti Petrus Lideniuse Johannes Brömsile ja Sophia Dreffile pühendatud õnnitluse eeskujuks oli tantsulaul „Allting som himmelen rund" ehk „Kõik, mis taevakaar" (Sacris nuptiarum honoribus 1652b), mida ühes 1626. aasta ühelehelises trükises ehk lendlehes (*skillingtryck*; *fliegender Blatt*)[24] iseloomustatakse kui *allemande*'i (Jersild 1975: 125). Midagi täpsemalt seni selle eeskujulaulu kohta välja selgitada ei ole õnnestunud. Lideniuse 9-stroofiline kristlik luuletus sisaldab hulgaliselt osutusi Piibli kirjakohtadele, nagu 1. Moosese raamat, Psalmid, Ülemlaul, Jeesus Siiraki raamat, Tarkusesõnad, Markuse evangeelium ja Pauluse kirjad, mis kõik on luuletuse kõrval marginaalidena ka välja toodud. Lidenius alustab oma luuletust pöördumisega poeedi ja ajalookirjutaja poole: esimene tehku, mida tahab, teine pangu kirja, mis laias maailmas toimub, ning arutlegu selle üle arukalt ja asjatundlikult. Tema, Lidenius, tahab aga kiita seda, mis on kõrgem ja õilsam, ehk Jumala tegusid. Siit siirdub Lidenius abieluinstitutsiooni loomise ning kiriku ja Kristuse müstilise abielu kirjelduseni, milles aimuvad ka otsesed ettekirjutused abiellujaile, sh. võtta õppust Saalomoni ülemlaulust. Kuuendast stroofist alates pöördutakse juba Johannes Brömsi poole, soovides, et tema elu koos abikaasaga oleks täis armastust ja pikk, et Jumal neid hädades aitaks ning nende elu õnnistaks. Rootsikeelsele laulule järgneb lühike, kolmest ladinakeelsest

[23] Tuntud või vähem tuntud lauluviisidele uute sõnade kirjutamist kohtab ka leinaluule žanris, kuid nende hulk on mõnevõrra väiksem kui pulmaluule puhul. Tallinnas trükitud leinaluule hulgast leiab viis sellist luuletust, neist kaks Catharina Illyricuse surma puhul anonüümsena trükitud, kuid kohaliku gümnaasiumi poeetikaprofessorile Timotheus Polusele omistatud luuletust paistavad silma selle poolest, et välja on pakutud vastavalt kolm või kaks viisi, mille järgi laulda (Dunte 1639; Klöker 2005: 201). Tartu kohta vastav ülevaade praegu puudub.

[24] Lendlehtedel oli uue muusika levimisel väga oluline roll hoolimata sellest, et üldjuhul ei sisaldanud need noote. Enamasti olid need ühelehekülgelised patentfoolio formaadis trükised, kus oli osutatud kas meloodiale (*im Thon*) või laulmisviisile; neid levitasid peamiselt rändkaupmehed laatadel, turgudel, külades jm., ent mõnikord võisid sellega tegelda ka haritumad mehed, nt. tudengid. Kuna üldjuhul levitasid selliseid trükiseid ilma muusikalise hariduseta inimesed, pidid need laulud olema lihtsad ja tuntud meloodiakäikudega, nõnda et müütajad olid võimelised neid ette laulma (vt. lähemalt Lohmeier 1979: 42–50). Lohmeier rõhutab, et kõik olulised Rootsi autorid, kes kirjutasid stroofilisi luulevorme, on esindatud lendlehtedel ning küllap oli see nii ka Saksa aladel ja Taanis (1979: 47).

värsipaarist koosnev *votum* ehk lõpusoov või -palve, et sõber võtaks rõõmsal meelel vastu tema õnnitluse. Lideniuse lähenemine *votum*'is erineb tavapärasest, mille järgi lõpetab pulmaluuletuse soov, et abiellunud elaksid kaua ja õnnelikult ning et peagi sünniks neile järeltulija(d) – temal on see ära öeldud juba rootsikeelses luuletuses.

Lideniuse õnnitluse puhul võib näha, kuidas *contrafactum*'i loomise käigus muudetakse laulu žanri: tantsulaulust saab vaimuliku sisuga laul. Tartu ja Tallinna pulmaluule põhjal otsustades võib väita, et lauluviisile uut teksti kirjutama hakates üldjuhul žanri ei vahetatud; Lideniuse kõrvale saab Tallinnast tuua näiteks Gabriel Voigtländeri ilmaliku karjaselaulu, millest Joachim Salemanni uute sõnadega saab kristlik pulmalaul (vt. altpoolt).

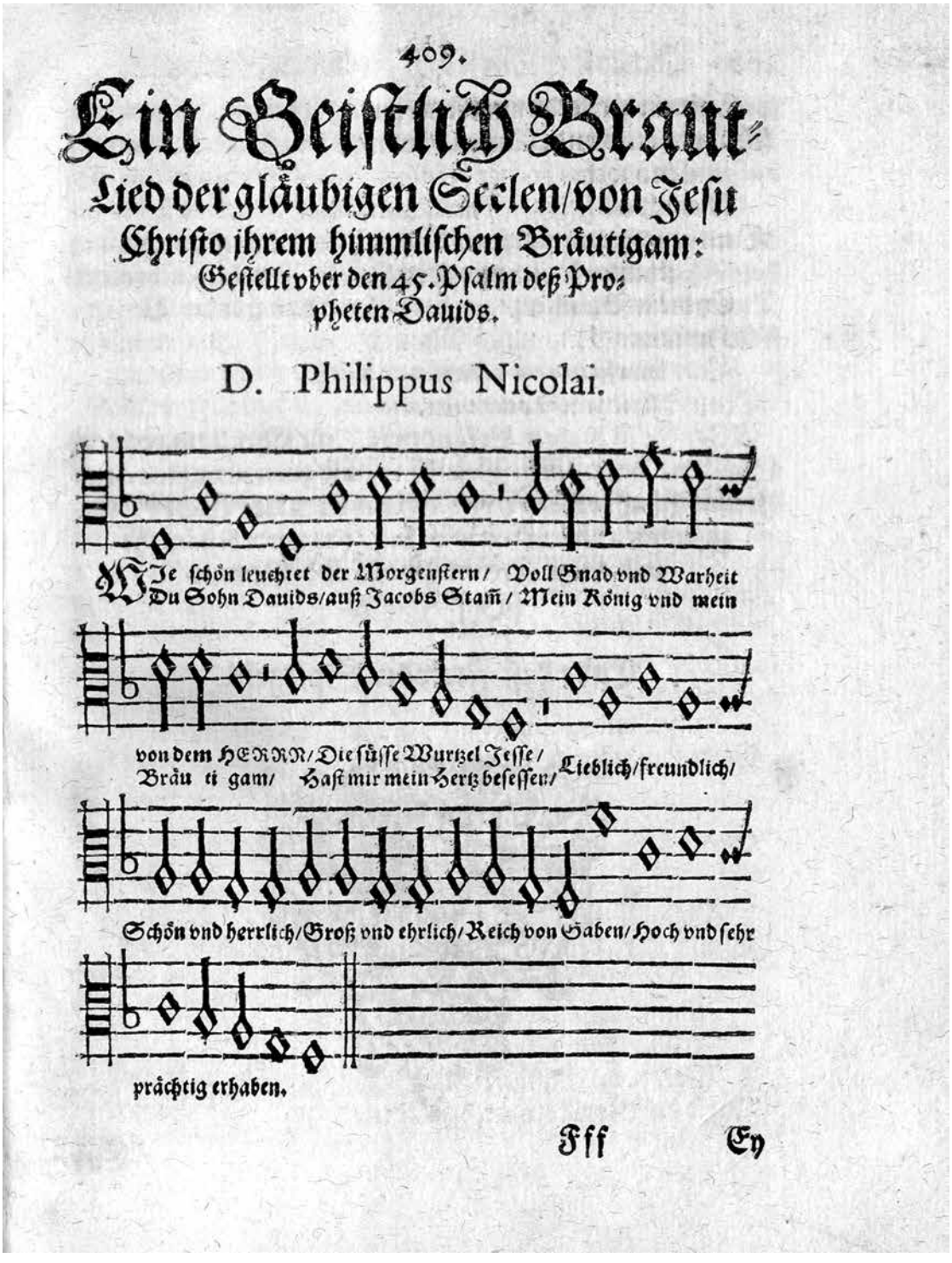
Teine Tartus trükitud pulmaõnnitlus, mille eeskujutekstina on kasutatud laulu, pärineb anonüümse autori sulest ning on ajendatud Olaus Tolleniuse ja Catharina Griisi pulmadest (Epithalamia 1652). Tema luuletuse eeskujuks on kirikulaul „Så skön lyser den Morgonstjärn", mis omakorda oli saksa teoloogi Philipp Nicolai vaimuliku laulu „Wie schön leuchtet uns der Morgenstern" („Nüüd paistab meile kaunisti"; Heinrich Stahli lauluraamatus: „Kui kaunist poistap se koito techt") tõlge rootsi keelde. Nicolai koidutähe-laul oli ilmunud 1599. aastal raamatus „FrewdenSpiegel deß ewigen Lebens" („Igavese elu rõõmupeegel"), millest lühikese ajaga ilmus mitu kordustrükki (vt. ill. 6). Rootsi keelde oli selle laulu tõlkinud Växjö piiskop Petrus Jonae Angermannus juba 1604. aastal (Liedgren 1926: 190) ning selle leiab hiljemalt 1627. aastal Peter Rudbecki välja antud lauluraamatust (Enchiridion 1627: 151–154), millest samuti ilmus mitu kordustrükki, aga ka 1650. aastal Göteborgis ilmunud lauluraamatust (Göteborgspsalmboken 1650: 128–131). Kuna Tartus trükitud luulevihiku lõpp on kaduma läinud, ei ole võimalik öelda, kui mahukas see luuletus oli, ega sedagi, kas koidutähe-laulu kasutas oma õnnitluse eeskujuna mõni Academia Gustaviana professor või üliõpilane. Võimalikud on mõlemad variandid, ent tudengite hulgas oli rootsi keeles luuletajaid rohkem. Luuletusest on säilinud 9,5 stroofi; võrdluseks olgu öeldud, et Philipp Nicolai laulul oli seitse stroofi, mille värsistruktuuri on anonüümne autor üldjoontes säilitanud – erinevused ilmnevad stroofi lõpuosas värsside grupeerimisel. 1627. ja 1650. aasta rootsi lauluraamatus on aga sellel laulul 10 stroofi, mille lõpuosa struktuur ei kattu ei Nicolai ega Tartu anonüümse autori omaga. Seega kasutas meie anonüümne autor tõenäoliselt mõnd muud väljaannet, mida seni ei ole tuvastada õnnestunud. Välistada võib ka 1627. aasta lauluraamatu kordustrükid, sest vaevalt neis oleks värsistruktuuri keerulisemaks muutma hakatud. See rootsikeelne laul oli Rootsis väga populaarne, eriti jõululauluna, kuid pulmametafoorika tõttu ka pulmalauluna (Liedgren 1926: 190), ning selle meloodia oli eeskujuks paljudele lauludele (Jersild 1975: 149–150).

Anonüümne autor iseloomustabki pealkirjas oma õnnitlust kristliku pulmalauluna („Een Christeligh Bröllops-Wijsa") ning toob samas välja ka selle teema: püha abieluseisuse suur väärikus ja Kristuse, Jumala poja abielu kristliku kirikuga. Luuletuse marginaalides on välja toodud kirjakohad, millele tekstis osutatakse või viidatakse. Esindatud on nii Vana kui ka Uue Testamendi kohad, alustades 1. Moosese raamatust ning lõpetades Pauluse kirjadega, ent erilisel kohal on Ülemlaul, eriti luuletuse teises pooles. Nicolai loodud laulu peamised lähtekohad olid olnud 45. psalm, Ülemlaul, Johannese ilmutusraamat ning Pauluse kiri efeslastele. See on oma loomult müstiline pulmalaul, kus Kristus samastatakse särava koidutähega, ülistatakse teda kui peigmeest ning kirjeldatakse temast lähtuvaid rõõme; pruudina aga tuleb näha kristlikku kirikut.

Anonüümne autor seevastu alustab oma õnnitlust rõõmustamisega selle üle, et tal avaneb võimalus kiita seda au, mida Jumal on abieluseisusele osutanud: Jumal ise lõi selle oma loomult puhta ja püha seisuse, ja kui loodus oli patus hukka läinud ja Jumal maailma uputanud, siis ei saanud see seisus mitte hukka ja veel tänapäevalgi käsib Jumala seadus kõigil seda austada. Suurimat au sellele seisusele tegi Jumala poeg Kristus, lunastaja, kes kutsub end peigmeheks, tema pruudiks aga on inimese hing. Järgnevad stroofid on ühtaegu ülemlaululikult meeleline, samas ka allegooriline pöördumine selle pruudi poole, osutades nii abiellujate vastastikusele armastusele – kirjeldatu peaks mõjuma soovitusliku eeskujuna – kui ka usukinnitusele: usk Jumalasse annab kindla, turvalise, armu- ja rõõmuküllase elu.

Nagu näha, hoiab anonüümne autor Nicolai müstilise pulmalaulu žanrist kinni, kuid mitte orjalikult, pigem vastupidi. Eeskujutekstist on nopitud selle sisuline tuum, mida on edasi arendatud üsna vabalt, luues sellele hoopis uue konteksti.

Illustratsioon 6. Philipp Nicolai „Wie schön leuchtet uns der Morgenstern" (kogumikust „FrewdenSpiegel deß ewigen Lebens", 1599).



409.

Ein Geistlich Braut-Lied der gläubigen Seelen/von Jesu Christo jhrem himmlischen Bräutigam: Gestellt vber den 45. Psalm deß Propheten Dauids.

D. Philippus Nicolai.

Wie schön leuchtet der Morgenstern/ Voll Gnad vnd Warheit
Du Sohn Dauids/auß Jacobs Stam̃/ Mein König vnd mein
von dem HERRN/ Die süsse Wurtzel Jesse/ Lieblich/freundlich/
Bräu ti gam/ Hast mir mein Hertz besessen/
Schön vnd herrlich/Groß vnd ehrlich/Reich von Gaben/Hoch vnd sehr
prächtig erhaben.

Fff Ey

Philipp Nicolai koidutähe-laul oli eeskujuks ka Tallinna gümnaasiumi poeetikaprofessorile Timotheus Polusele, kes 1641. aastal lõi sellele viisile uued sõnad, lähtudes aga 128. psalmi tekstist (Glück-Wünschungen 1641). Seda, uskliku abieluõnne käsitlevat psalmi armastati pulmaõnnitlustes parafraseerida võrdlemisi sageli, ainuüksi Tallinnast on neid 1656. aastaks teada vähemalt kuus varianti, neist kaks eestikeelset, lisaks Stahli lauluraamatus ja 1656. aasta lauluraamatus olevad variandid (Gesangbuch 1636: 92; Gesangbuch 1656: 343). Temaatiliselt haakub 128. psalm hästi Nicolai lauluga, mis on samuti psalmiparafraas ja müstiline pulmalaul (Nicolai 1602: 409). Polus kirjutas selle saksakeelse luuletuse Halliste pastori Johann Berensi ja Elisabeth von Steveni pulmadeks, lähtudes Martin Lutheri psalmitõlkest „Wol dem der in Gottes Fürchten steht" („Õnnis on igaüks, kes kardab Issandat"), samast versioonist, mis leidub ka Stahli lauluraamatus. 128. psalmi tekstist on leitavad pulmaluule ühed olulisimad motiivid: usk Jumalasse, naine kui (viljakandev) viinapuu(väät), sündigu lapsed, Jumal õnnistagu seda abielu, olgu kooselu pikk, nõnda et jõutaks näha ka lapselapsi. Polus annab oma parafraasis täpselt edasi eeskujupsalmi sisu, kuid värsiskeem ja vorm on sellised nagu Nicolail. Et eeskujupsalm on lühike, on ka Poluse õnnitlus vaid 3-stroofiline.

128. psalmi luulendas oma eestikeelses õnnitluses Niguliste pastorile Erik zur Beekile ja suurgildi oldermanni lesele Elisabeth zur Teltile ka Püha Vaimu koguduse pastor Georg Salemann (Nuptiarum solemnitati 1642). Ta lähtus Lutheri saksakeelsest tõlkest, kuid kas Salemann pidas siinjuures silmas ka lauluviisi, ei ole üheselt selge – on küll osutus psalmile ja selle algusreale, kuid puudub märkus viisi kohta, nagu nt. *im Thon* vm. Kui aga Salemanni parafraas oli siiski mõeldud laulmiseks, tuleb eeskujulaulu meloodia tõenäolise autorina kõne alla eelkõige Martin Luther ise (vrd. Stalmann 2005: 640–641), ent välistada ei saa ka nt. Oderi-äärse Frankfurdi kantorit Bartholomäus Gesiust (Gesius 1601: XCVI verso – XCVII verso) või Michael Praetoriust (Praetorius 1607: Nr. XVII). Samamoodi on oma 128. psalmi parafraaside puhul (kaks ladinakeelset ning üks saksa- ja üks eestikeelne) Lutheri tõlkest lähtunud Harju-Madise ja Risti pastor Heinrich Göseken (Sacris nuptiarum solennitatibus 1641), kuid laulmiseks ei olnud need tõenäoliselt mõeldud, hoolimata sellest, et pealkirjas neid *carmen*'iks (lad. 'laul') nimetatakse.[25] Kui, siis tundub lauldavana kõne alla tulevat eelkõige eestikeelne variant, mille meetriline skeem kattub Stahli lauluraamatus oleva saksakeelse psalmiga (vt. Gesangbuch 1636: 92).

Tallinna linnakooli rektor Johann Sebastian Markard lähtus Hageri pastori Christoph Blume ja Anna Wiboldi pulmadeks kirjutatud õnnitluse teise osa puhul tõenäoliselt Basilius Förtschi vaimulikust laulust „Ich weiß ein Blümlein hübsch und fein" („Ma tean üht kena lillekest", Lust-Wundsch 1653; Förtsch 1615: 75; Wimmer 1749: 371), mis oli algselt ette nähtud neljapäevase hommikulauluna, hiljem aga ka nt. armulaua lauluna (Naumburgisches Gesang-Buch 1712: 365). Samasuguse algusega laulu leiab ka Valentin Trilleri 1555. aasta Sileesia lauluraamatust (Triller 1555: Riij–[Riiij verso]), kuid selle värsistruktuur ei kattu Markardi omaga (Kaju [ilmumas]). Millise lauluraamatu vahendusel Förtschi laul Markardini jõudis, on keeruline tuvastada, sest selle võis leida mitmest.

Förtschi 8-stroofilisele laulule vastab Markard 7 stroofiga. Sisu on neil kahel aga täiesti erinev: üks on usukinnitus – usk Jeesusesse Kristusesse elust läbi käies – ning palve, et Jeesus oma järgijaid ei jätaks, teine aga nimeallegoorial põhinev laul (peigmehe perekonnanimi *Blume* ~ *lill*), kus jutuks Kristuse ja kiriku abielu ning peigmehe töö jumalasõna kuulutamisel. Markardi laulu lõpetab traditsiooniline palve Jumalale õnnistada seda abielu. Ta on Förtschilt üle võtnud vaid olulisima märksõna, milleks on *Blume* ehk lill. Ehkki mõlema laulu lõpus on palve, pole Markard siin lähtunud eeskujutekstist, vaid pigem siiski žanrikonventsioonist. Tema õnnitluse marginaalidest leiab mõne viite piibliraamatuile, mis on üsna tavaline, kuid nende kõrval on ka paar kommentaari osutusega asjaomasele teoloogilisele kirjandusele. Nende eesmärk oli ilmselt näidata autori asjatundlikkust ning võimalik, et ka nt. Eestimaa konsistooriumi liikmeile muljet avaldada – mõni aasta hiljem kutsutigi Markard Põltsamaa pastoriks.

Vaimulike laulude lõpetuseks tuleb peatuda veel ühel rootsikeelsel õnnitlusel. Turu ülikooli filosoofiateaduskonna adjunkt, Rootsist Torpast pärit Petrus Petri kirjutas 1641. aastal Tallinna

[25] Ka saksa keeles kasutati stroofilise luuletuse kohta nimetust *Lied*, rootsi keeles aga *sång*, ilma et seda tegelikult laulda oleks pruukinud. Omaaegsete nimetuste ja neist tulenevate ebamäärasuste kohta vt. nt. Harper 2003: 3–9.

rootsi koguduse pastorile Petrus Turdinusele ja piiskopitütrele Elsa Jheringile õnnitluse, mille eeskujuks on kirikulaulu „Ich dank dir schon durch deinen Sohn" rootsikeelne versioon „Jagh tackar tigh genom tin Son" („Ma tänan sind su poja läbi"; Sacris nuptiarum solennitatibus 1641). Millisest vaimulikust lauluraamatust või muust allikast Petrus Petri lähtus, ei ole selge. Rootsikeelne tõlge anonüümsest saksa koraalist oli ilmunud juba 1614. aastal (Liedgren 1926: 234), ent varaseim artikli autorile seni teadaolev trükitud variant asub 1650. aastal ilmunud Göteborgi lauluraamatus (Göteborgspsalmboken 1650: 195–196) – see aga on üheksa aastat liiga hiline. Rootsi muusika- ja teatriraamatukogus on 1630. aastaist küll registreeritud üks selle laulu rootsikeelse versiooni käsikirjaline noot, kuid see ei aita Petrus Petri kasutatud lauluraamatut tuvastada.[26] Võimalik, et see ei olegi kuigi tähtis, sest laul ja selle viis olid väga laialt tuntud. Nii nagu ei ole võimalik öelda, millisest lauluraamatuversioonist Petrus Petri lähtus, nii ei ole ka võimalik öelda, kas see õnnitlus oli mõeldud laulmiseks anonüümse koraaliviisi järgi või hoopis nt. Michael Praetoriuse loodud viisil.

Praetoriuse 7-stroofiline vaimulik laul on isiklik hommikune tänu- ja palvelaul, kus tänatakse Jumalat tema poja Jeesuse Kristuse eest ning palutakse andestada kõik minakõneleja patud, kaitsta teda ikka ja alati, juhtida teda Jumala tahte järgi, hoida pattu langemast, ning et selle maailma vägevad oma võimu tema peal ei kasutaks (Praetorius 1932: 189, nr. 251). Selle laulu tekst oli algselt ilmunud böömi vendade lauluraamatus ning sõnade autoriks peetakse saksa õpetlast ja laulukirjutajat Franz Burchartit. Petrus Petri 21-stroofiline akrostihhiline (*Brudhgummen och brudhen* ehk 'peigmees ja pruut') luuletus on kirjutatud peigmehe mina-isikus ning on sisuliselt tänu- ja palvelaul Jumalale nagu eeskujutekstki. Laulu süntaks ja sõnakasutus on kohati üsna konarlik ja pingutatud, raskendades värsside mõistmist.[27] Luuletuse peigmees tänab Jumalat kõige selle hea eest, mis see talle tema noorusajast peale on andnud, nagu karske ja terve keha; aru ja mõistus; rõõmsa- ja kindlameelsus; tervis ja julgus. Peale selle andis Jumal talle kõigepealt tulutoova elukutse, siis abikaasa. Seejärel muudab Petrus Petri fookust ja võtab teemaks Kristuse ja kiriku müstilise abielu, millele järgnevad peigmehe truuduse- ja usukinnitus ning palved, esmalt peaingel Raafaelile – hoidku see teda kurja vaimu Asmodeuse eest[28] –; seejärel Jumalale, et see teda tema eluteel hoiaks ega saadaks hukatusse; siis Pühale Vaimule, et see laseks rõõmu tunda; ning viimaks taas Jumalale, et see teda juhiks ja õnnistaks.

Nagu näha, toimus ka Petrus Petri õnnitluses žanrimuutus: hommikusest palvelaulust sai selline, kus on ühendatud nii müstiline pulmalaul, tänulaul kui ka palvelaul.

Pastoraalsed eeskujud

Vaimulike või kirikulaulude kõrval lähtusid tallinlased oma luuletuste loomisel ka ilmalikest. Mitme pulmaõnnitluse eeskujuks on olnud just pastoraalse, antiikmaailmale ja -mütoloogiale viitava sisuga laulud, nagu nt. juba eespool mainitud „Letztmahls ich meine Chloris" („Viimati, kui oma Chlorist") Brockmannil (Nuptiis 1638) või David Cunitiuse luulenduste aluseks olnud laulud „Dafnis dessen Kunst und Reisen" („Daphnis, kelle osavus ja teed", Monumentum nuptiale 1640) ja „Corydon der gieng betrübet" („Corydon kord muremõtteis", Nuptiis felicissimis 1643).

Viimati nimetatud laulu sõnade autor oli saksa luulekunsti isa Martin Opitz ning seda parafraseerisid-jäljendasid mitmed 17. sajandi poeedid, nagu nt. Paul Fleming, Johann Rist, Philipp von Zesen, David Schirmer ja Christoph Kaldenbach (Opitz 1625: 176–181; Robert 2016: 119–127; Ingen 1979: 9). Opitzi enda eeskujuks oli aga Madalmaade tuntud poeedi Daniel Heinsiuse „Daphnis" (Robert 2016: 124–125; Harper 2003: 43–46). Opitzi, aga ka Paul Flemingi saksakeelsed luuletused olid 17. sajandi esimesel poolel väga populaarsed nii laulu- kui ka eeskujutekstidena (vt. nt. Müller 1925: 47–80; Harper 2003: 35–70; Aurnhammer, Detering 2019: 159–161).[29] Opitzi Corydoni-laulule, mida laulu-eeskuju või laulutekstina on peetud liiga pikaks (Harper 2003: 43–46, eriti 45), viitab mh. ka saksa ooperihelilooja Reinhard Keiser

[26] Tänan nende andmete vahendamise eest Peter Sjökvisti (Lund) ja Marina Derminat (Stockholm). Ühes 18. sajandi täpselt dateerimata lendlehes on sedasama kirikulaulu kasutatud uue laulu eeskujuna, vt. Jersild 1975: 133.

[27] Tänan siinkohal südamest Kristiina Savinit tõlkeabi ja kommentaaride eest!

[28] See on viide Vana Testamendi Toobiti raamatule, kus kahel korral (3:8; 3:17) mainitakse kurja vaimu Asmodeust, kes kiusas Saarat, laskmata tal nagu kord ja kohus naiseks saada. Palve peale saadab Jumal Raafaeli Asmodeust takistama.

oma eessõnas kantaadikogumikule „Gemüths-Ergötzung" („Meelekosutus"), kuid ei nimeta, kelle viisil seda laulda tuli (tsitaati vt. Conermann 1977: 72). Kui aga vaadata, kes Opitzi tekstidele muusikat komponeerisid, on nimekiri muljet avaldav: Heinrich Schütz, Johann Nauwach, Caspar Kittel, Andreas Hammerschmidt, aga ka Königsbergis Simon Dachi ringkonda kuulunud Heinrich Albert (vt. Rothmund 2004: 1381). Kelle viisil Cunitiuse laulu laulda tuli, ei ole üheselt selge. Valikus on kaks võimalust – Johann Nauwach või Caspar Kittel (Müller 1925: 60; Aurnhammer, Detering 2019: 160). (Vt. ill. 7.)

Opitzi Corydoni-luuletus on 30-stroofiline eleegia, kus ta kurvastab oma Heidelbergist ehk armastatud Galateast lahkumise üle. Cunitiuse luuletus Tallinna kaupmehe Nicolaus Poortmani ja sealse raehärra tütre Helena Poorteni pulmade auks seevastu on vaid 5-stroofiline armu- ja truudusekinnitus. Cunitius ei järgi Opitzi kujundimaailma, vaid loob enda oma, erandiks pastoraalne raamistus ning ühine mina-kõneleja Corydon, mis ühel juhul osutab peigmehele Nicolaus Poortmanile, teisel aga Opitzile endale. Heinrich Schützi õpilase ja Dresdeni õuekapelli liikme Johann Nauwachi muusikaline versioon Opitzi luuletusest on kahehäälne ja *basso continuo* saatega kuueosaline laul – igale osale vastab üks stroof (1., 2., 24., 26., 28. ja 30. stroof). Ehkki laul ilmus Nauwachi esimeses ja ainukeseks jäänud saksa villanellade kogumikus, iseloomustab autor seda määratlusega *romanesca* (Nauwach 1627: 18–25). Nauwachi „Teütsche Villanellen" („Saksa villanellad") oli esimene saksa generaalbassi saatega ilmalike laulude kogumik (Steude 2004: 939). See sisaldas muu hulgas üheksa Opitzi sõnadele loodud laulu ja ilmus trükist kõigest kaks aastat pärast Opitzi kogutud saksakeelseid luuletusi („Acht Bücher Deutscher Poematum"). Caspar Kittel oli samuti Schützi õpilane ja Dresdeni õuekapelli liige, tema Corydoni-laul on aga 5-stroofiline aldile kirjutatud sooloaaria (Kittel 1638). Ta on Opitzi pikast luuletusest valinud küll kuus stroofi (1.–4., 26. ja 28.), kuid sulandanud 3.–4. stroofi üheks. See laul oli ilmunud Kitteli teadaolevalt ainsas teoses „Arien und Kantaten", mis Nauwachi villanellade kõrval oli üks varasemaid generaalbassi saatega saksakeelsete laulude kogumikke. Umbes kaks kolmandikku Kitteli lauludest on loodud Martin Opitzi sõnadele (Waczkat 2003: 187). Kuna Cunitiuse luuletus ja Kitteli laul on mõlemad 5-stroofilised, siis tõenäoliselt pärineb viimaselt ka eeskujulaulu meloodia, mis on vägagi melanhoolne ja üpris teravas kontrastis pulmaõnnitluse armukinnitusega. Lõpuni aga ei saa Kitteli eeskujus siiski kindel olla: laulude võrne pikkus ei ole tingimata argument teatud eeskujulaulu kasuks, sest *contrafactum* võis olla eeskujulaulust kas lühem või pikem.

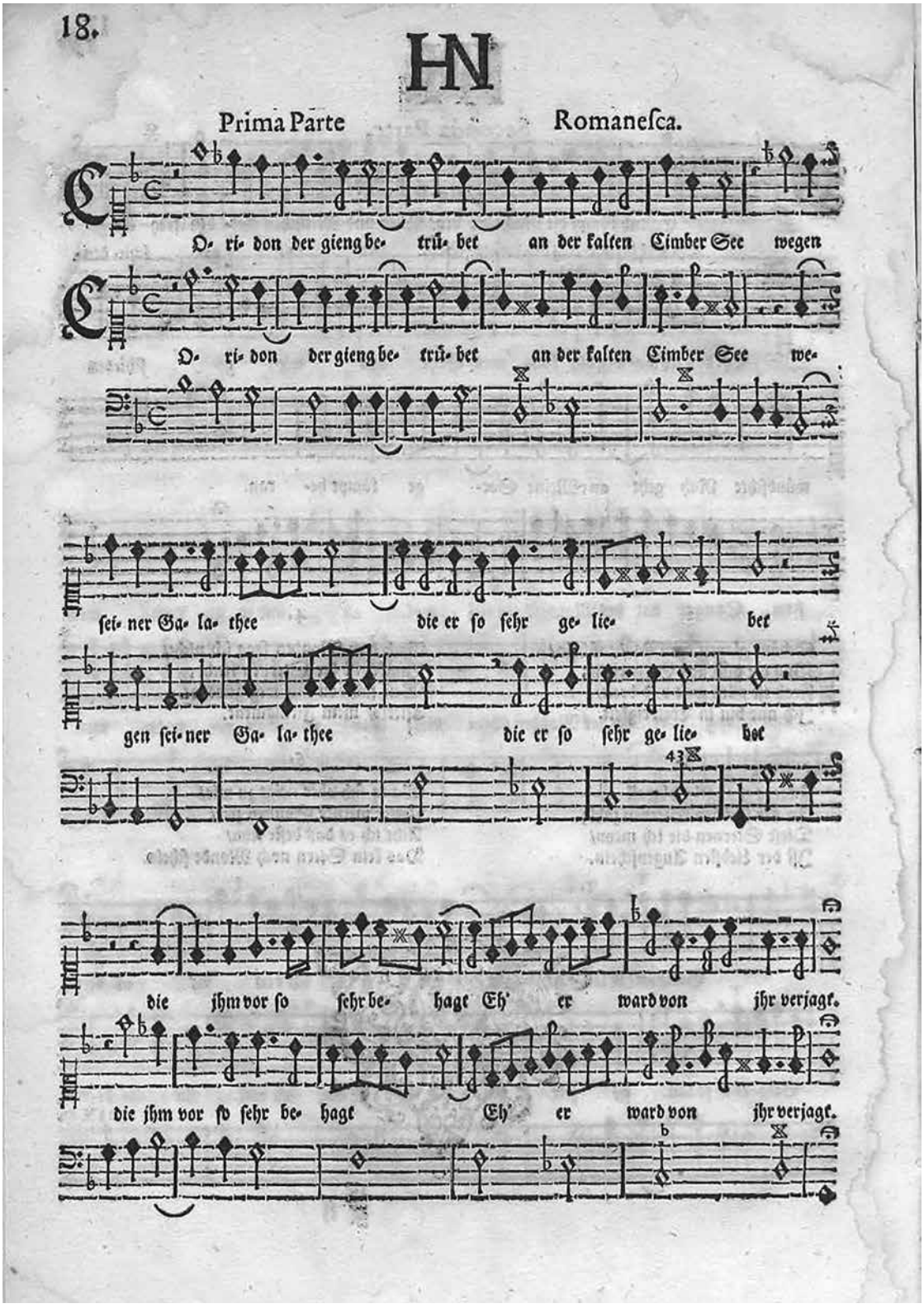
Reiner Brockmanni eestikeelse Chlorise-laulu (Nuptiis 1638) eeskuju „Letztmahls ich meine Chloris" autorit ei ole praeguseks tuvastada õnnestunud,[30] ent Martin Klöker iseloomustab seda kui tuntud ilmalikku laulu (Klöker 2017b: 456). See 10-stroofiline – need on küll selgelt markeerimata – laul on üks kahest Brockmanni meetrilise programmiga luuletusest („Oda Esthonica Jambico-Trochaica" ehk „Eestikeelne jambilis-trohheiline ood") ning selle tegevus on paigutatud täpselt määratlemata aega ja kohta, siit puuduvad selged viited nii antiiksele kujundimaailmale kui ka kristlik metafoorika. Sellest hoolimata on loodud müütilis-muinasjutuline ilm, kus lindude vahendada on jäänud lugu haigest mehest, kelle suudab tõvest päästa vaid noore naise armastus. Brockmanni oodi lõpetab lihtne õnnesoov, kust puudub kogu traditsioonilisele *votum'*ile omane ballast.

David Cunitiuse Daphnise-laulu (Monumentum nuptiale 1640) aga võib siduda Dirthuvius Philureuse samasuguse algusreaga õnnitlusega Adam Oleariuse ja Catharina Mülleri auks (Hochzeit-Lust 1640). Olearius oli abiellunud kõigest kümmekond päeva enne Christopher Michaeli ja Margareta Kniperit, kellele Cunitius oma värsid pühendas. Mis asjaoludel seni Tartu akadeemias õppinud Cunitius Tallinnas oli, ei ole teada, võimalik, et see oli vahepeatus teel Tartust Uppsalasse, kus ta oma õpinguid jätkas. Võimalusi Dirthuvius Philureuse lauluga tutvumiseks oli ilm-

[29] Opitzi puhul mängib kindlasti kaasa ka asjaolu, et teda tunnustati varakult saksa luulekunstile tugeva aluse panijana ning et tema luuletused leidsid tee teiste autorite poeetikakäsiraamatutesse, nii nt. leiab Johann Peter Titze poeetikaõpikust positiivse näitena Corydoni-laulu alguse (Titze 1642: [Cvii]).

[30] Chloris, nagu ka Corydon (Coridon), Daphnis jne. olid pastoraalses armastusluules ja -lauludes väga levinud nimed, nii nt. leiab need Martin Opitzi, Johann Risti, Gottfried Finckelthausi jt. luulest, Andreas Hammerschmidti, Gabriel Voigtländeri jpt. lauludest ning 17. sajandi keskpaiga anonüümsetest laulukogumikest.

Illustratsioon 7. Johann Nauwachi „Coridon der gieng betrübet" esimese osa algus (Nauwach 1627).



selt mitmeid, seejuures ei saa ka välistada isiklikke kontakte Oleariusega, kelle luuletuse leiab samast Christopher Michaeli ja Margareta Kniperi pulmadeks trükitud vihikust (Monumentum nuptiale 1640).

Cunitiuse luuletus on neljastroofiline ja sellise värsiskeemiga nagu Dirthuvius Philureuse laulgi ning osa samas positsioonis olevate värsside ja fraaside puhul on selge sugulus nähtav, nagu näiteks värssides „kriget den verdienten Lohn" ja „Gebet den verdienten Lohn" (stroof 1.4 vastavalt Dirthuvius Philureusel ja David Cunitiusel), „Die gesampte Himmel-Strahlen" ja „Jhr gesampte Phoebus-Söhne" (stroof 4.1) või stroofide eelviimastes värssides refräänina korduv „Glück zu, Glück zu jhr liebes Paar" ja „Glück zu, Glück zu dem lieben Paar".[31] Osa samas positsioonis asuvaid riimegi on kattuvad. Sisu on neil kahel õnnitlusel aga võrdlemisi erinev, hoolimata sellest, et nende komponeerimisel on kasutatud antiigist pärit reaale, nagu müüt Daphnise võidust Amori üle ning jumalad (Diana, Jupiter, Mars, Apollo, Venus) ja jumalikud tegelased (Echo, muusad), ning et päriselu ja inimesed on vahetult seotud mütoloogilise maailmaga, toimides ühe tervikuna. Cunitiuse õnnitlus on pühendatud peigmehele Christopher Michaelile, kelle nimi on teises stroofis ka otsesõnu välja toodud. Ta kutsub muusasid peigmehele üle andma teenitud tasu, vendi ametikaaslasi sellele kaasa elama ning sõpru-sugulasi selle sündmuse üle rõõmu tundma ning abiellujaile õnne, tervist ja pikka iga soovima. Dirthuvius Philureuse õnnitluse esimese osa sisu kohta vt. eestpoolt ptk. „Juhumuusika".

David Cunitiuse ümberluulendus on hea näide, Eesti kontekstis seni teadaolevalt ka ainus, kus kohaliku kultuurieluga seotud juhumuusikateos on tänu uuele tekstile leidnud taaskasutust.

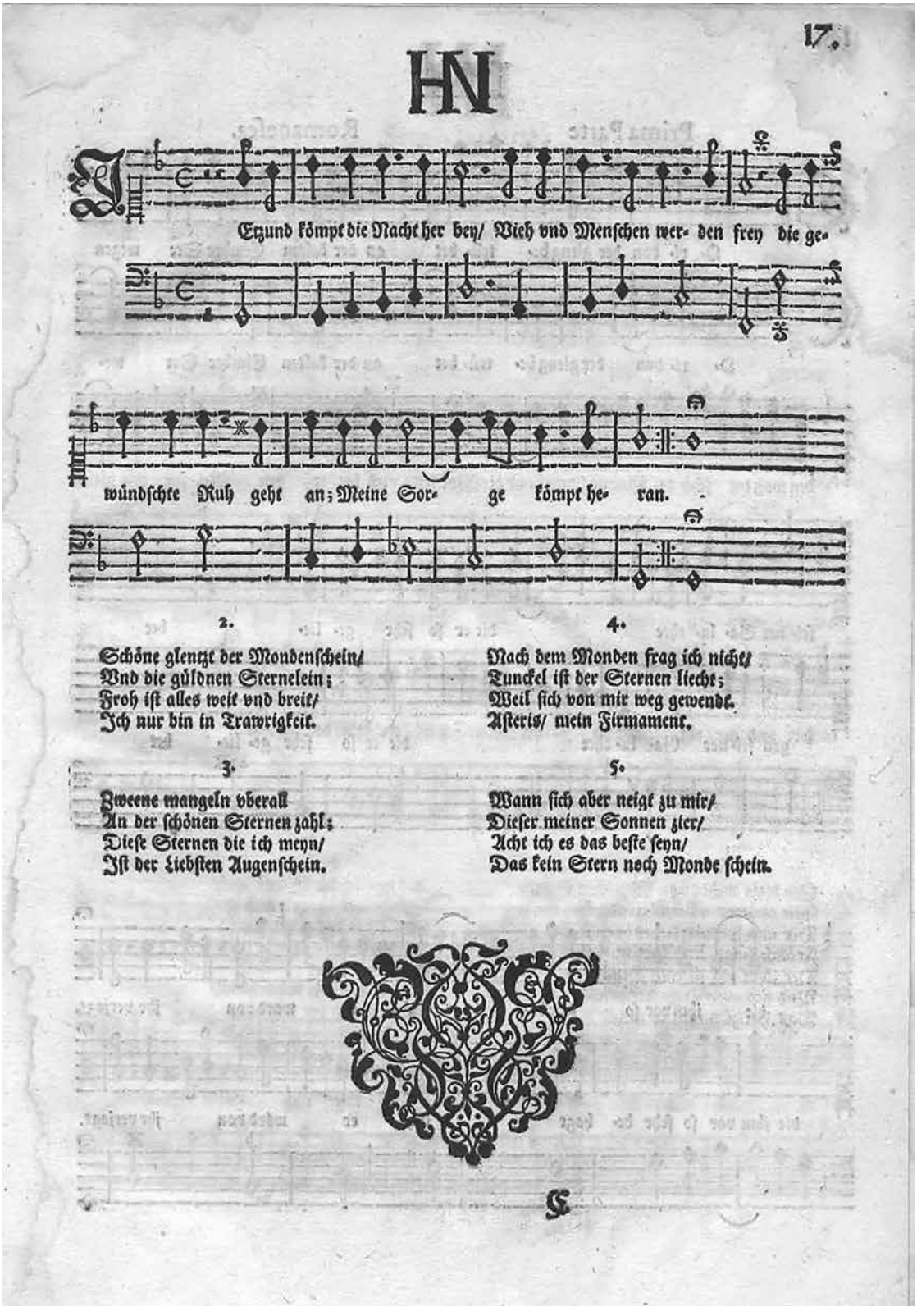
Tallinna gümnaasiumi õpilase, Böömimaalt pärit Wenceslaus Procopiuse õnnitlus Tallinna raesekretärile Heinrich Dahlile ja raehärra tütrele Dorothea von Wangersheimile (Hymen votivus 1642) seostub samuti Martin Opitzi nimega. Nimelt on Procopiuse saksakeelsed värsid lauldavad Opitzi laulu „Jetzund kömpt die Nacht herbei" („Nüüd kätte jõudmas öö") järgi, mis oli tema Corydoni-luuletuse kõrval üks enim imiteeritud tekste (Harper 2003: 47).[32] Sarnaselt Cunitiuse Corydoni-laulu eeskujule pärineb ka Procopiuse eeskujulaulu tekst Opitzi kogutud saksakeelsete luuletuste viiendast köitest, mille esimene alaosa kannab pealkirja „Lieder und Gesänge" („Laulud", Opitz 1625: 185–186). Ka Procopius lähtus nagu Cunitiuski meloodiast, mille autorina tulevad kõne alla Heinrich Schützi õpilased Johann Nauwach ja Caspar Kittel (Nauwach 1627: 17; Kittel 1638). Kui Nauwachi laul on *basso continuo* saatega sooloaaria, siis Kitteli oma generaalbassi saatega kahehäälne aaria stiilimääratlusega *sopra l'aria di Ruggiero*.

Nauwachi ja Kitteli laulud on võrdlemisi melanhoolsed, vastates Opitzi 5-stroofilise luuletuse sisule: kui kõik teised, nii inimesed kui ka loomad, on öö saabudes rõõmsad ja asuvad puhkama, siis minakõneleja on taevas säravaist tähtedest ja kuust hoolimata kurb, sest taevast on puudu kaks tähte ehk tema armsama silmad. Armsaim on talle selja pööranud, kui ta aga tema poole vaataks, siis oleks parem, kui kuud ja tähti paistmas polekski. (Vt. ill. 8.) Procopiuse 11-stroofilise õnnitluse tonaalsus on aga ajendist sõltuvalt hoopis teistsugune ning nii omandavad Opitzi luuletuse olulisimad märksõnad, nagu *rõõm*, *kurbus*, *tähed*, helgema varjundi. Kui Opitzi-Nauwachi ja Opitzi-Kitteli laulus jõuab õhtu saabudes kätte aeg kurvastada kallima eemaloleku pärast, siis Procopiuse järgi jõuab raesekretär Dahlil kätte aeg pagendada kurbus ja rõõmustada kauaoodatud päeva üle, sest ta abiellub üllast soost pruudiga. Neid endid ja külalisi kutsutakse üles rõõmsad olema, kõlagu pasunad, trompetid, tsingid, keelpillid ja laul („Die Posaunen/ Trompten gehn/ Wol schallende Zincken drein/ [....] Vnvergessen Seiten Klang/ Auch darbey Stimmen vnd Gesang/"). Opitzi luuletuse kajana võrdleb Procopius pruuti särava tähega, mis vaatab sõbralikult peigmehe peale, ning pruudi nägemine paneb ta südame rõõmust laulma ja hüppama. Õnnitluse lõpetab

[31] Vastavalt „saab teenitud tasu" ja „annab teenitud tasu"; „kõik taevased kiired" ja „te kõik Phoibose pojad"; „õnne, õnne teile, armas paar" ja „õnne, õnne armsale paarile".

[32] Vrd. karjus Amanduse igatsuslaulu poola autori Schindschersitzky prosimeetrilises pastoraalis (Schindschersitzky 1641: 193–197), mille eeskujuks oli Opitzi sarnane teos „Die Schäfferey von der Nimfen Hercinie" („Pastoraal nümf Hercyniest", 1630). Schindschersitzky laul sai vägagi tuntuks ning jõudis mitmesse 17. sajandi laulukogumikku, vt. nt. Venus-Gärtlein 1890: XXXIV, 137; Lustig von Freudenthal 1670: Das Lied 11.

Illustratsioon 8. Johann Nauwachi „Jetzund kompt die Nacht herbei" (Nauwach 1627).



17.

HN

Etzund kömpt die Nacht her bey/ Vieh vnd Menschen wer- den frey die ge-

wündschte Ruh geht an; Meine Sor- ge kömpt he- ran.

2.

Schöne glentzt der Mondenschein/
Vnd die güldnen Sternelein;
Froh ist alles weit vnd breit/
Ich nur bin in Trawrigkeit.

3.

Zweene mangeln vberall
An der schönen Sternen zahl;
Diese Sternen die ich meyn/
Ist der Liebsten Augenschein.

4.

Nach dem Monden frag ich nicht/
Tunckel ist der Sternen liecht;
Weil sich von mir weg gewendt.
Asteris/ mein Firmament.

5.

Wann sich aber neigt zu mir/
Dieser meiner Sonnen zier/
Acht ich es das beste seyn/
Das kein Stern noch Monde schein.

pulmaluules võrdlemisi sageli kasutatud motiiv: pruut/abielu kui kindel sadam. Procopiuse saksakeelsele laulule järgneb tšehhikeelne *votum*.

Kas Procopius pidas oma õnnitlust luues silmas Nauwachi või Kitteli laulu, ei ole jällegi võimalik üheselt öelda. Kus ja kuidas Nauwachi villanellad või Kitteli aariad ja kantaadid 1640-ndate alguse Tallinnas Wenceslaus Procopiuse ja David Cunitiuseni jõudsid, ei ole võimalik öelda – siinse muusikaeluga seoses ei ole kummagi nimi seni ei allikates ega käsitlustes esile kerkinud, kuid on selge, et moodne generaalbassiga laul oli siin selleks ajaks kanda kinnitanud. Näib, et Nauwachi ja Kitteli laulud olid tuntud just gümnaasiumi ringkondades, kus Opitzi luulereform oli eelkõige professorite Timotheus Poluse ja Reiner Brockmanni näol järgijaid leidnud. Vähemalt Kitteli tuntust siinmail näib kinnitavat professor David Cunitius, kes ilmselt lähtus tema ühest teisest laulust. Nauwachi populaarsust siin mail võis aga suurendada tema tutvus Paul Flemingiga, kes oli talle mh. ka luuletuse pühendanud (Amelung 1881: 364; Steude 2004: 939).

Saksa luuleklassikaga on seotud ka Tallinna gümnaasiumi endise kreeka keele professori, nüüd juba Kadrina pastori Reiner Brockmanni eestikeelne luuletus Tallinna gümnaasiumi poeetikaprofessori David Cunitiuse ja sama kooli rektori tütre Catharina Vulpiuse pulmadeks 1643. aastal (Hymenaeus 1643). Eeskujulaulu „Anemona [Anemone] meine Wonne" („Anemona, minu rõõm") sõnade autoriks on Brockmanni varalahkunud sõber Paul Fleming (Fleming 1641: Eiij; vt. ka Klöker 2017b: 458–459), kuid kellelt pärineb viis, ei ole seni tuvastada õnnestunud. Flemingi luuletusi viisistasid 17. sajandil nt. Andreas Hammerschmidt, David Pohle ja Constantin Christian Dedekind (Sadie 1998: 187). Viimase võib võimaliku eeskujuna aga välistada, sest tema looming on Brockmanni luuletusest hilisem. Uppsala ülikooli raamatukogus Dübeni kollektsioonis leidub küll nimetatud Flemingi tekstil baseeruv laul kahele sopranile ja kahele viiulile, viisi autoriks Heinrich Schützi õpilane David Pohle, kuid selle loomisaasta on samuti hilisem, dateeritud kas 1650. või 1657. aastasse.[33] „12 armastuslaulu Paul Flemingi sõnadele" („Zwölf Liebesgesänge von Paul Flemming") on teadaolevalt Pohle varaseim säilinud teos aastast 1650 ja on pühendatud Hessen-Kasseli maakrahvile (Malkiewitcz 2005: 715). Seega pidi Brockmann lähtuma mõnest teisest eeskujust.[34] Ei RISM ega Läänemere maade 16.–18. sajandi juhumuusika andmebaas[35] tunne ühtegi teist Anemona-laulu kui Pohle oma. Flemingi tekstile – selle esmailmumisest trükis oli möödas vaid kolm aastat! – loodud lauluviisi kasutamine uue laulu eeskujuna näitab ühelt poolt, kui kiiresti uus muusika siia maile jõudis, olgu üksiku trükitud noodilehena, nagu neid toona arvukalt ilmus, või mõne seni tuvastamata autori lauluvihikus.[36] Teiselt poolt näitab see Flemingi tuntust Eestimaal (Klöker 2017b: 559), ent seejuures ei tohi unustada ka Flemingi ja Brockmanni sõprust, millel oli antud juhul ehk suuremgi tähtsus kui muudel aspektidel (nende sõpruse kohta vt. nt. Klöker 2014: 250–252).[37]

Flemingi Anemona-luuletus on sisult noormehe armukinnitus, et tõeline armastus jääb alati püsima, tema pilgud ja mõtted on päeval ja ööl suunatud neiule ning murepisaradki saadab kõik talle. Brockmanni õnnitluses pöördub peigmees pruudi poole, öeldes, et on maailmas näinud mõndagi muret ja vaeva,[38] ent pruudi armastus laseb sellel kõigel ununeda. Üleskutsega tulla män-

---

33 Vt. Uppsala ülikooli raamatukogu (UUB), Dübeni kollektsioon, vmhs 034:003, http://www2.musik.uu.se/duben/presentationSource1.php?Select_Dnr=1390 (27.09.2018); vt. ka RISM, https://opac.rism.info/index.php?id=4 (03.12.2018).

34 Ka Andreas Hammerschmidti 1642. aastal – vaid aasta enne David Cunitiuse pulmi – ilmunud kogumikus „Weltliche Oden oder Liebesgesänge" („Ilmalikud oodid ehk Armastuslaulud"), mis mh. sisaldab ka Flemingi tekstidele loodud laule, „Anemona't" ei ole (Hammerschmidt 1962; Hammerschmidt 1651).

35 Vt. http://www.gelegenheitsmusik-ostseeraum.de/Kasualmusik_display.php (04.10.2018).

36 Põhimõtteliselt ei saa välistada ka võimalust, et Brockmann lähtus mõne kohaliku tallinlase või eestimaalase loomingust.

37 Anthony J. Harper viskab õhku oletuse, et Leipzigi Tooma kiriku kooripoisina võis Fleming üht-teist muusikalist kõrva taha panna oma õpetajalt, sama kiriku kantorilt ja heliloojalt Johann Hermann Scheinilt, jättes seejuures täpsustamata, kas see puudutas vaid tekstiloomet või midagi enamat (Harper 2003: 14, vrd. ka samas lk. 54, kus osutatakse Flemingi teadlikkusele oma laulude edust). Ferdinand van Ingen toob välja, et Scheini muusikaline mõju ilmneb Flemingi laulude kõlalistes ja rütmilistes elementides (1979: 4). Suur hulk Flemingi ja tema kaasaegsete, nt. Christian Brehme stroofilisi luuletusi oli loodud populaarsete stroofiskeemide järgi, mis muutis neile sobiva muusikalise saate leidmise võrdlemisi lihtsaks; Gottlieb Finckelthaus aga lõi paljud oma luuletused populaarsetest meloodiatest lähtudes, kuid ei nimeta neist ühtegi (samas: 119, 124).

38 Kas selles peitub osutus mõnele Cunitiuse varasemale eluetapile, on raske öelda. Kindlasti aga resoneeruvad need ja eelnevad värsid Brockmanni enda eluga.

gima kaasneb pruudi ülistus ja armukinnitus ning õnnitluse lõpetab soov, et nende armastus jääks püsima kuni elu lõpuni. Martin Klöker rõhutab, et Brockmann ei võtnud üle mitte ainult Flemingi eeskujuteksti meetrilist struktuuri – lauluteksti puhul ei oleks Brockmann kõrvalekaldeid endale lubada saanudki, sest vastasel korral olnuks raske uusi sõnu etteantud viisil laulda! –, vaid ka otsese pöördumise pruudi poole ja stroofide arvu (Klöker 2017b: 559). Nagu Wenceslaus Procopiuse õnnitlusest näha võis, ei pruukinud samaks jääda ei stroofide arv ega eeskujuteksti tonaalsuski.

Veel pastoraale ehk Gabriel Voigtländeri laulud

Tallinna gümnaasiumi õpilase Johann Christoph Schwarzi luuletus ja selle eeskujuks olnud laul on samuti pastoraalsed: ta pühendas oma karjaselaulu teoloogiakandidaat Abraham Thauvoniusele ja piiskopitütar Beata Jheringile (Faustae nuptiarum festivitati 1648). Schwarzi eeskujuks oli ilmselt Taani õukonnamuusiku Gabriel Voigtländeri populaarne lauluke „Ein junger Schäfer gieng einmal" („Noor karjus ükskord läks"), mille sisu on kokku võetud pealiskirjas „Dieser kan seine Liebste nimmer lustig machen" („See mees ei suuda oma armsamat iial rõõmsaks muuta"). (Vt. ill. 9.) Voigtländeri laul oli ilmunud kogumiku „Allerhand Oden und Lieder" („Kõiksugu oodid ja laulud") esimeses ja ka ainukeseks jäänud osas (Voigtländer 1642: 38–39), millest 10 aasta jooksul ilmus vähemalt neli autoriseerimata kordustrükki. Voigtländer ise tõstab selle laulu ka oma kogumiku eessõnas esile: nimelt olevat raamatutrükkalid ja kaupmehed selle ja veel mõned laulud rahva seas nii tuntuks teinud, et tema kui autori nimi oli sootuks ununenud. Seepärast jättis ta osa neist lauludest sellest raamatust hoopis välja, teisi aga muutis tugevalt. Viimaste hulka kuulusid ka „Ein junger Schäfer gieng einmal" ning „Einsmal als ich Lust bekam" („Ükskord, kui mul tuju tuli"; Voigtländer 1642: An den günstigen Leser). Milles see muutmine seisnes, eessõnast ei selgu. Max von Waldberg toob mahuka laulukogumiku „Venus-Gärtlein" („Venuse aiake") uusväljaande eessõnas välja, et 17. sajandi keskpaigas vaatasid õpetatud poeedid teatava põlgusega selle peale, et nende laulutekstid rahva seas populaarseks said – rahvapärasust peeti alama ja vähem väärtusliku kunsti tunnuseks –, ja püüdsid sellele isegi vastu seista, tuues näiteks just Gabriel Voigtländeri[39] (Venus-Gärtlein 1890: IV–V; Schwab 1979: 190–191). Tema laulud olid väga populaarsed ja laialt tuntud, Taani kõrval Põhja-Saksamaal ja Rootsis; on teada, et Voigtländeri laulud kuulusid mh. ringirändavate näitetruppide repertuaari ning et tudengidki armastasid neid oma laulikutesse kirjutada, need jõudsid juba 17. sajandi keskpaiku ilmalikesse laulukogumikesse ning neid tõlgiti-mugandati nii taani kui ka rootsi keelde (Schwab 1979: 186–187; Richter 2010: 104–105; Harper 2003: 239;[40] Terkelsen 1976: 20–25; Olsson 1978: 63). Enamus Voigtländeri laule oli omakorda loodud varasematele itaalia, prantsuse, inglise või saksa heliloojate meloodiatele – vaid ühe laulu viis oodide ja laulude raamatus oli Voigtländeri enda oma –, ent need pärinesid peamiselt instrumentaalsetest tantsudest ning need tuli laulutekstile vastavaks ja generaalbassi saatega laulule sobivaks kohendada (vt. Harper 2003: 240; Schwab 1979: 192–193).

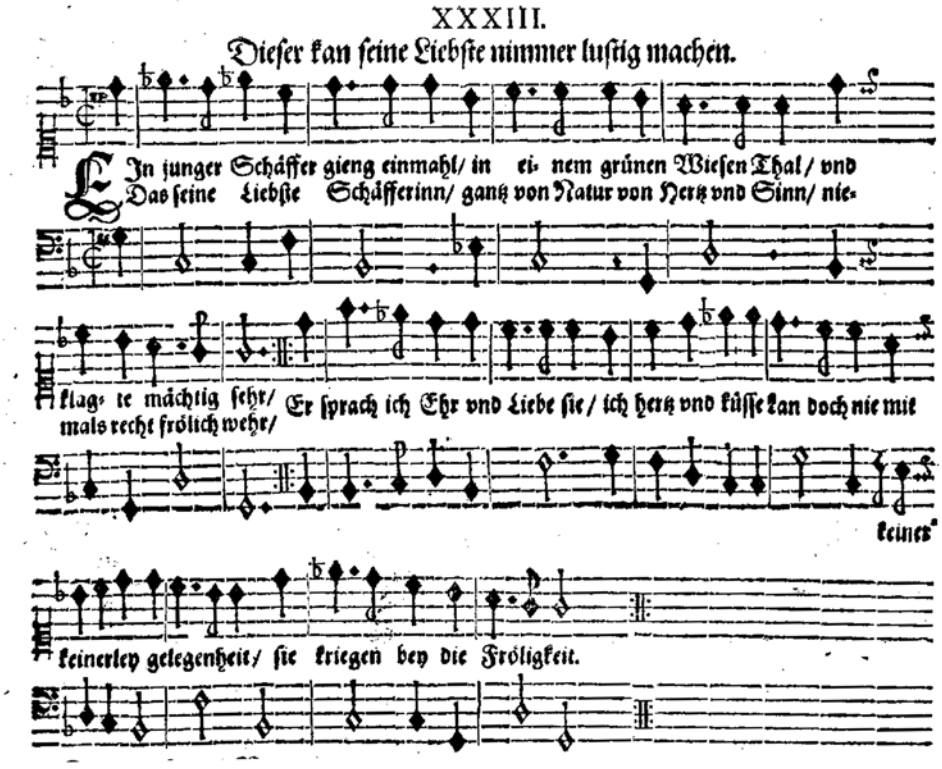
Schwartzi õnnitlus Thauvoniuse ja Jheringi auks on 5-stroofiline laul, kus pruudi ja peigmehe poole pöördutakse karjasenimedega Ovilla ja Korimbo. Autor tõstab esile nende vastastikust armastust ja õhutab kogu loodust ja mütoloogilisi tegelasi pulmade puhul rõõmustama, laulma ja tantsima. Luuletuse lõpetab traditsiooniline õnnesoov, et abiellujad elaksid rahus ja õnnes. Voigtländeri 7-stroofiline eeskujulaul on samuti karjaselaul, ent see algab armunud karjuse kurtmisega, et ta ei suuda kuidagi oma karjusneiut rõõmustada, saab seepeale teiselt karjuselt head nõu mängida oma armsamale pilli – üles loetakse hulk instrumente, nagu viiul, lauto ja harf, torupill, trumm, šalmei ja flöödid. Soovitus kannabki head vilja ning karjusneiu on taas rõõmus. Lõpuks jagab karjus õpetussõnu teistelegi.

Voigtländeri laulu „Einsmal als ich Lust bekam" kasutas 1642. aastal oma eestikeelse õnnitluse eeskujuna Tallinna gümnaasiumi õpilanne Johannes Taustius, pühendades selle Tallinna raesekretärile Heinrich Dahlile ja raehärra tütrele Dorothea von Wangersheimile (Hymen votivus 1642). Kogumikust „Allerhand Oden und Lieder" seda laulu ei leia, kuid see oli laialdaselt tuntud juba enne selle

[39] Selline suhtumine ilmneb eelkõige ilmaliku lauluga seoses, vaimuliku laulu puhul seevastu oli lihtsus ja kõigile jõukohasus igati soositud (Schwab 1979: 191).

[40] Harper rõhutab mh., et Voigtländeri laulud said tuntuks just professionaalsete muusikute esituses, aga ka kirjameeste vahendusel.

Illustratsioon 9. Gabriel Voigtländeri laul „Ein junger Schäfer gieng einmal" (Voigtländer 1642: 38–39).



esmailmumist, nagu autor ise oma eessõnas osutab (Voigtländer 1642: An den günstigen Leser), küll aga leiab sealt sarnase rütmi ja algussõnadega laulu „Einsmal als der Himmel gar" („Ükskord, kui taevas oli"), mis võib olla Taustiuse eeskujulaulu muudetud versioon ja mille sisu annab edasi pealiskiri „Cupido will nicht mehr auff der Erden sein Ampt verrichten" („Cupido ei taha enam Maa peal oma kohust täita"; Voigtländer 1642: 44–45). Martin Klöker iseloomustab „Einsmal als ich Lust bekam" rahvaliku ilmaliku lauluna, mis on tuvastatav hiljemalt alates 1641. aastast (Klöker 2017b: 457, märkus 40 viitega Venus-Gärtlein 1890: XXXII; laulu teksti vt. Venus-Gärtlein 1890: 109–111; Lustig von Freudenthal 1670: Das 59. Lied), ent Lukas Richter toob välja, et see lauluviis oli olemas juba hiljemalt 1626. aastal ning seega omistas Voigtländer selle laulu endale ekslikult (Richter 2010: 115). Kuna Taustiuse eeskujulaulu Voigtländeri kogumikus pole, võib oletada, et see jõudis temani üksiktrükisena, mille rohkusele Voigtländer ise osutab. Tema laulu „Einsmal da ich Lust bekam" teksti leiab viidatud 17. sajandi keskpaiga kogumikest „Venus-Gärtlein" ja Lustig von Freudenthali „Tugendhaffter Jungfrauen und Jungengesellen Zeit-Vertreiber" („Neidude ja noormeeste vooruslik ajaviide"). See on 19-stroofiline laul, mille rütmistruktuur on sama nagu Taustiusel, kuid viimase luuletus on vaid 3-salmiline. Neid kahte väga erineva sisuga laulu seob vaid ühine stiilivõte ehk otsene pöördumine. Võimalik eeskujulaul on natuke pilklik ja lorilaululik,[41] minategelane kirjeldab ühe õige mehe omadusi, viimaks küsib ta daamilt, kas see sellisega naituks, saab jaatava vastuse ja lubab naist kuni elu lõpuni armastada. Taustius aga laseb oma õnnitluses pruudil rõõmustada, kui

[41] Anthony J. Harper (2003: 241) toob välja, et Voigtländeri kogumikus olevate laulude toon varieerub mõtlikust satiirilisirooniliseni ning et maised teemad ja jäme huumor näisid õukonnas, mille tarbeks need laulud esmajoones loodud olid, isegi paremini kaubaks minevat kui peen elegants.

peigmees tema abikaasaks saada soovib, võrdleb neid tuvipaariga, kes jagavad nii rõõmu kui ka muret, ning soovib viimaks abiellujaile tavapäraselt Jumala õnnistust, kaitset kurja eest ja soo jätkumist.

Voigtländeri kogumikust „Allerhand Oden und Lieder" leiab ka Joachim Salemanni eestikeelse õnnitluse eeskujuks olnud laulu „Falscher Schäfer ist es recht" („Valelik karjus, kas on õige"), mille teema avaldub pealiskirjas „Das Coridon will ein HoffMann werden" („Coridon tahab saada õukondlaseks"; Voigtländer 1642: 75–76; Hochzeitfreude 1651). (Vt. ill. 10.) Voigtländeri karjaselaulu võib leida ka nt. 1670. aastal ilmunud kogumikust, kus selle autorit aga ei nimetata (vt. Lustig von Freudenthal 1670: Das 10. Lied). Salemann kirjutas oma õnnitluse Püha Vaimu kiriku pastori Peter Kochi ja oma õe Elisabethi pulmadeks 1651. aastal. 9-stroofilisele eeskujulaulule vastab Salemann 7-stroofilisega, muutes ilmaliku sisuga karjaselaulu kristlikuks oodiks abielule ja kristlikule armastusele. Voigtländeri laul on karjaseneiu etteheide karjasele ning meenutus nende koosveedetud ajast, selle lõpetab hoiatus, et õukonnas on armastus kallis kaup ja pettumus kiire tulema, kui taskud tühjad, ning ärgu karjus enam tema juurde tagasi tulgu. Salemann, kelle õnnitlus on otsekui peigmehe kõne pruudile, rõõmustab saabuva pulmapäeva üle, räägib Jumalast kui abieluinstitutsiooni loojast, abieluga kaasnevast rõõmust ning palub Jumalal paari tegemisi õnnistada ja hoida kurjad keeled eemal.

Tuvastamata eeskujud

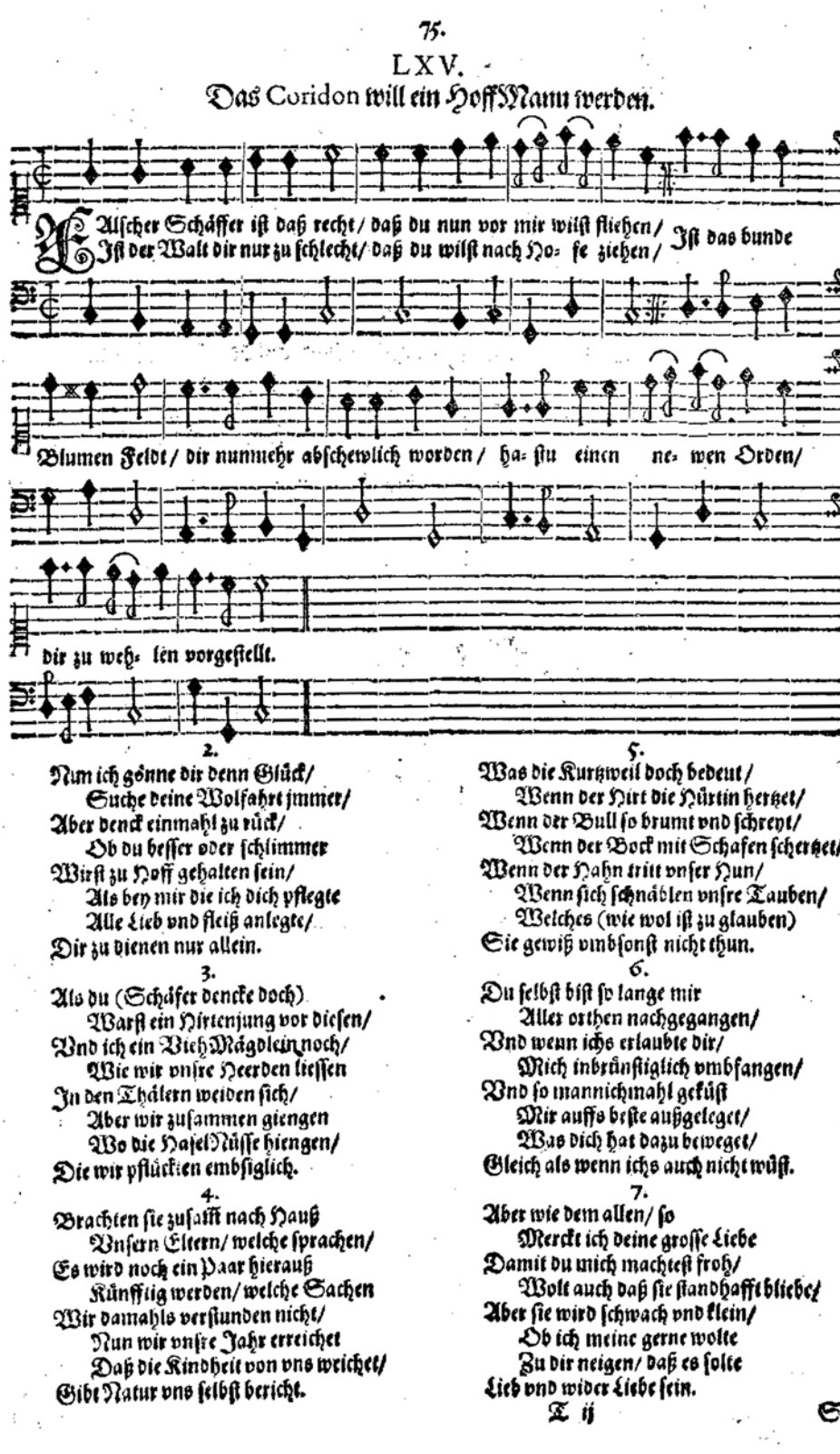
Enamik Tallinnas taaskasutust leidnud laule oli pärit saksa keeleruumist, ent nende kõrval on lähtutud ka ühest rootsi- ja võimalik, et ka ühest prantsuskeelsest laulust. Viimane, *courante* pealkirjaga „La vignonne" („Viinamägi"), oli kogu 17. sajandi Euroopas väga tuntud ja populaarne; meloodia oli trükist ilmunud juba 1614.–1615. aastal Pariisis ja Antwerpenis Robert Ballard'i ja Nicolas Vallet' noodivihikuis, ning sellele viisile kirjutati arvukaid sõnu – ainuüksi hollandi keeles on neid teada ligi 100 (Burgers e.a. 2016: 322–324; vt. ka Dickinson 1982). „La Vignonne" ei olevat olnud pelgalt meloodia, vaid lausa omaette *courante*'i tüüp (Dickinson 1982: 56; vt. ka Harper 2003: 80–81). Leipzigis olevat *courante* olnud 17. sajandi esimesel poolel moekas ja populaarne tants (Harper 2003: 140) – arvestades aga sealt lähtunud muusikalisi mõjusid (Pappel 2019: 265), võib seda oletada ka Tallinna puhul. Kuna meloodia oli väga laialt tuntud ja kasutatud ning sõnadegi variante arvukalt,[42] siis on raske hinnata, mis teid pidi see tantsuviis jõudis kellegi H. Kem'ini, kes pühendas selle järgi loodud õnnitluse Tallinna toomkooli konrektorile Georg Höjerile ja Tallinna garnisoniülema tütrele Anna Magersile (Facula nuptialis 1644). Samavõrd võimatu on öelda, millisest või mis keelsest tekstist ta lähtus. Tema õnnitlus on kahestroofiline prantsuskeelne laul, kus kergel toonil osutatakse, et noormehed, kes ihaldavad vaid kauneid ja noori naisi, on naeruväärsed, ent sama võrra ei kiideta heaks ka mehi, kes üldse ei vali. Kaasaegses kirjanduses pilgati seevastu tavaliselt naisi, kes jahtisid endale meeleheitlikult meest, teisalt aga kritiseeriti neid seepärast, et olid liiga valivad (Harper 2003: 132; vrd. samas ka lk. 131–132, kus on ära toodud Gottfried Finckelthausi laulutekst „Keiner Recht!" („Ei mingit õiglust!")). Petrus Petri rootsikeelse laulu kohta vt. eestpoolt vaimuliku laulu alapeatükist.

Samamoodi ei ole selge, kelle ja kust pärit lauluviisi „Ach du meines Lebens Aufenthalt" („Ah, sa minu elu asupaik") kasutas Juuru pastor Josua Möllenbeck oma Eestimaa kubermanguvalitsuse kameriirile Gunnar Germundile ja piiskopitütrele Birgitta Jheringile pühendatud eestikeelse õnnitluse eeskujuna (Gamelion 1639).[43] Kuna Möllenbecki luuletus on dialoogiline ja pealkirjastatudki kui „Dialogus nuptialis" („Pulmavestlus"), siis võib oletada, et seda oli ka tema eeskuju. Kas viimase puhul oli tegemist vaimuliku või ilmaliku lauluga, ei ole võimalik öelda, ent kõne ala tulevad mõlemad variandid. Ilmaliku laulu korral võis eeskujuks olla nt. mõni petrarcalik armastuslaul või ka karjaselaul. Rohkemat ei ole võimalik eeskujulaulu kohta arvata. Möllenbecki enda õnnitlus on 13-stroofiline laul, mis hoolimata pealkirjas deklareeritud kahekõnelisusest on pigem peigmehe pöördumine, millele järgneb pruudi vastus. Luuletus algab peigmehe pöördumisega pruudi

[42] Nt. Gottfried Finckelthausi kogumikus „Lustige Lieder" („Lõbusad laulud", Lübeck 1645) on sellest *courante*'ist lähtuv luuletus „Courante l'Avignonne" (Harper 2003: 140).

[43] Sarnase pealkirjaga laulu, „O Aufenthalt meins Lebens" („Oo mu elu asupaik"), võib leida Hans Leo Hasslerilt, kuid see ilmselt ei olnud Möllenbecki eeskuju – meloodiale osutades võis küll ortograafia varieeruda, kuid sõnajärge jmt. siiski ei muudetud.

Illustratsioon 10. Gabriel Voigtländeri laul „Falscher Schäfer ist es recht" (Voigtländer 1642: 75).



75.

LXV.

Das Coridon will ein Hoff-Mann werden.

Falscher Schäffer ist daß recht/ daß du nun vor mir wilst fliehen/ Ist der Walt dir nur zu schlecht/ daß du wilst nach Hofe ziehen/ Ist das bunde Blumen Feldt/ dir nunmehr abschewlich worden/ hastu einen newen Orden/ dir zu wehlen vorgestellt.

2.

Nun ich gönne dir denn Glück/
Suche deine Wolfahrt jmmer/
Aber denck einmahl zu rück/
Ob du besser oder schlimmer
Wirst zu Hoff gehalten sein/
Als bey mir die ich dich pflegte
Alle Lieb vnd fleiß anlegte/
Dir zu dienen nur allein.

3.

Als du (Schäfer dencke doch)
Warst ein Hirtenjung vor diesen/
Vnd ich ein Vieh-Mägdlein noch/
Wie wir vnsre Heerden liessen
In den Thälern weiden sich/
Aber wir zusammen giengen
Wo die Hasel-Nüsse hiengen/
Die wir pflückten embsiglich.

4.

Brachten sie zusamt nach Hauß
Vnsern Eltern/ welche sprachen/
Es wird noch ein Paar hierauß
Künfftig werden/ welche Sachen
Wir damahls verstunden nicht/
Nun wir vnsre Jahr erreichet
Daß die Kindheit von vns weichet/
Gibt Natur vns selbst bericht.

5.

Was die Kurtzweil doch bedeut/
Wenn der Hirt die Hürtin hertzet/
Wenn der Bull so brumt vnd schreyt/
Wenn der Bock mit Schafen schertzet/
Wenn der Hahn tritt vnser Hun/
Wenn sich schnäblen vnsre Tauben/
Welches (wie wol ist zu glauben)
Sie gewiß vmbsonst nicht thun.

6.

Du selbst bist so lange mir
Aller orthen nachgegangen/
Vnd wenn ichs erlaubte dir/
Mich inbrünstiglich vmbfangen/
Vnd so mannichmahl geküst
Mir auffs beste außgeleget/
Was dich hat dazu beweget/
Gleich als wenn ichs auch nicht wüst.

7.

Aber wie dem allen/ so
Merckt ich deine grosse Liebe
Damit du mich machtest froh/
Wolt auch daß sie standhafft bliebe/
Aber sie wird schwach vnd klein/
Ob ich meine gerne wolte
Zu dir neigen/ daß es solte
Lieb vnd wider Liebe sein.

T ij So

poole ja palvega oma armastusele vastata, millele järgneb pruudi jaatav vastus. Kui luuletus algus on oma laadilt ilmalik, siis pruudi vastuses ilmnevad vaimulikule laulule iseloomulikud motiivid, nagu Kristuse abi ja arm, Kristus kui peigmees.

Kokkuvõtteks

Tartu ja Tallinna muusikalisi pulmaõnnitlusi ei ole kuigi palju. Puhast juhumuusikat on nende hulgas säilinud vaid kolm pala. Et juhukompositsioonide korral kirjutas helilooja tavaliselt ka tekstiosa, siis võib seda oletada ka siinsete, Andreas Arvidi ja Dirthuvius Philureuse muusikaliste õnnitluste puhul. Ühe õnnitlus oli tantsuviisile loodud laul, nagu neid arvukalt lõi nt. äärmiselt populaarne Gabriel Voigtländer, teisel moodne kahehäälne *basso continuo* saatega laul.

Ümberluulendusi on aga teada mõnevõrra rohkem. Tartu ja Tallinna juhuluuletajad kasutasid nende puhul eeskujuna nii ilmalikke kui ka vaimulikke laule – mõlema osakaal on enam-vähem võrdne. Et paari laulu lähtekohta ei ole seni õnnestunud tuvastada, võib kaalukauss veel ühele või teisele poole kalduda. Seejuures on huvitav, et Tartu eeskujutekstid, mis kõik on rootsikeelsed, on eranditult vaimuliku sisuga. Seda on ka ainus Tallinnas trükitud rootsikeelse eeskujulaulu järgi loodud õnnitlus. Üldiselt on aga Tallinna puhul avanev pilt mõnevõrra kirjum kui Tartus.

Kas ja kui palju mõjutas eeskujulaul ümberluulenduse sisu, see sõltus autorist, tema luuleandest ja teema leidmise oskusest, kuid üldiselt on pilt üsna ambivalentne. Nii võidi üle võtta vaid meetriline vorm, mõnikord võeti üle olulisemad märksõnad, harvem kõlavamad fraasid, sobitades need oma eesmärgiga, või mõned riimiskeemid. Ümberluulenduse käigus võidi mõnikord muuta ka žanri: ilmalikust vaimulikuks lauluks või vastupidi.

Autorite ringist, kes mõnd lauluviisi oma õnnitluse eeskujuna kasutas, leiab Tallinna parnassi olulisimad nimed, nagu Reiner Brockmann, Georg ja Joachim Salemann, Timotheus Polus, David Cunitius ja Johann Sebastian Markard. Peale selle oli suur osa autoreist seotud kas kiriku või kooliga, peamiselt Tallinna gümnaasiumiga. Adressaatkonna kohta on keeruline järeldusi teha, ent siingi võib näha, et enamik meessoost adressaate oli seotud kahe Tallinna kirjanduselus domineerinud institutsiooniga, s.t. kooli ja kirikuga. Seejuures torkab silma, et kolm neist, Abraham Thauvonius, Petrus Turdinus ja Gunnar Germund, abiellusid Eestimaa piiskopi Joachim Jheringi tütardega. Tartu kohta aga mingit üldistust teha ei saa, sest mõnest laulust lähtunud luuletuste hulk on selleks liiga väike.

Vaadates aga eeskujuks olnud lauluviiside lähtekohti, on pilt kirjum. Vaimulikud lauluviisid, autoriteks Philipp Nicolai, Michael Praetorius ja Basilius Förtsch, pärinevad peamiselt mõnest rootsi või saksa kirikulauluraamatust. Siinjuures tuleb aga rõhutada, et välja saab tuua vaid kõige tõenäolisemad autorid, sest ühele ja samale tekstile loodi mitmeid meloodiaid, millest paljud on tänaseni säilinud anonüümselt (vt. andmebaasi RISM). Sama kehtib ka ilmalike laulude puhul. Viimaste puhul torkab silma Gabriel Voigtländeri populaarsus, ning näib, et eelkõige kasutati tema 1642. aastal ilmunud valimikku „Allerhand Oden und Lieder", kuhu on koondatud 100 laulu. Näib ka, et osa Voigtländeri laule jõudis siiamaile üksikute poognatena – et tema laulud laialt levinud olid, sellele osutab ta oma laulukogumiku eessõnas.[44] Peale selle näitavad pulmaluuletused, et Voigtländeri laulukogu ja üksikud laulud jõudsid Tallinna väga kiiresti ning et kolmest tema laulust kaks olid eeskujuks olnud Tallinna gümnaasiumi õpilastele. Kas see lubaks midagi arvata-oletada ka gümnaasiumi muusikaõpetuse kohta? Spekulatsioonid sel teemal oleks kindlamate tõendite leidmiseni aga rajatud savijalgadele.

Lõpuks tuleb Voigtländeri kõrval kahe eeskujulaulu võimalike autoritena esile tõsta Heinrich Schützi õpilasi Johann Nauwachit ja Caspar Kittelit, kes viisistasid tuntud saksa barokkluuletaja Martin Opitzi luuletusi. Opitzi reeglite järgi oli aga Reiner Brockmann loonud esimese eestikeelse ilmaliku luuletuse ning Paul Fleming – teine tuntud saksa barokkpoeet, kelle luuletusi 17. sajandil rohkelt viisistati – oli Brockmanni sõbrana tihedalt seotud nii Tallinna kirjanduselu kui ka gümnaasiumi ringkonnaga.

[44] Kuna noodid levisid sageli väikeste poognate või ühelehekülje liste trükistena, võib see olla üks paljudest põhjustest, miks neid pärandinimestikes peaaegu kunagi üles ei loetud – kirja pandi vaid üldsõnaline märkus (trükitud) nootide olemasolu kohta (nt. Heero 2017: 384–385; Heinmaa 2014: 68; Kaju 2014: 341).

Trükitud allikad

Dunte 1639 = *Wisch-Tüchlein Des Angstschweisses der Gebärerin, und der Thränen hinterlassener Widwer. Das ist: Eine Christliche Leich-Predigt, auss 1. Tim. 2. v. 15. Das Weib wird selig durch Kinder zeugen, etc. Uber dem tödtlichen Abgange einer frommen Sechswocherin, Der Ehrn und VielTugendreichen Frawen Catharinae Buesz, Des Ehrwürdigen und Wolgelahrten Herrn Francisci Illyrici, Pastorn in Gewe, Ehelichen Haussfrawen, Welche Anno 1638. am Weihenacht Tage zu Abends seliglich in Christo entschlaffen, und den 6. Februarij folgenden Jahrs mit Christlichen Ceremonien zu Revall in S. Olai Kirchen zur Erden bestatet worden, Gehalten, und auff begehren publiciret, Durch M. Ludovicum Dunte, Dienern Göttliches Worts an gemeldeter Kirchen, und der Schulen Inspectoren*. Gedruckt zu Revall, bey Heinrich Westphal, Gymn. Typograph.

DWB = *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854–1961, http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=tromme (25.09.2019).

Enchiridion 1627 = *Enchiridion eller then swenska psalmboken, sampt andra wanligha handböcker: flitigt öffuersedt och corrigerat, såsom ock medh många nödhtorfftiga stycker forbättrat och förmerat*. Aff M. Petro Joh. Rudbeckio N. studio suo & sumptibus capituli. Arosiæ tryckt aff Oloff Oloffzson.

Epithalamia 1652 = *Epithalamia Solenni Nuptiarum Festivitati Rev. Pietate, Doctrina & Humanitate Conspicui Viri; Dn. Elai Nicolai Tollenii, Ecclesiae Svecanae, quae Christo ad D. Mariae Dorpati colligitur, in Verbo Ministri Vigilantissimi; Scholaeque Svecice ibidem Con-Rectoris Dignissimi Sponsi; Auspicio Divino, Die 29. Januarij, Anno 1652. sacro Conjugij foedere Dörpati sibi associantis Lectissimam & omni Virtutum Genere Florentissimam Virginem catharinam Griis, Viri Ampliß. Prudentiß. & Praestantiß. Dn. Gunnari G. Griis, p. m. SS. R. Maj. Svec. Destrictus Revaliensis quondam Camerarij Fidissimi, Relictam Filiam, Sponsam: a Fautoribus & Amicis consecrata*. Dorpati Livonorum. Imprimebat Johannes Vogelius, Acad. Typogr.

Facula nuptialis 1644 = *Facula Nuptialis In Honorem Praestantissimi, Humanissimi, Doctissimiq[ue] viri, Dn. Georgii Hojerii, SS. Theol. Stud. in Regia Schola Acropolit. p. t. Conrectoris fidelissimi, Sponsi, Nec non Castissimae Pudicissimaeq[ue] Virginis Annae, Nobilis & Strenui Viri, Dn. Christophori Magers, Exercitus Regij in arce Revaliensi Capitanei meritissimi, Filiae, Sponsae, Accensa a Fautoribus & Amicis 22 Octobr. Anno 1644*. Revaliae, Typis Heinrici Westphali, Gymnasij Typographi.

Faustae nuptiarum festivitati 1648 = *Faustae nuptiarum festivitati clarissimi doctissimique viri M. Abrahami Georgii Thauvonii, SS. theol. candidati meritissimi sponsi, cum castissima lectissimaque virgine Beata, admodum reverendi, excellentissimi & clarissimi viri M. Joachimi Jheringii, episcopi Revaliensis & Oesiliensis dignissimi, filia, matrimonium 20. d. Jul. contrahentis, omnia fausta precantur amici quidam ex gymnasio Revaliensi*. Revaliae, typis Heinrici Westphali, gymnasij typographi.

Fleming, Paul 1635. *Gedichte Auff des Ehrnvesten Wolgelarten Herrn Reineri Brocmans, der Griechischen Sprache Professorn am Gymnasio zu Revall, Vnd der Erbarn, Viel Ehren vnd Tugendreichen Jungfrawen Dorotheen Temme, Hochzeit*. Zu Revall, druckts Chr. Reusner.

Fleming, Paul 1636. *Liefländische Schneegräfinn, auff H. Andres Rüttings, Vnd Jungfr. Annen von Holten Hochzeit*. Revall: [Reusner].

Fleming, Paul 1641. *D. Paul Flemings Poetischer Gedichten So nach seinem Tode haben sollen herauß gegeben werden. Prodromus*. Hamburg: Gunderman.

Förtsch, Basilius 1615. *Geistliche Wasserquelle: Darinnen sich ein jedes frommes Hertz/ beydes auff der Reyse und daheim bey guten kühlen Tagen/ und in mancherley Hitze der Anfechtung leiblich und geistlich erquicken und erfrischen kan; Aus dem heilsamen Häuptbrunnen der H. Schrifft ... zugericht*. Leipzig: Grosse.

Gamelion 1639 = *ΓΑΜΗΛΙΟΝ in honorem prudentissimi & integerrimi viri Dn. Gunnari Germundi, arcis Reval. legitimè designati Camerarij perindustrij, sponsi, nec non castissimae & pudicissimae virginis Brigittae Jhering, admodùm reverendi & clarissimi viri Dn. M. Joachim Jheringii, episcopi Reval. longè digniss. filiae charissimae, sponsae. Ad diem 3. Januar. anni 1639. benevolo & benecupienti affectu adornatum â Josua Möllenbeck, pastore in Jörden*. Revaliae, typis excudebat Henricus Westphalus, gymnasij typographus.

Gesangbuch 1636 = *Hand- und Haussbuches Für die Pfarherren und Haussväter Esthnischen Fürstenthumbs, Ander Theil, Darinnen das Gesangbuch, Zusampt den Collecten und Prefationen. In Teutscher und Esthnischer Sprache angefertiget, und auff eygenen Kosten zum Druck ubergeben, Von M. Henrico Stahlen*, ... Revall, Druckts Christoff Reusner der älter, Gymnasij Typogr.

Gesangbuch 1656 = *Neu Ehstnisches Gesangbuch, Worinnen die Kirchen-Gesänge Sel. Hn. Lutheri und anderer Gottseligen Männer in die gewöhnliche Melodeyen und gleiche Reimen verfasset sind*. Zum Aufnehmen der Gemeine Gottes in Ehstland wolmeinentlich verfertiget und zum Druck übergeben Von Etlichen Pfarrherren im selbigen Lande. Reval, Gedruckt bey Adolph Simon, Gymn. Buchd.

Gesius, Bartholomäus 1601. *Geistliche deutsche Lieder D. Mart. Lutheri und anderer frommen Christen, welche durchs gantze Jahr in der christlichen Kirchen zu singen gebreuchlich, mit vier und fünff Stimmen nach gewöhnlicher Choralmelodien / richtig und lieblich gesetzet*. [Frankfurt an der Oder]: Hartman.

Glück-Wünschungen 1641 = *Glück-Wünschungen, Dem Ehrwürdigen, Achtbarn vnd Wolgelarten Herrn Johanni Berens, Pastorn zu Hallist, Vnd Der Erbarn, Viel Ehr- vnd Tugendreichen Jungfraw Elisabeth von Stewen, Alß dieselbe Anno 1641 den 12. Julij allhier zu Revall Hochzeit hielten, Zu Ehren auffgesetzt*. Revall, Gedruckt bey Heinrich Westphal, des Gymnasij Buchdrucker.

Gratulationsschrift 1637 = [Gratulationsschrift zur Hochzeit von Salomon Matthiae und Elsa Neuhausen den 12.6.1637 von Prof-n und Stud-n der AG. Dorpati, 1637.]

Göteborgspsalmboken 1650 = *Een wanligh PsalmBook. Göteborgspsalmboken 1650*. Faksimilutgåva av exemplaret i Bodleian Library, Oxford, [Efterskrift: Jens Lyster], Göteborg: Göteborgs stiftshistoriska sällskap, 2002.

Hammerschmidt, Andreas 1651. *Weltliche Oden oder Liebes-Gesänge*. Erste Stimme, Freyberg in Meissen: Georg Beuthern.

Hammerschmidt, Andreas 1962. *Weltliche Oden oder Liebesgesänge (Freiberg 1642 und 1643, Leipzig 1649)*. Hg. von Hans Joachim Moser, Mainz: Schott.

Hochzeit-Freude 1651 = *Hochzeit-Freude Auff Des Ehrwürdigen, VorAchtbaren und Wolgelahrten Herrn Petri Kochs, wolverordneten Predigers der Ehstnischen Gemeine in Reval, Bräutigams, Und Der Ehr- und VielTugendreichen Jungfrauen Elisabet Salemans Hochzeitlichen Ehren-Tag, Welcher den 27. Januarij im Jahr 1651. solemniter gehalten, Von Untenbenanten Freunden zu Ehren angestellet*. Reval, Gedruckt bey Heinrich Westphal, des Gymnasij Buchdruckern.

Hochzeit-Geschenck 1638 = *Hochzeit-Geschenck, welches Dem Ehrenvesten, Achtbahrn vnd Vornemen Herrn Coordt Meuseler, Kauffhändlern zu Revall, Vnd Der Ehrliebenden vnd Tugendtreichen Jungfrawen Christina, Deß Ehrenvesten, Großachtbarn und Wolweisen Herrn Johann Möllers, Vornehmen Rahtsverwandten in oberwehnter Stadt, Erbgesässen auff Kunde, geliebten Tochter, Auff jhren Hochzeit-Begängnus zugeschrieben hat C. V. W.* 15. Januarij Anno M.DC.XXXVIII. Zu Revall, In Reusners Nachgelassener Widwe Drückerey.

Hochzeit-Lust 1640 = *Hochzeit-Lust Vnd Musen-Kost, Einem hochberümbten Öhl-Müller vnd seiner lieben schönen Müll[e] rin, Nemblich Dem Ehrenvesten, Actbarn und Wolgelarten Herrn M. Adamo Oleario, Fürstl. Holst. wolbestalten Hoff-Mathematico; Vnd Der Erbarn, Viel-Tugendreichen Jungfraw Catharinen, Des weyland Ehrenvesten, HochActbarn und Wolweisen Herrn Johan Möllers, hochverdienten zu Revall Rathsverwandtens, und zu Kunda Erbgesessens, Eheleiblichen Tochter. Alss dieselben Anno 1640. den 15. Octobris zu Revall ihr Hochzeitlich Frewden-Fest hielten, Zu Ehren auffgesetzt*. Votum ad Dn. Sponsum. TV sIs ADaMVs, tIbl re CatharIna sIt EVa. EX Vtero gnatos proferat EVa bonos. A. a. Gedruckt zu Revall bey Heinrich Westphal, Gymn. Buchdrucker.

Hymenaeus 1643 = *Hymenaeus ΤΕΤΡΑΓΛΩΣΣΟΣ ad nuptias, quas venerabilis, praeclarissimus & excellentissimus Dn. M. Henricus Vulpius, gymnasij Revaliensis rector & inspector meritissimus, clarissimo, praestantissimo & doctissimo Dn. Davidi Cunitio, poëtices apud Revalienses professori dignissimo, sponso, et castissimae lectissimaeque virgini Catharinae Vulpiae, filiae, sponsae, VII. Calend. Octob. parabat, decantatus a Reinero Brocmanno*. Revaliae, typis Henrici Westphali, gymnasij typographi.

Hymen votivus 1642 = *Hymen votivus nuptijs auspicatissimis praestantissimi, doctissimi omnique virtutum genere condecoratissimi viri, Dn. Henrici Dahlen, secretarij hujus reipubl. dignissimi, sponsi, et nobilissimae, lectissimae, pudicissimaeque virginis Dorotheae, viri nobilissimi, consultissimi & prudentissimi Dn. Georgii a Wangersheim, haereditarij in Hakehoff, & consulis reipubl. Reval. primarij, filiae, sponsae, faustae gratulationis ergo scriptus a gymnasii alumnis*. Revaliae, typis Heinrici Westphali, gymnasij typographi.

Kittel, Caspar 1638. *Arien und Kantaten mit 1. 2. 3. und 4. Stimmen sambt beygefügtem Basso continuo*. Dresden.

Land-Ordnung 1665 = *Ernewerte Land-Ordnung, Wie es mit Den Kleidungen, Hochzeiten, Kindtauffen, Begräbnüssen und andern im Lande eingerissenen Unordnungen, und deren Abschaffung hinführo sol gehalten werden*. Reval, Gedruckt von Adolph Simon, Gymn. Buchdr.

Lustig von Freudenthal, Hilarius 1670. *Tugendhaffter Jungfrauen und Jungengesellen Zeit-Vertreiber/ Das ist: Neu-vermehrtes/ und von allen Fantastischen groben unflätigen und ungeschickten Liedern gereinigtes/ Weltliches Lieder-Büchlein : Bestehend in vielen/ meistentheils Neuen/ zuvor nie im Truck ausgegangenen lieblichen und anmuthigen Schäferey-Wald-Sing-Tantz-und keuschen Liebes-Liedern*. [S.l.]

Lust-Wundsch 1653 = *Lust-Wundsch Dem Ehrwürdigen, Andächtigen und Wolgelarten H. Christof Blumen, der Gemeinde Gottes zu Hakeris treu- und wolverordnetem Seelsorger, wie auch desselben gelibten Braut, Der Ehr und VilTugendreichen J. Anna Wiboldin, an deroselben den IIIten Merzens gehaltenem Eh- und Ehrnfeste dargereichet von Hochgeehrten Gönnern und geneigten Freunden*. Gedruckt zu Reval bey Heinrich Westphalen, dess Gymnasij Buchdruckern.

Menius, Friedrich 1635. *Syntagma de origine Livonorum. Dorpati 1632*. Dorpat: [s.n.].

Monumentum nuptiale 1640 = *Monumentum nuptiale in solemnem nuptiarum festivitatem viri reverendi, praestantissimi, doctissimique Dn. Christophori Michaelis, pastoris ad aedem Spir. Sancti dignissimi, vigilantissimi, sponsi, nec non virginis castissimae lectissimaeque Margarethae, viri spectatissimi atque integerrimi Dn. Johannis Knipers, senioris, civis ac mercatoris Reval. non postremi, filiae charissimae, sponsae, Revaliae Livon. anno messiae regis 1640. d. 26. Octobr. celebrandarum, ab amicis ac fautoribus positum*. Non aLII CVpIVnt tItVLos Cantare LaborVM, Pastor at aC sponsVs tV VoCItare poLo. Revaliae, typis Heinrici Westphali, gymnasij typographi.

Några *sköne lustige och liuflige wijsor, then frögdefulle vngdomen til lust och behagh, affskreffne och componerade nästförledne åhren, mästeparten aff Andr. Ar. Reg. Str.* Tryckt åhr, 1642.

Naumburgisches Gesang-Buch 1712 = *Naumburgisches Gesang-Buch, bestehend Aus denen Alten Lutherischen Kern- und Kirchen- wie auch den bekantesten Neuen Liedern: Welchem durch und durch die Bibl. Texte, Erklärungen der frembden Wörter, nothwendige Prüffungen und andere erbauliche Anmerckungen angefüget werden; Gestalt von diesen neuen darinnen vorkommenden Umständen Die Vorrede weitläufftiger handelt Nebst einigen Kirchen-Gebeten Wie solches Gott zu Ehren und der Kirche zu Dienste ausfertigen wolte Joh. Martinus Schamelius*. Naumburg: Bossoegel.

Nauwach, Johann 1627. *Erster Theil Teütscher Villanellen mit 1. 2. und 3. Stimmen auf die Tiorba, Laute, Clavicymbel, und andere Instrumenta gerichtet*. Dresden.

Nicolai, Philipp 1602. *FrewdenSpiegel deß ewigen Lebens/ Das ist: Gründtliche Beschreibung deß herrlichen Wesens im ewigen Leben/ sampt allen desselbigen Eygenschafften und Zuständen/ auß Gottes Wort richtig und verständtlich eyngeführt: Auch ferrnere/ wolgegründte Anzeig und Erklärung/ was es allbereit für dem jüngsten Tage für schöne und herrliche Gelegenheit habe mit den außerwehlten Seelen im himmlischen Paradeiß / Allen betrübten Christen/ ... zu seligem unnd lebendigen Trost zusammen gefasset*. Franckfurt am Mayn: Spies; Beatus.

Nuptiarum solemnitati 1642 = *Nuptiarum solemnitati, viri reverentiae dignitate, doctrinae claritate, vitaeque integritate maxime conspicui, Dn. M. Erici zur Beecken,*

ecclesiae Revaliensis ad D. Nicolai pastoris vigilantissimi, ejusdemque Rev. ministerij senioris meritissimi, honestissimam & omni vitutum genere nobilissimam Elisabetham zur Telte, integerrimi spectatissimique viri Dn. Engelbrechti Ströwers, tribus promercalis Reval. quondam senioris dignissimi, relictam viduam, in matrimonium legitime sibi adsciscentis, anno 1642. pridie cal. Novemb. fausta animitus precantur collegae, fratres, amici, fautores. Revaliae, typis Heinrici Westphali, gymnasij typographi.

Nuptiis 1638 = *Nuptiis reverendi, praestantissimi, doctissimque viri, Dn. Henrici Gösekenii, Hannoverani, pastoris ad D. Matthiae & Crucis vigilantissimi, sponsi, cum lectissima, pudicissimaq[ue] foeminâ Dorothea Siegel, reverendi, clarissimi, doctissimiq[ue] viri, Dn. M. Johannis Weidlingii, pastoris ecclesiae Teutonicae apud Stockholmienses dignissimi, p.m. relicta vidua, sponsa <Syn Theo> 16. Julij, anni 1638. Revaliae celebrandis, gratulantur rector & professores gymnasij Reval*. Revaliae, typis viduae Reusnerianae excud.

Nuptiis felicissimis 1643 = *Nuptiis felicissimis, juvenis integerrimi Dn. Nicolai Justi Poortmans, mercatoris per Russiam atq[ue] Livoniam impigerrimi, sponsi, nec non pulcerrimae atq[ue] pudicissimae virginis Helenae, amplissimi, consultissimi atq[ue] prudentissimi viri, Dn. Matthiae Poorten, senatoris quondam reipubl. Revaliensis gravissimi, & gymnasiarchae meritissimi, relictae filiae, sponsae, celebrandis 7. Nonar. Decembr. Gratulantur amici in gymnasio*. Revaliae, typis Heinrici Westphali, gymnasij typographi.

O Dorpat 2007 = *O Dorpat, urbs addictissima Musis ... Valik 17. sajandi Tartu juhuluulet*. Koost. Kristi Viiding, Jana Orion, Janika Päll, Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.

Opitz, Martin 1625. *Acht Bücher Deutscher Poematum*. Breßlaw: David Müller.

Poetisch Gedicht 1638 = *Poetisch Gedicht, Dem Ehrenvesten, Achtbahrn vnd Vornemen Herrn Coordt Meuseler, Berühmten Handelsmanne in der Königlichen Stadt Revall, Bräutigamme, Als er mit der Ehr- vnd Tugendtreichen Jungfrawen Christina Deß Ehrenvesten, Großachtbarn vnd Wolweisen Herrn Johann Möllers, Vornehmen Rahtsvervandten allhier, Erbgesassen auff Kunde, Ehleibliche Tochter, Braut, Hochzeit hielte, Zu Ehren vnd wolgefallen geschrieben von deß Gymnasii Rectore vnd Professoribus*. 15. Januarii Anno M.DC.XXXIIX. Zu Revall, In Reusners Nachgelassener Widwe Drückerey.

Praetorius, Michael 1607. *Musae Sioniae. Geistliche Concert Gesänge uber die fürnembste Deutsche Psalmen und Lieder, wie sie in der Christlichen Kirchen gesungen werden, mit VIII vnd XII Stimmen gesetzet*. Ander Theil. [Gedruckt zu Jehna, durch Christoff Lippold.]

Praetorius, Michael 1932. *Gesamtausgabe der musikalischen Werke*. Bd. 8 (1610): *Musae Sioniae*. Bearbeitet von Friedrich Blume. Wolfenbüttel/Berlin: Kallmeyer.

Sacrae nuptiarum solennitati 1648 = *Sacrae nuptiarum solennitati, quâ vir clarissimus, doctissimus et humanissimus Dn. M. Abrahamus Georgii Thauvonius, SS. theol. candidatus, sponsus, cum virgine castissima, lectissima & florentissima Beata Jheringia, admodùm reverendi, excellentissimi & praeclarissimi viri Dn. M. Joachimi Jheringii, Reval. & Oesiliensis episcopi dignissimi, regijq[ue] consistorij Reval. praesidis gravissimi, dilectissima filiâ, sponsa, deo ter opt. max. duce & auspice, indissolubile conjugij foedus pangit 20. Julij anno 1648. animitus faustissima quaevis apprecantur Musae Embecciades*. Revaliae, typis Heinrici Westphali, gymnasij typographi.

Sacris nuptiarum honoribus 1652a = *Sacris Nuptiarum Honoribus Clarissimi & Excellentissimi Viri Dn. M. Erici Holstenii, in Regia Gustaviana Adolphina Academia, quae Dorpati Livonorum est ad Embeccam, Hebraeae et Graecae Ling. professoris ordinarij, Sponsi: Deo Duce & Auspice, die 4. Maji, anno 1652. conjugium contrahentis Cum Lectissima & omni Virtutum Genere florentissima Virgine Dorothea von Wickeden, Prudentißimi & Praestantißimi Viri Dn. Nicolai von Wickeden, in inclyta Dorpatensium Republ. Senatoris, & Praetoris oppidani dignissimi, Filia, Sponsa: quaevis fausta precantur Musae Embecciades*. Excudebat Johannes Vogel, Acad. Typographus.

Sacris nuptiarum honoribus 1652b = *Sacris Nuptiarum Honoribus Praestantißimi, Spectantißimi & Doctißimi Viri juvenis Dn. Johannis Bröms, Turmae pedestris militaris Dorpati excubantis Apologistae solertissimi, sponsi; Deo Duce & Auspice, die 31. Augusti, Anno 1652. Dorpati Livonorum Conjugium contrahentis, cum Lectißima & omnivirtutum Genere Florentißima Virgine Sophia Dreff, Prudentißimi & Praestantißimi Viri Dn. Johannis Dreffen, in inclyta Dorpatensium Republ. Senatoris Dignissimi, Filia, Sponsa Quaevis fausta precantur Musae Embecciades*. Dorpati Livonorum, Excudebat Johannes Vogel, Acad. Typographus.

Sacris nuptiarum solennitatibus 1641 = *Sacris nuptiarum solennitatibus, reverendi, pietate, doctrina & humanitate clarissimi viri, Dn. M. Petri Johannis Turdini, ecclesiae Svecanae in acropoli Revaliensi pastoris vigilantissimi, nec non regij consistorij ibidem adsessoris dignissimi, sponsi, die 19. Octobr. anno 1641. conjugium Revaliae contrahentis cum lectissima omnique virtutum genere florentissima virgine Elsa Jheringia, admodum reverendi, excellentissimi, atque clarissimi viri, Dn. M. Joachimi Jherngii, episcopi Revaliensis dignissimi, & regij ibidem consistorij praesidis gravissimi, filia, sponsa, fausta & felicia quaevis precantur collegae, fratres & amici*. Revaliae, typis Henrici Westphali, gymnasij typographi.

Schindschersitzky 1641. *Musicalische Neu-erbauete Schäfferey, Oder Keusche liebesbeschreibung von Der verliebten Nymfen Amaena Und Von ihrem lob-würdigem Schäffer Amandus*. Königsberg: Händel.

Sehnliches Klag-Lied 1633 = *Sehnliches Klag-Lied uber den, wiewol tapfferen, doch trawrigen Todsfall, des Groß-Mächtigsten von Gott erwecketen Wunderhelden Gustavi Magni, Königes in Schweden, etc. deß getrewen Gideons vnd Erretters der betrübten Christlichen Kirchen, etc*. Gedruckt zu Dörpt, bey Jacob Beckern.

Terkelsen, Søren 1976. *Astree Siunge-Choer: første snees, 1648: die dänischen Lieder mit ihren deutschen Vorlagen von Gabriel Voigtländer und Johann Rist*. Hg. von Erik Sønderholm, in Zusammenarbeit mit Dieter Brandt und Dieter Lohmeier; Einrichtung der Melodien von Jørgen Berg, Kieler Studien zur deutschen Literaturgeschichte 12, Neumünster: Wachholtz.

Titze, Johann Peter 1642. *Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen*. Dantzig: Hünefeld.

Triller, Valentin 1555. *Ein Schlesisch singebüchlein aus Göttlicher schrifft von den fürnemsten Festen des Jares, vnd von andern gesengen vnd Psalmen, gestelt auff viel alte gewönliche melodien, so zum teil vorhin Lateinisch, zum teil*

Deutsch, mit Geistlichen oder auch Weltlichen texten gesungen seind. Bresslaw: Scharffenberg.

Venus-Gärtlein 1890 = *Venus-Gärtlein: ein Liederbuch des XVII. Jahrhunderts*. Nach dem Drucke von 1656 hg. von Max von Waldberg. Halle a. S.: Niemeyer.

Voigtländer, Gabriel 1642. *Erster Theil Allerhand Oden vnnd Lieder; welche auff allerley als Italianische, Frantzösische, Englische vnd anderer Teutschen guten Componisten Melodien vnd Arien gerichtet; hohen und NiederStands Personen zu sonderlicher Ergetzlichkeit in vornehmen Conviviis und Zusammenkunfften bey Clavi Cimbalen, Lauten, Tiorben, Pandorn, Violen di Gamba gantz bequemlich zu gebrauchen und zu singen*. Sohra: Kruse.

Wimmer, Gabriel 1749. *Ausführliche Lieder-Erklärung: Wodurch die ältesten und gewöhnlichsten Gesänge der Evangelisch-Lutherischen Kirche, dergestalt ins Licht gesetzet, daß bey einem jedweden I. Der Verfasser und Werth des Liedes bestmöglichst angezeiget, II. Der Text mit beygefügten biblischen Sprüchen gründlich bewähret, III. Der Inhalt durch eine ungezwungene Eintheilung aufs ordentlichste beygebracht, IV. Die Geschichte, wo dergleichen zu finden waren, kürtzlich vorgetragen, und endlich V. Das gantze Lied, mit ... Anmerckungen, umständlich erläutert worden*. Zweyter Theil. Altenburg: P. E. Richter, S. 371–380 („Ich weiß ein Blümlein…").

Arhiiviallikad

Rahvusarhiiv:

RA, EAA.995.2.6858 – Glückwunsch des Daniel Grass an Anna von Meyer (Daniel Grassi õnnesoov Anna von Meyerile), 1642.

Tallinna Linnaarhiiv:

TLA, 230.1.Bs 7/I – Ratswillküren wegen Bekleidung und verschiedene Feiertagen (Rae otsused riietuse ja mitmesuguste pühade asjus), 1497–1738.

Uppsala ülikooli raamatukogu:

UUB, vmhs 034:003, Dübeni kollektsioon, David Pohle, „Anemone, meine Wonne", http://www2.musik.uu.se/duben/presentationSource1.php?Select_Dnr=1390 (27.09.2018)

Andmebaasid

Gelegenheitsmusik des Ostseeraums vom 16. bis 18. Jahrhundert. – http://www.gelegenheitsmusik-ostseeraum.de/Kasualmusik_display.php (04.10.2018).

Répertoire International des Sources Musicales. – https://opac.rism.info/index.php?id=4 (03.12.2018).

Lühendid

LNB – Läti Rahvusraamatukogu

TLA – Tallinna Linnaarhiiv

RA – Rahvusarhiiv

RISM – *Répertoire International des Sources Musicales*

UUB – Uppsala ülikooli raamatukogu

Kirjandus

Adelung, Johann Christoph 1811. *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*. Bd. 3–4, Wien: Bauer, https://lexika.digitale-sammlungen.de/adelung/online/angebot (03.06.2019).

Amelung, F[riedrich] 1881. Der Dichter Paul Fleming und seine Beziehungen zu Reval. – *Baltische Monatsschrift* 28, S. 361–390.

Aurnhammer, Achim, Nicolas Detering 2019. *Deutsche Literatur der Frühen Neuzeit: Humanismus, Barock, Frühaufklärung*. Tübingen: Narr.

Buchholtz, Arend 1890. *Geschichte der Buchdruckerkunst in Riga 1588–1888. Festschrift der Buchdrucker Rigas zur Erinnerung an die vor 300 Jahren erfolgte Einführung der Buchdruckerkunst in Riga*. Riga: Müller.

Burgers, Jan W. J., Louis Peter Grijp, John H. Robinson 2016. A Newly Discovered Dutch Lute Book: MS Enkhuizen 1667-1. – *The Lute in the Netherlands in the Seventeenth Century: Proceedings of the International Lute Symposium Utrecht, 30 August 2013*. Ed. by Jan W. J. Burgers, Tim Crawford and Matthew Spring, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 301–345.

Conermann, Klaus 1977. Die Kantate als Gelegenheitsgedicht. Über die Entstehung der höfischen Kantatentexte und ihre Entwicklung zum galanten 'Singgedicht'. – *Gelegenheitsdichtung. Referate der Arbeitsgruppe 6 auf dem Kongreß des Internationalen Arbeitskreises für Deutsche Barockliteratur, Wolfenbüttel, 28.8.–31.8.1976*. Hg. von Dorette Frost, Bremen: Univ.-Bibl., S. 69–109.

Dickinson, Alis 1982. The Courante 'La Vignonne': In the Steps of a Popular Dance. – *Early Music* 10/1, *The Recorder: Past and Present*, pp. 56–62, https://doi.org/10.1093/earlyj/10.1.56.

Dolgopolova, Aleksandra, Toomas Siitan 2013. Muusikuametitest ja tähtsamatest muusikutest hilise Rootsi aja Narvas. – *Kroonikast kantaadini. Muusade kunstid kesk- ja varauusaegsel Eesti- ja Liivimaal*. Eesti Ajalooarhiivi toimetised 20 (27), koost. Katre Kaju, Tartu: Eesti Ajalooarhiiv, lk. 328–354.

Dolgopolova, Aleksandra 2014. Muusika perekondlikel talitustel 17. sajandi Narvas. – *Res Musica* 6, lk. 37–49.

Ernst, Ulrich 1991. *Carmen figuratum: Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Pictura et poesis 1, Köln: Böhlau.

Ernst, Ulrich 2002. *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang: Beiträge zur Theorie und Geschichte*

der visuellen Lyrik. Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften 4, Berlin: Schmidt.

Fuchs, Juliane 1994. *HimmelFelß und Glückes Schutz: Studien zu Bremer Hochzeitsgedichten des 17. Jahrhunderts*. Helicon 16, Frankfurt am Main: Lang.

Gierlich, Ernst 1991. *Reval 1621 bis 1645: Von der Eroberung Livlands durch Gustav Adolf bis zum Frieden von Brömsebro*. Bonn: Kulturstiftung der deutschen Vertriebenen.

Graf, Walter 1929. Eesti rahvalaulud 17-da sajandi alul. – *Eesti muusika kuukiri* 4–5, lk. 103–107; 6, lk. 151–153.

Greiffenhagen, Otto 1903. Revaler Stadtmusikanten in alter Zeit. Ein Kapitel aus der baltischen Kulturgeschichte. – *Baltische Monatsschrift* 55, S. 97–115.

Haapalainen, T[omi] I[lmari] 1979. Deutsche Melodien weltlichen Ursprungs im kirchlichen Gebrauch in Schweden-Finnland. – *Weltliches und Geistliches Lied des Barock. Studien zur Liedkultur in Deutschland und Skandinavien*. Hg. von Dieter Lohmeier, Amsterdam: Rodopi, S. 169–182.

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

Harper, Anthony J. 2003. *German Secular Song-Books of the Mid-Seventeenth Century: An Examination of the Texts in Collections of Songs Published in the German-Language Area Between 1624 and 1660*. Aldershot/Burlington: Ashgate.

Hartmann, Horst 2000. *Kasualpoesie in den „Vitae Pomeranorum"*. Aachen: Schaker.

Heero, Aigi 2017. Kantor David Galluse pärandist. Dokumendid ja kommentaar. – *Kroonikast epitaafini. Eesti- ja Liivimaa varauusaegsest haridus- ja kultuurielust*. Koost. Katre Kaju, Rahvusarhiivi toimetised 1 (32), Tartu: Rahvusarhiiv, lk. 377–435.

Heinmaa, Heidi 2014. Tallinna 18. sajandi muusikute ja kantorite eluolu ja ametialase tegevuse peegeldused nende varaloendites. – *Res musica* 6, lk. 50–75.

Ingen, Ferdinand van 1979. Der Stand der Barockliied-Forschung in Deutschland. – *Weltliches und Geistliches Lied des Barock. Studien zur Liedkultur in Deutschland und Skandinavien*. Hg. von Dieter Lohmeier, Amsterdam: Rodopi, S. 3–18.

Jaanson, Ene-Lille 2000. *Tartu ülikooli trükikoda 1632–1710. Ajalugu ja trükiste bibliograafia*. Tartu: Tartu Ülikooli Raamatukogu.

Jersild, Margareta 1975. *Skillingtryck. Studier i svensk folklig vissång före 1800*. Svenskt Visarkivs handlingar 2, Stockholm: Svenskt Visarkiv.

Kaju, Katre 2006. Keelevalikust Tartu *Academia Gustaviana* aegses pulmaluules (1632–1656). – *Läänemere provintside arenguperspektiivid Rootsi suurriigis 16/17. sajandil*, II. Eesti Ajalooarhiivi toimetised 12 (19), koost. Enn Küng, Tartu: Eesti Ajalooarhiiv, lk. 50–100.

Kaju, Katre 2014. Pärnu raamatuimport 18. sajandi teisel poolel ja Diedrich Johann Burmesteri raamatukogu. – *Balti kirjasõna ja kultuurielu valgustusajastu peeglis*. Koost. Katre Kaju, Eesti Ajalooarhiivi toimetised 21 (28), Tartu: Eesti Ajalooarhiiv, lk. 324–368.

Kaju, Katre 2015. Tallinna rootsiaegsed haridustrükised ja koolielu. – *Tallinna linna- ja gümnaasiumitrükikoda (1634–1828)*. 19.10–18.12.2014, näituse kataloog, koost. Katre Kaju, Tallinn: Tallinna Ülikooli Akadeemiline Raamatukogu, Tallinna Linnaarhiiv, lk. 37–92.

Kaju, Katre 2017. Mitte ainult õigusest ehk Kohtuasi kui haridus- ja kirjanduslooline allikas. – *Ajalooline Ajakiri* 2/3, lk. 215–256.

Kaju, Katre 2018. Jumalasulase abielu ja antikatoliiklikud motiivid pastoritele pühendatud pulmaluules. – *Keel ja Kirjandus* 5, lk. 397–415.

Kaju, Katre [ilmumas]. „Jch weiß ein Blümlein hübsch und fein". Fünf Hochzeitsgedichte für Christoph Blume. – *Hortulus Floridus*. Morgensterni Seltsi toimetised 8–9, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Kirsch, Adam Friedrich 1774. *Abundantissimum Cornu Copiae Linguae Latinae Et Germanicae Selectum: Quo Continentur Vocabula Latina omnis aevi, antiqui, medii ac novi, pariter ac Graeca Latinitate donata, nec non formulae dicendi elegantiores et Constructiones Verborum; ....* Editio Novissima, A mendis non paucis studiose repurgata, Parte utraque aucta, in ordinem redacta. Lipsiae: Sumtu Engelharti Beniaminis Svikertii.

Klöker, Martin 2005. *Literarisches Leben in Reval in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (1600–1657). Institutionen der Gelehrsamkeit und Dichten bei Gelegenheit*. Teil 2: *Bibliographie der Revaler Literatur*. Frühe Neuzeit 112, Tübingen: Niemeyer.

Klöker, Martin 2014. *Tallinna kirjanduselu 17. sajandi esimesel poolel (1600–1657): haridusinstitutsioonid ja juhuluuletamine*. Tõlkinud ja eessõna Kristi Viiding, Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus.

Klöker, Martin 2017a. Vastukarva silitades. „Poliitilised" eesmärgid 17. sajandi Vana-Liivimaa juhuluules? – *Kroonikast epitaafini. Eesti- ja Liivimaa varauusaegsest haridus- ja kultuurielust*. Rahvusarhiivi toimetised 1 (32), koost. Katre Kaju, Tartu: Rahvusarhiiv, lk. 67–85.

Klöker, Martin 2017b. Die Geburt der estnischen Poetik aus der deutschen. Warum Reiner Brockmann kein „Buch von der Estnischen Poeterey" schrieb und trotzdem zum Begründer der estnischen Poetik wurde. – *Baltisch-deutsche Kulturbeziehungen vom 16. bis 19. Jahrhundert. Medien – Institutionen – Akteure*, Bd. I: *Zwischen Reformation und Aufklärung*. Hg. von Raivis Bičevskis u.a., Akademie-Konferenzen 28, Heidelberg: Winter, S. 437–464.

Kremer, Joachim 2006. Gelegenheitskomposition. – *Enzyklopädie der Neuzeit*. Bd. 4: Friede – Gutsherrschaft. Hg. von Friedrich Jaeger, Stuttgart [u.a.]: Metzler, Sp. 362–367.

Kremer, Joachim 2015. Gelegenheitsmusik im interregionalen Vergleich. Perspektiven und Forschungsstrategien. – *Gelegenheitsmusik im Ostseeraum vom 16. bis 18. Jahrhundert*. Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 20, Hg. Peter Tenhaef, Berlin: Frank & Timme, S. 115–132.

Leimus, Ivar 2011. Pulmad ja peied. – Ivar Leimus, Rein Loodus, Anu Mänd, Marta Männisalu, Mariann Raisma. *Tallinna Suurgild ja gildimaja*. Tallinn: Eesti Ajaloomuuseum, lk. 163–171.

Lemm, Robert Arthur von 1960. *Dorpater Ratslinie 1319–1889 und das Dorpater Stadtamt 1878–1918: Ratspersonen, Beamte und Angestellte des Rats und des Stadtamts von Dorpat von 1319–1918 in chronologischer und alphabetischer Ordnung*. Marburg: Herder-Institut.

Lepajõe, Marju 2009. Reiner Brockmanni värsside vältimatusest. – *Keel ja Kirjandus* 10, lk. 758–776.

Liedgren, Emil 1926. *Svensk psalm och andlig visa*. Stockholm: Svenska Kyrkans Diakonistyrelses Bokförlag.

Lohmeier, Dieter 1979. Die Verbreitungsformen des Liedes im Barockzeitalter. – *Weltliches und Geistliches Lied des Barock. Studien zur Liedkultur in Deutschland und Skandinavien*. Hg. von Dieter Lohmeier, Amsterdam: Rodopi, S. 41–65.

Malkiewicz, Michael 2005. Pohle, David. – *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil Bd. 13, hg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a.: Bärenreiter u.a., Sp. 714–716.

Malm, Mats 1996. Andreas Arvidis *Manuductio* och samtiden. Den retoriska och poetiska traditionen. – *Andreas Arvidi, Manuductio Ad Poesin Svecanam, Thet är/ En kort Handledning til thet Swenske Poeterij/ Verß- eller Rijm-Konsten*. Utgiven av Mats Malm med inledning av Mats Malm och Kristian Wåhlin. Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet, S. VII–XXXIII.

Marschall, Veronika 1997. *Das Chronogramm: eine Studie zu Formen und Funktionen einer literarischen Kunstform; dargestellt am Beispiel von Gelegenheitsgedichten des 16. bis 18. Jahrhunderts aus den Beständen der Staatsbibliothek Bamberg*. Helicon: Beiträge zur deutschen Literatur 22, Frankfurt am Main: Lang.

Moe, Bjarke 2015. Composing for the moment – publishing for the future? Printed occasional music from the first half of seventeenth century Rostock. – *Gelegenheitsmusik im Ostseeraum vom 16. bis 18. Jahrhundert*. Hg. von Peter Tenhaef, Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 20, Berlin: Frank & Timme, S. 133–152.

Müller, Günther 1925. *Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart*. Geschichte des deutschen Liedes 2, Geschichte der deutschen Literatur nach Gattungen 3, München: Drei Masken.

Olsson, Bernt 1978. *Svensk världslig visa, 1600–1730: ett register över visor i visböcker och avskriftsvolymer*. Stockholm: Svenskt visarkiv.

Olsson, Bernt 1979. Stand und Aufgaben der schwedischen Barocklied-Forschung. – *Weltliches und Geistliches Lied des Barock. Studien zur Liedkultur in Deutschland und Skandinavien*. Hg. von Dieter Lohmeier, Amsterdam: Rodopi, S. 19–25.

Pabst, Eduard 1842. Beiträge zur Sittengeschichte Reval's. – *Archiv für die Geschichte Liv-, Esth- und Curlands*. Bd. 1, hg. von F. G. v. Bunge, Dorpat: J. C. Schünmann's Wittwe, S. 195–239.

Pappas, Alexandra 2013. The Treachery of Verbal Images: Viewing the Greek *technopaegnia*. – *The Muse at Play: Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*. Ed. Jan Kwapisz, Beiträge zur Altertumskunde 305, Berlin: De Gruyter, pp. 199–224.

Pappel, Kristel 2019. Muusika. – *Tallinna ajalugu II: 1561–1710*. Koostaja Lea Kõiv, Tallinn: Tallinna Linnaarhiiv, lk. 264–267.

Peetz-Ullman, Anna-Juliane 2017. „Der Jahrmarkt aller süßer Freuden." Deutschsprachige Gelegenheitsmusik im Riga des 17. Jahrhunderts. – *Baltisch-deutsche Kulturbeziehungen vom 16. bis 19. Jahrhundert. Medien – Institutionen – Akteure*, Bd. I: *Zwischen Reformation und Aufklärung*. Hg. von Raivis Bičevskis u.a., Akademie-Konferenzen 28, Heidelberg: Winter, S. 293–313.

Päll, Janika 2013. Kooliretoorika varauusaegsel Eesti- ja Liivimaal: stiiliharjutused *Academia Gustavo-Carolina's* (1690–1710). – *Kroonikast kantaadini. Muusade kunstid kesk- ja varauusaegsel Eesti- ja Liivimaal*. Eesti Ajalooarhiivi toimetised 20 (27), koost. Katre Kaju, Tartu: Eesti Ajalooarhiiv, lk. 207–271.

Richter, Lukas 2010. Das Volkslied im 17. Jahrhundert. – *Lied und Liederbuch in der Frühen Neuzeit*. Volksliedstudien 10, hg. von Albrecht Classen und Lukas Richter, Münster: Waxmann, S. 9–130.

Robert, Jörg 2016. Königsberger Genealogien. Opitz – Dach – Kaldenbach. – *Dichtung und Musik im Umkreis der Kürbishütte: Königsberger Poeten und Komponisten des 17. Jahrhunderts*. Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 22, hg. Peter Tenhaef, Axel E. Walter, Berlin: Frank & Timme, S. 111–131.

Rothmund, Elisabeth 2004. Opitz, Martin. – *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil Bd. 12, hg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a.: Bärenreiter u.a., Sp. 1380–1382.

Sadie, Julie Anne 1998. *Companion to Baroque music*. Oxford: Oxford Univ. Press.

Schaper, Anu 2013. Gümnaasiumi kantorid ja muusikaelu Tallinnas Rootsi aja teisel poolel. – *Kroonikast kantaadini. Muusade kunstid kesk- ja varauusaegsel Eesti- ja Liivimaal*. Eesti Ajalooarhiivi toimetised 20 (27), koost. Katre Kaju, Tartu: Eesti Ajalooarhiiv, lk . 297–327.

Schaper, Anu 2017. Musikalische Kontakte zwischen Estland, Livland und den deutschen Ländern in der zweiten Hälfte der Schwedischen Herrschaft. – *Baltisch-deutsche Kulturbeziehungen vom 16. bis 19. Jahrhundert. Medien – Institutionen – Akteure*, Bd. I: *Zwischen Reformation und Aufklärung*. Hg. von Raivis Bičevskis u.a., Akademie-Konferenzen 28, Heidelberg: Winter, S. 345–374.

Schwab, Heinrich Wilhelm 1979. Zur Liedkunst Gabriel Voigtländers. – *Weltliches und Geistliches Lied des Barock. Studien zur Liedkultur in Deutschland und Skandinavien*. Hg. von Dieter Lohmeier, Amsterdam: Rodopi, S. 183–207.

Stalmann, Joachim 2004. Luther, Martin. – *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil Bd. 11, hg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a.: Bärenreiter u.a., Sp. 636–654.

Steude, Wolfram 2004. Nauwach, Johann. – *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil Bd. 12, hg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a.: Bärenreiter u.a., Sp. 938–940.

Stoll, H. W. 1884. Daphnis. – *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Hg. von W[ilhelm] H[einrich] Roscher, Bd. 1, Leipzig: Teubner, Sp. 955–961.

Viiding, Kristi 2002. *Die Dichtung neulateinischer Propemptika an der* Academia Gustaviana *(Dorpatensis) in den Jahren 1632–1656*. Dissertationes studiorum Graecorum et Latinorum Universitatis Tartuensis 1, Tartu: Tartu University Press.

Viiding, Kristi 2007. Tartu juhuluule 17. sajandil. – *O Dorpat, urbs addictissima Musis ... Valik 17. sajandi Tartu juhuluulet*. Koost. Kristi Viiding, Jana Orion, Janika Päll, Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, lk. 15–28.

Waczkat, Andreas 2003. Kittel. – *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil Bd. 10, hg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a.: Bärenreiter u.a., Sp. 186–189.

Musikalische Hochzeitsgaben aus Tartu und Tallinn in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Katre Kaju

Seit der Gründung der Druckereien in Tartu und Tallinn (1632 bzw. 1633/34) war Gelegenheitsdichtung ein fester Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens dieser Städte. Auch die höheren sozialen Schichten auf dem Lande nahmen daran Anteil. Die nahezu 150 Hochzeitsdrucke aus den Jahren von 1632 bis 1656 beinhalten drei Gelegenheitskompositionen und 17 Gedichte, die laut einer Angabe nach einer bekannten Melodie gesungen werden konnten. Da aber das Korpus der Tartuer und Tallinner Hochzeitsgedichte sehr viele strophische Gedichte bzw. Lieder enthält, mag die eigentliche Anzahl der wirklich gesungenen Gedichte deutlich höher sein. Die meisten der 17 Nachdichtungen stammen aus Tallinn, aus Tartu sind bisher nur zwei bekannt. Die meisten Autoren dieser Nachdichtungen stammen aus den Schul- und Kirchenkreisen beider Städte; im Fall von Tallinn sind unter ihnen die wichtigsten Personen der lokalen Dichterelite vertreten, wie Reiner Brockmann, Timotheus Polus, David Cunitius, Georg und Joachim Salemann sowie Johann Sebastian Markard.

Wie Hochzeiten des 17. Jahrhunderts aussahen, welche Musik gespielt, welche Lieder gesungen und welche Tänze getanzt wurden, darüber wissen wir sehr wenig. Aus den Tallinner Ratsordnungen – die Tartuer sind leider nicht mehr vorhanden – erfahren wir nur die Anzahl der Musiker und der Tänze, wie einige Tänze genannt wurden und welche Instrumente für bestimmte Stände erlaubt oder verboten waren. Aus den Hochzeitsgedichten selbst lässt sich immerhin entnehmen, dass während der Mahlzeiten musiziert wurde. Auch werden zahlreiche Instrumente aufgelistet: Trompeten, Posaunen, Zinken, Flöten, Harfen, Geigen, Lauten, Zimbeln und unspezifizierte Saiteninstrumente, aber auch Viola, Theorbe, Dulzian und Pauken. Dabei erscheinen sie in verschiedensten Kombinationen, z. B. Harfe und Laute; Trompete, Zink, Geige und Posaune; Pauken und Saiteninstrumente usw. Tanz und Gesang werden oft erwähnt, aber fast nie näher beschrieben oder charakterisiert.

Alle drei Gelegenheitskompositionen, geschrieben von einem gewissen P. Dirthuvius Philureus und dem Schweden Andreas Arvidi, wurden in Tallinn gedruckt. Eine Komposition von Dirthuvius Philureus ist eine zweistimmige Villanella mit Generalbassbegleitung; seine zweite Komposition hat keine Gattungsbezeichnung. Arvidis Beitrag ist ein Tanzlied, wobei eine Sarabandenmelodie und der Textteil abgesondert abgedruckt worden sind. Es ist bemerkenswert, dass beide Männer in keiner Weise mit den lokalen Musikerkreisen verbunden waren. Von den Tartuer und Tallinner Kantoren, Organisten und anderen Musikern sind aus der untersuchten Zeitspanne keine (gedruckten) Musikstücke bekannt.

Die Liedvorlagen der Nachdichtungen waren meistens sehr bekannt, entweder auf Deutsch oder auf Schwedisch. Neben dem Estnischen waren dies auch die wichtigsten Sprachen der Nachdichtungen; eine französische Nachdichtung gilt als Ausnahme. Als Vorlagen dienten sowohl weltliche als auch geistliche Lieder, wobei während der Umdichtung sowohl erstere in letztere umgewandelt werden konnten als auch umgekehrt. Eine solche Praxis war auch in Deutschland und in Schweden üblich. Als Autoren der geistlichen Vorlagelieder sind vor allem Philipp Nicolai, Michael Praetorius und Basilius Förtsch zu nennen; einige weltliche Lieder, deren Ursprung ermittelt werden konnte, stammen von Gabriel Voigtländer, Caspar Kittel und Johann Nauwach. Dabei ist bemerkenswert, dass eine der Tallinner Gelegenheitskompositionen, die Villanella von Dirthuvius Philureus, als Vorlage für eine neue musikalische Hochzeitsgabe diente. Auch zwei Textautoren der Vorlagelieder müssen hervorgehoben werden – die deutschen Barockpoeten Martin Opitz und Paul Fleming.

Die wenigen Gelegenheitskompositionen, die in Tartu und Tallinn gedruckt wurden, zeigen, dass der Notendruck hier eher eine Seltenheit war. Kontrafakturen bzw. Nachdichtungen bekannter Lieder hingegen kommen in Drucken deutlich öfter vor. Man kann auch mit ziemlicher Sicherheit behaupten, dass sich unter den hunderten von Hochzeitsgedichten noch viele unentdeckte Nachdichtungen von Liedern befinden.

René Descartes'i heksahordide akustilisest ehitusest

Mart Humal

Abstract

As we know, the medieval system of solmization is based on hexachords which correspond to the first six degrees of the modern major key. Its tones have been designated as solmization syllables *ut–re–mi–fa–sol–la*. According to the theory outlined in the treatise *Compendium musicae* (1618) by the French philosopher and mathematician René Descartes (1596–1650), the interval *ut* to *re* must always be a minor whole-tone (9:10), *re* to *mi* a major whole-tone (8:9), *mi* to *fa* a major semitone (15:16), *fa* to *sol* a major whole-tone, and finally *sol* to *la* a minor whole-tone.

Among the notes of the English physicist and mathematician Isaac Newton dated 1665, there is a diagram, which, probably following one of Descartes's examples, represents five hexachords. In these, Descartes's figures marking string lengths are replaced by figures marking units of the 53-division of the octave, having the size of 22.6 cents. In this study, all the Descartes hexachords possible in the 53-division are discussed and compared with those of John Hothby (?–1487) and Gioseffo Zarlino (1517–1590).

1. Sissejuhatuseks

Teatavasti on keskaegse solmisatsioonisüsteemi aluseks tänapäeva mažoorhelistiku esimesele kuuele astmele vastav nn. mažoorheksahord, näiteks *c–d–e–f–g–a*. See on ilma tritoonita helirida, mille kõik naaberhelid on üksteisest täistooni kaugusel, välja arvatud kaks keskmist, üksteisest pooltooni kaugusel olevat heli. Selle helisid, sõltumata nende absoluutkõrgusest, tähistatakse silpnimetustega *ut–re–mi–fa–sol–la*. Diatoonilises helireas võimalikule kahele mažoorheksahordile *c–a* (*hexachordum naturale*) ja *g–e* (*hexachordum durum*) lisati peagi veel üks heksahord *f–d* (*hexachordum molle*), mis muutis kasutatava diatoonilise helirea sisuliselt kaheksaheliliseks (*c–d–e–f–g–a–b–h*). Kui meloodia ulatus ületab heksahordi piiri, kasutati selle solfedžeerimisel nn. mutatsiooni, üleminekut ühelt heksahordilt teisele.

Käesolevas artiklis on vaadeldud prantsuse filosoofi ja matemaatiku René Descartes'i heksahorditeooriat ning võrreldud seda 15.–16. sajandi muusikateoreetikute John Hothby ja Gioseffo Zarlino teooriatega. Isaac Newtoni ideed edasi arendades ja Descartes'i enda kirjeldust jätkates on uuritud, kuidas sobituvad Descartes'i heksahordid 53-helilisse võrdtempereeritud häälestusse ja kui palju uusi helisid seal eri transpositsioonides lisandub.

Kuni 15. sajandini valitses Euroopa muusikas nn. pütaagorlik häälestus, mis tugines puhastele kvintidele ja kvartidele, vastavalt võnkesagedussuhtega 3:2 (701,95 senti) ja 4:3 (498,05 senti), ning kus kasutati ainult nn. suuri täistoone võnkesagedussuhtega 8:9 (203,91 senti) ja pooltoone võnkesagedussuhtega 243:256 (nn. väike limma, 90,22 senti). Erinevalt loomulikest, ülemhelireas sisalduvatest suurtest ja väikestest tertsidest, vastavalt võnkesagedussuhtega 4:5 (386,31 senti) ja 5:6 (315,65 senti), kasutati seal nn. pütaagorlikke suuri ja väikesi tertse, vastavalt võnkesagedussuhtega 64:81 (407,82 senti) ja 27:32 (294,13 senti), mis muuseas on tänapäeva 12-helilisele võrdtempereeritud häälestusele umbes poole lähemal kui loomulikud tertsid. Sama kehtib ka sekstide kohta.

Alates 16. sajandist seevastu otsiti erinevaid nn. puhta häälestuse võimalusi, kus eelmainitud pütaagorlikele konsonantsidele lisandusid ka loomulikud tertsid ja sekstid, mistõttu lisaks suurtele täistoonidele tulid kasutusele ka väikesed täistoonid võnkesagedussuhtega 9:10 (182,40 senti). Katsetati mitmesuguseid ebavõrdselt tempereeritud häälestusi; neist tuntuim on nn. kesktoonhäälestus, kus osa täistoone olid suure ja väikese vahepealsed. Saavutamaks maksimaalselt puhtaid kvinte ja tertse, kasutati ka mitmesuguseid paljuhelilisi häälestussüsteeme, kus oktavis on rohkem kui 12 heli, sealhulgas 19-, 31- ja 53-helilisi võrdtempereeritud häälestusi.

Käesolevas artiklis ongi Isaac Newtoni eeskujul[1] kasutatud eri suurusega intervallide ja heksahordiastmete võrdlemiseks oktavi jagamisel

[1] Vt. näide 9.

53 võrdseks osaks tekkiva 53-helilise võrdtempereeritud häälestuse ühikut suurusega 22,6415 (ehk 1200/53) või ümardatult 22,6 senti, mis on 1/53 puhtast oktavist.[2] Kuna see suurus, mida on nimetatud ka kunstlikuks kommaks (*artificial comma*; Holder 1694: 104, vt. Lindley 1987: 211), on ligikaudu süntoonilise komma (21,506 senti)[3] ja Pythagorase komma (23,460 senti)[4] aritmeetiline keskmine, nimetagem seda tinglikult kommaühikuks. Kõnesolevas häälestuses leiduv 31 kommaühikust koosnev kvint suurusega 701,890 senti on ainult 0,065 senti väiksem kui puhas (pütaagorlik) kvint, mistõttu seda häälestust võib pidada paljuheliliseks pütaagorlikuks häälestuseks. Samas sisaldab see ka praktiliselt puhtaid loomulikke tertse ja sekste, seda tänu asjaolule, et kaheksas puhas kvint (pütaagorlik suurendatud kvint; 815,64 senti) on ainult 1,95 senti suurem kui loomulik väike sekst (813,69 senti); 53-helilises võrdtempereeritud häälestuses on see vahe veelgi väiksem, nimelt 1,53 senti. Samapalju erineb ka kaheksas puhas kvart (pütaagorlik vähendatud kvart) loomulikust suurest tertsist. Seetõttu võib kõiki 53-helilisele võrdtempereeritud häälestuse helisid tähistada enharmooniliselt identsete helipaaridena, näiteks *his/C*, kus *C* ühtib noodist *Gis* võetud suure tertsiga *his*.

Noodinimetusi on järgnevalt kasutatud 19. saksa muusikateoreetiku Moritz Hauptmanni (1792–1868) eeskujul, kes oma traktaadis „Die Natur der Harmonik und Metrik" (Hauptmann 1853) tähistas mažoorhelistiku põhikolmkõlade (toonika, dominandi ja subdominandi) priime ning kvinte suure, tertse aga väikese tähega, näiteks *C*-duuris *C–e–G, G–h–D* ja *F–a–C*. Iga suure tähega märgitud heli on samanimelisest väikese tähega märgitud helist ühe kommaühiku võrra kõrgem.

Järgnevas loetelus on märgitud, mitmest kommaühikust koosnevad mõningad 53-helilises võrdtempereeritud häälestuses leiduvad intervallid: väike sekund võnkesagedussuhtega 15:16 – 5; väike täistoon võnkesagedussuhtega 9:10 – 8; suur täistoon võnkesagedussuhtega 8:9 – 9; väike terts võnkesagedussuhtega 6:5 – 14; suur terts võnkesagedussuhtega 4:5 – 17; kvart võnkesagedussuhtega 3:4 – 22; kvint võnkesagedussuhtega 2:3 – 31; suur sekst võnkesagedussuhtega 3:5 – 39. Eelmainitud pütaagorlikud tertsid ja sekstid on nendest ühe kommaühiku võrra kas suuremad või väiksemad.

2. Descartes'i heksahorditeooria

Prantsuse filosoof ja matemaatik René Descartes (1596–1650) kirjutas 1618. aastal oma esimese lõpetatud tööna ladinakeelse traktaadi „Compendium musicae" (Descartes 1961). Teos polnud mõeldud trükis avaldamiseks ja ilmus alles postuumselt 1650. aastal (Descartes 1650); selle käsikirja kinkis autor oma sõbrale, hollandi matemaatikule Isaac Beeckmanile (1588–1637). Raamat koosneb sissejuhatavast *Praenotanda*'st ja üheteistkümnest lühikesest peatükist, mis käsitlevad eelkõige kvantitatiivseid suhteid muusikas.

Descartes'i heksahorditeooria pole teadaolevalt seni erilist tähelepanu pälvinud. Seoses prantsuse muusikateooria ajalooga märgib Wilhelm Seidel vaid:

> Midagi olulist ei paku Descartes'i märkused [---] heksahordidest [---]. Siiski võib ka siin märgata soovi tavapäraseid reegleid ja praktikat senisest paremini põhjendada. Näiteks seostab Descartes heksahorditeooria aritmeetilise süsteemiteooriaga ja usub suutvat seeläbi seletada, mispärast praktikas on mõistlik piirduda kolme heksahordiga. (Seidel 1986: 53).

Heksahordidest on juttu traktaadi kõige pikemas peatükis „Astmed ehk helid muusikas",[5] kusjuures Descartes nimetab eelmainitud kolme heksahordi (*naturale*, *durum* ja *molle*) vastavalt *vox naturalis*, *vox* ♮ ja *vox b mollis* (Lindley 1987: 211). Autor kirjutab:

> Eelnevast selgub, et helijärgnevus, mida tegevmuusikud kutsuvad „[Guido] käeks",[6] sisaldab kõiki võimalikke astmete korraldamise viise. [---] Selle mõistmiseks tuleb teada, et

2 Vt. ka Humal 2009.

3 Süntooniline (Didymose) komma on suurus, mille võrra on neli puhast kvinti kokku suuremad kui kaks oktavit pluss loomulik suur terts.

4 Pythagorase komma on suurus, mille võrra on puhas „pütaagorlik" kvindiring suurem kui seitse oktavit.

5 „De Gradibus sive Tonis Musicis" (Descartes 1650: 26–43); „The Steps or Musical Tones" (Descartes 1961: 28–43).

6 Guido käsi (manus Guidonis) on keskajal ja hiljemgi kasutatud abivahend helisüsteemi (sealhulgas heksahordide) näitlikustamiseks, mille puhul iga heli on seostatud teatud punktiga vasaku käe peopesal.

„käsi" algab heliga *f*, mida me seetõttu märgime suurima numbriga,[7] näitamaks, et see on madalaim heli. See on tõestatavalt nii sellepärast, et terve oktavi jaotust võib alustada ainult kahest kohast, nimelt (1) sealt, kus algul on kaks täistooni, seejärel pooltoon ja lõpuks kolm täistooni, või (2) sealt, kus algul on kolm täistooni ja lõpus ainult kaks. Tegelikult esindab heli *f* neid kahte kohta üheaegselt, sest kui me tõuseme sellest helist lähtuvalt läbi *b* [*mollis*'e], on algul ainult kaks täistooni, kui aga läbi [*b*] ♮, on neid kolm.[8]

I. Seetõttu on eelneva näite ja varasematest näidetest teise põhjal ilmne, et terves oktavis on ainult viis astet, mille kaudu saab üles liikuda loomulikul viisil [s.t. *hexachordum naturale* helidel] – seega ilma lisa- ja muutlike helideta. Viimased tulevad kasutusele kunstlikult [s.t. *hexachordum durum*'i ja *hexachordum molle* puhul], võimaldamaks edasisi jaotusi; seega moodustavad need viis intervalli helirea, ja neid märgitakse nimedega *ut, re, mi, fa, sol, la*.[9]

II. Edasi on ilmne, et *ut* ja *re* vahel peab alati olema väike täistoon, *re* ja *mi* vahel suur täistoon, *mi* ja *fa* vahel suur pooltoon, *fa* ja *sol*'i vahel suur täistoon ja lõpuks *sol*'i ja *la* vahel väike täistoon.[10]

III. Võib olla ainult kahte liiki kunstlikke [s.t. ainult kahes ülejäänud heksahordis leiduvaid] noote, ja nimelt *b* [*molle*] ja [*b*] ♮, sest helide *a* ja *c* vahemikku, mis loomulikul viisil [*hexachordum naturale* puhul] jääb jaotamata, saab jaotada ainult kahel viisil, olenevalt sellest, kas võtta pooltoon esimeseks või teiseks [intervalliks].[11]

IV. On ilmne, miks neis kunstlikes heliridades [s.t. *hexachordum durum*'i ja *hexachordum molle* puhul] korduvad ikka ja jälle noodid *ut, re, mi, fa, sol, la*. Sest kui näiteks liiguksime noodilt *a* noodile *b* [*molle*] ja kui pole teisi helisid, mis tekitaksid suurt pooltooni *mi–fa*, siis järelikult tuleks *a* puhul kasutada nimetust *mi* ja *b* [*molle*] puhul nimetust *fa*, ning nii ka mujal, vastavalt järjekorrale.[12]

Lõpuks on ilmne, et mutatsioone ühest helireast [s.t. heksahordist] teise teostatakse neile mõlemale ühiste helide kaudu; samuti et need heliread [s.t. heksahordid] asetsevad teineteisest kvindi kaugusel, kusjuures *vox b mollis* [*hexachordum molle*] on neist madalaim. [---]. *Vox naturalis* [*hexachordum naturale*] peab asetsema keskel [---]. Lõpuks tuleb *vox* ♮ [*hexachordum durum*]. [---] See on kõrgeim ja paikneb *vox b mollis*'e [*hexachordum molle*] suhtes vastupidiselt.[13]

---

7 Jutt on pikimast keelest või monohordi pikimast lõigust, mis vastab madalaimale helile.

8 „Patet secundo ex dictis illum tonorum ordinem, quem practici manum vocant, omnes modos quibus gradus ordinari possunt continere [---]: ad hujus, tamen intelligentiam notandum est, illam incipere à termino F, ubi idcirco numerum maximum adhibuimus, ut pateret illum terminum omnium esse gravissimum, probatur autem ita esse debere ex eo, quod à duobus tantum locis totius octave divisiones possimus inchoare, ita scilicet ut in illa vel primo loco duo toni ponantur, & post unum semitonium 3. toni consequentes ultimo loco, vel contra ut 3. toni primo loco ponantur & duo tantum ultimo, atqui terminus F illa duo loca simul repræsentat, si enim ab illo per b incedamus, duo tantum sunt toni primo loco, si vero per ♮ erunt tres." (Descartes 1650: 34–36).

9 „Jam igitur patet primo ex hac figura & ex secunda superiori quinque tantummodo spatia in tota octava contineri, per quæ vox naturaliter procedat, hoc est sine ulla fractione & mobili termino, qui arte inveniendus fuit ut ulterius progredererur, unde factum est ut illa quinque intervalla naturali voci tribuerentur, & sex tantum voces inventæ sint ad illa explicanda; nempe, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*." (Descartes 1650: 36).

10 „Patet 2$^{o.}$ ab *ut* ad *re* semper esse tonum minorem, à *re* ad *mi* semper tonum majorem, à *mi* ad *fa* semper semitonium majus, à *fa* ad *sol* semper tonum majorem, ac denique à *sol* ad *la* tonum minorem." (Descartes 1650: 36). See on Charles Kenti sõnul „üks 'puhta' mažoorheksahordi tüüpe" (Descartes 1961: 37, märkus 43). Täpsemalt öeldes on see ainus suurtest ja väikestest täistoonidest ning suurtest pooltoonidest koosnev mažoorheksahord, kus on ainult üks ebapuhas konsonants kvart *re–sol*).

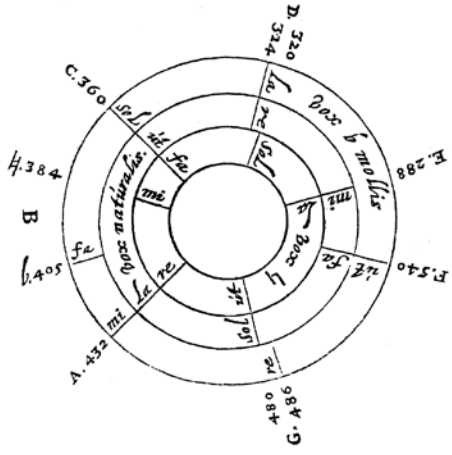
11 „Patet 3$^{o.}$ duo tantum esse posse genera vocis artificialis, nempe *b* & ♮, quia scilicet spatium inter A & C, quod à voce naturali non dividitur, potest tantum dividi duobus modis, ita scilicet ut semitonium ponatur primo loco vel secundo." (Descartes 1650: 36).

12 „Patet 4$^{o.}$ quare in illis vocibus artificialibus iterum note, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, repetantur; cum enim verbi gratia ab A ad *b* ascendimus, cum non alie sint note que semitonium majus significent quam *mi* & *fa*, inde sequitur in A ponendum esse *mi*, in *b* autem *fa*, & ita in aliis locis ordine est dicendum." (Samas).

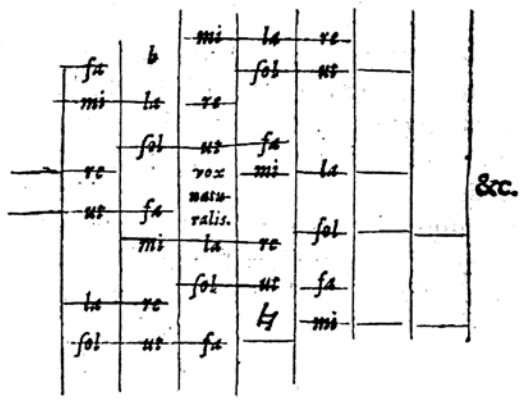
13 „Patet denique quomodo fiant mutationes ab una voce ad alteram, nempe per terminos duabus vocibus communes: preterea has voces distare quinta ab invicem, atque vocem *b* mollis omnium esse gravissimam [---], vox autem naturalis media est [---], denique vox ♮. [---], quia acutissima est & *b* molli opposita." (Descartes 1650: 37).

> Võiks arvata, et „[Guido] käsi" pole piisav ega sisalda kõiki vajalikke mutatsioone [---] ja et oleks vaja veel teisi jaotusi, nagu on kujutatud järgnevas näites [näide 2]. [---]
> Kuid ma väidan vastu, et sel viisil võime jätkata *ad infinitum* ja et eelmainitud „käsi" märgib ainult ühesainsas meloodias toimuvaid muudatusi. Kõik need muudatused sisalduvad kolmes helireas [s.t. heksahordis], sest igaühes on ainult kuus nooti; neist kaks muutuvad üleminekul järgmisesse heliritta [s.t. heksahordi] ja esialgseist jäävad alles ainult neli. Kuid edasisel üleminekul kolmandasse heliritta [s.t. heksahordi] muutuvad esialgsest neljast veel kaks nooti; nii jäävad alles ainult kaks esimeses helireas [s.t. heksahordis] olnud heli. Neljandas helireas [s.t. heksahordis] kaovad needki [---], nagu on kujutatud näites [2].[14] Seega on ilmne, et see ei ole enam sama *cantilena*,[15] milles me alustasime, sest ükski heli ei ole jäänud samaks.[16] (Descartes 1961: 35–39).

Näide 1. Descartes'i heksahordide diagramm tema traktaadi esimesest trükist (1650) (Lindley 1987: 208).



Näide 2. Descartes'i *B*-, *F*-, *C*-, *G*- ja *D*-heksahordid (Descartes 1650: 38).



3. John Hothby heksahordid

Descartes'i heksahorditeooriat on huvitav võrrelda Itaalias tegutsenud inglasest munga John Hothby (?–1487) omaga. Viimane esitab oma käsikirjalises traktaadis „Calliopea legale" omapärase heksahorditeooria (Rempp 1989: 60). Jättes ära *hexachordum molle*, transponeeris ta *hexachordum durum*'it pütaagorlikus häälestuses järjekindlalt kvintide kaupa üles kuni *fis*'ini ja *hexachordum naturale*'t kvintide kaupa alla kuni *des*'ini, saades näites 3 kujutatud helisüsteemi. Pütaagorliku häälestuse tõttu tekivad heksahordides naaberhelide vahel ainult suured täistoonid (9 kommaühikut) ja väikesed limmad (4 kommaühikut).

Näites 4 on loetletud kõigi kaheteistkümne John Hothby heksahordi helid vastavalt 53-helilise võrdtempereeritud häälestuse astmetele. Loetelu algul olev *hexachordum naturale* on lähtepunkt, millele järgnevad vaheldumisi kuus tõusva

14 Näites 2 on kolmele traditsioonilisele heksahordile lisatud veel ja *B*- ja *D*-heksahordid, vastavalt esimese ja viimasena.

15 Walter Roberti tõlkes: „this would not be the same key" („see ei ole enam sama helistik"; Descartes 1961: 38). Mujal kasutab ta *cantilena* vastetena sõnu *composition* (teos), *melody* (meloodia), *tune* (viis), *piece* (pala), *music* (muusika) ja *counterpoint* (kontrapunkt).

16 „Sed objiciet forte aliquis hanc manum non sufficere ut omnes graduum mutationes in se contineat [---], ita deberent etiam in ea alii utrimque ordines adhiberi, quales in sequenti figura positi sunt [---].
Sed respondeo hoc pacto fore progressum in infinitum, in illa autem manu debuisse tentum unius cantilenæ mutationes exprimi: atqui illos intra tres ordines contineri demonstratur ex eo, quod in uno quoque ordine sex tantum termini contineantur, quorum duo mutantur dum fit mutatio ad sequentem ordinem, & ita in illo remanent tantum 4$^{or.}$ termini ex iis qui erant in priri, quod si rursum ad tertium ordinem fiat transitus, duo iterum gradus ex 4$^{or.}$ precedentibus mutabuntur, & ita remanebunt tantum duo ex iis qui erant in priori ordine, qui denique tollerentur in quarto ordine, si ad illum usque fieret progressio, ut patet in figura: unde evidentissimum est non fore tunc eandem cantilenam que fuisset initio, cum nullus in ea terminus idem remaneat." (Descartes 1650: 37–39).

Näide 3. John Hothby heksahordid (Rempp 1989: 81).

Mi – Fa	Hexachord	Name	Ordnung
h – C	G – E	duro	1° ordine
E – F	C – A	naturale	
A – B	F – D	1ª schiera	2do ordine col primo
C – Des	As – F	2da schiera	
D – Es	B – G	3ª schiera	
F – Ges	Des – B	4ª schiera	
G – As	Es – C	5ª schiera	
Ais – H	Fis – Dis	1ª schiera	3° ordine col primo
Cis – D	A – Fis	2da schiera	
Dis – E	H – Gis	3ª schiera	
Fis – G	D – H	4ª schiera	
Gis – A	E – Cis	5ª schiera	

ja viis laskuva kvindireana järjestatud heksahordi (viimaste järjekorranumbrid on miinusmärgiga). Iga rea algul olev järjekorranumber näitab, mitme kvindi võrra vastava heksahordi algusnoot on kõrgem või madalam ülareas oleva *hexachordum naturale* algushelist. Vastava heli tähtnimetusele eelnevad kommaühikud, arvutatuna *modulo* 53, selle järele on märgitud sulgudes selle kaugus sentides ülarea algushelist. Igas reas lisanduv uus heli on alla kriipsutatud. Pütaagorliku (puhastes kvintides) häälestuse tõttu on kõik noodinimetused kirjutatud suure tähega, vastavalt eelmainitud Moritz Hauptmanni tähistusviisile.

Kuna iga heksahordi helid moodustavad osa katkematust kvindireast (näiteks ülareas olev *hexachordum naturale F–C–G–D–A–E*), siis lisandub igas järgmises heksahordis ainult üks uus heli – tõusva või laskuva kvindirea järgmine heli.

Näites 5 on kõik John Hothby heksahordides leiduvad helid paigutatud tõusva ja laskuva kvindireana ja näites 6 kromaatiliselt tõusva helireana.[17]

Näide 4. John Hothby heksahordid 53-helilises võrdtempereeritud häälestuses.

0.	0 *C* (0,0)	9 *D* (203,8)	18 *E* (407,5)	22 *F* (498,1)	31 *G* (701,9)	40 *A* (905,7)
1.	31 *G* (701,9)	40 *A* (905,7)	<u>49 *H*</u> (1109,4)	0 *C* (0,0)	9 *D* (203,8)	18 *E* (407,5)
–1.	22 *F* (498,1)	31 *G* (701,9)	40 *A* (905,7)	<u>44 *B*</u> (996,2)	0 *C* (0,0)	9 *D* (203,8)
2.	9 *D* (203,8)	18 *E* (407,5)	<u>27 *Fis*</u> (611,3)	31 *G* (701,9)	40 *A* (905,7)	49 *H* (1109,4)
–2.	44 *B* (996,2)	0 *C* (0,0)	9 *D* (203,8)	<u>13 *Es*</u> (294,3)	22 *F* (498,1)	31 *G* (701,9)
3.	40 *A* (905,7)	49 *H* (1109,4)	<u>5 *Cis*</u> (113,2)	9 *D* (203,8)	18 *E* (407,5)	27 *Fis* (611,3)
–3.	13 *Es* (294,3)	22 *F* (498,1)	31 *G* (701,9)	<u>35 *As*</u> (792,5)	44 *B* (996,2)	0 *C* (0,0)
4.	18 *E* (407,5)	27 *Fis* (611,3)	<u>36 *Gis*</u> (815,2)	40 *A* (905,7)	49 *H* (1109,4)	5 *Cis* (113,2)
–4.	35 *As* (792,5)	44 *B* (996,2)	0 *C* (0,0)	4 *Des* (90,6)	13 *Es* (294,3)	22 *F* (498,1)
5.	49 *H* (1109,4)	5 *Cis* (113,2)	<u>14 *Dis*</u> (317,0)	18 *E* (407,5)	27 *Fis* (611,3)	36 *Gis* (815,2)
–5.	4 *Des* (90,6)	13 *Es* (294,3)	22 *F* (498,1)	<u>26 *Ges*</u> (588,7)	35 *As* (792,5)	44 *B* (996,2)
6.	27 *Fis* (611,3)	36 *Gis* (815,2)	<u>45 *Ais*</u> (1018,9)	49 *H* (1109,4)	5 *Cis* (113,2)	14 *Dis* (317,0)

[17] Viimase noodinimetused leiduvad samas (Rempp 1989: 81).

Näide 5. John Hothby heksahordide helid kvindiridadena.

0. 0 *C* (0,0), **1.** 31 *G* (701,9), **2.** 9 *D* (203,8), **3.** 40 *A* (905,7), **4.** 18 *E* (407,5), **5.** 49 *H* (1109,4), **6.** 27 *Fis* (611,3), **7.** 5 *Cis* (113,2), **8.** 36 *Gis* (815,2), **9.** 14 *Dis* (317.0), **10.** 45 *Ais* (1018,9).

0. 0 *C* (0,0), **–1.** 22 *F* (498,1), **–2.** 44 *B* (996,2), **–3.** 13 *Es* (294,3), **–4.** 35 *As* (792,5), **–5.** 4 *Des* (90,6), **–6.** 26 *Ges* (588,7).

Näide 6. John Hothby heksahordide helikoostis.

0 *C* (0,0), **4** *Des* (90,6), **5** *Cis* (113,2), **9** *D* (203,8), **13** *Es* (294,3), **14** *Dis* (317,0), **18** *E* (407,5), **22** *F* (498,1), **26** *Ges* (588,7), **27** *Fis* (611,3), **31** *G* (701,9), **35** *As* (792,5), **36** *Gis* (815,2), **40** *A* (905,7), **44** *B* (996,2), **45** *Ais* (1018,9), **49** *H* (1109,4).

Nagu näitest 6 ilmneb, esindab iga noodinimetus ainult ühte helikõrgust, kusjuures 12-helilise võrdtempereeritud häälestuse puhul enharmooniliselt võrdsed helid (näiteks *Des* ja *Cis*) on siin erineva kõrgusega.

4. Gioseffo Zarlino helisüsteem

Seoses laadiõpetusega on Descartes'i traktaadis mainitud 16. sajandi kuulsaimat itaalia muusikateoreetikut Gioseffo Zarlinot (1517–1590). Näidetes 7 ja 8 on kujutatud Zarlino helisüsteem sellisena, nagu see esineb tema teose „Le istitutioni harmoniche" esimeses ja kolmandas trükis (vastavalt aastatest 1558 ja 1573).

Nagu näitest 7 ilmneb, kasutab ta 1558. aasta väljaandes oktavis (registrist olenemata) üheksat eri heli: 0 *F* (0,0), 9 *G* (203,8), 17 *a* (384,9), 22 *B* (498,1), 26 *h* (588,7), 31 *C* (701,9), 39 *d* (883,0), 40 *D* (905,7), 48 *e* (1086,8). Neist ainult üks on kahel, ühe kommaühiku võrra erineval kujul, nimelt *d* ja *D*. Heksahordid, mida neist helidest saab moodustada, on erineva ehitusega. *Hexachordum molle* ei vasta Descates'i heksahordidele, sest siin on *ut* ja *re* vahel suur, *re* ja *mi* vahel aga väike täistoon: 0 *F* (0,0), 9 *G* (203,8), 17 *a* (384,9), 22 *B* (498,1), 31 *C* (701,9), 39 *d* (883,0).[18] *Hexachordum naturale* seevastu arvatavasti vastab Descates'i omadele. Kuigi *re* võib siin olla kas 39 *d* või 40 *D*, on tõenäolisem 39 *d*, sest siis tekib puhas kvint *re–la* (39–17). Viimane, *hexachordum durum* vastab kindlasti Descates'i omadele.

Näites 8 1573. aasta väljaandest on oktavis ainult seitse diatoonilist heli: *C–D–e–F–G–a–h*, nagu see ilmneb seal näidatud keelepikkustest (180, 160, 155, 135, 120, 108, 96). Seetõttu ei ole *hexachordum molle* siin võimalik. *Hexachordum durum* vastab Descates'i omadele, *hexachordum naturale* aga mitte.

5. Hothby, Zarlino ja Descartes'i heksahordide võrdlus

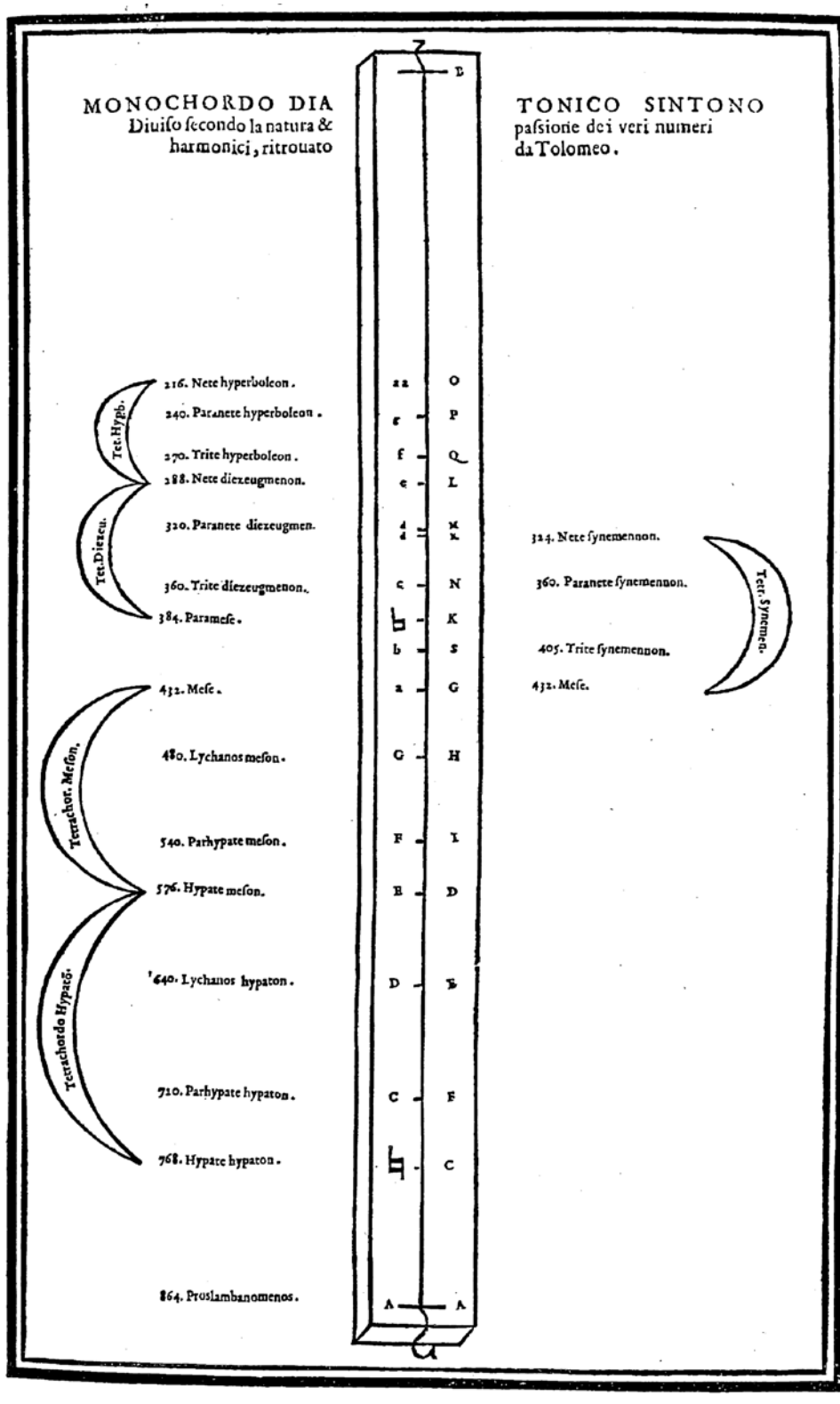
John Hothby heksahordid on sümmeetrilise ehitusega, koosnedes intervallidest suurusega 9, 9, 4, 9, 9 kommaühikut. Nagu eespool öeldud, moodustavad pütaagorliku häälestuse tõttu tema heksahordides kõik helid osa katkematust kvindireast, mistõttu kõik kvindid ja kvardid (*ut–fa, ut–sol, re–sol, re–la, mi–la*) on loomulikud, tertsid (*ut–mi, re–fa, mi–sol, fa–la*) ja sekst *ut–la* aga pütaagorlikud, s.t. loomulikest ühe kommaühiku võrra erinevad.

Zarlino 1558. aasta väljaande *hexachordum molle* ja 1573. aasta väljaande *hexachordum naturale* on ebasümmeetrilise ehitusega, koosnedes intervallidest suurusega 9, 8, 5, 9, 8 kommaühikut. Selles on neli loomulikku kvarti või kvinti (*ut–fa, ut–sol, re–sol, mi–la*) ja üks ebapuhas kvint (*re–la*). Loomulikud on samuti kolm tertsi (*ut–mi, mi–sol, fa–la*) ja sekst *ut–la*, terts *re–fa* aga on pütaagorlik.

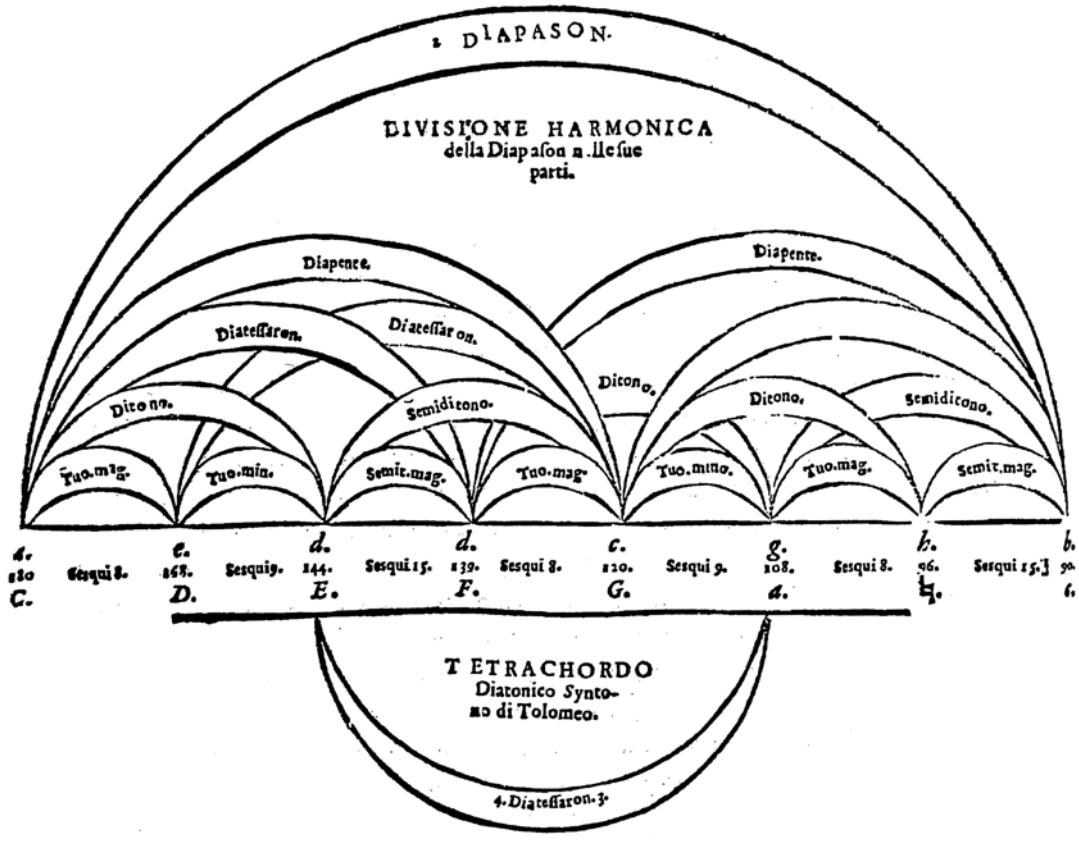
Descartes'i heksahordid nagu ka John Hothby omad on sümmeetrilise ehitusega, koosnedes intervallidest suurusega 8, 9, 5, 9, 8 kommaühikut.

[18] *La* võib olla ka 40 *D*, kuid sel juhul tekiks *fa* ja *la* vahel pütaagorlik terts (18 kommaühikut).

Näide 7. Zarlino helisüsteem (1558) (Palisca 1968: XXI).



Näide 8. Zarlino helisüsteem (1573) (Palisca 1989: 261).



Kui Hothbyl on kõik kvindid ja kvardid loomulikud, siis Descartes'il kehtib see tertside (*ut–mi, re–fa, mi–sol, fa–la*) ja seksti *ut–la* kohta. Ainus ebapuhas intervall on 23 kommaühiku suurune kvart *re–sol* (nagu eespool öeldud, koosneb loomulik kvart 22 kommaühikust). Et saada *re* ja *sol*'i vahele loomulikku kvarti, tuleks võtta kas *re hexachordum durum*'ist või *sol hexachordum molle*'st, seega kasutada menetlust, mida ta ise kirjeldab järgmiselt (seoses laskuva kvindi *d–g* jagamisega kaheks tertsiks; autori viidetele keelepikkuste kohta on nurksulgudes lisatud noodinimetused ja kaugus algusheli 0 *C* suhtes kommaühikutes):

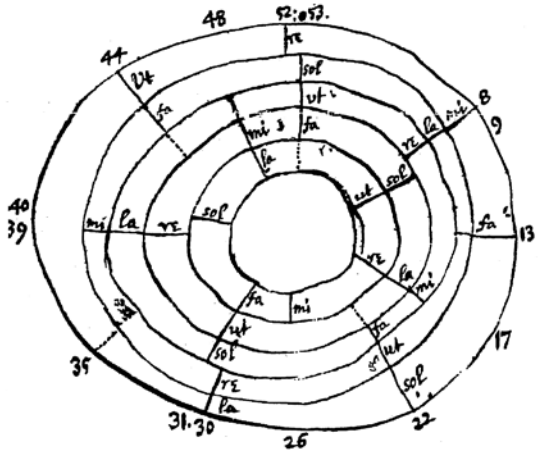
[---] Me ei saa [---] astmeliselt laskuda 480-lt [31 *G*] 324-le [8 *d*], tõstmata keskmist heli nii, et ta oleks 480 suhtes 384 [48 *h*] ja 324 suhtes 405 [44 *B*] [---] Kui soovime liikuda läbi heli 405, peame nihutama heli *g* skisma [s.t. ühe kommaühiku] võrra, nii et ta poleks mitte 480, vaid 486 [30 *g*]; kui me liigume läbi 384, peame muutma heli *d*; 324 asemel peab see olema 320 [9 *D*], ja seega väike terts kõrgem kui 384.[19] (Descartes 1961: 35).

[19] „[N]on possumus à termino 480 ad 324 per gradus ascendere, nisi etiam medium terminum ita efferamus, ut si respiciat 480 sit 384. si 324 sit 405 [---], hoc pacto, si velimus incedere per terminum 405, removebimus terminum G uno schismate, ut sit 486 non amplius 480. si vero incedamus per 384 mutabimus terminum D & erit 320 loco 324, atque ita distabit tertia minore à 384." (Descartes 1650: 33).

6. Isaac Newton ja Descartes'i heksahordid

Ka inglise füüsik ja matemaatik Isaac Newton (1643–1727) oli huvitatud häälestusprobleemidest. Nii leidub tema 1665. aastast pärinevate märkmete hulgas näites 9 kujutatud diagramm.

Näide 9. Isaac Newtoni diagramm (Lindley 1987: 208).



Nagu märgib Mark Lindley viidatavas teoses, on see diagramm seotud eeltoodud näitega 1 Descartes'i traktaadist (mille esmatrükk ilmus teatavasti 1650. aastal). Kuid see erineb viimasest mitmes olulises mõttes. Esiteks ei kujuta see mitte kolme, vaid viit heksahordi, ja teiseks on Descartes'i keelepikkusi tähistavad numbrid asendatud siin 53-helilise võrdtempereeritud häälestuse kommaühikuid märkivate numbritega. Arvatavasti kujutab see diagramm Descartes'i traktaadist pärit eeltoodud näites 2 olevaid *B*-, *F*-, *C*-, *G*- ja *D*-heksahorde. Sel juhul vastavad diagrammi ülal olevad numbrid 0 [=] 53 helile *C* ja viis kontsentriliselt paiknevat ringi eelnimetatud viiele Descartes'i heksahordile (väljastpoolt lugedes järjekorras *B*, *F*, *C*, *G* ja *D*), sest diagrammil on märgitud kõik viimastes leiduvad neliteist heli (0 *C*, 8 *d*, 9 *D*, 13 *Es*, 17 *e*, 22 *F*, 26 *fis*, 30 *g*, 31 *G*, 39 *a*, 40 *A*, 44 *B*, 48 *h*, 52 *c*). Peale nende leidub diagrammil veel heli 26 *As*. Seetõttu oletab Mark Lindley, et kujutatud on viit miksolüüdia helirida (Lindley 1987: 206). Siiski tundub, et Newton lähtus eelkõige Descartes'i eelmainitud näitest.

7. Descartes'i heksahordid 53-helilises võrdtempereeritud häälestuses

Näites 10 on kujutatud kõiki 53-helilises võrdtempereeritud häälestuses võimalikke Descartes'i heksahorde, analoogiliselt näites 4 kujutatud John Hothby heksahordidega. Loetelu algul olev *hexachordum naturale* on lähtepunkt, millele järgnevad vaheldumisi 26 tõusva ja 26 laskuva kvindireana järjestatud heksahordi (viimaste järjekorranumbrid on miinusmärgiga). Nagu ka Hothby heksahordide puhul on siin igas järgmises reas alla kriipsutatud üks või kaks lisanduvat uut heli.

Näide 10. Descartes'i heksahordid 53-helilises võrdtempereeritud häälestuses.

0.	0 *C* (0,0)	8 *d* (181,1)	17 *e* (384,9)	22 *F* (498,1)	31 *G* (701,9)	39 *a* (883,0)
1.	31 *G* (701,9)	39 *a* (883,0)	48 *h* (1086,8)	0 *C* (0,0)	9 *D* (203,8)	17 *e* (384,9)
–1.	22 *F* (498,1)	30 *g* (679,2)	39 *a* (883,0)	44 *B* (996,2)	0 *C* (0,0)	8 *d* (181,1)
2.	9 *D* (203,8)	17 *e* (384,9)	26 *fis* (588,7)	31 *G* (701,9)	40 *A* (905,7)	48 *h* (1086,8)
–2.	44 *B* (996,2)	52 *c* (1177,4)	8 *d* (181,1)	13 *Es* (294,3)	22 *F* (498,1)	30 *g* (679,2)
3.	40 *A* (905,7)	48 *h* (1086,8)	4 *cis* (90,6)	9 *D* (203,8)	18 *E* (407,5)	26 *fis* (588,7)
–3.	13 *Es* (294,3)	21 *f* (475,5)	30 *g* (679,2)	35 *As* (792,5)	44 *B* (996,2)	52 *c* (1177,4)
4.	18 *E* (407,5)	26 *fis* (588,7)	**35 *gis*** (792,5)	40 *A* (905,7)	49 *H* (1109,4)	4 *cis* (90,6)
–4.	35 *As* (792,5)	43 *b* (976,5)	52 *c* (1177,4)	**4 *Des*** (90,6)	13 *Es* (294,3)	21 *f* (475,5)
5.	49 *H* (1109,4)	4 *cis* (90,6)	**13 *dis*** (294,3)	18 *E* (407,5)	27 *Fis* (611,3)	35 *gis* (792,5)
–5.	4 *Des* (90,6)	12 *es* (271,7)	21 *f* (475,5)	**26 *Ges*** (588,7)	35 *As* (792,5)	43 *b* (976,5)
6.	27 *Fis* (611,3)	35 *gis* (792,5)	**44 *ais*** (996,2)	49 *H* (1109,4)	5 *Cis* (113,2)	13 *dis* (294,3)
–6.	26 *Ges* (588,7)	34 *as* (769,8)	43 *b* (976,5)	**48 *Ces*** (1086,8)	4 *Des* (90,6)	12 *es* (271,7)
7.	5 *Cis* (113,2)	13 *dis* (294,3)	**22 *eis*** (498,1)	27 *Fis* (611,3)	36 *Gis* (815,2)	44 *ais* (996,2)

Näide 10. Järg

–7.	48 *Ces* (1086,8)	3 *des* (67,9)	12 *es* (271,7)	**17 *Fes*** (384,9)	26 *Ges* (588,7)	34 *as* (769,8)
8.	36 *Gis* (815,2)	44 *ais* (996,2)	**0 *his*** (0,0)	5 *Cis* (113,2)	14 *Dis* (317.0)	22 *eis* (498,1)
–8.	17 *Fes* (384,9)	25 *ges* (566,0)	34 *as* (769,8)	**39 *Heses*** (883,0)	48 *Ces* (1086,8)	3 *des* (67,9)
9.	14 *Dis* (317.0)	22 *eis* (498,1)	**31 *fisis*** (701,9)	36 *Gis* (815,2)	45 *Ais* (1018,9)	0 *his* (0,0)
–9.	39 *Heses* (883,0)	47 *ces* (1064,1)	3 *des* (67,9)	**8 *Eses*** (181,1)	17 *Fes* (384,9)	25 *ges* (566,0)
10.	45 *Ais* (1018,9)	0 *his* (0,0)	**9 *cisis*** (203,8)	14 *Dis* (317.0)	23 *Eis* (520,8)	31 *fisis* (701,9)
–10.	8 *Eses* (181,1)	16 *fes* (362,3)	25 *ges* (566,0)	**30 *Asas*** (679,2)	39 *Heses* (883,0)	47 *ces* (1064,1)
11.	23 *Eis* (520,8)	31 *fisis* (701,9)	**40 *gisis*** (905,7)	45 *Ais* (1018,9)	1 *His* (22,6)	9 *cisis* (203,8)
–11.	30 *Asas* (679,2)	38 *heses* (860,4)	47 *ces* (1064,1)	**52 *Deses*** (1177,4)	8 *Eses* (181,1)	16 *fes* (362,3)
12.	1 *His* (22,6)	9 *cisis* (203,8)	**18 *disis*** (407,5)	23 *Eis* (520,8)	32 *Fisis* (724,5)	40 *gisis* (905,7)
–12.	52 *Deses* (1177,4)	7 *eses* (158,5)	16 *fes* (362,3)	**21 *Geses*** (475,5)	30 *Asas* (679,2)	38 *heses* (860,4)
13.	32 *Fisis* (724,5)	40 *gisis* (905,7)	**49 *aisis*** (1109,4)	1 *His* (22,6)	10 *Cisis* (226,4)	18 *disis* (407,5)
–13.	21 *Geses* (475,5)	29 *asas* (656,6)	38 *heses* (860,4)	**43 *Ceses*** (976,5)	52 *Deses* (1177,4)	7 *eses* (158,5)
14.	10 *Cisis* (226,4)	18 *disis* (407,5)	**27 *eisis*** (611,3)	32 *Fisis* (724,5)	41 *Gisis* (928,3)	49 *aisis* (1109,4)
–14.	43 *Ceses* (976,5)	51 *deses* (1154,7)	7 *eses* (158,5)	**12 *Feses*** (271,7)	21 *Geses* (475,5)	29 *asas* (656,6)
15.	41 *Gisis* (928,3)	49 *aisis* (1109,4)	**5 *hisis*** (113,2)	10 *Cisis* (226,4)	19 *Disis* (430,2)	27 *eisis* (611,3)
–15.	12 *Feses* (271,7)	20 *geses* (452,8)	29 *asas* (656,6)	**34 *Heseses*** (769,8)	43 *Ceses* (976,5)	51 *deses* (1154,7)
16.	19 *Disis* (430,2)	27 *eisis* (611,3)	**36 *fisisis*** (815,2)	41 *Gisis* (928,3)	50 *Aisis* (1132,1)	5 *hisis* (113,2)
–16.	34 *Heseses* (769,8)	42 *ceses* (950,9)	51 *deses* (1154,7)	**3 *Eseses*** (67,9)	12 *Feses* (271,7)	20 *geses* (452,8)
17.	50 *Aisis* (1132,1)	5 *hisis* (113,2)	**14 *cisisis*** (317.0)	19 *Disis* (430,2)	28 *Eisis* (634,0)	36 *fisisis* (815,2)
–17.	3 *Eseses* (67,9)	11 *feses* (249,1)	20 *geses* (452,8)	**25 *Asasas*** (566,0)	34 *Heseses* (769,8)	42 *ceses* (950,9)
18.	28 *Eisis* (634,0)	36 *fisisis* (815,2)	**45 *gisisis*** (1018,9)	50 *Aisis* (1132,1)	6 *Hisis* (135,8)	14 *cisisis* (317.0)
–18.	25 *Asasas* (566,0)	33 *heseses* (747,2)	42 *ceses* (950,9)	**47 *Deseses*** (1064,1)	3 *Eseses* (67,9)	11 *feses* (249,1)
19.	6 *Hisis* (135,8)	14 *cisisis* (317.0)	**23 *disisis*** (520,8)	28 *Eisis* (634,0)	37 *Fisisis* (837,7)	45 *gisisis* (1018,9)
–19.	47 *Deseses* (1064,1)	2 *eseses* (45,3)	11 *feses* (249,1)	**16 *Geseses*** (362,3)	25 *Asasas* (566,0)	33 *heseses* (747,2)
20.	37 *Fisisis* (837,7)	45 *gisisis* (1018,9)	**1 *aisisis*** (22,6)	6 *Hisis* (135,8)	15 *Cisisis* (339,6)	23 *disisis* (520,8)
–20.	16 *Geseses* (362,3)	24 *asasas* (543,4)	33 *heseses* (747,2)	**38 *Ceseses*** (860,4)	47 *Deseses* (1064,1)	2 *eseses* (45,3)
21.	15 *Cisisis* (339,6)	23 *disisis* (520,8)	**32 *eisisis*** (724,5)	37 *Fisisis* (837,7)	46 *Gisisis* (1041,5)	1 *aisisis* (22,6)
–21.	38 *Ceseses* (860,4)	46 *deseses* (1041,5)	2 *eseses* (45,3)	**7 *Feseses*** (158,5)	16 *Geseses* (362,3)	24 *asasas* (543,4)
22.	46 *Gisisis* (1041,5)	1 *aisisis* (22,6)	10 *hisisis* (226,4)	15 *Cisisis* (339,6)	24 *Disisis* (543,4)	32 *eisisis* (724,5)
–22.	7 *Feseses* (158,5)	15 *geseses* (339,6)	24 *asasas* (543,4)	29 *Heseseses* (656,6)	38 *Ceseses* (860,4)	46 *deseses* (1041,5)
23.	24 *Disisis* (543,4)	32 *eisisis* (724,5)	41 *fisisisis* (928,3)	46 *Gisisis* (1041,5)	2 *Aisisis* (45,3)	10 *hisisis* (226,4)
–23.	29 *Heseseses* (656,6)	37 *ceseses* (837,7)	46 *deseses* (1041,5)	51 *Eseseses* (1154,7)	7 *Feseses* (158,5)	15 *geseses* (339,6)
24.	2 *Aisisis* (45,3)	10 *hisisis* (226,4)	19 *cisisisis* (430,2)	24 *Disisis* (543,4)	33 *Eisisis* (747,2)	41 *fisisisis* (928,3)

–24.	51 *Eseseses* (1154,7)	6 *feseses* (135,8)	15 *geseses* (339,6)	20 *Asasasas* (452,8)	29 *Heseseses* (656,6)	37 *ceseses* (837,7)
25.	33 *Eisisis* (747,2)	41 *fisisisis* (928,3)	50 *gisisisis* (1132,1)	2 *Aisisis* (45,3)	11 *Hisisis* (249,1)	19 *cisisisis* (430,2)
–25.	20 *Asasasas* (452,8)	28 *heseseses* (634,0)	37 *ceseses* (837,7)	42 *Deseseses* (950,9)	51 *Eseseses* (1154,7)	6 *feseses* (135,8)
26.	11 *Hisisis* (249,1)	19 *cisisisis* (430,2)	28 *disisisis* (634,0)	33 *Eisisis* (747,2)	42 *Fisisisis* (950,9)	50 *gisisisis* (1132,1)
-26.	42 *Deseseses* (950,9)	50 *eseseses* (1132,1)	6 *feseses* (135,8)	11 *Geseseses* (249,1)	20 *Asasasas* (452,8)	28 *heseseses* (634,0)

Näites 10 kujutatud 53 heksahordi võib uute helide lisandumise seisukohalt liigitada kolme rühma. Esimese rühma moodustavad seitse esimest heksahordi (kuni järjekorranumbrini –3), kus igas järgmises heksahordis lisanduvad kaks uut nooti, nii nagu seda kirjeldab Descartes. Näites 11 on esitatud nende seitsme heksahordi helirida.

Selles helireas on kokku 18 heli. Võrreldes John Hothby 17-helilise helireaga on siin olulisi erinevusi. Esiteks on kõik diatoonilise *C*-duuri helid siin esindatud kahel, ühe kommaühiku võrra erineval kujul, ja teiseks puuduvad viis dieeside või bemollidega heli (*gis*, *dis*, *ais*, *as*, *ges*).

Teise rühma moodustavad järgmised 36 heksahordi (järjekorranumbriga 4 kuni –21). Siin lisandub igas reas ainult üks uus heli, kuid üks varasematest helidest muutub oma enharmooniliseks paariliseks, mida 53-helilises võrdtempereeritud häälestuses esindab sama heli, näiteks 35 *gis/As* (792,5). Nende nimetused on näites 10 trükitud poolrasvase kirjaga. Viimase noodina lisandub heksahordides 21 ja –21 üheaegselt heli 46 *Gisisis/deseses* (1041,5). Erinevalt eelnimetatud enharmoonilistest paaridest, mille helid on üksteisest vähendatud sekundi kaugusel, esindavad need kaks heli selliseid paare, mille helide vahele jääb kuuekordselt vähendatud kvint; näites 14 on need juhud märgitud tärniga (*). Selliste helide kaugused ülarea algushelist näitavad, et nad asuvad enam-vähem täpselt kahe 12-helilise võrdtempereeritud häälestuse heli vahel, nagu eelmainitud heli 46 *Gisisis/deseses* (1041,5). Sellest tuleneb ilmselt asjaolu, et kuuekordselt vähendatud kvint, mille helid moodustavad 12-helilise võrdtempereeritud häälestuse puhul enharmooniliselt väikese sekundi (sest 7 – 6 = 1), tekib siin kahe praktiliselt samakõrguse heli vahel.

Kolmandas rühmas, alates 22. heksahordist enam uusi helisid ei tule, sest kõik helisüsteemi 53 heli on juba kasutusel.

Huvitav on võrrelda John Hothby kahtteist heksahordi ka Descartes'i kolmeteistkümne esimese heksahordiga (kuni järjekorranumbrini –6). Erinevalt Hothby 17-helilisest helireast moodustub siin 24-heliline helirida (näide 12).

Selles helireas on kõik 12-helilise võrdtempereeritud häälestuse helid esindatud kahel kujul, ühe kommaühiku võrra erinevate paaridena, näi-

Näide 11. Seitsme esimese Descartes'i heksahordi helikoostis.

0 *C* (0,0), **4** *cis* (90,6), **8** *d* (181,1), **9** *D* (203,8), **13** *Es* (294,3), **17** *e* (384,9), **18** *E* (407,5), **21** *f* (475,5), **22** *F* (498,1), **26** *fis* (588,7), **30** *g* (679,2), **31** *G* (701,9), **35** *As* (792,5), **39** *a* (883,0), **40** *A* (905,7), **44** *B* (996,2), **48** *h* (1086,8), **52** *c* (1177,4).

Näide 12. Kolmeteistkümne esimese Descartes'i heksahordi helikoostis.

0 *C* (0,0), **4** *cis/Des* (90,6), **5** *Cis* (113,2), **8** *d* (181,1), **9** *D* (203,8), **12** *es* (271,7), **13** *dis/Es* (294,3), **17** *e* (384,9), **18** *E* (407,5), **21** *f* (475,5), **22** *F* (498,1), **26** *fis/Ges* (588,7), **27** *Fis* (611,3), **30** *g* (679,2), **31** *G* (701,9), **34** *as* (769,8), **35** *gis/As* (792,5), **39** *a* (883,0), **40** *A* (905,7), **43** *b* (976,5), **44** *ais/B* (996,2), **48** *h/Ces* (1086,8), **49** *H* (1109,4), **52** *c* (1177,4).

teks 52 *c* (1177,4) ja 0 *C* (0,0). Ülejäänud vahemaad helide vahel on kas kolm või neli kommaühikut, kusjuures viimasel juhul eelneb või järgneb vahemaale enharmooniline paar (näiteks 0 *C* (0,0), 4 *cis/Des* (90,6).

Näites 13 on kõik Descartes'i heksahordides leiduvad helid paigutatud tõusva ja laskuva kvindiringina ja näites 14 kromaatiliselt tõusva helireana, analoogiliselt näidetega 5 ja 6.

Näide 13. Descartes'i heksahordide helid kvindiridadena.

0. 0 *his/C* (0,0), **1.** 31 *fisis/G* (701,9), **2.** 9 *cisis/D* (203,8), **3.** 40 *gisis/A* (905,7), **4.** 18 *disis/E* (407,5), **5.** 49 *aisis/H* (1109,4), **6.** 27 *eisis/Fis* (611,3), **7.** 5 *hisis/Cis* (113,2), **8.** 36 *fisisis/Gis* (815,2), **9.** 14 *cisisis/Dis* (317.0), **10.** 45 *gisisis/Ais* (1018,9), **11.** 23 *disisis/Eis* (520,8), **12.** 1 *aisisis/His* (22,6), **13.** 32 *eisisis/Fisis* (724,5), **14.** 10 *hisisis/Cisis* (226,4), **15.** 41 *fisisisis/Gisis* (928,3), **16.** 19 *cisisisis/Disis* (430,2), **17.** 50 *gisisisis/Aisis (eseseses)* (1132,1), **18.** 28 *disisisis/Eisis (heseseses)* (634,0), **19.** 6 *Hisis/feseses* (135,8), **20.** 37 *Fisisis/ceseses* (837,7), **21.** 15 *Cisisis/geseses* (339,6), **22.** 46 *Gisisis/deseses* (1041,5), **23.** 24 *Disisis/asasas* (543,4), **24.** 2 *Aisisis/eseses* (45,3), **25.** 33 *Eisisis/heseses* (747,2), **26.** 11 *feses/Geseses (Hisisis)* (249,1).

0. 0 *his/C* (0,0), **–1.** 22 *eis/F* (498,1), **–2.** 44 *ais/B* (996,2), **–3.** 13 *dis/Es* (294,3), **–4.** 35 *gis/As* (792,5), **–5.** 4 *cis/Des* (90,6), **–6.** 26 *fis/Ges* (588,7), **–7.** 48 *h/Ces* (1086,8), **–8.** 17 *e/Fes* (384,9), **–9.** 39 *a/Heses* (883,0), **–10.** 8 *d/Eses* (181,1), **–11.** 30 *g/Asas* (679,2), **–12.** 52 *c/Deses* (1177,4), **–13.** 21 *f/Geses* (475,5), **–14.** 43 *b/Ceses* (976,5), **–15.** 12 *es/Feses* (271,7), **–16.** 34 *as/Heseses* (769,8), **–17.** 3 *des/Eseses* (67,9), **–18.** 25 *ges/Asasas* (566,0), **–19.** 47 *ces/Deseses* (1064,1), **–20.** 16 *fes/Geseses* (362,3), **–21.** 38 *heses/Ceseses* (860,4), **–22.** 7 *eses/Feseses* (158,5), **–23.** 29 *asas/Heseseses* (656,6), **–24.** 51 *deses/Eseseses* (1154,7), **–25.** 20 *geses/Asasasas* (452,8), **–26.** 42 *ceses/Deseseses (Fisisisis)* (950,9).

Näide 14. Descartes'i heksahordide helikoostis.

0 *his/C* (0,0) [0., 1., –1., 8., 9., 10.], **1** *aisisis/His* (22,6) [11., 12., 13., 20., 21., 22.], **2** *Aisisis/eseses** (45,3) [–19., –20., –21., 23., 24., 25.], **3** *des/Eseses* (67,9) [–7., –8., –9., –16., –17., –18.], **4** *cis/Des* (90,6) [3., 4., 5, –4., –5., –6.], **5** *hisis/Cis* (113,2) [6., 7., 8., 15., 16., 17.], **6** *Hisis/feseses** (135,8) [18., 19., 20., –24., –25., –26.], **7** *eses/Feseses* (158,5) [–12., –13., –14., –21., –22., –23.], **8** *d/Eses* (181,1) [0., –1., –2., –9., –10., –11.], **9** *cisis/D* (203,8) [1., 2., 3., 10., 11., 12.], **10** *hisisis/Cisis* (226,4) [13.,14., 15., 22., 23., 24.], **11** *feses/Geseses (Hisisis)* (249,1) [–17., –18., –19., 25., 26., –26], **12** *es/Feses* (271,7) [–5., –6., –7., –14., –15., –16.], **13** *dis/Es* (294,3) [–2., –3., –4., 5., 6., 7.], **14** *cisisis/Dis* (317,0) [8., 9., 10., 17., 18., 19.], **15** *Cisisis/geseses** (339,6) [20., 21., 22., –22., –23., –24.], **16** *fes/Geseses* (362,3) [–10., –11., –12., –19., –20., –21.], **17** *e/Fes* (384,9) [0., 1., 2., –7., –8., –9.], **18** *disis/E* (407,5) [3., 4., 5., 12., 13., 14.], **19** *cisisisis/Disis* (430,2) [15., 16., 17., 24., 25., 26.], **20** *geses/Asasasas* (452,8) [–15., –16., –17., –24., –25., –26.], **21** *f/Geses* (475,5) [–3., –4., –5., –12., –13., –14.], **22** *eis/F* (498,1) [0., –1., –2., 7., 8., 9.], **23** *disisis/Eis* (520,8) [10., 11., 12., 19., 20., 21.], **24** *Disisis/asasas** (543,4) [–20., –21., –22., 22., 23., 24.], **25** *ges/Asasas* (566,0) [–8., –9., –10., –17., –18., –19.], **26** *fis/Ges* (588,7) [2., 3., 4., –5., –6., –7.], **27** *eisis/Fis* (611,3) [5., 6., 7., 14., 15., 16.], **28** *disisisis/Eisis (heseseses)* (634,0) [17., 18., 19., –25., 26., –26.], **29** *asas/Heseseses* (656,6) [–13., –14., –15., –22., –23., –24.], **30** *g/Asas* (679,2) [–1., –2., –3., –10., –11., –12.], **31** *fisis/G* (701,9) [0., 1., 2., 9., 10., 11.], **32** *eisisis/Fisis* (724,5) [12., 13., 14., 21., 22., 23.], **33** *Eisisis/heseses** (747,2) [–18., –19., –20., 24., 25., 26.], **34** *as/Heses* (769,8) [–6., –7., –8., –15., –16., –17.], **35** *gis/As* (792,5) [–3., –4., –5., 4., 5., 6.], **36** *fisisis/Gis* (815,2) [7., 8., 9., 16., 17., 18.], **37** *Fisisis/ceseses** (837,7) [19., 20., 21., –23., –24., –25.], **38** *heses/Ceseses* (860,4) [–11., –12., –13., –20., –21., –22.], **39** *a/Heses* (883,0) [0., 1., –1., –8., –9., –10.], **40** *gisis/A* (905,7) [2., 3., 4., 11., 12., 13.], **41** *fisisisis/Gisis* (928,3) [14., 15., 16., 23., 24., 25.], **42** *ceses/Deseseses (Fisisisis)* (950,9) [–16., –17., –18., –25, 26, –26.], **43** *b/Ceses* (976,5) [–4., –5., –6., –13., –14., –15.], **44** *ais/B* (996,2) [–1., –2., –3., 6., 7., 8.], **45** *gisisis/Ais* (1018,9) [9., 10., 11., 18., 19., 20.], **46** *Gisisis/deseses** (1041,5) [21., 22., 23., –21., –22., –23.], **47** *ces/Deseses* (1064,1) [–9., –10., –11., –18., –19., –20.], **48** *h/Ces* (1086,8) [1., 2., 3., –6., –7., –8.], **49** *aisis/H* (1109,4) [4., 5., 6., 13., 14., 15.], **50** *gisisisis/Aisis (eseseses)* (1132,1) [16., 17., 18., 25., 26., –26.], **51** *deses/Eseseses* (1154,7) [–14., –15., –16., –23., –24., –25.], **52** *c/Deses* (1177,4) [–2., –3., –4., –11., –12., –13.].

Näites 14 on nurksulgudes märgitud, millistes heksahordides sisaldub vastav heli. Nagu siit ilmneb, kuulub iga heli kuude erinevasse heksahordi, näiteks kuulub heli 0 *his/C* (0,0) heksahordidesse järjekorranumbriga 0, 1, –1, 8, 9 ja 10. Lisaks kahel eri kujul esinevatele nootidele enharmoonilistes paarides ja eelmainitud kuuekordselt vähendatud kvindi paaridele, võib mõni heli esineda isegi kolmel eri kujul, näiteks 11 *feses/Geseses (Hisisis)*, sest siin on ühendatud tavaline enharmooniline paar kuuekordselt vähendatud kvindiga (antud juhul *Hisisis–feses*).

* * *

Teoses „Regulae ad Directionem Ingenii" väidab Descartes: „Otsides otseteed tõe juurde, ei peaks me tegelema ühegi asjaga, mille kohta meil pole aritmeetilise või geomeetrilise tõestusega võrdset selgust"[20] (Augst 1965: 124). Tema samaaegselt Johannes Kepleri „Harmonices mundi" ilmumisega (1619) valminud „Compendium musicae", milles puudub isegi harmoonia mõiste, „maailmaharmooniast" rääkimata, esindab aga Keplerist radikaalselt erinevat mõtteviisi. Kepleri nimetatud teoses esitatud õpetus „maailmaharmooniast" lähtub nn. spekulatiivses muusikateoorias (vt. Riethmüller 1990) Pythagorase päevist kuni keskajani valitsenud „sfääride harmoonia" ideest. Seevastu Descartes'i „Compendium", mis algab sõnadega „Hujus objectum est sonus" („Selle [s.t. muusika] objektiks on heli"; Descartes 1650: 5, Descartes 1961: 6), tähistab Johannes Lohmanni sõnul uusaegse teadvuse teket: „[S]elles ei tõuse mitte ainult esmakordselt uusaegses tähenduses otsustavalt esile objekti mõiste, vaid sellega on tehtud ühtlasi ka otsustav samm selle tähtsa mõiste rakendamiseks" (Lohmann 1979: 82).

[20] „[S]ed tantummodo rectum veritatis iter quaerentes circa nullum objectum debere occupari, de quo non possint habere certitudinem Arithmeticis et Geometricis demonstrationibus aequalem." (Descartes 1701: 5).

Kirjandus

Augst, Bertrand 1965. Descartes's Compendium on Music. – *Journal of the History of Ideas* 26/1, lk. 119–132.

Descartes, René 1650. Renati Des-Cartes *Musicæ Compendium*. Utrecht: Trajecti ad Rhenum.

Descartes, René 1701. Renati Des-Cartes *Opuscula posthuma, physica et mathematica*. Amstelodami: Janssonio Waesbergios.

Descartes, René 1961. *Compendium of Music*. Trans. Walter Robert, Introduction and Notes by Charles Kent, Musicological Studies and Documents 8, [Rome]: American Institute of Musicology.

Hauptmann, Moritz 1853. *Die Natur der Harmonik und Metrik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Holder, William 1694. *A Treatise of the Natural Grounds and Principles of Harmony*. London: J. Heptinstall.

Humal, Mart 2009. Kommentaar Oettingeni ortotonofooniumi häälestuse kohta. – *Res Musica* 1, lk. 103–108.

Lindley, Mark 1987. Stimmung und Temperatur. – *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 6. *Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit*. Hrsg. Frieder Zaminer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, lk. 109–331.

Lohmann, Johannes 1979. Descartes' „Compendium musicae" und die Entstehung des neuzeitlichen Bewußtseins. – *Archiv für Musikwissenschaft* 36/2, lk. 81–104.

Palisca, Claude V. 1968. Introduction. – Gioseffo Zarlino. *The Art of Counterpoint*. Trans. Guy A. Marco, New Haven and London: Yale University Press, lk. XXI.

Palisca, Claude V. 1989. Die Jahrzehnte um 1600 in Italien. – *Geschichte der Musiktheorie,* Bd. 7. *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*. Hrsg. Frieder Zaminer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, lk. 221–306.

Rempp, Frieder 1989. Elementar- und Satzlehre vom Tinctoris bis Zarlino. – *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 7. *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*. Hrsg. Frieder Zaminer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, lk. 39–220.

Riethmüller, Albrecht 1990. Probleme der spekulativen Musiktheorie im Mittelalter. – *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 3. *Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter*. Hrsg. Frieder Zaminer und Thomas F. Ertelt, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, lk. 163–201.

Seidel, Wilhelm 1986. Französische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. – *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 9. *Entstehung nationaler Traditionen: Frankrich, England*. Hrsg. Frieder Zaminer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, lk. 1–140.

The Acoustical Structure of René Descartes's Hexachords

Mart Humal

As we know, the medieval system of solmization is based on hexachords which correspond to the first six degrees of the modern major key, for example, *C–D–E–F–G–A*. Its tones have been designated as solmization syllables *ut–re–mi–fa–sol–la*. Two such hexachords – *c–a* (*Hexachordum naturale*) and *g–e* (*Hexachordum durum*) – are possible in the diatonic scale. Later, one more hexachord – *f–d* (*Hexachordum molle*) – was added. If the range of a melody exceeded the hexachord, mutations – transitions from one hexachord to another – were used for its solmization.

In this study, following Isaac Newton's example, the various intervals and degrees of the hexachord are compared by means of units of the 53-division of the octave, having the size of 22.6 cents, which will be referred to as a comma unit (CU). This tuning contains practically pure fifths and thirds, the latter owing to the fact that the eighth pure fifth (815.64 cents) is only 1.95 cents larger than the natural minor sixth (813.69 cents). Therefore, all the tones of the 53-division can be designated by means of enharmonic pairs, for example *b sharp/C*, where *C* is identical to *b sharp*, the major third of *G sharp*.[1]

The French philosopher and mathematician René Descartes (1596–1650) wrote in 1618, as his first completed work, the Latin treatise *Compendium musicae*. Hexachords are dealt with in the largest chapter of Descartes's treatise, entitled "The Steps or Musical Tones". According to him, the interval *ut* to *re* must always be a minor whole-tone (9:10), *re* to *mi* a major whole-tone (8:9), *mi* to *fa* a major semitone (15:16), *fa* to *sol* a major whole-tone, and finally *sol* to *la* a minor whole-tone; see Example 1 (Näide 1). In the case of mutation from *Hexachordum molle* to *Hexachordum naturale* or from *Hexachordum naturale* to *Hexachordum durum*, two of the notes are changed and four notes remain of those that were in the previous hexachord. In the case of mutation from *Hexachordum molle* to *Hexachordum durum*, two more notes of the original four will be changed. In Example 2 (from Descartes's treatise), two new hexachords are added to the three traditional ones, namely the *B*- and *D*-hexachords. Of these, the former has no common tone with *Hexachordum durum*, nor the latter with *Hexachordum molle*.

Among the notes of the English physicist and mathematician Isaac Newton dated 1665, there is the diagram presented in Example 9, which probably represents the *B*-, *F*-, *C*-, *G*- and *D*-hexachords outlined in Example 2. In these, Descartes's figures marking string lengths are replaced by figures marking the CUs of the 53-division.

Example 10 outlines all the Descartes hexachords possible in the 53-division. In terms of the appearance of new pitches, these hexachords can be divided into three groups. The first group consists of the first seven hexachords (up to the order number –3), where each subsequent one contains two new pitches, as described by Descartes. The second group is made up of the subsequent 36 hexachords (with order numbers 4 to –21). Here each subsequent hexachord contains only one new pitch. However, one of the pitches present in the previous hexachord will be changed to its enharmonic counterpart, represented in the 53-division by the same pitch. In the third group, beginning with hexachord 22, no new pitches will appear, because all the 53 pitches of this division are already in use.

[1] The use of note names follows here the example of the 19th-century German music theorist Moritz Hauptmann, in whose treatise *Die Natur der Harmonik und Metrik* (1853) the primes and fifths of the main triads in a major key (tonic, dominant and subdominant) are marked with upper-case letters, and their thirds with lower-case letters.

Perilous Listening
Early Music, Historically Informed Listening, and the Sacrosphere of Spaces[1]

Andreas Waczkat

Abstract

This essay deals with a musical performance at the 20th Haapsalu Early Music Festival in 2013, when the viol ensemble Phantasm played a concert entitled "Perilous Polyphony" consisting of works by William Byrd, Elway Bevin, and other composers of Elizabethan Britain. After a cursory overview of Haapsalu's characteristics, the programme and the programme notes of the concert in question are discussed with regard to potential perils in the music as they can be observed in some contrapuntal details of the compositions. While the Early Music Festival is centred on concerts that feature period instruments and historically informed performance practice, it is questionable whether the audience, even if historically informed itself, is able to perceive the music's perils as the audience in Elizabethan Britain did. But since the very performance situation is entirely different, the heading "Perilous Polyphony" turns out to rather be an atmospheric label.

In as much as musicology reflects the challenges of cultural studies, it seems quite clear that the subject of musicology is to be understood as a complex network of different cultural practices rather than as an entity in itself. Christopher Small therefore coined the term "musicking" to make clear that "music is not a thing at all but an activity" (Small 1998: 2). Activities, however, may be understood not only as more or less unbiased actions, but also as practices that are both based on and establish certain meanings. Small defines it thus:

> To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing (Small 1998: 9).

This definition, as incomplete as it is, makes clear that "to music" is related to a complex network of interdependent communication practices. But since it is difficult to think of communication without thinking of meaning, I suggest to refer to musicking as a set of cultural practices that involve communication of meaning.

It is as courageous as it is risky to give a general definition of musicking that is suitable to any musical performance, particularly since the term "musical performance" refers to music as a given matter, notwithstanding the fact that "to music" is just being defined. But beyond sophistries of this kind one has to admit that musicking also incorporates activities that are subject to potentially discursive processes, and thus to being made meaningful. The attempt to investigate these processes in general would be as presumptuous as it would be futile, but it seems promising to attempt to do this in a specific case study. The attempt that will be made here, however, is in the nature of a trial, and makes not claim to be representative at all. But it does appear to offer fruitful insights into how musical practices are made discursive and by whom. The subject of this essay is a musical performance that took place at the XX Haapsalu Vanamuusikafestival (20th Haapsalu Early Music Festival) on 4 July 2013, when the viol ensemble Phantasm played a concert entitled "Perilous Polyphony" in the Haapsalu Dome church.

* * *

The small town of Haapsalu, located on the western coast of Estonia, was famous from the early 19th century for its spa facilities. It was popular with

1 This paper is based on research that I conducted at the XX Haapsalu Vanamuusikafestival (20th Haapsalu Early Music Festival), 3–7 July 2013, especially on interviews held with Toomas Siitan and Laurence Dreyfus. I gratefully acknowledge that they shared their thoughts with me.

holiday makers, mainly from the Baltic region and from Saint Petersburg, who relied on the curative properties of the local mud that the doctor Carl Abraham Hunnius had discovered and described in his medical dissertation thesis submitted at the University of Tartu (Hunnius 1821). Like other spas of the Baltic region, Haapsalu attracted a more or less solvent public; spa facilities like the *kuursaal* reflected its sophisticated standing. After Estonia's first period of independence in 1918–1940, Haapsalu lost its status and became a military base. Since the Singing Revolution and Estonia's second independence in 1991, the town is slowly being rediscovered as a holiday resort. Today, architectural testimonies in Haapsalu remind one of both periods, so that Jonathan Bousfield can call Haapsalu "an endearing mixture of belle époque gentility and contemporary chic" (Bousfield 2004: 233). With around 12,000 inhabitants, Haapsalu is the centre of a rural region with quite a number of summer houses in which Estonians spend some weeks or months during the summer time.

With its first archival record dating from 1279, however, Haapsalu was already important as an episcopal see in the late Middle ages and Early Modern times, until the see was moved to Kuressaare on the nearby island Saaremaa in 1562 as a result of the breakdown of the Livonian confederation and the struggle for supremacy in the Baltic region between Denmark, Sweden and Russia (von zur Mühlen 1994: 175). The Haapsalu Dome church, which, as in other parts of the German-influenced Baltic region, is surrounded by a Bishop's castle, mirrors this former significance. Currently, the Lutheran church of Estonia uses this Dome church, Haapsalu being the see of the provost of the church district Haapsalu.

Since 1994 Haapsalu has been home to the Haapsalu Vanamuusikafestival, which was held in 2013 for the twentieth time. The festival was founded by Toomas Siitan who, with support of local and governmental sponsors such as the Estonian Ministry of Culture, the Cultural Endowment of Estonia, the Haapsalu town authorities and others, has managed to invite top-flight international Early Music ensembles and artists to Haapsalu, where a number of concerts take place in the Dome church and other venues over several days in July; almost half of the concerts feature international artists, while the other half are performed by Estonian artists and ensembles specializing on Early Music.

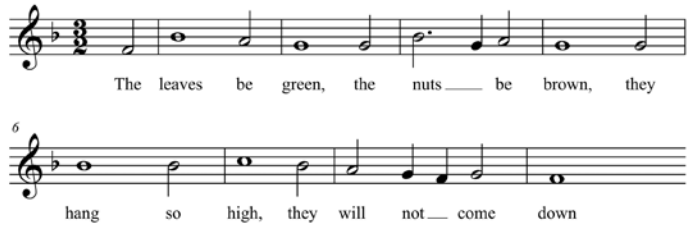
This information sets the context for the following reflections, which have as their starting point the second concert of the XX Haapsalu Vanamuusikafestival on 4 July 2013. This concert was given by the Viol consort Phantasm consisting of Mikko Perkola, Markku Luolajan-Mikkola and Laurence Dreyfus, the artistic director of the ensemble, and it was entitled as "Perilous Polyphony".[2] In the festival brochure, Dreyfus explains

> the idea behind this programme: rather than listen to the many voices of polyphonic music merely for the beautiful sonorous effect they make, it is exciting and worthwhile to focus on the perils of writing polyphony that takes very seriously both the integrity of each part as well as the striking ways in which each can be combined and counterposed with others. All the composers whose works we are representing this evening take some fascinating contrapuntal risks in their compositions – risks understood not only in the technical sense of audacious harmonies, peculiar melodies, and unsettling rhythms but also in the more global sense of endangering conventional ideas of musical character and styles, even sometimes threatening musical coherence itself (Dreyfus 2013: 21).

This text focuses in a remarkable manner on the listeners, who are advised to listen to the contrapuntal structure of the pieces, to the details of the parts and their respective interdependencies, rather than to the sounding whole, in order to discover the perils of the compositions – perils that have the potential even to affect musical coherence itself. Wordings like these may be regarded as overstatements, but they certainly catch one's attention. Perils of this kind appeared, for example, in the second piece of the programme, Elway Bevin's *Browning*,

[2] The Estonian title in the festival brochure "XX Haapsalu Vanamuusikafestival" (2013), p. 17, reads "Kaelamurdev polüfoonia", meaning rather "Breakneck" or "Hazardous Polyphony". However, Laurence Dreyfus has given the English title.

Example 1. *The Leaves Be Green*. Traditional Song.

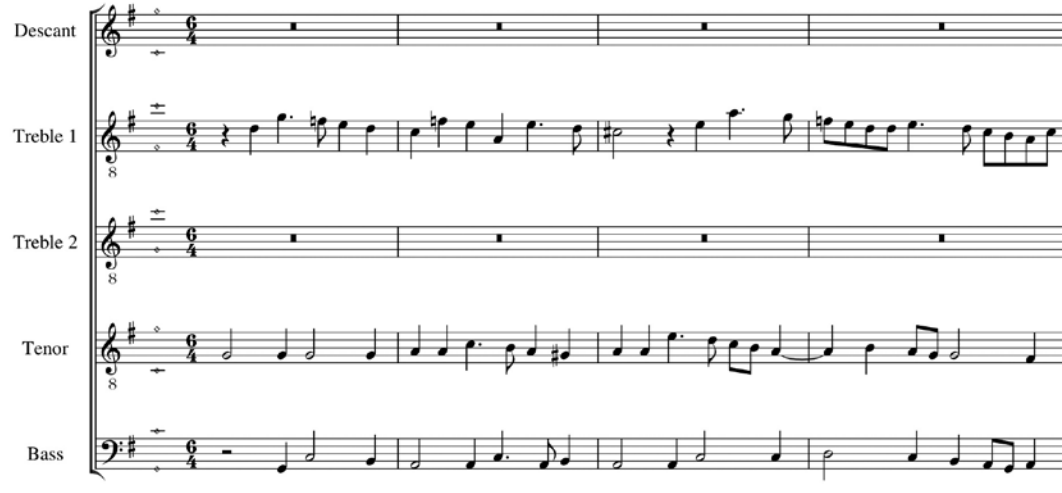


a piece that is quite popular among viol players, though neither the piece itself nor the composer are of major interest to either performers or scholars beyond this repertoire. Almost nothing is known of Bevin's life (1554–1638) besides his being organist at Bristol cathedral from 1589 to 1637/8 (Koch 1999: 1534). In 1631 he published *A Briefe and Short Instruction to the Art of Musicke* (Bevin 1631; Collins 2007); of his compositions only some ten pieces are preserved in manuscripts in libraries in Great Britain. His *Browning* is one of only four instrumental pieces (Koch 1999: 1534–1535).

Bevin's *Browning* is closely related to the five-part viol piece of the same title by William Byrd (ca. 1540–1623). Both compositions are undated; however, as Byrd was the older of the two composers, it is quite likely that his composition predates Bevin's, although there is no actual evidence of this. In any case the scores of both pieces clearly reveal that they refer to each other in a very dense way. Both works are based on the first two lines of a folk song, which serve as the musical material for the composition (Ex. 1).

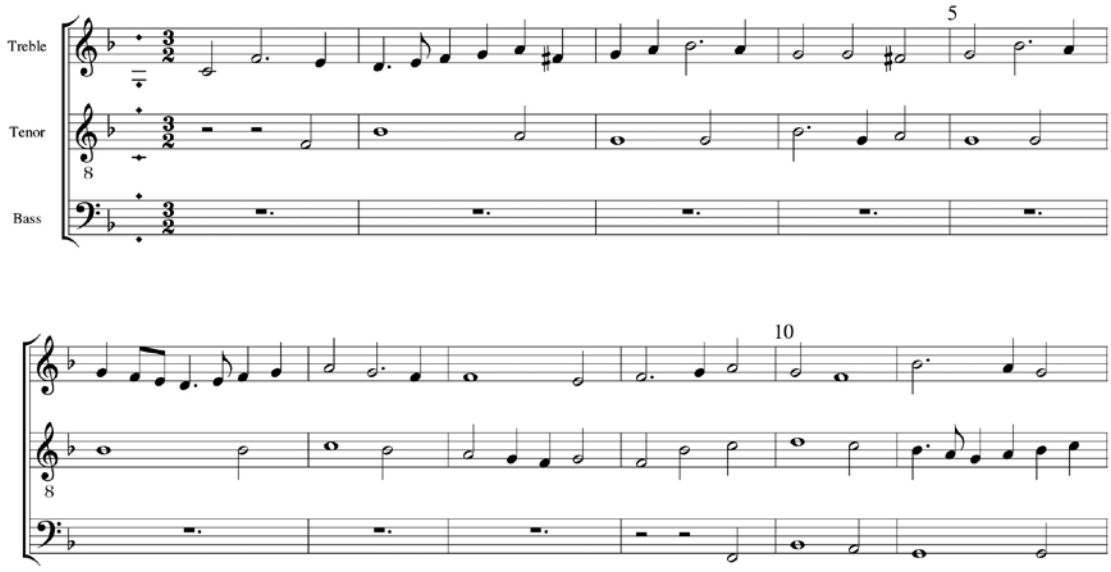
Byrd contrasts these lines with two other *soggetti* right from the first bars. The composition then consists largely of contrapuntal interplay between the three *soggetti*, which are combined with each other in a wide variety of ways, including transpositions. In the course of the composition the *soggetti* recede more and more into the background and some new musical material is introduced, creating different contrapuntal and rhythmical challenges, e.g. a section with triple metre at the beginning and end of which Byrd sets regular quavers and triplet quavers against each other (Ex. 2).

Example 2. William Byrd. *Browning*. Ed. Ulrich Alpers, bars 1–4.[3]



3 <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP139042-WIMA.7568-the_leaves_be_green.pdf> (21 January 2019).

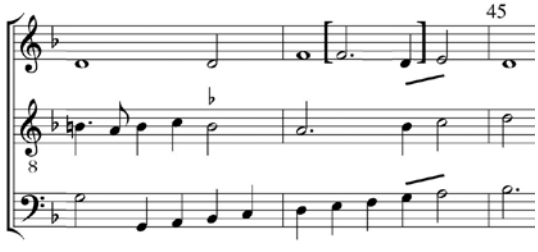
Example 3. Elway Bevin. *Browning*. Ed. Ulrich Alpers, bars 1–11.[4]



Bevin, in his turn, bases his entire composition upon the two given lines from the song, which alternate consistently in the three parts beginning and ending with the Tenor voice and followed in a regular manner by the Treble voice and the Bass (Ex. 3).

Only one exception can be observed: in bar 44 the Treble voice reads *f'–e'* where – according to the song – it ought to read *f'–d'–e'*; without this change, however, this would have caused parallel fifths with the bass line (Ex. 4).

Example 4. Bevin. *Browning*, bars 43–45.



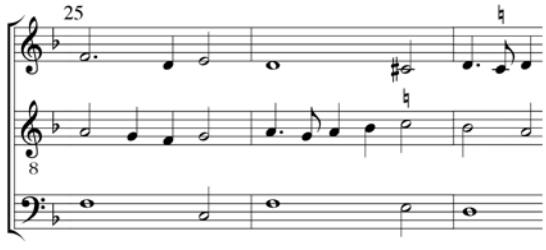
It would be quite easy to fill numerous pages with detailed analyses of the contrapuntal refinements in both pieces. Dreyfus's programme notes, however, suggest analysing the listening perception – and thus the discursive attribution of meaning to Bevin's *Browning* – as is suggested by entitling the Haapsalu concert "Perilous Polyphony", as well as by the references to the perils of writing polyphony in Dreyfus's own programme notes. To understand these perils, which are thought to be capable even of "threatening musical coherence itself" (Dreyfus 2013: 21) it is necessary to define musical coherence as Bevin may have understood it. As a heuristic approach, I suggest basing this definition on Bevin's *Briefe and Short Instruction*. Even if this *Instruction* is mainly about writing canons of all kinds, it has the advantage of dealing with compositions "upon the Plain-song" (Bevin 1631: title) – a possible reference to his *Browning*. Moreover, the *Instruction* enables us to investigate – at least to some degree – Bevin's understanding of music as being based on contrapuntal rules:

4 <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a4/IMSLP117332-WIMA.7417-browning.pdf> (21 January 2019).

rules, however, that are hardly explained, but rather exemplified in a number of canons that proceed from simple two-part note-against-note settings to complex five-part canons, and finally puzzle canons and polymorphic canons of up to 63 voices (Collins 2007: 40–42). At the beginning of his *Instruction*, Bevin lists the concords Unison, Third, Fifth and Sixth, and the discords Second, Fourth and Seventh, and explains that "[t]he Discords [---] which being sometimes mixt with Concords, make best musicke, being orderly taken" (Bevin 1631: vi). What he means with "orderly", however, has to be deduced from the detail of his canons.

Two examples from Bevin's *Browning* will suffice to illustrate where the musical coherence is potentially threatened. The first one has already been quoted: the altering of the song line in bar 44 to avoid parallel fifths. Indeed, though Bevin never refers to this rule in his *Instruction*, he rigorously avoids writing parallels of perfect concords in his canons, though he also never alters the plain-song melody, which consists of only seven notes in his examples. It seems here as if the octave line in the Bass part (bars 43–44) is contrapuntally superior to the Treble part, forcing the latter to alter the song line, and thus affecting the given material. The second example comes from the clausula in bars 26–27 (Ex. 5).

Example 5. Bevin. *Browning*, bars 25–27.



Even inexperienced listeners will notice the opposition of *c* sharp in the Treble part against *c* natural in the Tenor part. Both notes are justified: *c* sharp is the necessary leading note in the upper voice, building the *paenultima* together with the *e* in the Bass part and leading to the perfect concord *d* in both voices. In the Tenor voice, the *c* natural is preceded and followed by a *b* flat, so that *c* natural has to be written in order to avoid an augmented Second in the line. Again, Bevin does not refer to this rule in his *Instruction* but rigorously avoids writing augmented intervals of any kind in the canons. Even though there are no examples of simultaneous oppositions of leading notes with natural tones, false relations do occur occasionally in the *paenultima* of some of the canons (Bevin 1631: 20), making it clear that to Bevin the linear coherence of each voice is superior to the tonal coherence of the polyphonic whole. As harsh as the clausula may unexpectedly sound, in Bevin's understanding, I assume, musical coherence is not affected here, and above all not endangered.

* * *

Despite the above considerations, the perilous nature of both examples can only be perceived by learned listeners or connoisseurs familiar with the rules of counterpoint and the compositional strategies that Bevin pursued in this piece. Since the Haapsalu Vanamuusikafestival is devoted to Early Music to be played on period instruments, one could describe the audience as consisting of "historically informed listeners". And yet it is impossible that even historically informed listening can restitute a contemporary audience to the condition of listeners in Elizabethan Britain, since postmodern modes of listening to music are entirely different from the premodern consciousness; and besides, the Haapsalu audience has not been subject to any empirical investigation and thus has to be understood as an abstract entity. To the extent that listening is regarded as a cultural practice, we cannot avoid the fact that a contemporary audience encounters Bevin's *Browning* on an entirely different plane of understanding, which can only rudimentarily be deduced from secondary sources such as drawings or writings that are themselves subject to discursive processes. Shai Burstyn stresses this by relating the notion of the "period ear" (Burstyn 1997: 692) – a term inspired by Michael Baxandall's discussion of "the period eye" (Baxandall 1972: 38) – to a general perspective framed by Bruno Nettl:

> The way in which musicians think musically, the ways in which they, as it were, "think" their music, depends in large measure on ways in which they think of their world at large (Nettl 1994: 179; cf. Burstyn 1997: 695).

Even if this perspective raises a number of issues, it makes it clear that "thinking of music" is not based on persistent notions but on relative consciousness. And even if Nettl is to be followed in this respect, it should not be forgotten that "thinking of the world at large" is tantamount to thinking of meanings caused by discursive processes: meanings that are by no means irrevocable.

Burstyn tries to adopt Nettl's perspective by opening the historical, social, intellectual and cultural contexts of listening to music. In doing so, however, he comes to the following conclusion:

> Considering the objective obstacles standing in the way of scholars attempting to reconstruct the period ear of past listeners, the undertaking is nothing if not audacious. It is circumscribed by the same constraints that delimit, and to an extent hinder, any historical investigation which seeks to reach beyond the external evidence of the deeds of past humans to the mental structures which caused them to comprehend, feel and create in the ways they have (Burstyn 1997: 700).

The historical dilemma that Burstyn points out here does not apply only to a discipline that Christopher Pages calls "listening practice" (Page 1997: 591), but also – and indeed principally – to the above-mentioned "performance practice", one of the key concepts of the Early Music movement. The often-stressed quest for authenticity in the performance of Early Music (Kenyon 1988) incorporates the choice of period instruments as well as various parameters of musical interpretation such as tempo, phrasing, articulation, ornamentation, and so on, where historical treatises often serve as a point of reference for modern performers. Even if a historically informed interpretation of these treatises can be fruitful, however, numerous questions remain. These include questions of historical evidence such as *where* the music was played and how the acoustics of a certain space influenced the parameters of musical interpretation. At the same time, these affect questions that reach beyond historical evidence, such as how the perception of the music was related to the consciousness of past listeners. In a way, the experience of modernity blocks the approach to the period ear, as can be seen in the above analyses of the two examples from Bevin's *Browning*. These are based on a concept of structural listening that is thought to derive from the concept of musical modernity originating with Arnold Schoenberg and Theodor Adorno (dell'Antonio 2004: 1–2), a concept that neglects the different modes of bodily experience and cultural identity, let alone the question of whether a piece for viol consort is intended to be listened to by an audience beyond the players themselves at all. According to Annette Otterstedt, the viol consort, like the later string quartet, was in the first instance a private enjoyment, a fact that she emphasizes by quoting a poem by Ned Ward, written around 1700 (Otterstedt 1990: 160):

> Lead away Mr. Prim
> Sir do you follow him:
> How the party sweetly Chime?
> Mr. Clod mind your Time;
> 'Tis a wonderful Tune tho' it's plain:
> What a Cadence is there!
> How it tickles the Ear!
> You're too fast Sir forbear;
> We are all out I swear
> Since 'tis good let's begin it again.

Imagining this viol consort playing Bevin's *Browning* is quite easy – and not only because of the reference to the ear-tickling cadence that reminds us of the clausula in bar 26–27. But in so doing it also becomes clear that playing, listening and exchanging views about the music are inextricably interwoven.

* * *

At first glance, a contemporary concert situation such as the one described at the Haapsalu Vanamuusikafestival is entirely different. The musicians are playing in the presbytery of the Dome church while the audience is sitting and listening in the nave. Rules of etiquette apply, including one that prohibits both the musicians and the audience from talking during the concert. If there is communication going on – and there certainly is –, it is non-verbal communication.

The concert situation, however, is embedded in a dense network of discursive relations that all play a part in the notional communication during the concert. Dreyfus's programme notes have an

important role here, since they evoke the notion of perilous polyphony. The space where the concert takes places, however, is perhaps even more important in this respect. The Dome church is a sanctuary, and whether the listeners are sympathetic to the Christian faith or not, they have to accept that the provost, Tiit Salumäe,[5] opens each concert in the Dome church, whatever its programme, with a short devotion and a prayer. In doing so, he declares a concert with perilous polyphony as sort of a divine act.

This is part of framing both the concert itself and the Haapsalu Vanamuusikafestival as a whole in a reality in which two of the main venues are churches; these provide a sacred space for the concerts – a space that is ideally suited to a performance of Johann Sebastian Bach's Mass in b minor – the concluding concert of the 20th Haapsalu Vanamuusikafestival – but not equally to a concert with "perilous polyphony". The festival as a whole is thus surrounded by or embedded in a "sacrosphere", a sphere of uncertain range that is discursively constructed by framing musicking in the context of the religious. As far as I have been able to ascertain, the term "sacrosphere" was coined by the Polish art historians Dawid Korolczuk and Jaroslaw Szewczyk (Korolczuk, Szewczyk 2006) to describe the specific existence of endemic religious artefacts in the ancient region of the Białystok Uplands in the north-east of Poland; but the basic concept can also be adopted for the Haapsalu Vanamuusikafestival. In this sense a sacrosphere comprises literally everything in a certain sphere that is made religiously meaningful, and is not restricted to artefacts alone. A sacrosphere is immersive and therefore affects and alters all kinds of sensual perception. And therefore, finally, the quest for historically informed listening – a quest that turns out to be potentially perilous when listening to perilous polyphony – is a vain endeavour. Nevertheless, in the end this should turn out to be a benefit, since in this way listening to music is embedded in a more holistic concept of sensual perception, just as the notion of musicking is a more holistic concept of what we like to call music. As a result, this holistic concept of sensual perception – less exclusive in comparison with the concept of a historically-informed audience – grants what might be termed low-threshold access to the music.

5 Bishop since 2015.

References

Baxandall, Michael 1972. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Clarendon Press.

Bevin, Elway 1631. *A Briefe and Short Instruction to the Art of Musicke, to Teach how to make Discant, of all Proportions that are in Use*. London: Young.

Bousfield, Jonathan 2004. *The Rough Guide to the Baltic States*. London: Rough Guides.

Burstyn, Shai 1997. In Quest of the Period Ear. – *Early Music* 25, pp. 692–701, https://doi.org/10.1093/earlyj/XXV.4.692.

Collins, Denis 2007. *A Briefe and Short Instruction to the Art of Musicke by Elway Bevin*. Aldershot: Ashgate.

dell'Antonio, Andrew 2004. Introduction: Beyond Structural Listening? – *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*. Ed. Andrew dell'Antonio, Berkley / Los Angeles: University of California Press, pp. 1–12.

Dreyfus, Laurence 2013. [Programme notes]. – *XX Haapsalu Vanamuusikafestival*. Pp. 19–24.

Hunnius, Carl Abraham 1821. *De morbo: Sinni will (blaue Blatter) nominato, carbunculo quodam Esthoniae rusticis endemio*. Dorpati Livonorum [i.e. Tartu]: Schünmann.

Kenyon, Nicholas (ed.) 1988. *Authenticity and Early Music. A Symposium*. Oxford: Oxford University Press.

Koch, Armin 1999. Bevin. – *Musik in Geschichte und Gegenwart.* Personenteil Bd. 2, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a.: Bärenreiter/Metzler, Sp. 1534–1535.

Korolczuk, Dawid, Jaroslaw Szewczyk 2006. Sakrosfera na styku kultur. Architektoniczno-przestrzenne elementy samoidentyfikacji religijnej na obszarze wschodniej Białostocczyzny. – *Zeszyty Naukowe Politechniki Białostockiej. Budownictwo* 30, s. 123–134.

Nettl, Bruno 1994. "Musical Thinking" & "Thinking About Music" in Ethnomusicology: An Essay of Personal Interpretation. – *Musical Worlds. New Directions in the Philosophy of Music.* Ed. Philip Alperson, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, pp. 171–179 (Reprint of the article in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52).

Otterstedt, Annette 1990. Das stillvergnügte Consort. Eine Gambistin sucht das Streichquartett. – *Musica* 44, S. 160–163.

Page, Christoper 1997. Listening Practice – an Introduction. – *Early Music* 25, pp. 591–592, https://doi.org/10.1093/earlyj/XXV.4.591.

Small, Christopher 1998. *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.

von zur Mühlen, Heinz 1994. Das Ostbaltikum unter Herrschaft und Einfluß der Nachbarmächte (1561–1710/1795). – *Deutsche Geschichte im Osten Europas: Baltische Länder.* Hg. Gert von Pistohlkors, Berlin: Siedler, S. 173–264.

Kaelamurdev kuulamine
Varane muusika, ajastuteadlik kuulamine ja konstrueeritud sakraalruum

—
Andreas Waczkat

Kultuuriuuringute (*cultural studies*) väljakutsed tähendavad muusikateaduse jaoks, et uuritavat ei tuleks defineerida mitte staatilise objektina, vaid pigem erinevate kultuuripraktikate keeruka võrgustikuna. Christopher Small võtab selle kokku – küll poleemiliselt liialdades – tõdemusena, et „muusika" ei eksisteeri mitte nimisõnana, vaid verbina (*musicking*), kusjuures see tegevus, „musicking", asetub sõltumatute kommunikatsiooniprotsesside võrgustikku (Small 1998: 2, 9). Kuid kommunikatsioon eeldab tähendust, ja nii teen ettepaneku defineerida „musicking" kultuuripraktikate hulgana, mille eesmärk on vahendada tähendust.

Neid mõtteid konkretiseerin gambaansambli Phantasm kontserdi näitel, mille koosseisus on Mikko Perkola, Markku Luolajan-Mikkola ja ansambli kunstiline juht Laurence Dreyfus. Kontsert toimus XX Haapsalu vanamuusikafestivali raames 4. juulil 2013 Haapsalu toomkirikus ja selle pealkirjaks oli „Kaelamurdev polüfoonia". Dreyfus selgitab kava ideed festivalibrošüüris:

> selle asemel, et kuulata polüfoonilise muusika mitut häält lihtsalt nende kõlaefekti pärast, on põnev märgata ohtusid polüfoonilises kirjaviisis, mis süveneb nii iga hääle terviklikkusse kui ka nende ühendamise ja vastandamise üllatavaissevõtteisse (Dreyfus 2013: 19).

See tekst on suunatud märkimisväärsel viisil publikule, keda ärgitatakse tähele panema pigem polüfoonia detaile kui muusika terviklikku kõla. Neist detailidest võivat näha, kuidas heliloojad võtavad polüfoonilisi riske, mille eesmärgiks pole mitte ainult erilised meloodiakäänud või harmooniaefektid, vaid mis seavad ohtu lausa muusikalise sidususe. Sedasorti ohtusid võib avastada näiteks Elway Bevini (1554–1638) palas „Browning", mida tunnevad üsna hästi gambamängijad, mis aga nagu ka helilooja ise pole muusikateadlastes seni erilist huvi äratanud. „Browning" on rahvalik viis tekstiga „The Leaves be Green" (noodinäide 1), millele on loodud mitmeid töötlusi; esimese tegi arvatavasti William Byrd (ca. 1540–1623) (noodinäide 2). Sellal kui Byrd aga on lisanud meloodiale kontrapunktis kaks uut motiivi ehk *sogetto*'t, kasutab Bevin ainult meloodiat, viies seda regulaarselt läbi kompositsiooni kolme hääle (noodinäide 3). Sealjuures tekivad kontrapunktis mõned konfliktid, mille tõttu tuleb meloodiat muuta (noodinäide 4), vältimaks vigu kontrapunktitehnikas. Pealegi äratab kõlaliselt tähelepanu eriti *clausula*, milles kõlavad samaaegselt *cis* ülemises hääles ja *c* tenorihääles, kusjuures mõlemad helid on omaette võttes kontrapunktiliselt õigustatud. Analüüsi heuristilise raamina saab siin kasutada Bevini „Briefe and Short Instruction" („Lühike ja napp juhendus", 1631). See käsitlus mainib küll vaid väheseid üldisi reegleid ja toob esmajoones näitena terve rea kaanoneid, neist selgub aga, et Bevini jaoks on üksikhääle lineaarne sidusus tähtsam kui kontrapunkti tonaalne sidusus.

On selge, et neid kontrapunkti detaile suudab tajuda vaid publik, kes on kontrapunkti reeglitega kursis. Ka selline „ajastuteadlik publik", nagu seda on varasele muusikale ja ajastuteadlikule esituspraktikale pühendunud festivali oma, pole siiski iialgi võimeline ületama põhjapanevaid erinevusi muusikakuulamise postmodernsete tingimuste ja Elizabethi ajastu Inglismaa eelmodernse teadvuse vahel. See kehtib seda enam, et juba ainuüksi kontserdisituatsioon on sellele muusikale võõras: teos gambaansamblile polnud Elizabethi ajastu Inglismaal mõeldudki publikule suunatud muusikana, vaid seda kuul(a)sid ennekõike esitajad ise.

Small'i „musicking'i" ideed rakendades kujutab tänapäevane kontserdisituatsioon endast omavahel mitmel tasandil seotud tähenduste edasiandmist. See kommunikatsioon raamib nii üksikkontserti kui ka Haapsalu vanamuusikafestivali tervikuna, kusjuures osa sellest kommunikatsioonist määrab asjaolu, et enamik kontserte toimub ühes kahest Haapsalu kirikust, niisiis vaimulikult määratletud ruumis. Kogu festival on seega paigutatud „sakraalsfääri", mis tekib seeläbi, et „musicking" raamitakse religiooni sfääriga. See sakraalsfäär määrab meelelise taju ja seega ka kontsertide kuulamise viisi, millest saab taas kord selgeks, et püüd kuulata ajastuteadlikult jääb asjatuks. See omakorda peaks siiski osutuma eeliseks, sest

kuulamine on sel moel integreeritud meelelise taju terviklikku kontseptsiooni, nagu on ka „musicking'i" idee selle terviklik kontseptsioon, mida muidu mõistetakse asjastatult muusikana. Ühtlasi pöördutakse nii publiku poole madalamalt lävendilt ja vähem eksklusiivsel moel.

Tõlkinud Anu Schaper

Reiseberichte aus dem 19. und 20. Jahrhundert als Quellen für die historische Chorforschung und den Diskurs über Typologien reisender Musiker und Sänger

Friedhelm Brusniak

Abstract

A comprehensive interdisciplinary, historical-critical and systematic processing of documents relating to the networking of choral singing associations through travel – and thus involving the important fields of mobility and migration research, transnationality and interculturality – is a desideratum of historical choral sociology research. This study is intended as a contribution to the subject of "amateur choir singing and cultural transfer" and as an impulse to continue the discourse on the typologies of travelling musicians (Konrad 2009). The multitude and heterogeneity of the sources requires an exemplary approach, whereby the selected case studies are interpreted against the background of decades of the author's research in the fields of music biography, musical social history and the historiography of musical education. Particular attention is given to information on travel topics in autobiographies and association chronicles as well as printed documentations of *Sängerreisen* and *Sängerfahrten* by Karl Pfaff (Swabia), Carl Gollmick (Switzerland), Julius Melchert (diary of the singers' journey of the Schleswig-Holstein singers to the *Erstes allgemeines deutsches Sängerfest* 1845 in Würzburg and through Southern Germany), August Schmidt (*Wiener Männergesang-Verein* in the Vormärz), Otto Elben (*Deutsch-Vlaemisches Sängerfest* 1846 in Cologne) and Henry Führer (*Deutschlandfahrt des Arion von Brooklyn im Sommer 1908*).

Sie sind stets auf der Reise,
Begrüßen sich im Flug,
Und nun zehntausendweise
Nach Dresden geht ihr Zug.

Mit solchen Worten charakterisierte Friedrich Rückert (1788–1866) in seinem Willkommensgruß die reisefreudigen Sänger, die am Ersten Deutschen Sängerbundesfest in Dresden vom 22. bis 25. Juli 1865 teilnahmen. 2008 fand sich die Gelegenheit, das bisher nur in Auszügen bekannte Gedicht anlässlich der internationalen Tagung „Musikleben im 19. Jahrhundert: Strukturen und Prozesse" (41. Baltische musikwissenschaftliche Konferenz) erstmalig vollständig zu zitieren und zu kontextualisieren.[1] Die Diskussion im Anschluss an den Vortrag war geprägt durch vielfältige Fragen und Kommentare zur grundsätzlichen Bedeutung von Sängerreisen für Aspekte des Kulturtransfers sowie für die Ausbreitung und Entwicklung einer differenzierten musikalischen Vereinskultur seit dem frühen 19. Jahrhundert. Hierbei wurde von verschiedenen Seiten auf Reiseberichte der unterschiedlichsten Form als immer noch viel zu wenig genutzte Quellen historischer Chorforschung hingewiesen. Auch Toomas Siitan hat in diesem Sinne die Entwicklung des deutschbaltischen und des estnischen Kulturraums analysiert und mit Blick auf das Thema Gesangvereine und Identitätsbildung bestätigt, dass „die Bestandteile der Vereinstätigkeit in den unterschiedlichen Kulturräumen universal" waren, was sich „in der Kulturgeschichte der Ostseeprovinzen unverkennbar" offenbare, „wie auch die Tatsache, dass sich zu einem wirklich allgemeinen und alle sozialen Schichten umfassenden Element besonders – oder sogar ausschließlich – das musikalische Vereinswesen entwickeln konnte" (Siitan 2010: 35). Das Ehrenkolloquium für Toomas Siitan bot die willkommene Gelegenheit, erneut auf die Dringlichkeit einer umfassenden interdisziplinären, historisch-kritischen und systematischen Aufarbeitung von Dokumenten zur Netzwerkbildung und zum wechselseitigen Austausch der Sängerinnen und Sänger, Komponisten und Chorleiter, Freunde und Förderer des vereinsmäßig organisierten Chorgesangs durch Reisen und damit

[1] Brusniak 2010a: 63–66 (Übertragung und Faksimile), das ausgewählte Zitat S. 63. Es handelt sich um die ersten vier Verse der zweiten Strophe des Gedichts „Im Walde hat abgenommen". Das Komma nach dem ersten Vers ist ergänzt.

zugleich zu wichtigen Bereichen der Mobilitäts- und Migrationsforschung, der Transnationalität und der Interkulturalität im Bereich des Chorwesens aufmerksam zu machen.[2]

Der vorliegende Beitrag versteht sich daher in erster Linie als weiterer Baustein zu aktuellen Studien zum Teilaspekt „Laienchorgesang und kultureller Transfer" (Brusniak 2014/2015 [2017]; Brusniak, Keden 2018; Brusniak 2018b: 16 zu Siitan 2010). Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, dass die Vielzahl und Heterogenität der Quellen auch hier eine Konzentration auf vergleichsweise wenige Fallbeispiele aus der Geschichte des chorischen Singens erforderte, die darüber hinaus zum wiederholten Mal vor allem dem Bereich Männergesangvereinswesen des 19./20. Jahrhunderts, meinem Forschungsschwerpunkt, zuzuordnen sind. Ein solches exemplarisches Verfahren schien jedoch nachvollziehbar, da der Versuch einer Kommentierung, Analyse und Interpretation der ausgewählten Reiseberichte in inhaltlicher, formaler, struktureller und methodischer Hinsicht vorangegangene eigene Studien zur Musikerbiographik, zur musikalischen Sozialgeschichte und zur Historiographie der musikalischen Bildung, in denen unterschiedliche Quellen zur Reisethematik eine zentrale Rolle spielten, weder verleugnen kann noch soll.[3] Ungeachtet des Eindrucks eines in manchen Zügen den Charakter eines persönlichen Forschungsberichts tragenden Beitrags versteht es sich von selbst, dass auch diese Ausführungen nicht ohne die zahlreichen Studien aller Kolleginnen und Kollegen im In- und Ausland möglich werden konnten, mit denen ich seit mehr als drei Jahrzehnten im ehemaligen Sängermuseum des Fränkischen Sängerbundes und heutigen Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens an der Universität Würzburg zusammenarbeiten darf.[4]

Es bleibt zu hoffen, dass neue Denkanstöße für eine Fortsetzung des Diskurses über Typologien reisender Musiker gegeben werden können, wie sie 2009 in Augsburg im Zusammenhang mit dem Projekt „Europäische Mozart-Wege" thematisiert wurden, bei dem auch Chorkomponisten wie Louis Spohr und Felix Mendelssohn Bartholdy, die im Jahre 2009 ein Jubiläum zu feiern hatten, gebührende Beachtung geschenkt wurde. Hier hatte Ulrich Konrad in seinem Grundsatzreferat „Der Musiker und seine Reisen" sieben Typen von Musikerreisen charakterisiert (Konrad 2011: 23–33, Zitate S. 23, 26, 27, 30):

1. *Bildungsreise* („die in der Regel wieder an den Ausgangsort zurückführt", z.B. Heinrich Schütz nach Venedig, Johann Sebastian Bach nach Lübeck);
2. *Fortbildungsreise* (z.B. die zweite Reise von Heinrich Schütz nach Venedig);
3. *Bewerbungsreise* (das Ziel ist nicht die Heimkehr, sondern „die dauerhafte Etablierung am Ziel");
4. *Werbereise* (vorzugsweise von Komponisten in der Absicht, „die Verbreitung des eigenen Ouevres zu befördern, später auch, um durch den Anspruch von Musteraufführungen eine Vortragstradition zu begründen");
5. *Tournee* („Der musizierende Mensch lässt sich […] keineswegs nur auf seine Fähigkeit zur kunstfertigen Tonproduktion reduzieren, […]

---

2 Auf das Forschungsdesiderat habe ich selbst immer wieder hingewiesen. Vgl. Brusniak 1995a, bes. Sp. 789–799 zur überregionalen Verbreitung der deutsch-patriotischen Sängerbewegung durch das Sängerfest und zur Differenzierung der Sängerfestkultur; Brusniak 2001, 2014a, 2018a.

3 Dies gilt seit meiner Dissertation über den Nürnberger Spitalschulmeister und späteren Leiter der dänischen Hofmusik in Kopenhagen mit Kontakten nach Stockholm, Conrad Rein (ca. 1475 – 1522), sowie über die vielgereisten Chorales am Heilig-Geist-Spital in Nürnberg um 1500 (Brusniak 1980, 1982, 1999) und hat sich fortgesetzt in Studien über den Fürstlich Waldeckschen Reisehofmeister Joachim Christoph Nemeitz (1679–1753) (Brusniak 1996, 2014b, 2019a), den thüringischen Philanthropen, späteren Schulleiter im mährischen Brünn sowie Königlich Württembergischen Hofrat und Namensgeber des Stuttgarter Liederkranz, Christian Carl André (1763–1831) (Brusniak 2007a, b), bis über andere reisefreudige Protagonisten des Laienchorwesens seit dem 19. Jahrhundert (Brusniak 1992, 1994, 2015).

4 Zur Entwicklung des Sängermuseums als Nachfolgeinstitut des ehemaligen Deutschen Sängermuseums in Nürnberg (1925–1945) mit den drei Aufgabenbereichen Museum, Archiv und Forschungsstelle s. Brusniak 1991: 172–178; Arlt 2017. Die Ernennung des Forschungszentrums der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens als „An-Institut" der Universität Würzburg erfolgte 2018. – Stellvertretend für die Kolleginnen und Kollegen, mit denen ich seit Anfang der 1990er Jahre im In- und Ausland ein Netzwerk für historische Chorforschung aufbauen konnte, seien Dietmar Klenke, Universität Paderborn und Ursula Geisler, Linnaeus University/Växjö genannt. Vgl. Klenke 1998; Geisler 2012.

sein auratisches Potenzial entfaltet sich zur vollen Wirkung erst in der erlebten Gemeinschaft mit dem hörenden Menschen. Und das ist vielleicht der wichtigste Grund für Musiker zu reisen.“);

6. *Geschäftsreise* (zum einen Kommissionsgeschäfte [Instrumente, Musikalien], zum anderen Anwerbungen von Personal);[5]
7. *Musikexpedition* (vgl. Charles Burney, Johann Friedrich Reichardt, Vincent Novellos Wallfahrt zu Mozart).

Bei den folgenden Beispielen wird sich zeigen, dass Konrads zur Vorsicht mahnender Hinweis, dass diese Typen „nicht immer scharf voneinander zu trennen sind“ (Konrad 2011: 23), ebenso berechtigt ist wie die Tatsache, dass seine Kategorisierung durchaus hilfreich sein kann, um Gemeinsamkeiten, Ähnlichkeiten und Unterschiede in Berichten von Sängerreisen im Spannungsfeld von musikalischer Bildung, Pflege der Geselligkeit und Politik besser zu erkennen und zu beschreiben.

Quellen und Fallstudien

Eine systematische Untersuchung der Bildungsreisen künftiger Protagonisten des deutschsprachigen Laienchorwesens um 1800 ist ein Desiderat der historischen Chorsoziologie. Wie das Beispiel der postum (1806) herausgegebenen Autobiographie des Aufklärers Christian Felix Weiße (1726–1804) zeigt, sollte dabei bereits in die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts und in alle Bereiche des kulturellen Lebens geblickt werden. Denn Weiße, der bei seinem Aufenthalt in Paris von den Operetten des Italienischen Theaters begeistert war, schuf bei seiner Rückkehr Liedtexte, die mit Melodien des ersten Leipziger Gewandhaus-Kapellmeisters und späteren Thomaskantors Johann Adam Hiller (1728–1804) in der Art der „Lieder im Volkston“ von Johann Abraham Peter Schulz populär wurden, den gesellschaftlichen Gesang beförderten und noch im frühen 19. Jahrhundert bekannt waren (Weiße 1806: 102–104, 324–326).[6]

Doch neben dem transnationalen Kulturtransfer und interdisziplinären Folgen von Bildungsreisen für die Musikkultur in Deutschland sind natürlich vor allem die direkten Impulse wichtig, die reisende Musiker und Sänger mitnahmen und bei ihrer Rückkehr in den neuen, an musikalischer Bildung interessierten Gesellschaftskreisen innovativ und kreativ umzusetzen suchten. An der nachhaltigen Wirkung der Bewerbungs- und Bildungsreisen von Konrad Kocher (1786–1872) nach St. Petersburg etwa, wo er sich von 1805 bis 1811 aufhielt, und nach Rom (1819–1821) für sein künftiges Engagement in der Kirchen- und Schulmusik sowie für das Sängerwesen im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in Stuttgart und dem Königreich Württemberg besteht ebenso wenig Zweifel wie an dem unmittelbaren Einfluss der musikalischen Vortragsreisen Hans Georg Nägelis 1823/24 im Zusammenhang mit der Gründung des Stuttgarter Liederkranzes 1824 (vgl. Kocher 1823: XVIII, XIX–XX; Nägeli 1983 [1826]).[7] Dies gilt ebenso für die zahlreichen Schüler, Lehrerkollegen und Freunde Johann Heinrich Pestalozzis (1746–1827), Michael Traugott Pfeiffers (1771–1849) und Hans Georg Nägelis (1773–1836), die als Pädagogen, Komponisten, Chorleiter und Musikkritiker wesentlichen Einfluss auf die Entwicklung des Männergesangs hatten, z.B. Karl Ludwig Nonne, Daniel Elster, Johann Gottfried Hientzsch und Karl August Gottlieb Dreist (Brusniak 1992; Brusniak 2014/2015 [2017]: 150–151, 168–169; 2018c: 24–27, 37–38).[8]

Weniger bekannt sind demgegenüber die „Erinnerungen aus meinem Sängerleben“ von Karl Pfaff (1795–1866), des in Analogie zum „schweizerischen Sängervater“ Nägeli als „deutscher Sängervater“ bezeichneten ersten Präsidenten des Schwäbischen Sängerbundes (1849) und Mitbegründers des Deutschen Sängerbundes (1862), die ebenfalls aufschlussreiche Reiseberichte ent-

5 Zu 6. *Geschäftsreise* vgl. auch die treffende Charakterisierung von Gerhard Aumüller: „Reisen als mobile Musikagenturen“ (Aumüller 2012: 111–113).

6 Zur Bedeutung des Aspekts „Geselligkeit und Gesang“ bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts hinein vgl. auch Hottmann 2013.

7 Zu Kocher s. Gottwald 1986; zu Nägelis Vorlesungen in Stuttgart s. Brusniak 2014/2015 [2017]: 168–169, 2007a: 271–272, 1993a, 2014c.

8 Zu Elsters Autobiographie und Reiseberichten s. bes. Bechstein 2007 [1837].

halten (Pfaff 1867).[9] So informiert Pfaff über die Führungsrolle des Stuttgarter Liederkranzes in Schwaben sowie über Hintergründe des ersten schwäbischen „Liederfestes" in Plochingen am 4. Juni 1827, bei dem er seine historische Rede über die Egalisierung im Sängerwesen hielt – „Nieder sinken vor des Gesanges Macht der Stände lächerliche Schranken" –, über die Eßlinger „Liederfeste" 1828–1832 und über die „Wanderfeste" 1834–1849, bei denen sich Vereine zu „Liederfest- bzw. Wanderfest-Bünden" zusammenschlossen und durch diese Netzwerk-Bildung entscheidende Voraussetzungen für die späteren regionalen und überregionalen „Sängerbünde" schufen (Pfaff 1867: 15, 17–31, 32–49). An dem Sängerfest in Ulm am 25. Juni 1836, dem nach Pfaff „großartigsten der bisherigen Feste", nahmen auch Gesangvereine aus dem benachbarten Königreich Bayern teil und erlebten mit, dass in dem „imposanten Festzug von 1100 Sängern" noch „die vier letzten Mitglieder der alten Ulmer Meister-Sänger-Zunft" mitschritten, welche einige Jahre später (1839) den Ulmer Liederkranz „zu ihrem Nachfolger einsetzten und ihm ihre Fahne, Kleinodien, Tabulatur, Liederbücher u.s.w. übergaben" (Pfaff 1867: 34). Auf diesem Sängerfest trat als leidenschaftlicher Redner und geradezu als Prototyp eines Vertreters der oppositionellen Sängerbewegung im Vormärz Carl Gerster (1813–1892) aus Bayern auf, der mit seinen freiheitlichen Forderungen sofort mit der Zensur in Konflikt geriet, gerade wegen seines unerschrockenen Eintretens für freies Wort und freie Presse jedoch bis in die Gründungsphase des Deutschen Sängerbundes in den 1860er Jahren als „Demosthenes der deutschen Sänger" im gesamten deutschsprachigen Raum hohes Ansehen genießen sollte.[10]

Welche Schlüsselerlebnisse bei Bildungsreisen und Musikexpeditionen junger Musiker deren Biographie beeinflussen konnten, kann bei dem Frankfurter Liederkomponisten Wilhelm Speyer (1790–1878), eines Schülers des Komponisten und Musikverlegers Johann Anton André (1775–1842), der 1799 Wolfgang Amadé Mozarts handschriftlichen Nachlass gekauft hatte, beobachtet werden. Speyer traf auf seiner Italienreise 1818 in Mailand mit Mozarts ältestem Sohn Carl Mozart (1784–1858) zusammen und musizierte mit ihm gemeinsam. Als Vizepräsident des Komitees für das Erste deutsche Sängerfest in Frankfurt am Main 1838 zählt Wilhelm Speyer dann zu den Gründern der Mozart-Stiftung des Frankfurter Liederkranzes (Schwarz 2015; vgl. dazu *Erinnerung* … 1838; Brusniak 1995b; Kienzle 2013).

Andererseits bauten Musiker, Musiklehrer, Musikkritiker, Komponisten und Chorleiter wie Carl Gollmick (1796–1866), der durch eine Empfehlung des Schweizer Komponisten Franz Xaver Schnyder von Wartensee an Louis Spohr in dessen Orchester in Frankfurt am Main aufgenommen worden war und 1838 als Paukist am Frankfurter Sängerfest teilgenommen hatte, systematisch ihre Kontakte zu anderen Komponisten und Gesangvereinen aus und festigten sie durch Reisen und Besuche. Im Falle von Gollmick zeigte sich dies bereits beim Ersten allgemeinen deutschen Sängerfest in Würzburg 1845, wo er als einer der Festkomponisten mit der Ernst Moritz Arndt-Vertonung „Deutscher Trost" („Deutsches Herz, verzage nicht") erfolgreich gewesen war und sogar die Ehrenmitgliedschaft der Würzburger Liedertafel erhalten hatte. Als er 1852 eine Reise in die Schweiz unternahm, galt er bereits als bekannter Männerchorkomponist und traf in Zürich nicht nur mit Schnyder von Wartensee, sondern auch mit dem Musikdirektor und Komponisten Franz Abt zusammen und nahm am Sängerfest in Thalwyl teil, wo der „schweizerische Sängerpfarrer" Johann Jakob Sprüngli (1801–1889) wirkte, der wie die Komponisten Spohr, Meyerbeer, Liszt und Molique die Frankfurter Mozart-Stiftung tatkräftig unterstützte (Gollmick 1866: II/86–87).[11] Während

9 Zu Pfaff s. Brusniak 2015: 220; zur Problematik des Etiketts „Sängervater" durch Otto Borst (1966) und bei Nägeli s. Brusniak 2014/2015 [2017]: 153–154.

10 Carl Gerster war Festleiter des Großen Deutschen Sängerfestes 1861 in Nürnberg und verlas hier auch das Telegramm der Sangesfreunde vom gleichzeitig stattfindenden Sängerfest in Riga, wurde 1862 zum ersten Präsidenten des Fränkischen Sängerbundes gewählt, bekam bei den Delegiertenwahlen des ersten Sängertags des Deutschen Sängerbundes 1862 in Coburg die meisten Stimmen und hielt beim Ersten Deutschen Sängerbundesfest 1865 in Dresden die Festrede. Die treffende Charakterisierung Carl Gersters als „Demosthenes der deutschen Sänger" stammt von seinem Sohn Raimund Gerster. *Gedenkbuch* … 1861: 37; Gerster 1912; Brusniak 1991: 101–108, 119–120, 132; Brusniak 1994.

die Kritiker von Sängerfesten im Vormärz häufig die politischen und gesellschaftlichen Momente betonten, zählt Gollmick zu denen, die auch die Freude am Singen selbst als eines der wichtigsten Motive zur Teilnahme an diesen Veranstaltungen hervorhoben. So erklärt er rückblickend auf das Würzburger Sängerfest von 1845:

> Hier darf man unmöglich eine fein zergliederte Gesanges k u n s t erwarten. Hier handelt es sich's um die L u s t am Gesange. Ob da einmal ein empfindlicher Tenor gegen zehn unternehmende Baribässe ankämpft oder nicht, darauf kommt es bei Sängerfesten so genau nicht an, wenn nur gesungen wird. (Gollmick 1866: III/20–21; Sperrungen im Original.)

Bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lassen sich unterschiedliche Formen von Reiseberichten aus dem Bereich des Männergesangvereinswesens nachweisen, von denen „Sängerpässe" mit autographen Eintragungen von Sängern, Chorleitern und Komponisten sowie Publikationen über „Sängerfahrten" die ergiebigsten Dokumente darstellen.[12] Bei den „Sängerpässen" handelt es sich um eine spezifische Form von Itineraren in der Art von Freundschafts-, Gedenk- und Erinnerungsalben, in die sich befreundete Sänger mit nicht selten bemerkenswert ausführlichen Texten ernsten oder humorigen Inhalts, Zeichnungen und Kompositionen eintrugen und damit einen sehr individuellen Beitrag zur Netzwerkbildung der deutschen Sänger über politische Grenzen hinweg leisteten. Während die Außenwirkung hier allerdings mit Ausnahme einiger weniger auch andernorts zitierter Poesien, bildlicher Darstellungen und musikalischer Widmungen in der Regel vergleichsweise gering blieb, wurden ausführliche gedruckte Reiseberichte von Fachkennern wie etwa dem Musiklehrer Julius Melchert, Repräsentant der Altonaer Liedertafel beim Ersten allgemeinen deutschen Sängerfest in Würzburg 1845, breiter rezipiert.

Melchert hatte die Stationen der sechswöchigen Reise von 24 Altonaer Sängern, die nach dem Sängerfest in Würzburg über Augsburg bis nach München weitergereist waren, bevor sie wieder in die Heimat zurückkehrten, sorgfältig dokumentiert. Auch die jeweiligen Auftritte der Sänger mit ihrem begeisternden nationalen Bekenntnislied „Wanke nicht, mein Vaterland" („Schleswig Holstein, meerumschlungen", 1844) von Matthäus Friedrich Chemnitz (1815–1870) in der Vertonung von Carl Gottlieb Bellmann (1772–1862) und die Begegnungen mit anderen Gesangvereinen (Melchert 1846; Benz 1996) hatte er akkurat festgehalten. Grundlage seines Reiseberichts war bezeichnenderweise ein Album gewesen, in das sich „viele ehrenwerte Männer", namentlich die „Zelebritäten" des Würzburger Sängerfestes, darunter befreundete Komponisten, eingetragen hatten.[13]

Für die Geschichte des Laienchorwesens erscheint bemerkenswert, dass auf diesem ersten großen „Nationalfest" der deutschen Sänger, dem 1846 Köln und 1847 Lübeck folgen sollten, während das geplante große allgemeine Sängerfest in Frankfurt am Main 1848 aus politischen Gründen abgesagt werden musste, ein Wettsingen stattgefunden hatte, bei dem die Augsburger Liedertafel als „Musterliedertafel" den Sieg davontrug. Als die Altonaer Sänger kurz darauf die Augsburger Sangesbrüder in der Schwabenmetropole wiedertrafen, fand Julius Melchert das Urteil der Preisrichter bestätigt und bezeichnete die Augsburger Liedertafel als ein „Musterbild für alle Gesangvereine Deutschlands". Dabei wurden nicht nur aufführungspraktische, sondern auch vereinssoziologische Aspekte aufmerksam registriert:

> Nun begann der erste Gesang und ich muß gestehen, ich habe bisher nirgends eine so vorzügliche Liedertafel angetroffen. Hier konnte man sich überzeugen, daß auch ein

---

11 Auf die Bedeutung der Freimaurer-Netzwerke, die beim Frankfurter Sängerfest 1838 offen erkennbar wurde, kann hier nur hingewiesen werden. Dies gilt auch für Gollmick, der 1838 in die Loge „Adler" in Frankfurt am Main aufgenommen wurde und sich später noch sehr genau an den Eindruck erinnerte, den ein Quartettgesang beim Eintritt „in dieses moralische Atelier" „mit verbundenen Augen" auf ihn gemacht hatte, dessen „magischer Zauber" seinen „inneren Sinn sogleich eingenommen" hatte (Gollmick 1866: II/27). – Zum Frankfurter Sängerfest vgl. auch Brusniak 2014d, 2018d.

12 Zu „Sängerpässen" s. Brusniak 1991: 59, 2001.

13 Melchert 1846: 30, 46 (zu den befreundeten Komponisten Carl Ludwig Fischer und Julius Otto). – Zum Würzburger Sängerfest vgl. Brusniak 1991: 59–70, Brusniak 1998; Klenke 1998: 55–63; Unverhau 2000: 190–194.

> großer Männerchor im Stande ist, eben so gut jede feine Nüancirung des Gesanges auszuführen, als ein einfaches Männerquartett es vermag. Alle Ehre dem Herrn Musikdirector Roesle; alle Ehre den fleißigen, fröhlichen Sängern! Die Augsburger Liedertafel steht vielleicht als ein Musterbild für alle Gesangvereine Deutschlands da. Kaum ist zu glauben, daß es nur zweier Jahre dazu bedurfte, dieselbe auf eine solche Stufe zu erheben. Aber man muß auch Zeuge sein, mit welcher Liebe die Sänger an ihrem Director hangen, mit welcher Willigkeit sie jedem Wink desselben gern Folge leisten.
>
> Augsburg, obgleich eine Stadt von beinahe vierzigtausend Einwohner, ist nur im Besitz dieser einen Liedertafel. Man ist übereingekommen, die musikalischen Kräfte nicht zu zersplittern, man will lieber eine, aber eine tüchtige Liedertafel. Die Statuten derselben, von der Regierung bestätigt, werden mit Strenge beobachtet. Sociale oder Passive (wie die Gesellschafts-Mitglieder allhier benannt werden) hat sie nicht; sie will durchaus selbständig da stehen. Vier Männer, welche einen besonderen Ausschuß bilden, nehmen wöchentlich von einem Jeden der Mitglieder einen Groschen in Empfang. Bei Festlichkeiten, ländlichen Ausflügen steht ihr immer die Regimentsmusik zu Gebote; dieselbe ist mit der Ehre zufrieden, bei einer solchen Liedertafel zu spielen; sie wird aber auch reichlich mit Bier regalirt. (Melchert 1846: 63–64; Sperrungen original; s. dazu auch Brusniak 2018a: 189, 195.)[14]

Wie Melchert hatten auch andere prominente Ehrengäste des Ersten allgemeinen deutschen Sängerfestes in Würzburg die Gelegenheit genutzt, sich über die Entwicklung des vereinsmäßig organisierten Sängerwesens im deutschsprachigen Raum zu informieren. Hierunter befand sich auch der Gründer und Vorsitzende des erst seit zwei Jahren bestehenden Wiener Männergesang-Vereins, August Schmidt (1808–1891), als Leiter einer achtköpfigen „Deputation" des ältesten Männergesangvereins in Österreich. Der ausgebildete Sänger, Komponist und Musikschriftsteller, der – geehrt mit dem Titel eines Dr. h.c. der Universität Jena (1839) – auch außerhalb Österreichs bekannt war, hatte nach eigenen Aussagen schon lange den Plan mit sich herumgetragen, „in Wien einen Männergesang-Verein nach dem Muster der in Deutschland florirenden derartigen Gesangsinstitute ins Leben zu rufen", hatte Kontakt zu solchen Vereinen aufgenommen und um die Zusendung von Vereinsstatuten und Liedertafel-Satzungen gebeten, bevor er 1843 das Wagnis einging, trotz der ungünstigen politischen Lage durch die strenge Zensur in Österreich einen „Männergesang-Verein" zu gründen (Schmidt 1868: 3). Das Ideal, das ihm dabei vorgeschwebt hatte, war nach eigener Aussage

> das bildende und veredelnde Moment des Gesanges, das um so kräftiger und eindringlicher wirkt, je mehr es durch allgemeine Verbreitung und vervielfachte Theilnahme hervorgehoben und selbst dem Indifferentismus zum Bewußtsein gebracht wird, zu cultivieren, und mit dem sozialen auch den künstlerischen und nationalen Zwecke zu verfolgen und auf diese Weise die höhere nationale Einheit im Gesange mehr und mehr zur gegenständlichen Erkenntniß zu erheben. (Ebd., S. 4; Sperrung original.)

Um die Sommerpause, in der keine Konzertproduktionen möglich waren, zu überbrücken, kam Schmidt auf die Idee, durch „Sängerfahrten", „Ausflügen in die reizenden Umgebungen der Stadt im geselligen Vereine mit Aufführung von Gesangsstücken, welche sich ihrer Tendenz und ihrem Charakter nach zum Vortrag im Freien eignen", die Geselligkeit im Verein wach zu halten (ebd., S. 11; Anzenberger-Ramminger [1992]: 26; Böhm [1992]: 107–112). Dass ein solcher Gedanke bei der Polizei keineswegs durchweg positiv aufgenommen wurde, zeigte sich bei dem Vorschlag Schmidts, „Sängerzeichen" in den Farben weiß, grün, rot und blau für die vier Stimmgattungen Tenor I, Tenor II, Bass I und Bass II zu verwenden, da solche Zeichen „das Rangieren bei Marsch-Chören und selbst auch bei Aufstellungen ungemein erleichtere", was erst genehmigt wurde, als eine Erklärung abgegeben wurde, dass es sich weder um Geheimabzeichen noch um „Embleme von

[14] Aufschlussreich ist auch der ausdrückliche Hinweis auf die enge Verbindung mit der Regimentsmusik. Vgl. in diesem Zusammenhang Brusniak 2019b, 2019c.

Verbindungen" handelte (Schmidt 1868: 12). Die folgende Schilderung der ersten Sängerfahrt, die geradezu als Matrix für alle weiteren gelten sollte, kann als eine der detailliertesten Beschreibungen dieser Art im Vormärz gelten:

> Nicht ohne Besorgniß sah ich dem 23. Juni 1844 entgegen, an welchem die erste Sängerfahrt über Dornbach und Sofienalpe nach Haimbach stattfinden sollte. […] Es waren aber auch in der That Momente, welche das Herz höher schlagen machten, und die Seele mit tiefer Empfindung erfüllten, als die Sänger im Dornbacher Parke am Schwanenteiche die Sängerfahrt mit Conr. Kreutzer's „Schäfers Sonntagsmorgen" gleichsam eröffneten und einweihten, und auf der hohen Wand hoch oben auf der „Franzosenfernsicht", sich gegenüber das imposante Rundgemälde der unterösterreichischen Gebirgskette, den mächtigen Schneeberg in der Mitte, „das deutsche Vaterland" in begeisterter Stimmung ertönen ließen, und auf den waldgekrönten Bergeshöhen Mendelssohn's „des Jägers Abschied" im mächtigen Ensemble frisch und kräftig anstimmten!
>
> In Haimbach, dem eigentlichen Mittelpunkte der Fahrt, war eine lange Reihe Zelte von Tannenreisig aufgerichtet, unter welchen die Sängertafel gedeckt stand. Kleine Fähnleins, welche die Sänger mitgebracht, und in Ermangelung dieser, die an frisch geschnittenen Gerten aufgehängten Sacktücher, wurden an das Nadelholz befestiget, und diese einfachen, improvisirten Sängertrofäen und selbst gefertigte Eichenkränze gaben dem Bilde ein festliches Ansehen.
>
> Jeder Chor war von einem Beifallsjubel der sich allmälig vergrößernden Zuhörermenge begrüßt, welcher bei dem Arndt-Reichardt'schen „des Deutschen Vaterland" den Culminationspunkt erreichte. Auf dieser Sängerfahrt war es, wo dieser deutsche Nationalchor öffentlich zum ersten Male in Oesterreich gesungen, von den heimatlichen Bergen wiederhallte. Es sollte den Sängern übrigens mit diesem Chore nicht immer so wohl werden. Es kam eine Zeit, wo derselbe zu den hochverpönten Liedern zählte, und bei scharfer Ahndung selbst in Privatkreisen nicht gesungen werden durfte. Ein Verbot, das nur dann aufgehoben wurde, wenn die Regierung es angemessen fand, mit deutschthümlicher Gesinnung zu kokettiren, wo man es dann sogar nicht ungerne sah, wenn er im Programm der Aufführungen eine Stelle einnahm, um jedoch kurze Zeit darauf wieder mit Interdict belegt zu werden.
>
> Auf der Steinbacher Wiese, wo die Nachmittagsstation gehalten wurde, fand ein Sängerkampf statt, und es traten nach einander acht Soloquartette wetteifernd aus der Gesammtzahl bei beiläufig 80 Sängern heraus, was immerhin einen Beweis liefert von dem Eifer, mit welchem damals das Gesangsquartett cultivirt wurde, aber auch von den nicht unbedeutenden Gesangskräften dieses jungen Sängerbundes. (Schmidt 1868: 12–14; Sperrungen original.)

Mit Stolz blickte August Schmidt auf die Sängerfahrten zurück, die sich „in der Folge zu wahren Volksfesten" ausbildeten und in denen „die ersten Zeichen eines öffentlichen Lebens in Oesterreich" erkannt wurden, „indem sich Tausende von Menschen ohne behördliche Beaufsichtigung versammelten, und mit echt deutschem Sinne die Bedeutung des ‚deutschen Vaterlandes' auffaßten und ihm entgegenjubelten" (ebd., S. 15).

Das deutsch-nationale politische Moment war – wie Schmidt auch klar zum Ausdruck brachte – ungeachtet der Pflege der Geselligkeit und des „Sänger-Wettstreits" stets vorhanden und fiel bei manchen Teilnehmern und Beobachtern der „Landparthien" auch auf fruchtbaren Boden:

> Unbezweifelt waren sie [i.e. „die ersten Zeichen eines öffentlichen Lebens in Österreich"; F. B.] die ersten Lichtstrahlen, welche erweckend in das deutsche Bewußtsein des Volkes fielen, das dem gesungenen Worte mit ganzer Hingebung zuhorchte, denn für dasselbe existirte damals noch nicht das – gesprochene Wort, dieses lag noch in den Fesseln der Censur. ‚Des Deutschen Vaterland' – ‚das deutsche Lied' und ähnliche Chöre, welche Bezug nahmen auf das nationale Element und die Saiten erklingen machten, die lange unberührt in der Brust der Hörer geschlummert hatten, sie wurden immer mit Jubel aufgenommen und es ward somit die Schranke eingerissen, welche den Oesterreicher so lange von seinen deutschen Stammgenossen ängstlich abgesperrt. Die Sehnsucht nach einer Freiheit, von

> welcher sich das bevormundete Volk noch keine deutliche Vorstellung machen konnte, fing langsam sich zu regen an, und die Erkenntniß, daß nicht Alles so, wie es sein sollte, blieb, wenn der Becher der Lust geleert war, als Bodensatz zurück. (Ebd.)[15]

Bei der ersten Sängerfahrt am 30. Mai 1847, dem Namensfest des Kaisers, wurden zum ersten Mal auch öffentliche Reden gehalten (ebd., S. 37).

Nachdem August Schmidt bereits als erster Abgeordnete, „den jemals Oesterreich zu einem deutschen Gesangsfeste delegirte," am Sängerfest in Meißen 1844 teilgenommen hatte, war klar, dass er die Einladung zum Ersten allgemeinen deutschen Sängerfest in Würzburg annehmen würde. Auf der Hinreise durfte er bereits feststellen, dass die Gründung des Wiener Männergesang-Vereins inzwischen schon zehn Nachahmer gefunden hatte. In Linz wurde die Wiener „Deputation" von 40 Sängern der dortigen Liedertafel empfangen, die erst drei Monate zuvor gegründet worden war, und Schmidt zum Ehrenmitglied ernannt. (Ebd., S. 28–29.)[16] Die Aufnahme in Würzburg und der „Toast" Schmidts wurden ähnlich enthusiastisch gefeiert wie bei den schleswig-holsteinischen Sangesbrüdern. Als beim Abschied „Sänger-Zeichen" ausgetauscht wurden, überreichten die Österreicher in Ermangelung eigener Vereinsabzeichen ihren neuen Freunden Bänder in den schwarzgelben Landesfarben ihres Kaisertums. (Ebd., S. 30.)

Mit seiner Darstellung „Der volksthümliche deutsche Männergesang", die in der Erstauflage 1855 und in überarbeiteter und ergänzter Form 1887 in Tübingen erschien, hat sich der Schubert-Verehrer Otto Elben (1823–1899) den Ruf eines Chronisten des deutschsprachigen Laienchorwesens des 19. Jahrhunderts erworben (Elben 1855, 1991 [1887]; vgl. dazu Brusniak 2010b, 2014c). Dass diese Charakterisierung ungeachtet manch berechtigter Kritik[17] zutrifft, bestätigen Elbens weniger bekannte „Lebenserinnerungen", die sein Sohn 1899 postum herausgegeben hat (Elben 1931). In seltener Ausführlichkeit finden sich hier Reiseberichte mit wichtigen Hintergrundinformationen aus der Sicht eines leidenschaftlichen Protagonisten des „volksthümlichen" Laienchorwesens (Elben 1931: 64–109). Zu den prägenden Eindrücken zählte seine Teilnahme am Deutsch-Vlaemischen Sängerfest in Köln 1846, bei dem er an der Uraufführung von Mendelssohns „Festgesang an die Künstler" unter der persönlichen Leitung des Komponisten mitwirkte:

> Persönlich habe ich reiche Früchte von dem Feste eingeheimst; herrliche Eindrücke und Erinnerungen, wertvolle Bekanntschaften für die Reise, Freundschaften fürs Leben, für mein ganzes späteres Denken und Handeln bestimmende Richtungen. Alte Jugendfreunde sah ich wieder. […] Äußerst wertvoll waren die Bekanntschaften mit Sängern von überall her. (Ebd., S. 65–66; vgl. hierzu Niemöller 2016: 33, 35.)

Auf seiner Reise nach Norddeutschland 1846 ließ er sich dann in Schleswig auf jene Anhöhe führen, „auf welcher 1844 das schleswigsche Sängerfest gehalten worden war, bei dem erstmals das Schleswig-Holsteinlied gesungen worden" war und wertete so diesen „Erinnerungsort" zu einem „Wallfahrtsort" der Sänger auf. In romantischem Überschwang empfand er seine Wanderungen durch die schleswig-holsteinischen Herzogtümer als einen „wahren Glanzpunkt" seiner ganzen Reise, nirgends habe er „einen Volksstamm so lieben gelernt", es sei „ein Markstein" für sein „Wirken im öffentlichen Leben" gewesen. (Elben 1931: 72–73.) Von Hamburg aus ging es nach Belgien zum Sängerfest in Brüssel, bevor er seine Bildungsreise 1846/47 nach Paris, London, durch England und Schottland und zurück, von London als Seereise nach Portugal und Spanien, von Gibraltar aus nach Afrika, von Algier zurück nach Europa, von Marseille dann weiter nach Italien nach Neapel, zum Vesuv, weiter nach Rom, Venedig, Mailand, zurück nach Deutschland fortsetzte.

---

15 Bereits am 9. Juni 1847 sandte Johann Strauß (Sohn) die dem Verein gewidmete Walzerpartie „Sängerfahrten" zu (ebd., S. 36).

16 In einer Anmerkung weist Schmidt auch auf den bemerkenswerten Umgang der Behörden bei der Genehmigung der Vereinsnamen hin: Während in Wien die Bezeichnung „Liedertafel" als „anstößig" empfunden wurde und „Gesangverein" genehmigt wurde, geschah dies in Linz genau umgekehrt.

17 Zu den ersten Kritikern zählte Philipp Spitta mit einer ausführlichen Rezension „Der deutsche Männergesang" (1894), Reprint in Elben 1991 [1887].

In den 1850er Jahren pflegte Otto Elben „die ersten und vertrautesten Beziehungen" zu den Sängern in der Schweiz „durch gegenseitigen Besuch der Feste und Austausch der Anschauungen und Ehrengaben". Von 1852 bis 1860 nahm er als Vertreter des Schwäbischen Sängerbundes an fünf eidgenössischen Sängerfesten teil. (Ebd., S. 65–66.) Als am 21. September 1862 unter dem Protektorat des regierenden Herzogs und Männerchorkomponisten Ernst II. von Sachsen-Coburg und Gotha (1818–1893) in Coburg der Deutsche Sängerbund gegründet wurde, gestaltete sich die Zusammenkunft der Abgeordneten in vielen Fällen zu einem freudigen Wiedersehen alter Reisebekanntschaften (Brusniak 1993b, 2012).

Zu diesem Zeitpunkt hatten jedoch schon längst die Zeitungen auch über Entwicklungen des deutschsprachigen Laienchorwesens außerhalb Europas berichtet. Zu solchen Musikjournalisten zählte auch der Weltenbummler und Reiseschriftsteller Friedrich Gerstäcker (1816–1872), Sohn eines berühmten Opernsänger-Ehepaares, der in der viel gelesenen Illustrierten Zeitung „Die Gartenlaube" über Musikkultur von Deutschen in Australien berichtete (Gerstäcker 1860), bevor er sich mit Herzog Ernst II. von Sachsen-Coburg und Gotha 1862 auf eine Reise nach Ägypten und Eritrea begab.[18]

Dies gilt auch für andere Kontinente, vor allem natürlich für Amerika, wo die Gesangvereine der deutschen Auswanderer von Anfang an in intensivem Kontakt mit den Heimatvereinen standen und enge Verbindungen mit Männerchorkomponisten aus Deutschland pflegten, deren Tourneen durch die USA und Kanada dokumentiert sind.[19] Ein besonders eindrucksvolles Beispiel für eine Reise eines deutschamerikanischen Gesangsvereins um 1900 über den Atlantik stellt die „Deutschlandfahrt des Arion von Brooklyn im Sommer 1908" dar, die der gebürtige Kölner Henry Führer verfasst hatte (Führer 1910).[20] Dieser hatte als Fünfzehnjähriger Deutschland verlassen, war inzwischen bereits dreiundvierzig Jahre in Amerika ansässig und wirkte dort als Rechtsanwalt. Arion Brooklyn war bei jeder Weltausstellung erfolgreich aufgetreten. 1902 kam es zu einem Kontakt zum Bruder von Kaiser Wilhelm II., Prinz Heinrich von Preußen (1862–1929), bei Gelegenheit von dessen Amerikareise in diesem Jahr. Führer dokumentierte akribisch alle Orte und Erlebnisse der Reise von Bremerhaven und Bremen nach Berlin, wo ein Konzert veranstaltet wurde und es einen Empfang beim Kronprinzen statt des verhinderten Kaisers gab. Dann ging es weiter über Eisenach mit dem Besuch der Wartburg nach Leipzig, wo sie von den Leipziger Sängern und dem Chormeister Gustav Wohlgemuth empfangen wurden, nach Dresden, München und Stuttgart, wo sie durch den Präsidenten des Deutschen Sängerbundes Friedrich List geehrt wurden, nach Köln, wo Führer mit seinem Bruder zusammentraf, und schließlich wieder nach Bremerhaven.

Forschungsperspektiven

Dass Reiseberichte von Sängern und Musikern aus dem Bereich des Laienchorwesens im 19. und 20. Jahrhundert zu einer grundsätzlich anderen Typologie führen würden, wie sie Ulrich Konrad entworfen hat, war ebenso wenig erwartet worden wie eine scharfe Trennung von Typen. Dennoch lassen sich Differenzierungen und neue Facetten ausmachen, die für künftige chorsoziologische Forschungen stärker als bisher mitberücksichtigt werden sollten.

Dies gilt beispielsweise für eine sorgfältigere Beachtung der unterschiedlichen Beweggründe einzelner reisender Musiker, Komponisten, Dirigenten, professioneller, semiprofessioneller und Laiensänger sowie Vereins- und Verbandsvorstände und Gruppenreisender.[21] In den Berichten über die Teilnahme an „Gesangfesten", „Liederfesten" und „Sängerfesten" ist auffallend häufig von einem Ineinandergreifen von Momenten

[18] Vgl. auch den Nachruf auf Friedrich Gerstäcker von Herbert König (1872).

[19] Vgl. beispielsweise den Bericht über Sängerfeste von Karl Andree (1860) oder die Chronik von Oskar Burckhardt (1900), die nicht nur zahlreiche Reiseberichte, sondern auch die bemerkenswerte Information enthält, dass als Grundlage der Vereinsstatuten diejenigen des Wiener Männergesang-Vereins gedient hätten, die der böhmische Dirigent Hans Balatka (1825–1899) aus Europa mitgebracht habe (Burckhardt 1900: 10).

[20] Mit Liste der Mitglieder des Chores sowie aller „Reisegenossen" (Ehepaare und Kinder). Den Hinweis auf diesen Reisebericht verdanke ich dem Archivleiter der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens in Feuchtwangen, Herrn Alexander Arlt.

[21] Zur Frage der Semiprofessionalität s. Brusniak 2011.

musikalischer Bildung, Geselligkeit und Politik in emotionalen Ausnahmesituationen, etwa bei spontanen Massengesängen, zu lesen. Spannend ist dabei die Entwicklung solcher Ereignisse und Erlebnisse vom Vormärz bis in die Gegenwart, denn allem Anschein nach planten Reise- und Festveranstalter erstaunlich rasch, psychologisch geschickt und dramaturgisch gezielt die Inszenierung von Euphorisierung und Fraternisierung bei Sängerfahrten und Chorreisen, Sängertreffen, Chorfesten oder Chorwettbewerben ein.[22] Die Attraktivität vor allem von Bildungsreisen, Tourneen und Musikexpeditionen ist in allen Bereichen des Chorwesens ungebrochen. Dies gilt auch für das politische Moment bei reisenden Sängerinnen und Sängern jeglichen Alters sowie bei Vereinen und Chören, das sich bis in die Gegenwart verfolgen lässt, ob es sich um Nationalfeiern der Sänger „im langen 19. Jahrhundert" oder um Reiseprojekte des 20./21. Jahrhunderts handelt. Die Beispiele reichen hier von der „Grenzmarkenfahrt" des Korthschen Männerchors Berlin nach Westpreußen 1927 (Ewens 1928: 39) und vom Gegenbesuch des Arbeitergesangvereins Frohsinn Frankfurt-Preungesheim beim Verein La Concorde in Luxemburg 1928, bei dem sich der Frankfurter Arbeitergesangverein als erster deutscher Verein sah, „der nach dem Kriege eine Auslandssängerreise machte" (Bender [1932]: 9),[23] bis zu den Ost-West-Reisen deutscher Chöre nach dem Zweiten Weltkrieg[24] oder um die Konzerttourneen weltberühmter Knabenchöre wie des Thomanerchors Leipzig und des Kreuzchors Dresden (Brusniak 2016). Die Faszination der „Singenden Revolution" in den baltischen Staaten 1989 bis 1991, die einen anhaltenden Reiseboom von Chören ausgelöst hat, bezeugt in eindrucksvoller Weise, dass Politik, Geselligkeit und Kultur nach wie vor eng zusammengehören. Reiseberichte aus der Geschichte der Chorbewegung seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts bergen allem Anschein nach ein musiksoziokulturelles Informationspotenzial, das erst in Ansätzen erkannt und erforscht ist.[25]

---

22 So erklärt Ferdinand von Jäger in seinem Rückblick auf das 8. Deutsche Sängerbundesfest 1912 in Nürnberg, der Schluss des Festes sei „löblicher Gepflogenheit folgend, die bereits bei dem Feste von 1861 herrschte", für Sängerfahrten bestimmt worden, die die Teilnehmer in Tages- oder Zwei-Tages-Touren in die nähere oder weitere Umgebung unternahmen, wobei natürlich auch Reise-, Marsch- und Wanderlieder mit und ohne Instrumentalbegleitung gesungen wurden (Jäger 1912: 228–229; vgl. dazu *Gedenkbuch* … 1861: 60).

23 Der Kontakt war anlässlich der Internationalen Ausstellung „Musik im Leben der Völker" in Frankfurt am Main 1927 geknüpft worden. Vgl. Schmitt 1928.

24 Exemplarisch verwiesen sei auf die Chorreisen Görlitzer Kirchenchöre nach Westdeutschland in den Jahren 1954 bis 1957 oder auf die historischen „Wartburgtreffen deutscher Sänger" in den Jahren 1953 bis 1956 (Elger/Nöbel 2012: 45–52; Pfeifer 2003–2005: Teile I/II).

25 Dies gilt in besonderem Maße für Repertoireuntersuchungen, die die Chorliteratur zum Thema Reisen in der gesamten Breite berücksichtigt, einschließlich Gelegenheitskompositionen in der Art der „Festlieder für die Sängerfahrt auf dem Rheine Sonntag den 10. August 1851" (Köln: Langen'sche Buchdruckerei 1851) oder der Burleske für Männergesang mit Orchesterbegleitung „Nach Nürnberg oder: Eine Sängerfahrt mit Hindernissen" (Breslau: Leuckart 1862) des Dresdner Kreuzkantors Ernst Julius Otto (1804–1877).

Quellen

Andree, Karl 1860. Deutsches Bier in Amerika. Eine Zuschrift an den Herausgeber des Kalenders. – *Berthold Auerbach's deutscher Volks-Kalender auf das Jahr 1860*. Leipzig: Keil, S. 109–117.

Bechstein, Ludwig (Hrsg.) 2007 [1837]. *Fahrten eines Musikanten*. Nachdruck der Ausgabe Frankfurt a.M. 1854, hrsg. von Matthias Bretschneider, Meiningen: Resch. [Mikroreproduktion München 1991.]

Burckhardt, Oskar 1900. *Der Musikverein von Milwaukee. 1850–1900. Eine Chronik*. Hrsg. vom Musikverein, Milwaukee: Herold.

Elben, Arnold (Bearb.) 1931. *Dr. Otto Elben. Lebenserinnerungen 1823–1899*. Darstellungen aus der Württembergischen Geschichte 22, Stuttgart: Kohlhammer.

Elben, Otto 1855. *Der volksthümliche deutsche Männergesang, seine Geschichte, seine gesellschaftliche und nationale Bedeutung*. Tübingen: Laupp.

Elben, Otto 1991 [1887]. *Der volksthümliche deutsche Männergesang. Geschichte und Stellung im Leben der Nation; der deutsche Sängerbund und seine Glieder*. 2. Aufl., Reprint, hrsg. von Friedhelm Brusniak und Franz Krautwurst, Wolfenbüttel: Möseler.

Erinnerung … 1838 = *Erinnerung an das erste Saengerfest der Mozartstiftung*[,] *gehalten zu Frankfurt a/Main 29. u. 30. July 1838. Fest-Gabe. Den Sängern gewidmet vom Lieder-Kranz*. [Hrsg. von Frankfurter Liederkranz], Frankfurt am Main: Dondorf.

Ewens, Franz Josef 1928. Rund um das Jahr 1927. – *Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes*, S. 33–73.

Führer, Henry 1910. *Deutschlandfahrt des Arion von Brooklyn im Sommer 1908. Gedichte*. Brooklyn, N.Y.: Weidner.

Gedenkbuch … 1861 = *Gedenkbuch des in der Stadt Nürnberg 1861 begangenen Großen Deutschen Sängerfestes*. Hrsg. auf Veranlassung des Festausschusses, Nürnberg: Zeiser.

Gerstäcker, Friedrich 1860. Eine Heimkehr aus der weiten Welt. – *Berthold Auerbach's deutscher Volks-Kalender auf das Jahr 1860*. Leipzig: Keil, S. 118–124.

Gerster, Raimund 1912. Aus einem deutschen Sängerleben. Dem Andenken seines Vaters gewidmet. – *8. Deutsches Sängerbundes-Fest Nürnberg 27.–31. Juli 1912. Fest-Zeitung*. Hrsg. von Ernst Mummenhoff, Nürnberg: Bieling-Dietz, S. 191.

Gollmick, Carl 1866. *Auto-Biographie. Nebst einigen Momenten aus der Geschichte des Frankfurter Theaters*. Teil II u. III, Frankfurt a. M.: Adelmann.

Jäger, Ferdinand von 1912. Das 8. Deutsche Sängerbundesfest in Nürnberg (27.–31. Juli 1912). – *8. Deutsches Sängerbundes-Fest zu Nürnberg 27.–31. Juli 1912. Fest-Zeitung*. Hrsg. von Ernst Mummenhoff, Nürnberg: Bieling-Dietz, S. 202–230.

Kocher, Conrad 1823. *Die Tonkunst in der Kirche*. Stuttgart: Metzler.

König, Herbert 1872. Von Friedrich Gerstäcker. – *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt*, S. 418–421.

Melchert, Julius 1846. *Die Reise in Baiern im Jahre 1845. Ein Tagebuch von sechs Wochen*. Altona: Esch.

Nägeli, Hans Georg 1983 [1826]. *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*. Neudruck mit einem Vorwort von Martin Staehelin, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.

Pfaff, Karl 1867. Erinnerungen aus meinem Sängerleben. – *Zur Erinnerung an Karl Pfaff*. Hrsg. zum Besten des dem Verstorbenen auf der Maille in Eßlingen zu errichtenden Denkmals vom Ausschuss des Schwäbischen Sängerbundes und dem Ausschuss des Eßlinger Liederkranzes, Eßlingen: Schreiber, S. 14–117. [Wiederabdruck aus: *Sängerhalle* 1866/1–16.]

Schmidt, August 1868. *Der Wiener Männergesang-Verein. Geschichtliche Darstellung seines Entstehens und Wirkens zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Jubiläums*. Wien: [Wiener Männergesang-Verein].

Schmitt, N[ikolaus] 1928. Sängerreise nach Luxemburg. – *Mitteilungen der Arbeitergesangvereine von Frankfurt und Umgebung im Deutschen Arbeiter-Sängerbund* 3/6, 1. Juni 1928.

Weiße, Christian Felix 1806. *Selbstbiographie*. Hrsg. von Christian Ernst Weiße und Samuel Gottlob Frisch, Leipzig: Georg Voß.

Literatur

Anzenberger-Ramminger, Elisabeth [1992]. 150 Jahre Wiener Männergesang-Verein. – *150 Jahre Wiener Männergesang-Verein 1843–1993*. Hauptband, hrsg. vom Wiener Männergesang-Verein, Wien: Wiener Männergesang-Verein, S. 23–162.

Arlt, Alexander 2017. Zur Geschichte des Deutschen Sängermuseums in Nürnberg und dessen Sammlungen. Eine Spurensuche. – *Musik, musikalische Bildung und musikalische Überlieferung / Music, Music Education and Musical Heritage. Festschrift zum 65. Geburtstag von Friedhelm Brusniak*. Hrsg. von Damien Sagrillo, Weikersheim: Margraf Publishers, S. 23–42.

Aumüller, Gerhard 2012. Orgeln, Orgelbauer und Organisten der Schütz-Zeit in Hessen. – *Schütz-Jahrbuch* 34, S. 111–135.

Bender, Hermann 1932. Zum Geleit! – *Arbeitergesangverein Frohsinn Frankf.-Preungesheim. Mitglied des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes. 25 Jahre. 1907–1932*. [Festschrift], [Frankfurt], S. 3–12.

Benz, Jörg 1996. *Die Reise der schleswig-holsteinischen Sänger zum 1. Allgemeinen Deutschen Sängerfest 1845 nach Würzburg oder Wie eine Kulturveranstaltung die Politik beeinflussen konnte*. Husum: Husum.

Böhm, Christian [1992]. *150 Jahre Wiener Männergesang-Verein 1843–1993. Dokumentation der künstlerischen Aktivitäten des Wiener Männergesang-Vereins*. Wien: Wiener Männergesang-Verein.

Borst, Otto 1966. *Karl Pfaff, der deutsche Sängervater*. Esslingen: Bechtle.

Brusniak, Friedhelm 1980. *Conrad Rein (ca. 1475 – 1522) – Schulmeister und Komponist*. Neue Musikgeschichtliche Forschungen 10, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Brusniak, Friedhelm 1982. Nürnberger Schülerlisten des 16. Jahrhunderts als musik-, schul- und sozialgeschichtliche Quellen. – *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 69, S. 1–109.

Brusniak, Friedhelm 1991. *Das große Buch des Fränkischen Sängerbundes*. München: Schwingenstein.

Brusniak, Friedhelm 1992. Die Anfänge des Laienchorwesens in Thüringen. Daniel Elster (1796–1857) als Protagonist der Pestalozzi-Nägelischen Idee der musikalischen Volksbildung. – *Thüringen singt. Zeitung des Thüringer Sängerbundes* 1 / Okt. 1992, [S. 8–11].

Brusniak, Friedhelm 1993a. Die Idee der musikalischen Volksbildung beim Stuttgarter „Ur-Liederkranz". – *Jahrbuch für Volkskunde* N. F. 16, S. 54–64.

Brusniak, Friedhelm 1993b. „Bin mit ganzem Herzen bei den Sängern". Herzog Ernst II. von Sachsen-Coburg und Gotha als Protektor der deutschen Sängerbewegung. – *Herzog Ernst II. von Sachsen-Coburg und Gotha, 1818–1893, und seine Zeit*. Hrsg. von Harald Bachmann, Augsburg: Maro-Verlag, S. 157–163.

Brusniak, Friedhelm 1994. Gerster, Carl Wolfgang Franz. – *GDS-Archiv für Hochschul- und Studentengeschichte* 2, S. 91–92.

Brusniak, Friedhelm 1995a. Art. Chor und Chormusik II. Chorwesen seit dem 18. Jahrhundert. – *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd. 2, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter/Metzler, Sp. 774–824.

Brusniak, Friedhelm 1995b. „... um dem europäischen Meister der Töne – Mozart – zu huldigen". Zu einigen weniger bekannten Mozart-Unternehmungen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. – *Acta Mozartiana* 42, S. 21–31.

Brusniak, Friedhelm 1996. *Séjour de Paris* – Die Reiseeindrücke des Fürstlich Waldeckischen Hofrates Joachim Christoph Nemeitz. – *Französische Einflüsse auf deutsche Musiker im 18. Jahrhundert. 10. Arolser Barock-Festspiele 1995. Tagungsbericht*. Hrsg. von Friedhelm Brusniak und Annemarie Clostermann, Arolser Beiträge zur Musikforschung 4, Köln: Studio, S. 7–12.

Brusniak, Friedhelm 1998. Nationalbewegung und Sängerstolz. Das erste deutsche Sängerfest in Würzburg 1845. – *Musikpflege und ‚Musikwissenschaft' in Würzburg um 1800. Symposiumsbericht Würzburg 1997*. Hrsg. von Ulrich Konrad, Tutzing: Schneider, S. 37–48.

Brusniak, Friedhelm 1999. Zur Identifikation Conrad Reins als Leiter der Hofkantorei König Christians II. von Dänemark. – *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 8, S. 107–113.

Brusniak, Friedhelm 2001. Der Sängerpaß – eine Erfindung der Magdeburger Liedertafel oder des Schweinfurter Liederkranzes? – *Zwischen Musikwissenschaft und Musikleben. Festschrift für Wolf Hobohm zum 60. Geburtstag am 8. Januar 1998*. Hrsg. von Brit Reipsch und Carsten Lange, Magdeburger Telemann-Studien 17, Hildesheim: Olms, S. 381–396.

Brusniak, Friedhelm 2007a. Zur Schubert-Rezeption durch Christian Carl André (1763–1831), einen Protagonisten der Männerchorbewegung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. – *Schubert und die Nachwelt. I. Internationale Arbeitstagung zur Schubert-Rezeption Wien 2003. Kongreßbericht*. Hrsg. von Michael Kube, Walburga Litschauer und Gernot Gruber, München/Salzburg: Katzbichler, S. 271–280.

Brusniak, Friedhelm 2007b. Zum französischen Einfluss auf die musikalische Bildung des Philanthropisten Christian Carl André (1763–1831). – *„L' Esprit français" und die Musik Europas. Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin. Festschrift für Herbert Schneider*. Hrsg. von Michelle Biget-Mainfroy und Rainer Schmusch, Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 40, Hildesheim: Olms, S. 31–40.

Brusniak, Friedhelm 2010a. „O sendet eure Töne der goldnen Zukunft zu!" Friedrich Rückerts Appell an die Teilnehmer des *Ersten Deutschen Sängerbundesfestes* in Dresden 1865. – *Musikleben des 19. Jahrhunderts im nördlichen Europa. Strukturen und Prozesse / 19th-Century Musical Life in Northern Europe. Structures and Processes*. Hrsg. von Toomas Siitan, Kristel Pappel und Anu Sõõro, Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 60, Hildesheim: Olms, S. 57–77.

Brusniak, Friedhelm 2010b. „Das volksthümliche Streben war das karakteristische Merkmal der schwäbischen Liederkränze". Zu den Hintergründen der Entstehung und Entwicklung des „volksthümlichen deutschen Männergesangs" aus der Sicht von Hans Georg Nägeli (1773–1836) und Otto Elben (1823–1899). – *Vom Minnesang zur Popakademie. Musikkultur in Baden-Württemberg*. Hrsg. vom Badischen Landesmuseum Karlsruhe, [Große Landesausstellung Baden-Württemberg 2010 im Badischen Landesmuseum Schloss Karlsruhe 16.4.–12.9.2010, Katalog], Karlsruhe: DRW-Verlag Weinbrenner / Braun, S. 341–346.

Brusniak, Friedhelm 2011. Konzertchöre als Vorbilder und Mittler. – *Gewandhausmagazin. Sonderheft*, S. 14–16.

Brusniak, Friedhelm 2012. „Wie auch die Zeiten sich, die wechselnden, gestalten". Zur Gründung des Deutschen Sängerbundes am 21. September 1862. – *Fränkische Sängerzeitung* 59/6, S. 21–23.

Brusniak, Friedhelm 2014a. Musik- und Gesangfeste – Klassifizierungsversuche und Kritik im 19. Jahrhundert. – *Musikfeste im Ostseeraum im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert – Rezeption und Kulturtransfer, Intentionen und Inszenierungsformen*. Hrsg. von Martin Loeser und Walter Werbeck, Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 19, Berlin: Frank & Timme, S. 71–88.

Brusniak, Friedhelm 2014b. „Von Besuchung der ‚publiquen' und ‚privat-Bibliothequen'". Die Empfehlungen des Fürstlich Waldeckischen Hofmeisters Joachim Christoph Nemeitz (1679–1753) an „Reisende von ‚Condition'". Ein Beitrag aus musiksoziologischer Perspektive. – *Frühneuzeitliche Bibliotheken als Zentren des europäischen Kulturtransfers*. Hrsg. von Claudia Brinker-von der Heyde u. a., Stuttgart: Hirzel, S. 105–111.

Brusniak, Friedhelm 2014c. Kritische Anmerkungen zur Historiographie des deutschen Männergesangs im frühen 19. Jahrhundert. – *Integer vitae. Die Zeltersche Liedertafel als kulturgeschichtliches Phänomen (1809–1832)*. Hrsg. von Axel Fischer und Matthias Kornemann, Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800. Studien und Dokumente 20, Hannover: Wehrhahn, S. 61–90.

Brusniak, Friedhelm 2014d. The Involvment of Freemasons in the ‚Erstes Deutsches Sängerfest' in Frankfurt-on-Main in 1838: Observations from a Choral-Sociological Perspective.

– *Choral Singing: Histories and Practices*. Ed. by Ursula Geisler and Karin Johansson, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, S. 113–121.

Brusniak, Friedhelm 2014/2015 [2017]. „Es lebe die freie Schweiz, im Guten unser Vorbild!": Schweizerische Impulse für die Entwicklung der Sängerbewegung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen um 1800 bis in die 1860er-Jahre. – *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* N. F. 34/35, S. 147–192.

Brusniak, Friedhelm 2015. Der Esslinger Konrektor Karl Pfaff (1795–1866) als „deutscher Sängervater". – *Musik an den württembergischen Lehrerseminaren. Bericht der wissenschaftlichen Tagung anlässlich der Gründung des Esslinger Lehrerseminars im Jahre 1811*. Hrsg. von Joachim Kremer, Neumünster: von Bockel, S. 217–227.

Brusniak, Friedhelm 2016. „Sächsische Knabenchöre" als „immaterielles Kulturerbe". Neue Herausforderungen für die Knabenchor-Forschung in Deutschland. – *Kongressbericht Hammelburg, Deutschland 2014*. Hrsg. von Bernhard Habla, Alta Musica 33, Weikersheim: Margraf Publishers GmbH, S. 13–32.

Brusniak, Friedhelm 2018a. Die „Augsburger Liedertafel" im Vormärz als ein *Musterbild für alle Gesangvereine Deutschlands*. – *Schätze der Welt aus landeshistorischer Perspektive. Festschrift zum 65. Geburtstag von Wolfgang Wüst*. Hrsg. von Sabine Wüst, St. Ottilien: EOS Verlag, S. 189–197.

Brusniak, Friedhelm 2018b. Deutscher Laienchorgesang im Fokus kultureller Transformationen. Überlegungen zum Potential eines jungen Forschungsfeldes. – *Laienchorgesang und kultureller Transfer. Eine Annäherung in Beispielen*. Hrsg. von Friedhelm Brusniak und Helmke Jan Keden, Musik, Kontexte, Perspektiven. Schriftenreihe der Institute für Musikpädagogik und Europäische Musikethnologie an der Universität zu Köln 10, München: Allitera Verlag, S. 8–16.

Brusniak, Friedhelm 2018c. „Auch hierin wußte die Schweiz unserm Deutschland den Weg zu zeigen". Transkulturelle Aspekte der *Gesangbildungslehre für den Männerchor* von Michael Traugott Pfeiffer und Hans Georg Nägeli (1817). – *Laienchorgesang und kultureller Transfer. Eine Annäherung in Beispielen*. Hrsg. von Friedhelm Brusniak und Helmke Jan Keden, Musik, Kontexte, Perspektiven. Schriftenreihe der Institute für Musikpädagogik und Europäische Musikethnologie an der Universität zu Köln 10, München: Allitera Verlag, S. 24–42.

Brusniak, Friedhelm 2018d. Die Entwicklung des deutschsprachigen Laienchorwesens vom Ersten Deutschen Sängerfest 1838 bis zum 11. Deutschen Sängerbundesfest 1932. – *„Die Leute singen mit so viel Feuer…". Der Cäcilienchor Frankfurt am Main 1818 bis 2018*. Hrsg. von Daniela Philippi und Ralf-Olivier Schwarz in Verbindung mit dem Cäcilien-Verein Frankfurt a. M., Frankfurt a. M.: Cäcilien-Verein Frankfurt a. M., S. 73–85.

Brusniak, Friedhelm 2019a. „Einige reisen mit einem Hofmeister …". Waldecker Prinzen auf „Grand Tour" mit ihrem Erzieher Joachim Christoph Nemeitz (1679–1753). – *34. Arolser Barock-Festspiele* [Programmbuch]. Kassel: Thiele & Schwarz, S. 8–11.

Brusniak, Friedhelm 2019b. Chorgesang und Militärmusik im 19. Jahrhundert. Fallstudien aus der Laienchor-Forschung. – *Militärmusik und bürgerliche Musikkultur. Dokumentationsband zum gleichnamigen Symposium vom 4. bis 5. September 2018*. Hrsg. von Manfred Heidler, Militärmusik im Diskurs 14, Bonn: Militärmusikdienst der Bundeswehr, S. 44–54.

Brusniak, Friedhelm 2019c. Militärmusik, Männergesang, Oper: Perspektiven. – *Oper und Militärmusik im „langen" 19. Jahrhundert: Sujets, Beziehungen, Einflüsse. Internationale Tagung Universität Koblenz-Landau i. d. Pfalz, 1./2.12.2016*. Hrsg. von Achim Hofer (in Vorb.).

Brusniak, Friedhelm, Helmke Jan Keden (Hrsg.) 2018. *Laienchorgesang und kultureller Transfer. Eine Annäherung in Beispielen*. Musik, Kontexte, Perspektiven. Schriftenreihe der Institute für Musikpädagogik und Europäische Musikethnologie an der Universität zu Köln 10, München: Allitera Verlag.

Elger, Wolfgang, Gerhard Nöbel 2012. *Die evangelische Kirchenmusikschule Görlitz im Rückblick auf die Jahre 1947–1963. Erinnerungswertes aus ihrer Frühzeit unter Eberhard Wenzel und Horst Schneider*. Erlangen: Martin-Luther-Verlag.

Geisler, Ursula (Hrsg.) 2012. *Choral Research 1960–2010. Bibliography / Körforskning 1960–2010. Bibliografi*. Lund/Malmö: Körcentrum Syd.

Gottwald, Clytus 1987. Konrad Kocher. Festvortrag, gehalten an seinem 200. Geburtstag 16. Dezember 1986. – *Württembergische Blätter für Kirchenmusik* 54, S. 75–81, 114–116.

Hottmann, Katharina 2013. Zwischen empfindsamem Selbstgespräch und ersungener Geselligkeit: Liedgesang im Alltag des Lehrers Georg Friedrich Schumacher. – *Liedersingen. Studien zur Aufführungsgeschichte des Liedes*. Hrsg. von Katharina Hottmann, Jahrbuch Musik und Gender 6, Hildesheim: Olms, S. 33–50.

Kienzle, Ulrike (Hrsg.) 2013. *Neue Töne braucht das Land. Die Frankfurter Mozart-Stiftung im Wandel der Geschichte (1838–2013)*. Mäzene, Stifter, Stadtkultur 10, Frankfurt a. M.: Frankfurter Bürgerstiftung.

Klenke, Dietmar 1998. *Der singende „deutsche Mann". Gesangvereine und deutsches Nationalbewußtsein von Napoleon bis Hitler*. Münster: Waxmann.

Konrad, Ulrich 2011. Der Musiker und seine Reisen. – *Der Musiker und seine Reisen*. Hrsg. von Ulrich Bartels, Hildesheim: Olms, S. 9–34. [Vortragsfassung in: *Musiker auf Reisen. Beiträge zum Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling, Augsburg: Wißner Musikbuch, S. 9–22.]

Niemöller, Klaus Wolfgang 2016. Das Sängerfest des Deutsch-flämischen Sängerbundes 1846 in Köln unter Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy und Franz Weber. Die Chorpartitur der Gesänge und das Festprogrammbuch im Kontext der Mitwirkenden. – *Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte. Mitteilungen* 96, S. 15–36.

Pfeifer, Hans 2003–2005. Zur Geschichte der ostdeutschen Chorbewegung nach dem 2. Weltkrieg. – *Thüringen singt. Zeitung des Thüringer Sängerbundes* 15/2003, S. 3–4 (Teil I); 16/2004, S. 9–10 (Teil II); 17/2005, S. 3–5 (Teil III).

Schwarz, Ralf-Olivier 2015. Wilhelm Speyers Italienreise 1818. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Frankfurter *Mozart-Stiftung*. – *Fluchtpunkt Italien. Festschrift für Peter Ackermann*.

Hrsg. von Johannes Volker Schmidt und Ralf-Olivier Schwarz, Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 86, Hildesheim: Olms, S. 189–203.

Siitan, Toomas 2010. Der deutschbaltische und der estnische Kulturraum im Estland und Livland der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Gesangvereine und Identitätsbildung. – *Musikleben des 19. Jahrhunderts im nördlichen Europa. Strukturen und Prozesse / 19th-Century Musical Life in Northern Europe. Structures and Processes*. Hrsg. von Toomas Siitan, Kristel Pappel und Anu Sõõro, Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 60, Hildesheim: Olms, S. 13–35.

Unverhau, Henning 2000. *Gesang, Feste und Politik. Deutsche Liedertafeln, Sängerfeste, Volksfeste und Festmähler und ihre Bedeutung für das Entstehen eines nationalen und politischen Bewußtseins in Schleswig-Holstein 1840–1848*. Kieler Werkstücke Reihe A: Beiträge zur schleswig-holsteinischen und skandinavischen Geschichte 25, Frankfurt a. M.: Lang.

19. ja 20. sajandi reisikirjeldused kui kooriliikumise ajaloo ning reisivate muusikute ja lauljate tüpoloogia diskursuse allikad

—
Friedhelm Brusniak

41. balti muusikateaduse konverentsil Tallinnas 2008. aastal pöörati erilist tähelepanu lauljate reiside teema tähendusele kultuuriülekande toimumisel ning eraldi nende osale muusikaseltsikultuuri levikus ja arengus alates 19. sajandi algusest. Sellele viitas ka Toomas Siitan baltisaksa ja eesti kultuuriruumide arengu kontekstis. Tema auks peetud ettekandepäeva puhul olgu seega uuesti viidatud tungivale vajadusele töötada põhjalikult ja interdistsiplinaarselt, ajaloolis-kriitiliselt ja süstemaatiliselt läbi dokumendid, mis annavad teavet lauljate, heliloojate, koorijuhtide, seltside kaudu organiseerunud koorilaulutoetajate ja edendajate võrgustike ning mõttevahetuse kohta, mis tekkisid tänu reisidele. Seega annavad need dokumendid infot mobiilsuse ja migratsiooniuurimuse, hargmaisuse ja kultuurikontaktide tähtsate aspektide kohta kooriliikumise vallas.

Vastavate allikate mitmekesisus ja heterogeensus nõuab aga näitlikku käsitlust, millele on pealegi oma jälje jätnud autori aastakümnete pikkused uurimused muusikute eluloo, sotsiaalajaloo ja muusikahariduse historiograafia kohta. Seetõttu võib siinset artiklit lugedes paiguti tekkida isikliku teadusaruande mulje.

Siinne käsitlus on mõeldud esmajoones panusena aktuaalsesse uurimusse teemal „Asjaarmastajate koorilaul ja kultuuriline ülekanne", kuid ka ärgitusena jätkama arutelu reisivate muusikute tüpoloogia üle, mille algatas Ulrich Konrad 2009. aastal. Ta eristas seitset tüüpi muusikureise: õppereis, reis enesetäienduse, kohataotlemise, (enese)reklaami eesmärgil, turnee, ärireis ja muusikaekspeditsioon, osutades seejuures õigustatult sellele, et alati pole võimalik neid tüüpe selgelt eristada. Seda kinnitavad ka järgnevad juhtumiuuringud asjaarmastajaliku koorilaulu vallast 18./19. sajandi vahetusest saadik.

Saksakeelse asjaarmastajate koorilaulu tulevaste juhtkujude õppereisid 1800. aasta paiku on koorisotsioloogia aspektist süstemaatiliselt läbi uurimata ala. Mõistmaks kooriliikumise arengut selle juurtest, algusajast ja kujunemisest lähtuvalt, on hädavajalik heita pilk juba 18. sajandi viimastesse kümnenditesse ja kultuurielu kõikidesse valdkondadesse, nagu näiteks kuidas Johann Adam Hiller (1728–1804) hakkas valgustaja Christian Felix Weiße (1726–1804) tekstide kaudu jäljendama laule, mida viimane oli Pariisis Itaalia teatri operettides tundma õppinud. Muusikuid ja lauljaid mõjutasid ka hargmaine kultuuriülekanne kaudsemalt ja õppereiside interdistsiplinaarsed tulemused, eelkõige olid aga tähtsad otsesed impulsid, mille nad ise oma reisidelt kaasa tõid ja mis andsid pärast kojupöördumist tõuke tegutseda. Üks näide on Konrad Kocher (1786–1872), kes vaimustus *a-cappella*-laulust Peterburis (1805–1811) ja Roomas (1819–1821) ning tegeles sellega hiljem Württembergi kuningriigis kiriku- ja koolimuusika ning edeneva meeskooriliikumise raames.

Vähem tuntud on põhjalik teave Karl Pfaffi (1795–1866) sulest Lõuna-Saksa „Laulupeo- ja rännupeoühenduse" (Liederfest- und Wanderfest-Bünde) esimeste „laulupidude" (*Liederfest*) ja „rännupidude" (*Wanderfest*) kohta 19. sajandi esimesel poolel. Pfaff oli Švaabi Lauljate Liidu esimene president (das Schwäbische Sängerbund, asut. 1849) ja Saksa Lauljate Liidu asutajaliige (das Deutsche Sängerbund, 1862). Ka Frankfurdi meeskooriheliloojа Carl Gollmicki (1796–1866) autobiograafiast võib näha, kuidas ta reiside ja külaskäikudega tugevdas süstemaatiliselt oma kontakte teiste heliloojate ja lauluseltsidega kodu- ja välismaal (antud juhul Šveitsis).

Meeskooriseltside puhul leidub juba varasest ajast erinevat laadi reisikirjeldusi, millest kõige rohkem infot pakuvad nn. lauljate passid (*Sängerpässe*) lauljate, koorijuhtide ja heliloojate omakäeliste sissekannetega, samuti „lauljate sõitude" (*Sängerfahrt*) publikatsioonid.

Üks põhjalikumaid avaldatud reisikirju on Altona muusikaõpetaja Julius Melcherti päevik „Die Reise in Baiern im Jahre 1845" („Reis Baierimaal aastal 1845"), kes on üksikasjalikult dokumenteerinud ja kommenteerinud Schleswig-Holsteini lauljate kuuenädalast reisi Saksa esimesele üldlaulupeole Würzburgi 1845 ja edasi Münchenisse. Seejuures leiab tema sõnul Augsburgis kinnitust, et Augsburgi *Liedertafel*'it, kes oli Würzburgis võistulaulmise võitnud, peetakse õigusega „kõigi Saksamaa lauluseltside musternäidiseks" (Melchert 1846: 63–64).

Alles 1843. aastal õnnestus August Schmidtil (1808–1891) asutada Viinis saksa eeskujul lauluselts, hoolimata Metternichi-ajastu ebasoodsast poliitilisest olukorrast Austrias. Viini Meeslauluseltsist (Wiener Männgergesang-Verein) sai nii muusikalis-kunstilises kui ka sotsiaalses ja poliitilises mõttes Austria meeskooriseltside eeskuju. Et sisustada suvine paus, kus kontserte polnud võimalik anda, tuli Schmidt ideele toetada sotsiaalseid kontakte „lauljate sõitude", s.t. väljasõitude abil Viini ümbrusse. Need alates 1844. aastast toimunud „lauljate sõidud" kujunesid mitte üksnes „tõelisteks rahvapidudeks", vaid neid kasutati varsti (alates 1847. aastast) ka avalike poliitiliste kõnede pidamiseks (Schmidt 1868: 11, 15, 37).

Schuberti austajat ja saksakeelse asjaarmastajate kooriliikumise kroonikut Otto Elbenit (1823–1899) mõjutasid ta oma sõnul samuti reisimuljed püsivalt ja ka tema edasises tegevuses Švaabi Lauljate Liidus ja Saksa Lauljate Liidus – eelkõige muljed Saksa-Flaami laulupeolt Kölnis 1846 (Deutsch-Vlaemisches Sängerfest), kus kanti esmakordselt ette Felix Mendelssohn Bartholdy „Festgesang an die Künstler" („Pidulaul kunstnikele") autori juhatusel. Elbeni kirjatööd „Saksa meeslaul" 1855 ja teise trükina 1887 peetakse kuni tänapäevani (2019) hoolimata osaliselt õigustatud kriitikast standardteoseks.

Saksamaalt Ameerikasse väljarännanute ja kodumaa vaheliste kontaktide üks muljetavaldavamaid tõendeid on Kölnis sündinud Henry Führeri reisikiri „Deutschlandfahrt des Arion von Brooklyn im Sommer 1908" („Arion von Brooklyni sõit Saksamaale suvel 1908") aastast 1910, mis nägi ilmavalgust tänu kohtumisele Saksa keisri venna, Preisi printsi Heinrichiga (1862–1926). Saksa-Ameerika lauljad pereliikmetega reisisid Bremerhavenist Berliini kaudu Münchenisse ja Kölni kaudu tagasi Bremerhavenisse.

Selliste reiside poliitilist aspekti on näha tänapäevani (2019). Laulva revolutsiooni võlu Balti riikides 1989 kuni 1991 vallandas Põhja-Euroopas reisibuumi, mis tõendab muljet avaldaval viisil, et poliitika, seltsitegevus ja kultuur kuuluvad endiselt tihedalt kokku. Reisikirjad peidavad endas tänaseni muusikalis-sotsiaalkultuurilist infopotentsiaali, mida on alles hakatud ära tundma ja uurima.

Tõlkinud Anu Schaper

Arvo Pärt, Hardijs Lediņš and the Ritual Moment in Riga, October 1977

Kevin C. Karnes

Abstract

Drawing on archival research and oral history, this article reconstructs events surrounding the premieres of Arvo Pärt's first openly sacred *tintinnabuli*-style compositions, including his *Missa syllabica*, at the Festival of Contemporary Music held in Riga in October 1977. It highlights the work of the Latvian artist and architecture student Hardijs Lediņš (1955–2004), whose discotheque at the Riga Polytechnic Institute hosted the event. Tracing the reception of the festival and Pärt's music by participants, notably the pianist Alexei Lubimov, the composer Vladimir Martynov, and the violinist Boriss Avramecs, the article suggests that an informal network of students and alternative artists played a crucial role in nurturing and supporting this most ideologically problematic corner of Pärt's compositional activity of the period. For a little over a year, Lediņš's disco provided an underground space for the presentation of experimental art and the experience of creative freedom. That experience, however, was short-lived, as festival organizers were charged with distributing religious propaganda shortly afterwards, and they were barred from engaging in future organizational work of the sort.

The Tallinn premiere of Arvo Pärt's *tintinnabuli* music on 27 October 1976 was an auspicious event in the life of the city. Staged in the Estonia Concert Hall, the capital's most prestigious venue, and featuring the Tallinn Chamber Choir, it was performed by Hortus Musicus, Andres Mustonen's celebrated early-music ensemble, which had enjoyed the sponsorship of the Estonian Philharmonic since its founding in 1972 (ETMM, MO20; ETMM, M238:1/4). To borrow from the musicologist Peter J. Schmelz, the premiere, sanctioned and supported by the Ministry of Culture, was as "official" an event in the Estonian SSR as any concert could be (Schmelz 2009). In many respects, the official status of the Tallinn premiere was unsurprising. After all, Pärt was an award-winning composer whose work had been alternately celebrated and censured by Soviet authorities for over a decade (Karnes 2017; May 2016). Still, despite the fact that Pärt had not had a concert premiere in over three years, some had doubts about Pärt's latest stylistic turn. "The concert on 27th October did not cause a sensation," Immo Mihkelson remembers (Mihkelson 2016). As Mustonen later recalled of the event, "[i]t was not yet clear if anything would come of this" (Kautny 2002: 118).

As Mihkelson notes, the Tallinn premiere was previewed two days earlier, when Hortus Musicus presented a shorter suite of Pärt's *tintinnabuli* works at Tartu University. The largely academic audience at the university anticipated the distinctive character of the audience in Tallinn, which Mihkelson recalls as "noticeably younger than the typical concert-goer" (Mihkelson 2016; ETMM, MO20). The musicologist Toomas Siitan likewise describes a distinctive cast to the crowd attending many of Pärt's early *tintinnabuli* performances. It consisted largely of individuals more likely to be seen at concerts of progressive rock than at the philharmonic's classical programs, "young people com[ing] from throughout Estonia" to hear "something real," he remembers, "something fresh" (Siitan, interview 2017). Even the Tartu University concert was not the first public performance of Pärt's *tintinnabuli*-style music, however. As the composer recorded in his musical diaries, *Sarah Was Ninety Years Old* – called *Modus* on the programs in Tartu and Tallinn – had its premiere, *unofficially*, on 27 April 1976, at a festival of new music held at the Anglican Church in Riga's Old Town (APK, 2-1.10). At that time, the Anglican Church was not functioning as a church at all, but as home to the Student Club of the Riga Polytechnic Institute. There, an architecture student named Hardijs Lediņš had been holding a wildly popular series of discotheques since the 1974–75 academic year. In October 1977, the Student Club would host a second discotheque new-music festival, which would feature a slate of *tintinnabuli* premieres: *Arbos*, *Cantate Domino canticum novum*, *Fratres*, and *Summa* were first

performed at the festival, along with a mysterious *tintinnabuli* work called *Test*. As the pianist Alexei Lubimov (*1944), a festival participant, recalls of this and other experiences he had at the Riga Student Club, "it was as if we were discovering a whole new universe" (Lubimov 2010: 159).

In this article, I will focus on these and other early, largely forgotten engagements between Pärt, *tintinnabuli*, and student culture in the 1970s USSR. I will document the embrace of Pärt's new style among students and young artists, and I will suggest that an informal network of Soviet youth and experimenting musicians played a crucial role in fostering and promoting his *tintinnabuli* works between the time of the official premieres of October 1976 and the international success of *Tabula rasa* in late 1977. While not denying the singularity of Pärt's achievement with his new compositional language, I aim to chip away at the persistent image of Pärt as a solitary, isolated figure at the time of his greatest creative breakthrough. While his *tintinnabuli* experiments alienated him from some – though not all (Vaitmaa 1976: 10) – of his professional colleagues, they simultaneously garnered him the embrace of a community whose sound experiments resonated with his own, and whose attendant spiritual searching paralleled that which had brought him to *tintinnabuli* in the first place. I will suggest that the Latvian capital became a kind of laboratory space for the composer during this period of approximately eighteen months, home to what I will call, following the painter Ilya Kabakov (Kabakov 1999: 51), an *underground* space of relative creative freedom in the USSR, a space in which some of Pärt's most important premieres took place unofficially, as if unnoticed by the Ministry of Culture, unpoliced by Soviet authorities. What made his Riga concert of 28 October 1977 so important was the fact that many of his works premiered that night were openly religious, even sacred in nature. Indeed, it was within the underground space of Lediņš's Riga discotheque that Pärt came out publicly, for the very first time, as a Christian composer. The story unfolded in this article is a story about Pärt and *tintinnabuli*. But it is also a story about Riga itself, and of the spaces it afforded, at least for a moment, for the kind of creative coming-out Pärt ventured: for religious utterance and aesthetic experiment; in short, for the freedom to be an artist.

The Mystery of *Test*

I'll begin with a mystery. On 15 February 1978, Pärt filed his annual report with the Union of Soviet Estonian Composers, listing all of his works composed during the previous year (EHL, Pärt 1956–1978). His list indicates nine new compositions in 1977, eight of which we recognize today. These include *Cantus in Memory of Benjamin Britten* and the double concerto *Tabula rasa*. Below those, Pärt listed *De profundis* and the *Variations for the Healing of Arinushka*. Numbers 5 through 9 on his list are interesting for the fact that they were premiered all together, in October 1977, in the Latvian capital. Piece number 5 is *Cantate Domino*, numbers 6 and 7 are *Fratres* and *Arbos*, and piece number 9 is *Summa*. Number 8, however, would appear to be a ghost – and some unknown reader of this list even penciled in a question mark next to that entry on the document. Pärt recorded the title of the eighth work on his list as *Test*, which he described as "music for a Polish-Soviet film." Three months later, on 15 May, a work called *Test* appeared once again, this time as part of a suite of *tintinnabuli* compositions performed by Hortus Musicus in Tartu (ETMM, M238:1/4). Ever since the official unveiling of Pärt's *tintinnabuli* style a year and a half before, what the composer had been calling his *tintinnabuli* "suite" (*oopus, onyc*) had comprised a varying list of short compositions in the style. *Trivium*, *Aliinale* (*Für Alina*), and *Pari intervallo* had all been performed as part of the suite at one time or another. Now, in Tartu in May 1978, *Test* was taking a turn on the program.

A work called *Test* appears nowhere in Pärt's official catalogue of compositions. And so, the question of its identity nagged me. Just what was this composition, called *Test*? Where did it come from, and where did it end up? We find a hint in transcripts from a meeting of the Estonian SSR Composers' Union on 23 May 1978, eight days after the Tartu concert where the work was performed. There, as Christopher J. May has documented, the composer's wife Nora revealed something surprising. *Test*, she claimed, had been composed as a Latin Mass. Moreover, it had been intended for use as part of one of Pärt's film soundtracks – specifically, a jointly produced Polish-Estonian science-fiction film called *The Test of Pilot Pirx*, *Navigaator Pirx* in Estonian, *Дознание пилота Пиркса* in Russian (May 2016: 88–89). So why, then, would Pärt have elected to compose a

mass for a film? The movie in question, *Pilot Pirx*, released in 1979, follows the journey into space of an astronaut named Pirx and his crew, which consisted of a mix of humans and potentially untrustworthy androids that Pirx struggles to distinguish from each other. To be sure, the movie includes a fair amount of talk about religion, as Pirx identifies faith in God as a distinctly human attribute, and he questions his crew members about their religious convictions as he tries to distinguish man from machine. Several hundred pages of manuscript materials related to Pärt's work on the film are preserved at the Estonian Theatre and Music Museum in Tallinn, ranging from rudimentary thematic sketches to fair copies of fully orchestrated passages (ETMM, M238:2/62; ETMM, M238:2/TA). The earliest of these materials appears to date from August 1978. Yet, a careful examination of these materials reveals not one of their pages to preserve a trace of anything resembling a mass, nor do the sketches preserve any hints of Pärt's *tintinnabuli* style. Having thus mined the archives in Estonia, I was left facing the mystery with which I began. What was this composition called *Test*? Where did it *really* come from, and where did it end up?

Figure 1. Hardijs Lediņš (source: LLMC).

The Mass at the Disco

Several months later, I traveled to Riga to visit the archives of Hardijs Lediņš (1955–2004): artist, composer, and DJ, producer of some of the first New Wave recordings in the Soviet Union (Figure 1). Back in the winter of 1974–75, as an architecture student, Lediņš founded a popular series of discotheques at the Student Club of the Riga Polytechnic Institute, which made its home in the city's disused Anglican church. What drew me to Lediņš was the fact that *Modus*, Pärt's very first work to be labeled by the composer with the heading "tintinnabuli" (*Tintinnabulum 1*; ETMM, M238:2/13), had its first-ever performance under the title of *Saara* in April 1976, in the unofficial venue of a festival of new music organized by Lediņš under the umbrella of his disco (APK, 2-1.10). The identity of the performers is obscure today. In recent correspondence, Lubimov recalled playing the premiere with the celebrated soprano Lydia Davydova (Schmelz, correspondence, 2017). However, Pärt remembers that the singer on the premiere was clearly pregnant, whereas Davydova, born in 1932, was not at the time (May 2016: 227 n. 143). A photograph preserved in Lediņš's archive at the Latvian Centre for Contemporary Art in Riga captures Pärt during setup for one of the other 1976 festival events; Pärt is on the left-hand side (LLMC, Lediņš Collection [unlabeled box]; Figure 2).[1] It was also Lediņš who organized the Riga concert of October 1977 at which *Test* and four of Pärt's other new *tintinnabuli* works were premiered together. That concert was part of a second festival of contemporary music organized by Lediņš at the Riga Polytechnic Student Club, and Lediņš's archive preserves a complete typescript schedule of the festival's events. Among them, on 28 October, at ten-thirty in the evening, Hortus Musicus was scheduled to perform a concert, with the note "A. Pärt's Music [is] on the program" (*Programmā A. Pērta*

[1] As related by an interlocutor, Pärt himself remembers little of the festival beyond the premiere of *Saara* (Kõrver, interview 2017).

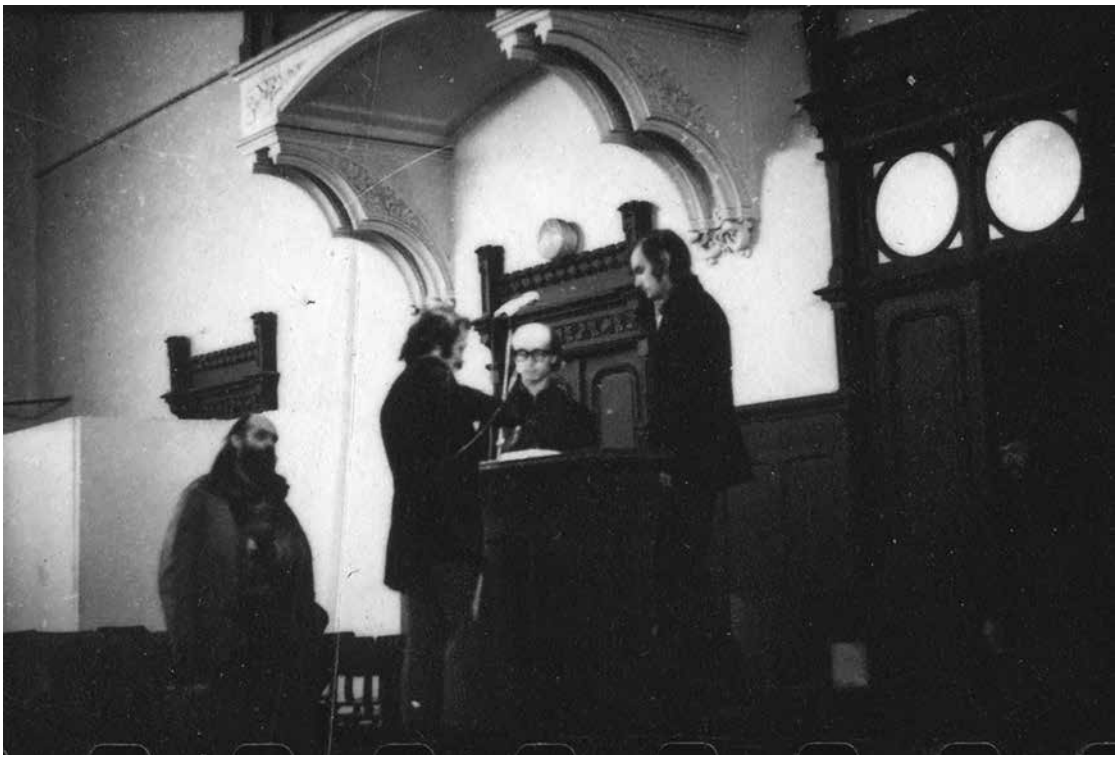


Figure 2. Pärt (left) during setup for one of the 1976 festival events (LLMC, Lediņš Collection [unlabeled box]).

skaņdarbi) (LLMC, Lediņš Collection, Pirmās diskotēkas RPI).

If a printed program for the concert of 28 October was ever produced, I have not found a copy of it. But the private archive of a Lediņš family friend preserves a reel of magnetic tape on which the concert was recorded (Lauris Vorslavs, private archive). On the outside of the box that houses the tape, in what looks like Lediņš's handwriting, the first piece listed was the *Passionslieder* by the Moscow-based composer Vladimir Martynov. After that, yet another version of Pärt's *tintinnabuli* suite was performed by Andres Mustonen and Hortus Musicus, labeled in a mix of Latin, Latvian, and Russian. This time, the suite consisted of *Arbos*, *Cantate Domino*, *Summa*, *Fratres*, *In spe*, and *Pari intervallo*. Then, confirming at least part of Nora Pärt's story to the Soviet Estonian Composers' Union, another work by Pärt was recorded, which Lediņš labeled "Mass in Six Parts (Test)" (in Latvian, *Mesa (6 daļās) (Tests)*). Fortunately, the tape is still playable. Listening to it, I at last found an answer to the mystery that had prompted my months-long search.[2]

Test, it turns out, was indeed a mass. But it was not just any mass. It was Pärt's *Missa syllabica*, which, as Pärt's musical diaries reveal (APK, 2-1.21), was the very first *tintinnabuli* composition he had completed using what has since become known as his "syllabic" method of setting texts – essentially, generating the contour of a melodic line algorithmically, with input into the algorithm consisting, in part, of the syllable count of each word to be set (Brauneiss 2012: 122–125; Brauneiss 2010: 114–117). As indicated in the diaries, Pärt discovered the syllabic method on 12 February 1977, and he used it that day to generate a melodic line for a Russian Orthodox prayer. Immediately after that, he used the same technique to set the Latin Gloria syllabically. Between that date and 15 February, he composed syllabic melodies to set the remaining texts of the Mass Ordinary: Kyrie, Agnus Dei, Sanctus, and Credo. He spent the next three days filling in secondary melodic lines and

2 A digital copy of the recording is now archived by the Arvo Pärt Recorded Archive, maintained by Doug Maskew in Tallinn (APRA0010328).

adding triadic *tintinnabuli* voices (T-voices) to them. By 18 February, he had finished a complete Latin Mass, which he would later call *Test* – and later still, the *Missa syllabica* (APK, 2-1.21). For present purposes, what is important to note about Pärt's discovery of his syllabic method is that it arose not from his search for a means of adapting *tintinnabuli* principles to the setting of texts in general, but specifically from his search for a way to set the Biblical words of God and of the saints in his music, a project upon which he had embarked as early as 11 or 12 November 1976 (APK, 2-1.18; APK, 2-1.19). Pärt's project of these months, in other words, was an avowedly religious project. It was an explicitly Christian project, with his first priority, upon discovering the syllabic method, being a setting the entirety of the Ordinary of the Mass, the text that constitutes the very heart of Catholic liturgical practice.

In the 1970s, the Soviet Union was an officially atheistic state, but it was emphatically *not* a place devoid of religion. Already for decades, and especially in the 1970s, many Soviet artists, including musicians in Pärt's circle, had composed sacred music or participated in private religious study (Dvoskina 2003; Kabakov 1999). But to do so *publicly*, as the anthropologist Alexei Yurchak notes, was substantially outside the bounds of what constituted "normal" behavior for a Soviet citizen. "Religion was tolerated by the state," Yurchak writes, "but disconnected from state institutions (education, media, industry, public associations, army, bureaucracy, etc.)." Its practice, Yurchak continues, was "tolerated but viewed with suspicion and hostility" (Yurchak 2006: 112). Back in 1968, Pärt had gotten himself into considerable trouble for arranging a public performance of his *Credo*, a work for chorus and orchestra whose Latin text declared his personal adaptation of the Nicene Creed: "I believe in Jesus Christ…" (Siitan 1999: 185). The scandal that erupted afterwards contributed to the greatest creative crisis of Pärt's life, a crisis that he resolved only with his discovery of the *tintinnabuli* style in 1976.

In light of this, it might seem remarkable that Pärt's musical diaries reveal his *tintinnabuli* project to have been a devotional project from its very start. As late as 12 September 1976, six weeks before the official Tallinn premiere, Pärt was still considering several possible titles for each of his earliest *tintinnabuli* compositions (APK, 2-1.18). The choral work *Calix* was also identified as a Dies Irae from the Requiem Mass, and sketches for the work, first referred to by Merike Vaitmaa (Vaitmaa 1991: 22; ETMM, M238:2/61), reveal that the score was conceived as a setting of the Latin hymn. Ahead of the premiere, *Modus* was still being called *Saara*, alluding to the Book of Genesis. And *In spe*, published in 1984 under the title *An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten*, was also, in September 1976, identified as Kyrie from the Latin Ordinary (APK, 2-1.18). For the official premiere in Tallinn on 27 October, however, Pärt disguised the devotional nature of all of these works. All of the movements of his suite were identified only by their neutral, non-religious titles (ETMM, M238:1/4). In *Calix*, the choir sing solfege syllables instead of its sacred text.[3]

In contrast his perceived need to hide the religious nature of his *tintinnabuli* project in Tallinn, the story that unfolded for Pärt in Riga was substantially different. In the disco-festival space of Lediņš's Polytechnic Student Club, Pärt evidently felt free to proclaim his Christian faith openly in music. Not only did his festival concert of October 1977 feature the first performance of the *Missa syllabica*, it also included two additional openly sacred *tintinnabuli* works, *Summa* and *Cantate Domino*. With this in mind, one might ask what it was about this festival space that made it one in which the composer seemed to have no fear. What made it a space in which he could venture to come out with works every bit as officially unacceptable as *Credo*, for which he had gotten into considerable trouble less than a decade before? If answers are to be found, I think, the figure of Lediņš might help us to discover them.

Enter the DJ

When he first proposed his idea for a series of discotheques at the Riga Polytechnic Institute, Lediņš envisioned something different from what many might imagine today. His discos would feature dancing, of course, but only in the second half of the evening. In the first half, which

[3] An archival recording of the concert is preserved at Estonian Public Broadcasting (Eesti Rahvusringhääling, Tallinn), ÜPST-2734/KCDR-1020.

he called their "educational" (*tematiska*) part, he would play recordings of music (classical and pop, Soviet and Western, recent and centuries-old), feature performers from the Latvian SSR Philharmonic Chamber Orchestra and elsewhere, and lecture to attendees about what they heard. As Aina Bērziņa, head of the Student Club at the time, described the project in the Polytechnic's student newspaper in October 1974,

> [t]his year, the Student Club is organizing something new: the discotheque. It will be a new kind of recreational evening for students, distinguished from typical events by virtue of the fact that a significant portion of our attention will be on the educational part of evening. We'll strive to acquaint ourselves with the newest jazz, estrada, and pop music. We'll organize meetings with experts and discuss subjects of vital interest today. In this way, the events will constitute something new at our institution (Bērziņa 1974).

To prepare his discotheque programs and lectures, Lediņš mined the record and magazine collections of the Latvian State Library and Conservatory, writing out in longhand scrips for delivery at the events (LLMC, Lediņš Collection, Rokraksti; LLMC, Lediņš Collection, Manuskripti; LLMC, Lediņš Collection, M. Davis). His discotheque programs were ambitious. One of the few that has survived, from November 1978, gives us a sense of the range of his concerns. The first, "educational" part of the evening, Lediņš devoted to the topic of "electronic musical instruments and their use in rock." There, he traced the sounds and technologies of the contemporary West German band Tangerine Dream back to the experimental work of Karlheinz Stockhausen, and to points even deeper into music history (LLMC, Lediņš Collection, Manuskripti). From the start, officials at the Polytechnic recognized Lediņš's project as a serious educational endeavor, and they supported it enthusiastically. In December 1974, when he first put forward his proposal, the Polytechnic branch of the Soviet Youth League or Komsomol, in charge of promoting and controlling student life at the institution, recommended approval of his plans without any formal deliberation whatsoever (LVA, PA-4263/8/2). The Komsomol reaffirmed its support for Lediņš's discos repeatedly over the next two years (LVA, PA-4263/10/1; LVA, PA-4263/10/2). As I was told in an interview with the university administrator Asja Visocka, who presided over the Polytechnic's Student Club beginning in January 1978, Lediņš and his friends were "very, very active" in shaping cultural life at the institution. And "all of them," Visocka told me, "were upstanding" (Visocka, interview 2018).

The upstanding nature of Lediņš's work carried him far in putting together his festival of October 1977. To gain support of the Komsomol, he and his colleagues framed the event as a celebration of the sixtieth anniversary of the Bolshevik Revolution, as attested by a flyer produced to advertise the festival on the Polytechnic campus (LLMC, Lediņš Collection, Pirmās diskotēkas RPI) (Figure 3). As one of Lediņš collaborators in staging the event, Boriss Avramecs (*1949), reports, the students declared the goals of their project to be: "1. To showcase the most recent achievements in Soviet music"; and "2. To foster the exchange of views and contacts between young people of the brotherly republics" (Avramecs 2006: 28–29). Recently, in Vilnius, I showed a photograph of the festival flyer to Donatas Katkus, who played first violin in the Vilnius String Quartet when they appeared at the festival. Not having seen the flyer in over forty years, Katkus appeared to register a shock of immediate recognition. And then, he burst out laughing. "We were crazy," he recalled of the event and of the actions and intentions of his friends and collaborators. "We could do whatever we wanted" (Katkus, interview 2018). As another festival organizer, Alexei Lubimov, explained to the composer Valentin Silvestrov in a letter of 12 July 1977, just as preparations for the October events were underway: "The festival taking shape [in Riga] is being supported by people from the Komsomol. In particular, it is being organized under the banner of the 60th [anniversary], because if you are already [operating] within the sphere of the Ministry of Culture, the censor will leave you alone" (Paul Sacher Stiftung, Valentin Silvestrov Collection). It is in such words from Katkus and Lubimov, I think, that we might find important clues to understanding just why and how the Student Club came to be so important to Pärt's *tintinnabuli* project during these years.

It is clear from the archives that Lediņš was highly esteemed in many corners of Riga officialdom; that his organizational work among students and musicians was officially supported,

RPI STUDENTU KLUBS

21. oktobris — 30. oktobris 1977. g.

MŪSDIENU MŪZIKAS DEKĀDE

VELTĪTA

Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas 60. gadadienai

Senās mūzikas ansamblis «Hortus musicus» (Tallina)
Viļņas stīgu kvartets
Sitamo instrumentu ansamblis. M. Pekarskis (Maskava)
Saksofonu kvartets. L. Mihailovs (Maskava)
Elektroniskās mūzikas studija (Maskava)
Vokālais ansamblis «Tonika» (Ļeņingrada)

Programmā padomju komponistu skaņdarbi

Biļetes RPI studentu klubā, Bibliotēkas ielā 2a

PAR IZDEVUMU ATBILD
RIGAS POLITEHNISKAIS INSTITŪTS
Nodots salikšanai 1977. gada 14. oktobrī. Eižāpīs papīrs. Papīra formāts 60×42. 0,46 uzsk. izdr.l.
Tirāža 200 eks. Pas. 4998. Iespiests Latvijas PSR Ministru Padomes Valsts Izdevniecību, poligrāfijas un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas Ogres tipogrāfijā, Ogrē, Revolūcijas ielā 31.
Адреса Рижского политехнического института
на латышском языке

Ogre 1977

Figure 3. Flyer of the festival of October 1977, Student Club, RPI (LLMC, Lediņš Collection, Pirmās diskotēkas RPI).

and that his activities were subjected to little or no careful oversight by institutional or governmental authorities. It is also clear that he understood quite well how to market his projects to officials so as to maintain their support and the freedom he enjoyed. It is within the relatively unmonitored space of his discotheque project that a little underground domain of creative expression seems to have been able to take root, one just big enough to accommodate such an important project as the first performance of Pärt's openly sacred *tintinnabuli* music. In this light, we might return to the ambiguous, early title of the *Missa syllabica*, premiered at the festival as *Test*. As Pärt's musical diaries make clear, the work was composed in February 1977, some eighteen months before he would even begin to work on the soundtrack for *The Test of Pilot Pirx*. But that film *did* focus on questions of religion, so I suspect that to associate his mass with that particular soundtrack, once it had its underground premiere and he had begun to acknowledge its existence publicly, might have been a strategic move. Namely, the supposed association of the mass to the film could have offered Pärt an excuse, of sorts, for the religious nature of the work, a way of avoiding a repeat of the *Credo* scandal in the event that such danger might loom again. In effect, it shows Pärt hiding yet also not hiding, openly acknowledging the existence of his mass, yet taking care to lay a foundation of plausible deniability if a concerned official should ask too many questions, listen too closely, or approach too near. In contrast, in the underground space of Lediņš's Riga festival, Pärt – like Katkus and Lubimov – felt that he could do whatever he wanted. Musically, he had felt free.

The Ritual Moment

Significantly, Pärt's was not the only sacred music to be performed at the October festival. Vladimir Martynov (*1946), a young composer from Moscow, had also had a sacred premiere: his *Passionslieder* (1977), composed for soprano and a Baroque ensemble of strings and harpsichord. Comprising nine movements, each of which based on a single G-minor, four-bar melody, Martynov's work consists of a highly repetitive, even hypnotic setting of a Lutheran chorale text written by the German theologian Johann Mentzer at the turn of the eighteenth century. *Der am Kreuz ist meine Liebe, meine Liebe ist Jesus Christ:* "He on the cross is the one whom I love, the one whom I love is Jesus Christ." Martynov's performance, too, was captured by Lediņš on reel-to-reel tape (Lauris Vorslavs, private archive). As Martynov would recall some two decades later, he first heard Pärt's *tintinnabuli* music at the same Riga festival where his *Passionslieder* premiered – Pärt's *tintinnabuli* style was not yet widely known in Moscow – and the experience struck him as something "volcanic, tectonic" (Katunyan 1999: 3). The festival as a whole, as he described in hindsight, was an event in which he and Pärt "came out together, as if in a united front, to declare a new compositional truth" (Martynov 2010: 174–175).

It is not hard to appreciate the shock Martynov experienced when he first heard Pärt's *tintinnabuli* in Riga, for the quasi-medieval sounds of *Test* and *In spe* would likely have signaled a commonality between Pärt's aesthetic concerns and his own, especially when he heard those works after the quasi-Baroque sounds of his *Passionslieder*. And their spiritual concerns intersected as well. At that time, Martynov had yet to commit fully to Orthodox Christianity. But he had already embarked upon a spiritual journey several years before. Working at a Tajik film studio at the start of the decade, he had spent his nights listening to records with friends – especially the progressive rock of King Crimson, Tangerine Dream, and Klaus Schulze. After listening, he and his companions would talk with each other about the spiritual truths – the "Great Religious Idea" (*Великая Религиозная Идея*) – that those artists' music seemed to address (Martynov 2012: 14–15). Soon, back in Moscow, Martynov took a job at the electronic music studio of the Skriabin Museum. There, he formed the rock band Boomerang (*Бумеранг*) with studio colleagues and musician friends, and he continued exploring connections between musical and spiritual practice. Listening one night at the Skriabin Studio to King Crimson's 1974 album *Red*, Martynov had a vision: of music as a "sparkling stream embracing and penetrating everything," and of the task of the composer or musician as consisting, simply, in "lowering themselves into that stream" (Martynov 2012: 22).

As Martynov later recounted, he had his first inklings of the ideas that led him to compose in the idiom of the *Passionslieder* when he read a pair of standard-issue music history texts, the polemical statements traded around 1600 between the

composer Giovanni Artusi and a brother of the composer Claudio Monteverdi. Technically, the Italians' debate focused on Monteverdi's then-radical treatment of musical dissonance, but it hit more broadly upon the role of any composer in relation to the texts they set to music. Artusi held that it was the composer's duty to subject himself to the norms and rules of inherited tradition. Monteverdi countered that the composer – as a freely interpreting intellect – was entitled to bend the rules however he wanted in order to express his own interpretation of a text. Martynov, who was just then starting to think about music as a "path toward religious understanding," found himself siding with Artusi emphatically (Martynov 2012: 23). He discussed the centuries-old debate with friends whenever and wherever they were willing to listen, and he seriously pondered writing his own polemical treatise to set the historical record straight. Monteverdi's music, and most of the music that came afterwards, was, as Martynov described it, "artistic music" – music created to give sounding expression to the mind or ideas of the artist. In contrast, the music of earlier ages was "magical music," as he called it, music that merely sounds *through* the composer, music that sounds the voice of God. That was the kind of music Martynov wished to write (Martynov 2012: 31–33).

In unknowing parallel to Pärt in Tallinn, who had begun to study medieval music sometime around 1970, Martynov immersed himself in studies of early and pre-Baroque music in Moscow. And he began to seek, in his own compositions, ways of tapping into the sounds of earlier ages – from a time, he felt, before the advent of thinking about the composer as a self-expressing artist. This meant, for Martynov, the sixteenth century or earlier, whose sounds and gestures he sought to emulate in his own compositions (he later described his project as composing with historical "simulacra") (Martynov 2011: 17). Thus, the deliberately archaic sounds of the *Passionslieder*. When Martynov first heard Pärt's *tintinnabuli* – his sacred *tintinnabuli* – in Riga in October 1977, he felt as if he saw a vision of himself reflected in a musical mirror, as if he heard an echo of his own spiritual quest in the resonant harmony of Pärt's compositions. (Figure 4.) With their joint premieres at Lediņš's festival, the event had the cast of a ritual moment. It was as though the home of the Polytechnic Student Club – the

Figure 4. Vladimir Martynov, Arvo Pärt (source: LLMC).

Anglican Church – had become a church once again, even if just for a couple of days, the sacred rite resounding in its walls for the first time since the country's Soviet annexation thirty-three years before.

An Ending

As Avramecs recalls, mistakes were made in October 1977. One of the festival's organizers reportedly dropped typescript copies of Mentzer's Lutheran text from the balcony of the Anglican Church into the audience below, just as Martynov's *Passionslieder* was being performed. A copy of the text reportedly made its way to the KGB. Quickly, the festival organizers and their enablers were charged with engaging in "religious propaganda" (Avramecs 2006: 30; Avramecs, interview 2017). To date, Latvia's KGB files remain closed to most researchers, and I have been unable to find any record of repercussions in the archives of the Komsomol, the Riga Polytechnic, or the Soviet Latvian Composers' Union, which is said to have tried to intervene in defense of the students and the artists implicated (Rovner 2000: 64; LVA, 423; LVA, PA-4263). However, several of the festival's organizers later described what they experienced. As Lediņš would recall in the time of glasnost, "after the repressions" that followed the festival, "I no longer involved myself with avant-garde music" (Vasiļjevs 1988: 14). Referencing the imaginary "travels" that such musical engagements had once afforded him, he explained: "Because I was an architecture student, I was called in to see the rector, and that's why I ceased my travels around the world. I was given a choice: to continue with my studies, or to

organize further festivals" (Lediņš 1989). Lediņš chose the former. For the pianist Lubimov, the repercussions were harsher. "After the festival in Riga," he explains, "I was deprived of concert trips abroad for several years" (Lubimov 2010: 156). Harsher still was the punishment given to the head of the Student Club, Aina Bērziņa, who lost her job (Vasiļjevs 1988: 14; Avramecs 2006: 30). The decisions behind these moves seem to have been made quietly, or in spaces still inaccessible to historians. When I spoke with Visocka, Bērziņa's successor in the post, I asked her about the circumstances surrounding the shakeup after the festival. She insisted that the event was a "completely normal festival," and she explained the cessation of Lediņš's organizational work simply: "there was," she told me, "no real desire to continue" (Visocka, interview 2018). The musicologist Martin Boiko shared a somewhat different recollection with me. Although he did not attend the festival himself, he remembers arriving at the Student Club for an event shortly after the scandal broke. "One day I went. There was this lady who always sat, smiling, at the entrance of *Anglikāņi* [the Anglican Church]. Now, she was crying. And that was it" (Boiko, interview 2018).

As the 1977–78 academic year drew to a close at the Riga Polytechnic Institute, changes were afoot. Working diligently to complete his degree, Lediņš continued to organize discos, but he increasingly sought venues beyond the campus, and he devoted an ever-larger share of his programs to rock music and dancing. In Moscow, Lubimov and his friends were busy making plans for a third festival of new music, but the events of the previous October had compelled them to look outside of Latvia entirely. With Lediņš's departure from the scene, they connected with Andres Mustonen, director of Hortus Musicus, who leveraged his esteem with Estonian officials to open the doors of Tallinn's musical establishment to an officially-sponsored, blowout event planned for November 1978 (Randalu, Mustonen 1995: 36–37). The tradition of the Polytechnic festivals in which Pärt's sacred *tintinnabuli* project took root would continue after all, but in a new locale: in Tallinn, right in Pärt's backyard.

Avramecs would not be involved in organizing the Tallinn festival of 1978. For him, as for both Martynov and Lubimov, the culminating moment for the underground music scene he helped to shape would remain the Riga Polytechnic festival of October 1977 (Avramecs, interview 2019; Lubimov 2010: 159; Martynov 2010: 174–175). Looking back from the vantage of nearly thirty years after the event, Avramecs described its significance largely in terms of its impact upon the social realm, a realm that was both aesthetic and spiritual, and perhaps even slightly, vaguely political. Recalling the festival concert at which Martynov's *Passionslieder* was premiered, he remembered:

> The concert took place late in the evening, at the end of October. And that night, on the embankment beside the Anglican Church, there was a rehearsal for an army parade going on, because 7 November was approaching. You could hear the grumbling of truck drivers and commands shouted in Russian. But right next to all that, it was a little oasis (Avramecs 2006: 30).

At that moment, in that ritual moment, it was as though a spiritual history interrupted decades before were revealed to be continuous after all. Underground, the sacral life of the church in Riga's Old Town resumed, momentarily.

Interviews and Correspondence

Avramecs, Boriss, interview with the author, Riga, 2 November 2017 (in Latvian).

Avramecs, Boriss, interview with the author, Riga, 7 May 2019 (in Latvian).

Boiko, Martin, interview with the author, Riga, 3 September 2018 (in English).

Katkus, Donatas, interview with the author, Vilnius, 31 May 2018 (in English).

Kõrver, Kristina, interview with the author, Laulasmaa, 1 November 2017 (in English).

Schmelz, Peter J., email correspondence with the author, 20 January 2017 (in English).

Siitan, Toomas, interview with the author, Tallinn, 31 October 2017 (in English).

Visocka, Asja, interview with the author, Riga, 5 September 2018 (in Latvian).

Archival Materials

Arvo Pärt Centre / Arvo Pärdi Keskus (APK, Laulasmaa)

APK, 2-1.10: Musical diary. 8 (16.04.1976–20.05.1976).

APK, 2-1.18: Musical diary. 16 (03.09.1976–27.11.1976).

APK, 2-1.19: Musical diary. 17 (28.11.1976–10.02.1977).

APK, 2-1.21: Musical diary. 19 (12.02.1977–19.03.1977).

Arvo Pärt Recorded Archive (Tallinn)

APRA0010328: "Mūsdienu mūzikas dekāde" Festival.

Estonian Composers' Union / Eesti Heliloojate Liit (EHL, Tallinn)

EHL, Pärt 1956–1978.

Estonian Public Broadcasting / Eesti Rahvusringhääling (Tallinn)

ÜPST-2734/KCDR-1020: Arvo Pärt – Teoste esiettekannete kontsert [Arvo Pärt – Concert of premieres].

Estonian Theatre and Music Museum / Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum (ETMM, Tallinn)

ETMM, M238:1/4: Kavalehed [Programmes].

ETMM, M238:2/13: Kammeransambli süit. Partituur (Calix, Aliinale, Modus, Pari intervallo, In spe) [Suite for chamber ensemble. Score (*Calix*, *Für Alina*, *Modus*, *Pari intervallo*, *In spe*)].

ETMM, M238:2/61: 2 osa kammeransamblisüidist, Modus ja Calix (visandid) [2 movements from a suite for chamber ensemble, *Modus* and *Calix* (drafts)].

ETMM, M238:2/62: Muusika filmile "Piloot Pirx", kavand [Music for the film *The Test of Pilot Pirx*, draft].

ETMM, M238:2/TA: Muusika filmile "Piloot Pirx" [Music for the film *The Test of Pilot Pirx*].

ETMM, MO20: Hortus Musicus: kavad [programmes] (1972–1982).

Latvian Centre for Contemporary Art / Latvijas Laikmetīgas mākslas centrs (LLMC, Riga)

LLMC, Hardijs Lediņš Collection, M. Davis.

LLMC, Hardijs Lediņš Collection, Manuskripti [Manuscripts].

LLMC, Hardijs Lediņš Collection, Pirmās diskotēkas RPI [First discos at RPI].

LLMC, Hardijs Lediņš Collection, Rokraksti [Manuscripts].

National Archives of Latvia / Latvijas Valsts arhīvs (LVA, Riga)

LVA, 423: Latvijas Komponistu savienība [Latvian Composers' Union].

LVA, PA-4263/8/2: Ar Darba Sarkanā karoga ordeni apbalvotā A. Pelšes Rīgas Politehniskā institūta LĻKJS komiteja. Протоколы [Protokoly] [Komsomol committee of the Riga Polytechnic Institute. Minutes] (01.07.1974–31.12.1974).

LVA, PA-4263/10/1: Ar Darba Sarkanā karoga ordeni apbalvotā A. Pelšes Rīgas Politehniskā institūta LĻKJS komiteja. Протоколы [Protokoly] [Komsomol committee of the Riga Polytechnic Institute. Minutes] (01.01.1976–30.06.1976).

LVA, PA-4263/10/2: Ar Darba Sarkanā karoga ordeni apbalvotā A. Pelšes Rīgas Politehniskā institūta LĻKJS komiteja. Протоколы [Protokoly] [Komsomol committee of the Riga Polytechnic Institute Komsomol. Minutes] (01.07.1976–31.12/1976).

Paul Sacher Stiftung (Basel), Valentin Silvestrov Collection.

Vorslavs, Lauris (Riga), private archive.

Published Works

Avramecs, Boriss 2006. Neoficiālie laikmetīgās mūzikas festivāli 1976. un 1977. gados Rīgā. – *Robežu pārkāpšana. Mākslu sintēze un paralēles 80. gadi.* Sast. Ieva Astahovska, Rīga: Laikmetīgās Mākslas Centrs, lpp. 20–31.

Bērziņa, Aina 1974. Jaunie studenti! – *Jaunais inženieris*, 14. oktobrī.

Brauneiss, Leopold 2010. Tintinnabuli – eine Einführung. – *Arvo Pärt im Gespräch*. Hrsg. Enzo Restagno u. a., Wien: Universal Edition, S. 98–155.

Brauneiss, Leopold 2012. Tintinnabuli: An Introduction. – *Arvo Pärt in Conversation*. Ed. Enzo Restagno et al., Champaign: Dalkey Archive Press, pp. 107–162.

Dvoskina 2003 = Двоскина, Елена 2003. Татьяна Гринденко: новый путь. – *Музыкальная академия* 2, с. 49–57. [Dvoskina, Elena 2003. Tat'yana Grindenko: novyy put'. – *Muzykal'naya akademiya* 2, s. 49–57.]

Kabakov 1999 = Кабаков, Илья 1999. *60е–70е*… Записки о неофициальной жизни в Москве. Wiener Slawistischer Almanach 47 (Sonderband), Wien: Gesellschaft zur Förderung slawitischer Studien. [Kabakov, Ilya 1999.

60e–70e… Zapiski o neofitsial'noy zhizni v Moskve. Wiener Slawistischer Almanach 47 (Sonderband), Wien: Gesellschaft zur Förderung slawitischer Studien.]

Karnes, Kevin C. 2017. *Arvo Pärt's Tabula rasa*. Oxford / New York: Oxford University Press.

Katunyan 1999 = Катунян, Маргарита 1999. Уникальный эксперимент со временем. – *Музыкальная академия* 3, с. 1–9. [Katunyan, Margarita 1999. Unikal'nyy eksperiment so vremenem. – *Muzykal'naya akademiya* 3, s. 1–9.]

Kautny, Oliver 2002. *Arvo Pärt zwischen Ost und West. Rezeptionsgeschichte*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler.

Lediņš, Hardijs 1989. Vai esmu iegājis vesturē kā mūziķis…. – *Padomju jaunatne*, 21. oktobrī.

Lubimov 2010 = Любимов, Алексей 2010. Время радостных открытий. – *Эти странные семидесятые, или Потеря невинности: Эссе, интервью, воспоминание*. Сост. Георгий Кизевальтер, Москва: Новое литературное обозрение, с. 151–166. [Lubimov, Aleksey 2010. Vremya radostnykh otkrytiy. – *Eti strannyye semidesyatyye, ili Poterya nevinnosti: Esse, interv'yu, vospominaniye*. Sost. Georgy Kizeval'ter, Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, s. 151–166.]

Martynov 2010 = Мартынов, Владимир 2010. Поворот 1974–1975 годов. – *Эти странные семидесятые, или Потеря невинности: Эссе, интервью, воспоминание*. Сост. Георгий Кизевальтер, Москва: Новое литературное обозрение, с. 167–179. [Martynov, Vladimir 2010. Povorot 1974–1975 godov. – *Eti strannyye semidesyatyye, ili Poterya nevinnosti: Esse, interv'yu, vospominaniye*. Sost. Georgy Kizeval'ter, Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, s. 167–179.]

Martynov 2011 = Мартынов, Владимир 2011. *Зона opus posth, или Рождение новой реальности*. Москва: Классика-XXI. [Martynov, Vladimir 2011. *Zona opus posth, ili Rozhdeniye novoy real'nosti*. Moskva: Klassika-XXI.]

Martynov 2012 = Мартынов, Владимир 2012. *Автоархеология 1978–1998*. Москва: Классика-XXI. [Martynov, Vladimir 2012. *Avtoarkheologiya 1978–1998*. Moskva: Klassika-XXI.]

May, Christopher J. 2016. *System, Gesture, Rhetoric: Contexts for Rethinking Tintinnabuli in the Music of Arvo Pärt, 1960–1990*. D.Phil. diss., University of Oxford.

Mihkelson, Immo 2016. The cradle of tintinnabuli – 40 years since a historic concert. – *Arvo Pärt Centre*, 27 October, https://www.arvopart.ee/en/the-cradle-of-tintinnabuli-40-years-since-a-historic-concert/ (14 October 2019).

Randalu, Ivalo, Andres Mustonen 1995. Muutumised – Andres Mustonen Arvo Pärdist ja iseendast. – *Teater. Muusika. Kino* 11, lk. 33–40.

Rovner 2000 = Ровнер, Антон 2000. Рига – мое музыкальное призвание. – *Музыка и время* 5, с. 60–65. [Rovner, Anton 2000. Riga – moye muzykal'noye prizvaniye. – *Muzyka i vremya* 5, s. 60–65.]

Schmelz, Peter J. 2009. *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw*. Oxford / New York: Oxford University Press.

Siitan 1999 = Сиитан, Тоомас 1999. Арво Пярт – песни изгнанника. – *Музыкальная академия* 10, с. 185–188. [Siitan, Toomas 1999. Arvo Pärt – pesni izgnannika. – *Muzykal'naya akademiya* 10, s. 185–188.]

Vaitmaa, Merike 1976. Hortus Musicus – muusika aed. – *Sirp ja vasar*, 10. detsember, lk. 10.

Vaitmaa, Merike 1991. Arvo Pärdi vokaallooming. – *Teater. Muusika. Kino* 2, lk. 19–27.

Vasiļjevs, Igors 1988. Tiesa. – *Liesma* 4, lpp. 14–15.

Yurchak, Alexei 2006. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.

Arvo Pärt, Hardijs Lediņš ja rituaalsed hetked Riias oktoobris 1977

Kevin C. Karnes

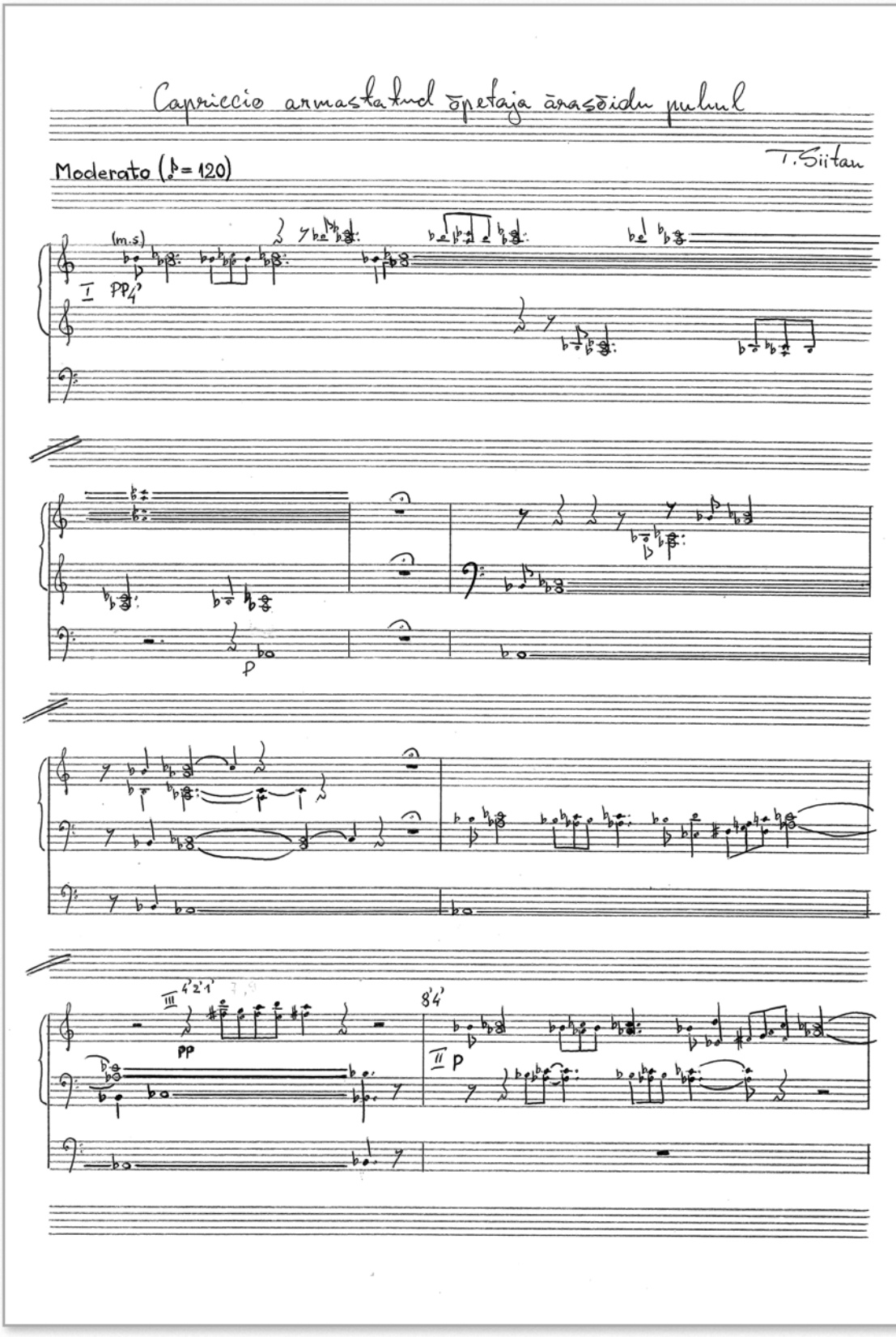
Arvo Pärdi *tintinnabuli*-muusika esmaesitus Tallinnas 27. oktoobril 1976 oli linna kultuurielus paljulubav sündmus, nii „ametlik", kui üks kontsert Eesti NSV-s olla sai. See polnud aga Pärdi *tintinnabuli*-stiilis muusika esimene avalik esitus. Too leidis aset 27. aprillil 1976, kui Riia vanalinnas anglikaani kirikus toimunud uue muusika festivalil tuli mitteametlikult esiettekandele „Saara oli 90-aastane". Festival organiseeriti Riia Polütehnilise Instituudi üliõpilasklubi diskoteegi egiidi all. 1977. aasta oktoobris korraldas üliõpilasklubi arhitektuuritudeng Hardijs Lediņši (1955–2004) eestvedamisel teise uue muusika festivali, kus anti võimalus järgmiste *tintinnabuli*-kompositsioonide esmaesitusteks: „Arbos", „Cantate Domino canticum novum", „Fratres" ja „Summa", kõrvuti salapärase *tintinnabuli*-teosega, mille pealkirjaks oli „Test". Artikkel keskendub sellele varasele, suuresti unustatud seosele Pärdi, *tintinnabuli*-muusika ja tudengikultuuri vahel 1970ndate NSVL-is. Selles näidatakse, et Riia üliõpilasklubist sai tol ajal helilooja laboratoorium, põrandaalune ruum, kus ta tuli esimest korda avalikult välja otseselt kristliku muusika loojana.

Riias esmaesitusele tulnud, „Testiks" nimetatud kompositsiooni identiteet oli uurijatele kaua aega müsteerium, kes oletasid seost Pärdi muusikaga filmile „Navigaator Pirx" (1978–79). Kuid filmiga seonduv arhiivimaterjal ei näita kokkupuutepunkte filmimuusika ja Pärdi *tintinnabuli*-stiilis loomingu vahel, peale käputäie tsitaatide teosest „Kui Bach oleks mesilasi pidanud" (1976). Ent helisalvestis oktoobrikuise festivali kontserdilt, mis on säilinud Lediņši perekonnasõbra Lauris Vorslavsi eraarhiivis, näitab, et „Test" oli tegelikkuses Pärdi „Missa syllabica" (1977). Pärdi muusikapäevikud tõendavad, et „Missa syllabica" oli esimene *tintinnabuli*-teos, mille ta komponeeris, kasutades tekstist muusika tuletamisel oma niinimetatud süllaabilist meetodit. Tõepoolest, ta oli avastanud süllaabilise tehnika, otsides teed, kuidas komponeerida ladinakeelset missat.

Et mõista, miks Riia diskoteek kujutas endast turvalist kohta, kus korraldada Pärdi ideoloogiliselt kõige problemaatilisema, nõukogude võimu poolt keelatud, varjamatult vaimuliku muusika esiettekandeid, võiks lähemalt vaadelda Lediņši diskotegevust Riia Polütehnilises Instituudis. Tema diskoplaanidele oli alus pandud 1974. aastal, ja diskoteek muutus kiiresti magnetiks tudengitele ning linna ja kaugemategi piirkondade loomingulistele noortele. Algusest peale osutus Lediņš väga osavaks võimude toetuse säilitamisel, saades oma tegevusele korduvalt heakskiidu komsomoli juhtorganitelt ja koostades kavasid, millesse olid kaasatud külalised nõukogude ühiskonna ülemkihist, kaasa arvatud Läti NSV Heliloojate Liidu esimees ja – sellest on teateid – Alfred Schnittke. Tegelikult imetleti Lediņšit ja tema tegevust Polütehnilises Instituudis niivõrd, et tal lubati tegutseda küllalt vabalt; arhiivimaterjalid tõendavad, et vastutavad komsomolitegelased lubasid tema diskodel toimuda ilma suurema järelevalveta.

See oli kontekst, milles Lediņš ja ta sõbrad organiseerisid 1976–77 oma uue muusika festivale. Festivali külaliste hulka kuulusid Aleksei Ljubimov, Tatjana Grindenko ja helilooja Vladimir Martõnov. Eriti Martõnovile tähendasid Riia festivalid nõukogude muusikaelus märgilise tähendusega sündmusi, need andsid talle nagu Pärdilegi võimaluse esitleda oma esimest varjamatult vaimulikku kompositsiooni diskoteegiprojekti turvalistes raamides. Samal oktoobrikuu festivalil, kus mängiti Pärdi „Missa syllabicat", tulid esiettekandele Martõnovi „Passionslieder" („Kannatuslaulud", 1977). Kuid hiljem lahvatas skandaal. Martõnovi teose esituse ajal levitas üks festivalist osavõtja kontserdikülastajate hulgas „Kannatuslaulude" vaimuliku teksti koopiaid. Koopiad leidsid tee võimudeni, ja Lediņšil keelati tulevikus festivale korraldada. Sel momendil liikus impulss Tallinna, kus Varajase ja nüüdisaja muusika festival novembris 1978 tähistas selle üürikese festivalitraditsiooni kulminatsiooni ja ühtlasi lõppu.

Tõlkinud Anu Schaper


Capriccio armastatud õpetaja ärasõidu puhul
T. Siitan
Moderato (♩= 120)
(m.s)
I
pp
p
III
4'2'1'
pp
8'4'
II
p

The Train to Brest: Mapping the Borders of Pärt Reception[1]

Chris May

Abstract

Arvo Pärt and his family left the Soviet Union in January 1980. A young student, Toomas Siitan, accompanied them as far as the border crossing at Brest station. This shared journey was remarkable in its own right, but has also become tightly bound to understandings of Pärt's music, and of the *tintinnabuli* style in particular. Motivated by the occasion of Siitan's sixtieth birthday, this paper does not present new research, but instead treats Pärt's moment of departure as a springboard for some wider reflections on these patterns of reception. Some major fault lines are briefly reviewed: differences in perception between the so-called East and West, the split identity of *tintinnabuli* itself, the experiential significance of displacement and trauma. Pärt's emigration is then linked to two specific issues in slightly more detail: firstly, the status of his pre-*tintinnabuli* scores, and secondly, the contested perceptions of him as an "Estonian" composer.

In January 1980, Arvo Pärt and his family made a very difficult journey. For someone like me – an Australian, from a much younger generation, with no experience of the institutional pressures that affected many Soviet lives – their departure is quite simply impossible to imagine. The composer had kidney troubles; he and his wife Nora had two small children. And yet their situation in Estonia had become untenable: "I had practically no chance of surviving as a composer," Pärt later reflected, "because the functionaries I depended on for my existence acted towards me with constant animosity" (Restagno 2012: 44). The Pärts emigrated with no money, no set destination, no future certainty, and no real hope of ever again seeing their friends, colleagues or homeland. While their apartment had been crowded enough the previous evening, few dared risk a public farewell at Tallinn's main station when the early morning train carried them away.[2]

The suitcases were heavy, and Toomas Siitan, a young composition student, offered to help the family as far as the border. Pärt's relationship with Siitan was then one of informal mentorship, having begun a few years earlier when Siitan approached Pärt about his high school dissertation on the cello concerto *Pro et contra* (the inaugural work, perhaps, of the academic career celebrated in this collection). Siitan took no personal risk by assisting the Pärts, but nevertheless describes his presence on the train as a "half-secret." In the aftermath of the journey, he wrote a small organ piece entitled *Capriccio on the departure of a beloved teacher* – a title that took its inspiration, of course, from one of J. S. Bach's earliest works for keyboard.[3] Throughout the period of Pärt's absence from Estonia, the two managed to stay in contact.

Nora's aunt, who had contributed to the costs of the trip, was also on the train. Between Tartu and Vilnius one other traveller joined the family: the filmmaker Grigori Kromanov, a friend and collaborator of Pärt. It was a long journey; there was plenty of conversation. Still, Siitan recalls that the mood of the group was "very hard" in the face of such an unknown future (compare Engelhardt 2012: 37). In 2005, when he discussed these events with the Pärts, he realised that this time in their lives had been so turbulent, so exhausting, that many of the details had slipped from their memories. But at last, after a long day and night in the wagon, the train reached the final threshold: the station terminal at the border city of Brest. Arvo and Nora had already heard rumours of the

1 My thanks to Toomas Siitan, Kevin C. Karnes and the organisers of the *Toomas Siitan 60* conference in April 2018. I am also grateful to the *Res Musica* peer reviewers for suggesting valuable improvements to this paper.

2 This section draws on an interview with Toomas Siitan conducted on 24 February 2018. See also Restagno 2012: 47.

3 Bach's BWV 992 is the *Capriccio on the departure of a beloved brother.*

treatment given to Neeme Järvi's family, at the same place, the week before.[4] They were full of apprehension. Siitan, meanwhile, could go no further: unable to join the family in the customs area, he was restricted to peering through a gate.

And so he did not quite see or hear what happened next – the famous "unforgettable scene" reported by Nora to Enzo Restagno. The border officers discovered the family's cassettes in the course of their inspections, and placed one in the player. Pärt's *tintinnabuli* music began to sound through the huge hall, and suddenly the tension was released. Everything became a bit calmer; the officers were quite kind. Moments of everyday beauty unfolded to the music: the female border officers tried to copy an appealing knitting pattern; Michael Pärt was comforted in his cradle while a tiny icon lay hidden in his pocket (Restagno 2012: 47). And eventually the family went on their way. Siitan had stayed the whole time, and he was able to exchange with Arvo one last, wordless gesture of goodbye – goodbye forever – before they passed out of view. The border was closed the very next day.

It has been my privilege to be mentored by Toomas Siitan in my own study of Arvo Pärt. What follows is not a research paper, but a series of reflections on this extraordinary departure. In ways both obvious and subtle, Pärt's emigration has become tightly bound to understandings of his music, and of the *tintinnabuli* style in particular. On the occasion of Siitan's sixtieth birthday, it seems fitting to approach a composer to whom he has dedicated so much of his scholarly energy by contemplating a journey for which he himself was present.

It is not certain whether the tape from Brest still exists. However, other Pärt recordings from the late 1970s clearly establish that what those present must have heard in the station hall was nothing like the *tintinnabuli* recordings available for consumption today. A good example is *Missa syllabica*, which Nora specifically recalled as having been played at the border. A 1977 Riga recording of this piece, performed by Hortus Musicus, is raw and uneven.[5] The tuning is inconsistent, the ensemble slightly ragged, the performers' physical effort unconcealed. It is far removed from *tintinnabuli*'s contemporary soundworld, designed to calm and to transport, and quintessentially identified with purity: the single note, beautifully played. For contemporary listeners, therefore, this tape offers a challenging and even slightly unwelcome experience.[6] We cannot erase the later evolution of Pärt's music from our ears, and nor do we really wish to. Our attempts to conjure up the "unforgettable scene" at Brest founder as we confront a relic of *tintinnabuli* that is uglier than we might like. These echoes from the threshold of Pärt's emigration, therefore, offer us far more than anecdotal nostalgia. They disconcert us through their historical and aesthetic distance from an ideal *tintinnabuli* that is today sometimes taken for granted. In doing so, I suggest, they act as an invitation to interrogate the complex effects of emigration – that moment where everything changes forever – on Pärt's subsequent musical identity.

In style-driven Pärt narratives, 1976 – the year *tintinnabuli* emerged – is usually marked as the crucial moment (see for example Hillier 1997: xi and 77; Kimberley 2005: 44–45). In a reception context, however, as Oliver Kautny has shown, Pärt's emigration more typically becomes a key event to which meaning is attached. Different perspectives on this episode have shaped highly contrasting responses to Pärt's music (Kautny 2002: 16; compare Dolp 2017a: 3–4). One example comes from a 1984 concert in New York, at which the composer was explicitly advertised by the Continuum ensemble as a Soviet nonconformist whose music frequently connoted resistance, its possible meanings thus becoming suffused by Cold War clichés. Reviews of the concert confirm a tendency to critique Pärt's music by stylising his person and history; Kautny labels the event a "high point of Western emigrant worship" (see Kautny 2002: 159–164; Sachs 1984). On the other

4 Järvi's emigration was induced by similar pressures to that of Pärt.

5 This recording was made at a festival of new music in October 1977, and is preserved at the Latvian Centre for Contemporary Art. See further Kevin C. Karnes' essay in this issue (I am grateful to him for bringing this recording to my attention).

6 This essay was originally given as a conference paper in Tartu. Afterwards, one attendee specifically commented on my mercilessness in playing the first few seconds of the Sanctus from the 1977 tape.

side of the so-called Iron Curtain, Pärt's departure perhaps came to influence his patterns of reception with greater immediacy still. His name, for example, cannot be found at all in Estonian music encyclopedias and other publications from the early 1980s. The composer's new status as *persona non grata* snap-froze official debate, disrupting what had hitherto been a steady series of critical efforts to situate his music within the perennial (and perennially shifting) aesthetic ideologies applicable to Soviet-Estonian artists.

The surviving tapes from the 1970s, and the cognitive dissonance we feel when hearing them, reveal with particular clarity how *tintinnabuli*'s identity rapidly split around Pärt's emigration. The style's most canonical works – *Fratres*, *Spiegel im Spiegel*, even *Passio* – assumed their notated form in the East, but their authoritative sounding form only in the West.[7] It is notable that when Estonians first heard *tintinnabuli* music – again in raw Hortus Musicus performances, this time dating from 1976 – their initial evaluation was often uncertain. One early review by Merike Vaitmaa, normally a staunch advocate for Pärt's music, reads in part: "I do not know whether the commonplace that all authors need not write alike, and all listeners need not listen alike, requires restating. 'Tintinnabuli' is certainly not music accepted the same way by everyone …" (Vaitmaa 1976: 10).[8] By contrast, the decade following the transit at Brest saw the consolidation of a more palatable and enduring aural aesthetic for *tintinnabuli*, led by the ECM record label and interpreters schooled in early music performance practice. These developments were closely linked to the growing success of Pärt's new style, and to the history of *Tabula rasa* in particular. Could it be, therefore, that *tintinnabuli* (as broadly recognised and valued today) could only have formed under the impure conditions of a Western marketplace, aided by clever image-building and the commodification and technologisation that Kautny describes as "preconditions for a successful reception of Pärt's counter-aesthetic of stillness, reduction, nature and harmony" (Kautny 2002: 268)? Moreover, as Jeffers Engelhardt points out, the 1980s stabilisation of the "Pärt sound" eventually fed directly back into the compositional processes used for works such as *Miserere* (Engelhardt 2012: 38–39). In a very real sense, then, the "settled" *tintinnabuli* style was an artefact of a fundamentally unsettling process: a music built across the rifts of displacement, shot through by plurality and contradiction.

This line of thought points towards the close relationships between emigration, violence and trauma. Clearly enough, the Pärt family's long journey from Tallinn to Vienna was not entirely voluntary. It had been brought about largely by institutional forces, behind whose authority lay always the possibility of real and literal violence.[9] Old friendships had bent and broken; "home" was no longer itself. And the Brest crossing, irrevocable and permanent, surely wrought metaphorical violence on those who undertook it, for the price of departure was existential doubt – a weakening of the roots and contexts that had sustained identities both personal and musical. Such dislocations have been all too common in a war-torn and politically divided Europe. Considered against this backdrop, Nora Pärt's story of the tape and its soothing effect at the station is particularly remarkable. For in her account, *tintinnabuli* music became an affective soundtrack through which a brief instant of beauty and peace could arise to offer sustenance to a family at its most painful and vulnerable moment. As Maria Cizmic, Kaire Maimets and others have shown, numerous listeners report similar responses to Pärt's music, and the re-use of *tintinnabuli* works in film and other media tends to further confirm these patterns (see Cizmic 2012; Maimets-Volt 2009). Suddenly, therefore, the Pärts' own experience of *tintinnabuli* at the decisive moment of emigration

7 This division goes back to the successful Grindenko-Kremer tour of *Tabula rasa* through several Western cities in late 1977 – ironically, an example of a 1970s Pärt performance that was anything but mediocre. See Karnes 2017 for a detailed account of how these events helped to shape the tensions that ultimately led to Pärt's emigration.

8 Vaitmaa continued: "Whether it [*tintinnabuli*] yields great musical beauty and deep possibility, or just dullness, depends on the listener." Original text: "Ei tea, kas on vaja meenutada käibetõde, et kõik autorid ei pea kirjutama ühtviisi ja kõik kuulajad kuulama ühtviisi. 'Tintinnabuli' pole kõigile kindlasti ühtmoodi vastuvõetav muusika. Oleneb kuulajast, kas ta leiab suure muusikalise ilu ja süvenemisvõimaluse või – hoopis igavuse."

9 As was typical of the period, much of what took place was not documented. Reconstructions depend mainly on (contested) oral history: Kautny 2002 remains the most detailed attempt to date.

becomes a prescient metaphor for one of the most powerful reception discourses surrounding Arvo Pärt's music: its documented capacity to engage with violence and trauma, express them, and even help to heal them. With *tintinnabuli*, Pärt has been peculiarly able to write music that speaks to those who have undergone profound rupture: perhaps the Icelandic musician Björk had this in mind when she remarked that the composer had the "whole battle of [the twentieth] century inside him."[10]

The 1980 journey shared by the Pärts and Toomas Siitan has, then, come to symbolise and organise many different responses to his music – some visceral, others political, still others concerned with agency and empowerment, and all partial. The remainder of this essay links Pärt's emigration to two issues that were of particular interest to me during my time in Estonia: firstly, the status of his pre-*tintinnabuli* scores, and secondly, Estonian perceptions of him as a national composer. My own position in raising such matters can never be neutral or complete: accordingly, what follows should be taken primarily as a sequence of impressions and suggestions.

Commentators on Pärt have long struggled to give a nuanced account of the relationship between the composer's *tintinnabuli* and pre-*tintinnabuli* music. Pärt's diverse pre-1976 output includes many serial and collage works, but also features neoclassical, aleatoric and socialist realist elements and extends to numerous children's songs and film scores. Back in 2002, Kautny identified a defining theme of Pärt reception outside the former Soviet Union: that these earlier works almost never took on real significance in discussions of *tintinnabuli* (Kautny 2002: 244).[11] Instead, Western listeners have been encouraged to understand *tintinnabuli* in relation to other musical reference points, such as American minimalism, medieval chant, and the soundscapes of Orthodox ritual. Kautny himself, joined more recently by other writers such as Kevin C. Karnes and Laura Dolp, sought to demonstrate both the constructedness and the limitations of these frameworks (see Karnes 2017; Dolp 2012: 34). Nevertheless, I believe that his observation remains fundamentally true today in both commercial and critical forums. ECM, for example – the record label most closely identified with Pärt – almost never releases his 1960s music.[12] Likewise, the Western contributors to two recent Pärt anthologies (Shenton 2012; Dolp 2017b) hardly mention his pre-*tintinnabuli* output in their chapters. It is seemingly still uncontroversial in academic literature to write as though *tintinnabuli* were a style that arose "from scratch," stands apart from Pärt's early works, and may be persuasively interpreted without the analytical and historical frames of reference that those works offer.[13]

Pärt's emigration has, I feel, helped to shape these discursive trends in at least three ways. Firstly, it has drawn a strong dividing line across his repertoire in practical terms. While Pärt's departure from the Soviet Union did not coincide with the emergence of *tintinnabuli* (as already noted), it is undeniably the case that his pre-*tintinnabuli* works did not "cross the border" with him in the same way as his newest style. Secondly, as the 1984 Continuum concert reveals, Pärt's émigré status itself became the centre of widely circulating and apparently self-sufficient interpretative narratives for *tintinnabuli*, via persistent tropes such as the Soviet dissident, the spiritual ascetic, wholeness and reduction, and the West as a site of cultural liberalism (see Karnes 2017: 7; Engelhardt 2012: 34). Thirdly, the archetypal progression of self-discovery (turbulence, crisis, rebirth) often used to narrate Pärt's stylistic evolution carries with it certain normative implications – for example, that *tintinnabuli* is his "truest" music, transcending its context of tension with restrictive cultural authorities in a way that his serial oeuvre could

[10] Björk, 1997 interview with Arvo Pärt, transcribed at https://www.bjork.fr/bjork-arvo-part-Modern-Minimalists-BBC-1997 (accessed 13 October 2019).

[11] *Credo* and the Symphony No. 3 tend to find a limited place in conventional narratives as a crisis work and transitional work respectively.

[12] The 2018 recordings of Pärt's first three symphonies constitute the first ECM release of pre-*tintinnabuli* music (Arvo Pärt: *The Symphonies*. CD, 2018, ECM 2600).

[13] For two nuanced exceptions see Schmelz 2009; Quinn 2002.

not. It is overly easy, from this standpoint, to imagine Pärt's departure from Soviet Estonia as the culmination of a quest for social freedom that was indistinguishable from his artistic searches. The net result of all this, as Dolp has commented, is that "any continuity in [Pärt's] compositional process" – of which there is a great deal – has been "pushed to the background" (Dolp 2017a: 4). I would go so far as to claim that Western attempts to engage with Pärt's output have yet to adequately negotiate the majority of symbolic and practical obstructions associated with the storied journey of 1980.

By contrast, it seems to me that Estonians in particular have always had a different perspective on the interconnectedness of Pärt's different periods. Some distinctive features of the composer's overall style, as proposed by Uno Soomere, offer a good illustration. Over the course of two pages, Soomere mentions Pärt's meticulous selection of musical ideas through clear and concise starting material, his development by accumulation, his "targeted expressive motion," and his "carefully weighed-up" approach to formal detail. Soomere also notes a "close bond between the rational and the feelingful," and he concludes that "at the forefront of the realisation of [Pärt's] creative thoughts is a strict calculation of the expressive resources." These words clearly describe *tintinnabuli* well. It is remarkable, therefore, that they were written in the early 1970s, long before the style's inception, in a draft article apparently intended for the cultural newspaper *Sirp ja Vasar* ("Hammer and Sickle") (Soomere 1973(?), TMM M238-1-22).[14] Yet we should not be too surprised, for Soomere's thoughts simply demonstrate the robustness and viability of Pärt's previous music as a hermeneutic platform for *tintinnabuli*. For this critic, I suspect, it would have been obvious that the compositions of 1976 and 1977 were to be understood continuously with Pärt's earlier works – ridiculous, in fact, to suggest otherwise. It was a new direction, yes, but this composer often took new directions without fundamentally changing his musical identity. This holistic understanding of Pärt's oeuvre has seldom been adopted outside Estonia as a primary basis for approaching the *tintinnabuli* style.

Soomere is by no means the only salient example. Other Estonian writing has consistently recognised the links between the strictness of *tintinnabuli* and Pärt's twelve-tone music in particular. Indeed, Vaitmaa's *Sirp ja Vasar* review of the first public *tintinnabuli* concert in 1976 made this very point: the new style, she wrote, resembled "in part the old, strict style of counterpoint, in part the strictest of the twentieth century, serial technique" (Vaitmaa 1976: 10).[15] The same idea appeared in expatriate Harry Olt's 1980 book *Estonian Music* (Olt 1980: 119–120), and we find it again in a 2004 overview of prominent Estonian musicians, which adds that *tintinnabuli* is a species of "new austerity" (Mattisen 2004: 100). Almost 30 years into *tintinnabuli*'s own evolution, Pärt's 1960s music was evidently still considered important when describing its essential features. Similar connections, as Karnes observes, have been put forward by Svetlana Savenko, another musicologist from the former Soviet space (Karnes 2017: 12–13). And in 2000 Vaitmaa took up the thread directly from Soomere with her declaration that Pärt's "meditative" works were only static at first glance, and that, in fact, they were all dramaturgically constructed (Vaitmaa 2000: 164).[16] This viewpoint is at odds with numerous Western accounts that dwell on flatness and stasis, and it is surely not coincidental that it should be articulated by a figure with close knowledge of the cultural conditions within which Pärt produced not only the early works of *tintinnabuli*, but also his serial and collage music.

---

[14] Original phrases: "Muusikaline mõte (idee) on selge, lähtematerjal lakooniline, selle valik (eriti viimastes teostes) hoolikas. Mõtet iseloomustab suunatud ekspressiivne liikumine. Areng toimub sageli uute mõtteniitide (häälte) liitumise kaudu. / Hoolikalt läbikaalutud vormiline külg ... / Ratsionaalse ja tunnetusliku tihe side. Loomingulise mõtte realiseerimisel on esiplaanil vahendite väljendusrikkuse range arvestus." The draft article is entitled "Arvo Pärdi sümfonismist" and was seemingly never published in *Sirp ja Vasar*. It is likely related to Soomere's later article, "Simfonizm Arvo Piarta," in *Kompozitory Soiuznykh Respublik*, vol. 2 (Moscow: Sovetskii Kompozitor, 1977), pp. 161–221.

[15] Original: "Pärdi seekordne kompositsioonitehnika meenutab osalt vana range stiili kontrapunkti, osalt XX sajandi rangeimat, seeriatehnikat …".

[16] Original: "Pärdi meditatiivsed teosed on esmapilgul staatilise dramaturgiaga. Lähemal vaatlusel on teisiti. Üheski teoses pole nn. avatud vormi (vormikäsitlus, mis sageli kaasneb staatilise dramaturgiaga)."

Pärt's pre-1976 music remains far better known in Estonia than elsewhere, and scholarship on the composer would benefit significantly from a full study of the works that he "left behind" at the border (including certain compositions that are no longer officially listed). For present purposes, however, it is worth reiterating how the two contrasting frameworks just described for attaching meaning to *tintinnabuli* differ in their relationship to Pärt's emigration. In one, his departure consolidates a hard repertorial division and meanwhile contributes to biographical mythmaking. In the other, it adds layers of complexity to a fundamentally continuous compositional evolution. It is this complexity – specifically, the relationship between emigration and notions of "Estonianness" in Pärt's music – with which this essay will conclude.

Like all such markers, "Estonianness" is an essentially imaginative term that is capable of signifying in several distinct ways. It may be invoked to serve and legitimise the political interests of a particular group. Alternatively, it may operate to denote a cultural commons – a framework for recognising, accepting and performing various kinds of shared, often public, identity. These types of usage overlap, and both are subject to shifts over time. Accordingly, "Estonianness" has meant different things to different people, and may also apply differentially within the artistic output of a single figure. Although it is easy in 2019 to regard Arvo Pärt as an emblematic Estonian composer – indeed, he features prominently in contemporary "nation branding" material[17] – his career has in fact witnessed a series of contests around this idea, articulated at the levels of both biography and musical style. These contests were underway not only before Pärt's emigration, but also before the development of *tintinnabuli*.

The Soviet influence on Estonian cultural life in the 1960s and 1970s incubated two important tensions within broader attempts to assert a historical narrative of "Estonianness" in music. On the one hand was a subtle differentiation between "national" and "nationalist" (see Kautny 2002: 30–33, citing work by Urve Lippus); on the other, an ongoing attempt to mediate tradition and innovation within the (often confusing) precepts of socialist realism. Situated as they were across both fault lines, Pärt's modernist experiments in this period generated inconsistent responses. In 1965, Ofelia Tuisk argued in print that he, along with Kuldar Sink, was *national* in his progressive attitude – while other observers criticised this younger generation for its apparent lack of engagement with folklore traditions (see Kautny 2002: 70–72). The ground also shifted considerably over time, as more "official" acts of Pärt reception reveal. His 1960 *Nekrolog*, for example, was initially so controversial as to be virtually unperformable: ten years on, however, and his "Polyphonic" Symphony, equally wedded to dodecaphony, was selected as a representative work for the Lenin centenary commemorations – an event of the utmost symbolic importance (see Kautny 2002: 76).

While the emergence of *tintinnabuli*, with its restrained mix of new and old, did little to clarify these issues, it was Pärt's departure in 1980 that most substantially increased the difficulty of approaching his music in terms of "Estonianness." As already noted, emigration resulted in Pärt's literal erasure from Estonia's official music history. His critical rehabilitation came only in the wake of *perestroika*, and was marked around 1988 by articles in the pages of *Teater. Muusika. Kino* that discussed *tintinnabuli* in detail (see Engelhardt 2012: 43–44). In the meantime, however, Pärt's music had changed. By 1988, the *tintinnabuli* style was firmly integrated with the soundworld and musical institutions of Western Europe. Collaboration with the Hilliard Ensemble had brought *Passio* to life; works such as *Wenn Bach Bienen gezüchtet hätte* … had been transformed through revision. Pärt's profile, too, had changed, becoming increasingly marketable in the hands of Manfred Eicher. His development into a major European composer, in short, had happened while his connections to Estonian musical life were at their weakest. And yet, to the rest of the world, it was precisely this revamped, post-emigration version of Pärt and *tintinnabuli* that had come to personify Estonian music. Accordingly, the conceptual exercise of reclaiming Pärt's music in the late 1980s, after an eight-year discursive rupture, also put at stake Estonians' rapidly changing possibilities for

[17] See for example the official website https://estonia.ee/ (accessed 2 June 2019).

acknowledging "Europeanness" as a component of national identity.

Since 1991, Estonia has sought to re-establish itself, politically and also culturally, as an independent nation. Within this reorientation, both the performance practice and the aesthetic imagery that had built up around Pärt during his exile generated fresh tensions around favoured versions of "Estonianness." Engelhardt writes that "Pärt did not fit conveniently into the cultural and political narratives of the 1990s the way Veljo Tormis did" (Engelhardt 2012: 45). He had been absent for the entire, crucial 1980s, and his expatriate identity loomed large. His *tintinnabuli* music was difficult, expensive, unsuited for mass amateur performance, and mostly unconnected with the Estonian language. His religious devotion, so integral to his Western marketing, was a further issue: as Urve Lippus commented in 1995, "there have always been doubts in Estonia whether Christianity can be considered at all as a source of inspiration" (Lippus 1995: 3). Other kinds of distancing also persisted: Pärt did not return to live in post-Soviet Estonia at the earliest opportunity, and he has not held a pedagogical role at an Estonian university since doing so.

In other ways, Pärt's reintegration within Estonian musical life has been highly successful. He regularly receives jubilee festivals and performances, and has been symbolically linked with Estonian nationhood through important state commissions such as *Für Lennart in memoriam* (written in honour of Lennart Meri, Estonian president from 1992 to 2001). Of particular importance is the fact that, ever since the late 1990s (when the *Kanon pokajanen* was written and premiered), the "Pärt sound" has increasingly returned to the custodianship of Estonian performers such as Tõnu Kaljuste and the Estonian Philharmonic Chamber Choir. Hence, while it is certainly arguable that Pärt's emigration had the effect of fracturing any straightforward interpretative nexus between the *tintinnabuli* style for which he is most renowned and his standing as a national composer, it is also true that his place in the Estonian cultural canon is today largely undisputed. No longer is Pärt a figure to be evaluated against fixed understandings of "Estonianness": rather, both his image and his music have had an increasing agency in reshaping that concept for the early twenty-first century.

This seemingly decisive shift towards canonicity notwithstanding, my sense is that many of the issues that have surrounded Pärt's music and "Estonianness" at various stages of his career are yet to receive a comprehensive critical treatment. Moreover, I feel that this particular topic has been difficult for modern Estonian scholars to discuss. The political and cultural transitions of the late twentieth century brought about significant reorientations in musicological methods themselves, tangled inextricably with the need to produce renewed national narratives. To this we may add the general difficulties faced by former republics in interrogating their own Soviet histories – a crucial exercise when it comes to Pärt and the emergence of *tintinnabuli*. Laura Dolp has also explicitly suggested that "it has been prohibitive to write critically about Pärt from within Estonia" (Dolp 2017a: 4). For any or all of these reasons, some generational shift may yet be required before this subject can be fully tackled. It does seem to me, however, that Estonia – as the present century moves on – is increasingly able to define itself in ways that are not defined by opposition to the Soviet Union or the geopolitical legacies of communism. It is today a cultured, cosmopolitan, developed country with high levels of European integration. This notion of Estonia in some ways reflects a vision of Pärt recently described by Karnes: a figure whose emigration and fragmented biography actually make him representative of a Europe in transition, "whose history, music and dwelling-places – whose languages, faith, and even physical appearance – plant[ed] him squarely on the immanently movable, possibly untenable, and perhaps even fading line between East and West" (Karnes 2017: 9). Perhaps, then, future scholars will be able to approach Pärt's life and work – and *tintinnabuli* in particular – as an emblem of that worthy idea conjured by Karnes: a new, post-historical Europe, on the path to healing from the mass trauma of the old century.

It seems appropriate to conclude on that optimistic note – the note on which, as Toomas Siitan himself put it so well a few years ago, Pärt's music "conveys the courage to live in our present world" (Siitan 2011). For me, it is quite powerful to contemplate, however distantly, those moments at the border station – both violent and beautiful,

Pärt and his family going one way, Siitan another. Just like Pärt's music, the moment of his emigration offers both pain and consolation. The scene at Brest speaks to the complex and contradictory histories – the experiences of individuals, of countries, even of continents – that the *tintinnabuli* style traverses for those who hear it. It is a remarkable moment from the history of two remarkable musicians.

References

Björk 1997. Arvo Pärt interviewé par Björk, https://www.bjork.fr/bjork-arvo-part-Modern-Minimalists-BBC-1997 (13 October 2019).

Cizmic, Maria 2012. *Performing Pain: Music and Trauma in Eastern Europe*. New York: Oxford University Press.

Dolp, Laura 2012. Arvo Pärt in the marketplace. – *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*. Ed. Andrew Shenton, New York: Cambridge University Press, pp. 177–192.

Dolp, Laura 2017a. Introduction. – *Arvo Pärt's White Light. Media, Culture, Politics*. Ed. Laura Dolp, Cambridge: Cambridge University Press, pp 1–19.

Dolp, Laura (ed.) 2017b. *Arvo Pärt's White Light. Media, Culture, Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Engelhardt, Jeffers 2012. Perspectives on Arvo Pärt after 1980. – *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*. Ed. Andrew Shenton, New York: Cambridge University Press, pp. 29–48.

Hillier, Paul 1997. *Arvo Pärt*. Oxford: Oxford University Press.

Karnes, Kevin C. 2017. *Arvo Pärt's Tabula Rasa*. Oxford Keynotes, New York: Oxford University Press.

Kautny, Oliver 2002. *Arvo Pärt zwischen Ost und West: Rezeptionsgeschichte*. Stuttgart: Metzler.

Kimberley, Nick 2005. Arvo Pärt: A musical journey. – Liner note to *Arvo Pärt – a portrait* (2 CDs, Naxos 8.558182-83).

Lippus, Urve 1995. Stylistic change in Estonian music: Tormis and Pärt in the 1970s. – Paper given at 1995 AMS conference, New York, p. 3.

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

Mattisen, Tiina (ed.) 2004. *Who is Who in Estonia: Music*. Tallinn: Estonian Encyclopaedia Publishers.

Olt, Harry 1980. *Estonian Music*. Tallinn: Perioodika.

Quinn, Peter 2002. *Arvo Pärt: The Making of a Style*. Ph.D. dissertation, University of London.

Restagno, Enzo, Leopold Brauneiss, Saale Kareda, and Arvo Pärt 2012. *Arvo Pärt in Conversation*. Champaign: Dalkey Archive Press.

Sachs, Joel 1984. Notes on the program. – Programme note for all-Pärt concert given by Continuum ensemble in Alice Tully Hall, New York on 10 March 1984. Preserved at National Library of Estonia / Eesti Rahvusraamatukogu.

Schmelz, Peter J. 2009. *Such Freedom, if Only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw*. New York: Oxford University Press.

Shenton, Andrew (ed.) 2012. *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*. New York: Cambridge University Press.

Siitan, Toomas 2011. Laudatio. Given 19 January, https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/article/hommage-for-arvo-part/ (16 January 2019).

Soomere, Uno. Arvo Pärdi sümfonismist (draft article). Estonian Theatre and Music Museum / Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, Arvo Pärt collection / Arvo Pärdi fond M238, n. 1, s. 22.

Vaitmaa, Merike 1976. Hortus Musicus – muusika aed. – *Sirp ja Vasar*, 10 December 1976, p. 10.

Vaitmaa, Merike 2000. Eesti muusika muutumises: viis viimast aastakümmet. – *Valgeid laike Eesti muusikaloost*. Ed. Urve Lippus, Eesti Muusikaloo Toimetised 5, Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia, pp. 135–181.

Rong Bresti: kaardistades Pärdi retseptsiooni piire

Christopher J. May

1980. aasta jaanuaris asusid Arvo Pärt ja tema perekond väga raskele teekonnale. Nad emigreerusid Nõukogude Liidust – rahatuna, ilma sihtkohata, ilma tulevikukindluseta ning isegi lootuseta näha kunagi uuesti oma sõpru, kolleege ja kodumaad. Kuni riigipiirini oli nende kaaslaseks noor kompositsioonitudeng Toomas Siitan, keda Pärt oli mitteametlikult juhendanud ning kes pakkus end perele appi.

Käesoleva artikli avaosa rekonstrueerib teekonna erinevaid tahke, tuginedes mälestustele, mida eri aegadel on jaganud Siitan, Arvo Pärt ja Nora Pärt. Peatun pikemalt unustamatul stseenil, mis leidis aset just lahkumise lävepakul: riigipiiri ületamisel Bresti raudteejaama saalis kõlas Pärdi *tintinnabuli*-muusika, mis oli tol momendil erakordse mõjuga. See hetk ja minek ise saavad järgneva uurimuse lähtekohaks. Arutlused Pärdi teekonnast näivad Toomas Siitani 60. sünnipäeva puhul asjakohased, pidades silmas, et heliloojale on ta pühendanud palju oma teadlaseenergiast, samuti oli ta osaline kõnealusel reisil.

Artikli teine osa annab lühiülevaate mõnest Pärdi diskursuse põhiteemast, mis on seotud tema emigratsiooniga. Nimetan kõigepealt, et see, mida kohalolijad pidid kuulama raudteejaamas, ei sarnane hoopiski neile *tintinnabuli*-salvestistele, mis on kättesaadavad tänapäeval. Tõepoolest, 1970ndate *tintinnabuli*-linte iseloomustab sageli toores kärin, mis võib ECMi esteetikaga harjunud kuulajale olla lausa võõrastav. Leian, et salvestiste kõlaline eristamine kutsub terviklikult läbi kaaluma, milline oli emigratsiooni mõju Pärdi edasisele muusikalisele identiteedile. Seejärel kirjeldan paari 1980ndatest pärineva näite alusel, kuidas erinevad vaatekohad Pärdi väljarändamisele kujundasid väga vastandlikke seisukohti tema muusika suhtes. Teatud moel näib ka *tintinnabuli* identiteet ise olevat kahestunud, kuna ilmneb, et kindel ja korrastatud stiil, mis tuli esile Pärdi lahkumise järel, oli põhiolemuselt ebakindla ja korrastamata protsessi tulem: muusikast sai sild üle ümberasumise kuristiku. See osutab võimalustele arutleda tulevikus emigratsiooni, vägivalla ja trauma vaheliste tihedate seoste üle. Siinses artiklis aga vaatan uuesti üle legendiks saanud loo Brestist, leides, et Pärdi enda kohtumist *tintinnabuli*'ga sel otsustaval üleminekuhetkel võib käsitada kui tulevikku vaatavat metafoori ühe võimsaima retseptsioonidiskursuse kohta, mis tema muusikat ümbritseb: selle tõendatud võimet suhestuda vägivalla ja traumaga, neid väljendada ja isegi aidata neid ravida.

Artikli kolmas osa keskendub *tintinnabuli* ja *tintinnabuli*-eelse muusika seostele. Väljaspool endist Nõukogude Liitu on Pärdi retseptsioon parimal juhul vaid juhuslikult arvestanud 1976. aastale eelnenuga, ja siiani ei põhjusta vastuväiteid uurimused, milles *tintinnabuli*'t vaadeldakse nullist võrsunud muusikana, lahus Pärdi varastest teostest, ning tõlgendatakse väljaspool analüütilist ja ajaloolist taustsüsteemi. Viitan kolmele võimalusele, kuidas selline diskursiivne trend võib olla seotud Pärdi emigratsiooniga: (1) praktilises mõttes tõmbas see tugeva eraldusjoone tema loomingusse; (2) laialdaselt ringlevates ja näivalt sõltumatutes *tintinnabuli*'t tõlgendavates narratiivides muutus Pärdi *émigré* staatus kui selline keskseks; (3) ahvatlev on jutustada *tintinnabuli*'st kui paralleelselt kulgenud muusikalise ja sotsiaalse vabadusotsingu kulminatsioonist. Leian, et Eestis on seda teemat käsitletud üldiselt teisiti, vaadeldes Pärdi muusikalist identiteeti mitmekümne aasta vältel konstrueeritud perspektiivis, mistõttu on suhteliselt kerge märgata järjepidevust 1976. aastale eelnenud ja järgnenud teoste vahel. See on eriti ilmne, kui mõistet "range" seostatakse nii *tintinnabuli* kui Pärdi dodekafooniliste aastatega.

Artikli neljas osa analüüsib küsimust, kas *tintinnabuli*'t on otstarbekas ja võimalik mõista "eestilikuna". Püüded jutustada heliloojast eesti [rahvusliku] muusikaloo raamistikus olid toonud kaasa vaidlusi märksa varem kui 1976 või 1980, mistõttu annangi lühikese ülevaate mõnedest sellealastest raskustest ja murdejoontest. Pärdi lahkumine kasvatas neid probleeme veelgi, kuna emigratsiooni tulemuseks oli tema muusikat ümbritseva ametliku diskursuse täielik katkestamine. Väljarännanu staatus kujundas oluliselt tema hilisemat rehabiliteerimist, mille astmed olid seotud kiirelt muutuvate riiklike ja kultuuriliste narratiividega: perestroika, Eesti taasiseseisvumine ja lõpuks Pärdi tagasipöördumine kodumaale. Kuna *tintinnabuli* muutus Pärdi eemaloleku ajal palju, siis leian, et emigreerumise üks tähtsamaid mõjusid on, et stiil, millega teda enim samastatakse ja mille tõttu tunnustatakse, on ühtlasi suurim väljakutse tema kui rahvusliku helilooja staatusele. Vaatlen kestvaid pingutusi ning mitmesuguseid püüdlusi, mis on tei-

nud Pärdi re-integratsiooni Eesti muusikaellu väga edukaks. Kevin Karnes'i ideed järgides soovitan artikli lõpetuseks perspektiivi, milles nii Pärti kui ka tema eestilikkust käsitatakse uue post-ajaloolise Euroopa sümbolitena teekonnal, mis parandab vana sajandi massitrauma (Karnes 2017: 9). Lühike kokkuvõte toob artikli tagasi selle kontseptuaalse lähtekohani – teekonnani läbi Bresti, mida Pärdi pere jagas Siitaniga.

Tõlkinud Anu Kõlar

INTERVJUU

Intervjuu Richard Taruskiniga

Toomas Siitan

23.–26. aprillil 2018 esines Tallinnas, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias nelja loenguga kaasaja üks väljapaistvam muusikateadlane, California Berkeley ülikooli emeriitprofessor **Richard Taruskin** (s. 1945). Ta on kirjutanud äärmiselt kaalukaid töid muusikaloo erinevates valdkondades (sh. muusikaloo metodoloogia, varane muusika, vene muusika) ja vaevalt on keegi viimasel veerandsajandil muutnud muusika ajaloost kirjutamist sügavamalt kui tema. Mitmed Taruskini artiklid ning raamat „Text and Act: Essays on Music and Performance" (Oxford University Press, 1995) muutsid põhjalikult muusika esitusprobleemide käsitlemist ning tema kuueköiteline „The Oxford History of Western Music" (Oxford University Press, 2005) on tänapäeva kõige autoriteetsem ja uuenduslikum lääne muusikaloo käsitlus. Taruskinile on antud hulganisti kõrgeid teaduspreemiaid, neist suurim on 2017. aastal antud Kyoto preemia, mida hinnatakse võrdseks Nobeli preemiaga valdkondades, kus viimast välja ei anta. 26. aprillil andis professor Taruskin mulle intervjuu, milles arutlesime eriti ajaloolise muusikateaduse tänase seisu üle.[1]

Muusikateaduse institutsionaliseerumine Eestis 1990. aastate algul langes ajaliselt üsna lähestikku laiemate paradigmamuutustega lääne muusikateaduses. Kas see on seesama kunagi Carl Dahlhausi (1928–1989) või Joseph Kermani (1924–2014) poolt uuendatud muusikateadus, mille keskel me praegu elame?

Ma ei ütleks nii. Kõigepealt ma ei usu, et Carl Dahlhaus oleks muutnud mingit paradigmat. Ta väljendas pigem traditsioonilist vaatepunkti, kusjuures väga jõuliselt ja autoritaarselt. Ta pööras tähelepanu sotsiaalsele problemaatikale, kuid õpetades Lääne-Berliinis, kus ida pool müüri tegutses Georg Knepler (1906–2003), kujundas ta siin selge vahe. Ta esindas internalistlikku vaadet, millele mina väga tugevasti vastandun. Aga muidugi, külma sõja aastatel – kui sa polnud Dahlhausi leeris, siis olid sa Knepleri poolt ja mõlema ignoreerimine ei tulnud kõne alla. Mina tegelikult ei poolda kumbagi.

Kerman muutis mõndagi oma väga mõjuka raamatuga „Contemplating music".[2] Aga tema kujutlus muusikateadusest polnud siiski see, mida me tunneme nime all *new musicology*, sest tema meelest pidid muusikateaduse fookuses olema ikkagi suured heliteosed ja nende tõlgendamine. Samuti huvitas teda hindav kritiitsism, mis pole ajaloolase töös tingimata hea vahend. Ta kutsus üles muutustele, aga muutus, mis tuli, polnud päris see, mida ta kuulutas. 1980. aastate *new musicology* väitis ennast järgivat Kermani üleskutseid, kuid polnud siiski nendega vastavuses. Kaasa ei haaratud hermeneutikat ega semiootikat ning jäädi põhilises siiski tekstianalüütikuiks. Usuti end järgivat ka Theodor Adornot (1903–1969), aga seegi ei kestnud eriti kaua.

Täna on tugevaimaks suunaks, mille osana ma ennast ka ise tunnen, lähenemine etnomusikoloogiale ja teatavate eelhoiakuteta muusikateadusele: see pole enam mitte ainult ajalugu, mitte ainult klassikaline muusika ega ka mitte ainult lääne muusika. Mida iganes me käsitleme, me püüame seda kontekstualiseerida, nii nagu etnomusikoloogid kontekstualiseerivad nähtusi ühiskondlikult. Aga me tunneme suurt huvi ka kompositsioonitehnika ja analüüsi vastu, vaatepunkt on praegu niisiis eklektiline ja mitmetahuline ja ma viskan ikka nalja, et kui te tahate kõike haarata, siis teil tuleb kirjutada sama pakse raamatuid nagu minu omad, sest ma püüan alati ühendada sisemist pilku ja konteksti. Ma usun, et kontekstualiseeriv pool on minu töös uudsem, aga ma tegelen ka analüüsiga, sisemise vaatega, millest paljud muusikateadlased on hakanud loobuma. Kuid me kõik teeme ju seda, mida peame vajalikuks, ja ma pole kunagi mõelnud endast kui mingi suuna esindajast. Me lahendame ülesseatud probleeme, ja kui teha seda veenvalt, siis on sellel laiem mõju, aga ma püüan muusikateaduses mitte vastandada üht suunda teisele. Muidugi on muusikateaduses olnud palju positiivseid muutusi ja soovi korral võib seda nimetada ka progressiks, kuid

[1] Sten Lassmanni intervjuu Richard Taruskiniga („Klassikalise muusika suurim apostel ja teravaim kriitik") on avaldanud ajaleht Sirp (25.05.2018).

[2] Joseph Kerman 1985. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

„positiivsest muutusest" mulle piisab, sest „progress" eeldab eesmärki, eesmärgiks on aga lihtsalt mõistmine.

Siiski veel Dahlhausist, keda me oleme Eestis alates 1990ndatest hoolega lugenud, ja tema „Grundlagen der Musikgeschichte" on meil tänaseni tihti laual: kas Teie peate teda Theodor Adorno mõtteviisi järgijaks?

Ma ei arva nii, sest Adorno järgi oleksid sotsiaalsed suhted justkui väljaloetavad muusikalisest tekstist, mis tähendab, et muusikalist teksti tuleks käsitada mingit laadi allegooriana. Ma ei usu, et Dahlhaus oleks nii mõelnud. Ma ei asetaks Adornot ja Dahlhausi samasse kategooriasse. Dahlhaus avaldas oma aja muusikateadusele positiivset mõju. Ta oli suurepärane küsimuste püstitaja, ta pani inimesi mõtlema suurtele küsimustele. Temast jääb mulje, et ta mõtleb suurtes skeemides ja teda on seepärast võrreldud Hegeliga … Aga minu meelest polnud ta mitte skeemi-, vaid probleemikeskne mõtleja ja siit ka tema positiivne mõju. Siiski oli tal üks hirmus puudus: ta nägi kõiki nähtusi binaarsena – iga asi on kas see või teine. Ma olen tema raamatut palju käsitlenud:[3] kui see ilmus, peeti seda eeskirjade koguks, kõik mõtlesid, et see on meetod, mida me peame kasutama, sest Dahlhausi tööd on nii mõjukad. Probleem on aga see, et kuigi Dahlhausi kõik tähtsamad tekstid on tõlgitud inglise keelde, on nende tõlkimine olnud väga raske. Kneplerit pole aga peaaegu üldse tõlgitud – esimene tõlge oli tema Mozarti-aastaks ilmunud monograafia[4] ja teisi ma ei teagi. Kuid tal on hea raamat 19. sajandi muusikast[5] ja ma arvan, see on parem kui Dahlhausi oma.[6] Dahlhaus käsitles kaht liiki muusikat – „tõsist" ja „triviaalset" (*Trivialmusik*) – ja selline kategooriline eristus on minu meelest tagurlik, samas kui Knepler püüdis vaadelda kõike. Tema käsitles muusikaelu, allutamata seda väärtushierarhiale – ta ei tuletanud neid sotsiaalsetest hierarhiatest nii nagu Dahlhaus. Dahlhaus õpetas inimesi esitama küsimusi, tema küsimused olid suurepärased, aga vastused kohutavad [naerab].

Kui aga võtta Dahlhausi „19. sajandi muusika" ja Teie „Ox" („The Oxford History of Western Music") – milles näete peamisi lähenemise erinevusi?

Sellele ma vaevalt suudan lühidalt vastata. Oma raamatus olen teda vahetevahel tsiteerinud, aga ainult selleks, et temaga vaielda. Reinhold Brinkmann retsenseeris kunagi Saksamaal „Ox-i"[7] ja tema võrdles seda Dahlhausiga. Ja tema iseloomustas Dahlhausi suure dialektikuna ja mind suure jutustajana. Ma tean, et ta mõtles seda komplimendina … Ilmselt pole minu raamatut ideoloogiliselt nii kerge klassifitseerida kui Dahlhausi oma ja võib-olla on see hea. Aga ma tõesti usun tugevasse narratiivi, vahest rohkem kui minu kaasaegsed – kui sa tahad, et inimesed su lugu mäletaksid, siis see peab olema hea lugu.

Ma küsin seda, kuna me oleme seotud saksakeelse muusikahistoriograafiaga palju enam kui inglise-keelsega. See algas juba ligemale 100 aasta eest, Elmar Arrost (1899–1985) …

Oo, ma tean teda! „Musik des Ostens"[8] – ma olen seda lugenud!

Ta oli Viinis Guido Adleri (1855–1941) õpilane ja tänu temale jõudis meieni Adleri käsitlus muusika stiiliajaloost.

Samal ajal jõudis see ka meieni. Inglise ja Ameerika muusikateadus rajati akadeemilise kraadiõpet andva distsipliinina sakslaste poolt. Ameerikas kirjutati esimesed doktoriväitekirjad muusikateaduse alal Cornelli ülikoolis 1932–1938

---

3 Taruskin peab silmas tema tuntuimat teost: Carl Dahlhaus 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Gerig. Inglise tõlge: Dahlhaus 1977. *Foundations of Music History*. Transl. by J. B. Robinson, Cambridge & New York: Cambridge University Press.

4 Georg Knepler 1991. *Wolfgang Amadé Mozart: Annäherungen*. Berlin: Henschel. Inglise tõlge: *Wolfgang Amadé Mozart*. Transl. J. Bradford Robinson, Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1994.

5 Georg Knepler 1961. *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Henschel.

6 Carl Dahlhaus 1980. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Athenaion. Inglise tõlge: Dahlhaus 1989. *Nineteenth-Century Music*. Transl. by J. Bradford Robinson, Berkeley: University of California.

7 Nordamerika singt mit im Chor: Richard Taruskin schreibt eine Geschichte der westlichen Musik. – *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 05.08.2005.

8 „Musik des Ostens" oli ebaregulaarne publikatsioonide sari („Sammelbände der Johann-Gottfried-Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte"), mille Elmar Arro asutas Kieli ülikooli juures ja oli selle esimese nelja köite (1962–1967) väljaandjaks.

Ameerikas sündinud, aga 1909. aastal Berliinis doktorikraadi omandanud Otto Kinkeldey (1878–1966) juhendamisel. Kohe pärast Teist maailmasõda anti New Yorki Columbia ülikoolis esimene doktorikraad ühele viimastest Arnold Schönbergi õpilastest, Dika Newlinile (1923–2006). Tema juhendajaks oli ungarlane Paul Henry Lang (1901–1991), kes oli õppinud nii Heidelbergi ülikoolis kui ka Pariisi Sorbonne'is, aga esindas muusikateadlasena eelkõige saksa traditsiooni. Suure erandina ei jõudnud tema Ameerikasse mitte juudina natsirežiimi eest pagedes nagu hiljem enamik Ameerika muusikateaduse aluserajajaid: Curt Sachs, Alfred Einstein, Edward Lowinsky, Otto Gombosi ja paljud teised – Hitler kinkis meile meie muusikateaduse! Ja muidugi kasutasid nad meetodeid, mida nad varasemast tundsid, ja tõid endaga kaasa saksaliku vaateviisi. Nii et kui Te ütlete, et teie pärinete enam saksa kui anglo-ameerika traditsioonist, siis viimane pärineb sealtsamast.

Aga on neil suurtel traditsioonidel, nagu me neid praegu tunneme, siis üldse erinevust?

On üks suur – saksa traditsioon on muusikateaduses põhjapanev. Ingliskeelne muusikateadus lahknes sellest üsna hiljuti – ma ütleksin, et Joseph Kerman oli üks esimesi, kes hakkas looma Ameerika suunda. Siiski, Inglismaa eristus mõneti juba varem, aga kuigi briti ülikoolid andsid ammu kraade muusika alal, polnud muusikateadus seal kuni 20. sajandi keskpaigani päriselt professionaalne distsipliin. Vanemad briti muusikateadlased olid põhiliselt iseõppinud, omalaadi sõltumatud uurijad (*gentlemen-scholars*), kes vastandusid süstemaatilisele saksa metoodikale. Kuid ainult õige väheste tööd on tänaseni tõsiselt võetavad, nende hulgas on Gerald Abraham (1904–1988), Jack Westrup (1904–1975), muidugi Edward Dent (1876–1957) … Enamik briti muusikateadlasi olid 1950.–60. aastateni pigem amatöörid. Ning siis – kuna distsipliini professionaliseerumine toimus nii hilja – said nendest omamoodi „superprofessionaalid" ja nad tegid enamikku asjadest meist [ameeriklastest] mõnikümmend aastat hiljem ja meist veel dogmaatilisemalt. Näiteks Schenkeri analüüs: 1960ndatel tegelesime me sellega väga dogmaatiliselt ja hakkasime siis loobuma, kui 1980ndatel briti teadlased alles ühinesid ja seal on minu meelest tänini väga klassikalisi schenkeriaane. Aga saksa traditsioon on muusikateaduses muidugi põhiline, kõik muu lähtub teadlikust vastandumisest sellele.

Traditsiooniliselt hõlmavad muusikalood kirjalikku muusikat. Oma „Ox'i" sissejuhatuses („The History of What") räägite Te aga kirjalikust ja kirjaeelsest mõtlemise ja edasikande laadist ning nende vastastikusest mõjust. Kas Te kommenteeriksite nende kategooriate olemust?

Muidugi! Te ei saa õppida pillimängu õpikut lugedes, teil on vaja õpetajat, keda jäljendada. See on mittekirjalik, suuline edasikanne. Isegi kui professionaalsed muusikud valmistavad ette oma esinemist, siis nad räägivad üksteisega, nad laulavad üksteisele – see on sagedasti kõige olulisem osa sellest tööst – see ei põhine tekstil, vaid otseselt helil. Muidugi on vaja teksti, aga ainult tekstist ei piisa, vaja on esituse traditsiooni, esituspraktikat ja selle edasikanne on mittekirjalik. See eksisteeris muidugi ka enne kirja ja nii võib seda nimetada kirjaeelseks. Mittekirjalik eksisteerib koos kirjalikuga, nüüd aga eksisteerib see ka koos kirjajärgsega, sest miski ei kao, vaid kõik ladestub üksteisele. Ja rääkides kirjajärgsest, mõtleme me enamasti digitaalset meediat.

Läbi sajandite on erinevat laadi suuline muusika kirjalikku alati mõjutanud. Kuidas Teile tundub, kas see erinevate muusikate vastastikmõju on täna samalaadne või millegi poolest erinev?

Kuidas me võiksime seda teada! Oleks muidugi imeline, kui saaksime oma kõrvaga kuulda kogu seda muusikat, mida Beethoven kuulis Viini tänavatel – siis teaksime nii palju rohkem tema stiili allikaist! Aga me ei saa. Kuid see vastastikmõju on alati olnud, me teame seda tänasest kogemusest. Helid on alati olnud enne nende üleskirjutust ja üleskirjutus on alati juba kadunud helimaastiku destillaat, mis nüüd on – potentsiaalselt – osaks meie helimaastikust. Aga me ei saa eeldada, et selle üleskirjutuse tänane realisatsioon meie poolt kattuks täpselt omaaegsega.

Aga kui üks helilooja süveneb suulisse muusikakultuuri tõelise uurijana, siis peaks kirjaliku ja suulise muusika vastastikmõju tema loomingus olema eeldatavasti hoopis teistsugune?

Te mõtlete heliloojat nagu Bartók? Tema oli võibolla viimane Herderi traditsiooni järgija – see oli vanemat sorti, omamoodi „oikumeeniline" rahvuslus. Herder, keda huvitasid rohkem tekstid kui viisid, oli see, kes vormis mõiste „rahvalaul" (*Volkslied*). Tema jaoks olid kõik rahvatraditsioonid samaväärsed ja sellega ta vastandus varasemale kultuuride hierarhilisele käsitlusele. Bartók

püüdis muidugi taaselustada ungari rahvalaulu, kuid ta tundis huvi ka teiste rahvaste folkloori vastu, mistõttu ta sai oma aja tõelistelt rahvuslastelt karmi kriitikat, sest ta kirjutas üles ka rumeenia ja slovaki rahvamuusikat, käis Türgis ja Põhja-Aafrikas ning oli tõeline võrdlev uurija. Selle rahumeelse pluralismi pärast ma imetlen Bartókit väga, sest ta huvitus oma kultuurist, aga ühtlasi ka selle eksistentsist koos teiste kultuuridega, mida ta samavõrra väärtustas.

Viimase veerandsajandi vältel oleme meie siin püüdnud ümber mõtestada Eesti muusika historiograafia varasemaid põhimõtteid, mis olid väga etnotsentristlikud ja käsitlesid teisi siinseid kultuuriruume võõrastena või lausa vaenulikena, ning me püüame nüüd kirjeldada Eesti muusikamaastikku kompleksse tervikuna ja Eesti kultuuri muusikalises osas n.-ö. ümber defineerida. Samas oli varasem, rõhutatult rahvuslik käsitlusviis muidugi oluline meie identiteedi loomisel. Teie olete kirjutanud väga huvitavalt muusika rollist erinevate identiteetide kujundajana, aga Teie pilk on pigem kõrvaltvaataja oma. Kas seda võiks kirjeldada ameerikaliku perspektiivina?

See on väga keeruline küsimus, sest meil pole ameerika rahvust, kui me ei mõtle Ameerika indiaanlasi – ja nemad praegu just uurivad oma muusikat rahvuslikul pinnal. Sel teemal on meil olnud ka konflikte: kui varem uurisid Ameerika põlisrahvaste muusikat ingliskeelsed uurijad, siis nüüd on mitmeid Põlis-Ameerika hõimude tausta ja ülikooli haridusega uurijaid, kes väidavad, et neil on selleks tööks ainsana õigus. Ma ei vali selles vaidluses poolt, aga ma pigem hoiatan omakultuuri käsitlevaid uurijaid, kuna neil on raske säilitada piisavat distantsi, mis on hea uurimistöö eelduseks. Liiga tihti on neil vaja midagi propageerida, õigustada või kaitsta. Kui küsitakse, kuidas on minu enesega, kes ma olen palju uurinud vene kultuuri, siis minu jaoks on vene kultuur selgelt Teine – see pole minu pärand ja venelased ei tunnista mind ka omaks. Lugu oleks teisiti, kui ma uuriksin juudi muusikat.

Ameerikas on muidugi ka palju vaieldud, kes on „tõeline ameeriklane". Juuri otsitakse nii indiaanlaste kui afroameeriklaste ning samuti sisserännanud heliloojate seast, nagu näiteks Dvořak. Ja siis on need, kes tegelikult rajasid Ameerika koolkonna, kõige olulisemana vahest Aaron Copland (1900–1990), kes aga oli Brooklyni juut, mis omakorda näitab toredasti kõigi nende päritoluseoste konstrueeritust. Ma arvan, et seos rahvuse ja kunstilise stiili vahel on täielik väljamõeldis. Tõepoolest, kui üks rahvus ei suhestu kultuuriliselt teisega, siis tal kujuneb oma väljenduslaad, aga iga kultuurikontakt sünnitab kohe ka stiilisegu, eklektika.

Küsiksin veel, milline on või peaks olema Teie arvates retseptsiooniloo roll muusikaloos?

Ma arvan, et keegi ei eita täna retseptsiooni uurimise tähtsust ega publiku rolli repertuaarikaanoni kujunemisel. Aga see, mis on minu arvates muusikateaduses endiselt alaesindatud, on vahendamine. Meil on heliloojad ja meil on publik, aga kuidas üks jõuab teiseni, see on omaette lugu. Seepärast tahan ma uurida ka metseenlust, kirjastamist, kriitikat, muusika ümber kujunevat diskursust, seega ka muusikateadust (kui õnnestub luua sellega vajalikku distantsi), sest vahel võib ka muusikateadus muusikapraktikat mõjutada. Niisiis tuleks rohkem mõelda vahendamisest: mitte ainult kunstilise objekti loomisest, vaid sellest, kuidas see levib.

Tänapäeval on retseptsioon küll muusikalise historiograafia vältimatuks osaks, aga õpikutes on peamine rõhk siiski endiselt heliloojatel. Kuigi ka siin on edasiminekut. Võtame näiteks Grouti (1902–1987) kuulsa õpiku,[9] mis on juba ligi 60 aastat vana. Sellest on meil juba üheksas väljaanne[10] ja see on tõepoolest ka üheksa korda ümber kirjutatud: pärast Grouti surma tegi seda Claude Palisca (1921–2001) ja pärast tema surma Peter Burkholder (s. 1954), viimane on minu põlvkonna muusikateadlane, minust pisut nooremgi. Ja kui me võrdleme Grouti õpiku esimesi väljaandeid viimasega, siis näeme muusikateaduse arengut: praeguses versioonis on lisandunud mõnevõrra ka vastuvõtu ja vahenduse aspekt ning me näeme varasemast väga palju komplekssemat pilti sellest, kuidas muusika maailmas eksisteerib.

---

9 Donald J. Grout 1960. *A History of Western Music*. New York: Norton.

10 J. Peter Burkholder, Donald J. Grout, Claude V. Palisca 2014. *A History of Western Music*. New York: Norton.

Te olete tegutsenud ka interpreedina ja õppinud kompositsiooni. Kuidas see on mõjutanud Teie karjääri muusikateadlasena?

Tohutult! Ma tegelesin heliloominguga päris põhjalikult ja õppisin New Yorgi Columbia ülikooli magistriastmes paralleelselt kompositsiooni ja muusikateadust (viimast Paul Henry Langi juures). Aga ma jäin muusikateaduse juurde, sest kompositsiooni õpetamine oli tol ajal äärmiselt kitsarinnaline: see oli seeriamuusika kõrgaeg, mil muud eriti ei sallitud. Nooruses mängisin tšellot, aga Langi seminarid, kus ma vahel aitasin mängida muusikanäiteid, viisid mind kokku *viola da gamba*'ga, millega ma hiljem tegelesin palju tõsisemalt ja mängisin seda kutselisena umbes 12 aastat.[11] Olen tegutsenud ka koorijuhina ja ilma nende tegevusteta poleks ma saanud süveneda muusika esitamise filosoofilistesse probleemidesse, mis on olnud mu töös pikka aega nii oluliseks osaks. Eriti olen ma tegelenud varase muusika esitusstiiliga ja püüdnud mõista, kust on see pärit. Siin leidis üllatava kombinatsiooni minu töö vene muusika ning eriti Stravinski ja neoklassitsimiga: vanamuusika esituslaad on ajalooliselt pärit sealt ja mitte vanemast esitustraditsioonist.

Muidugi, kompositsiooni õppides tegeletakse palju analüüsiga ja õpitakse partituure nägema helilooja silmaga. Ja kuigi ma polnud oma õpingute ajal rahul seeriatehnika ületähtsustamisega, siis ma ka õppisin sellest palju, ja kui ma hiljem kirjutasin näiteks Boulezist või Stockhausenist, siis oli palju kasu, et ma olin seda kunagi analüüsinud.

Oma loengus rõhutasite, et uurida ei tuleks mitte esituspraktikat, vaid muusika esitamist. Milles näete siin erinevust?

Mitte küll tingimata, aga väga tihti pöördub esituspraktika uurimine ettekirjutuste jagamiseks, kuidas midagi teha. Uurides esitamist me vaatleme, kuidas midagi on tehtud. Sel puhul näeme kohe, et teadmised pole tegeliku esituse puhul meile piisavaks aluseks. Teadmistele lisaks on meil erinevaid veendumusi, mis pole küll teadmised, aga esitaja peab teesklema, nagu nad seda oleksid. Ja see asendab teadmise dogmaga. Vanamuusika peamised praktikud on jätnud mulje, et neil on rohkem teadmist, kui neil tegelikult on, ja seepärast on minu töö olnud omamoodi ka paljastamise projekt. Näiteks Nikolaus Harnoncourt, kes oli tõesti geniaalne interpreet, on palju toetunud sellisele teeseldud teadmisele, kuid tema esituslaad on niivõrd loominguline, et talle on seda lihtne andestada. On aga teisi, kelle puhul võltsteadlikkus sellest, kuidas asjad on tegelikult olnud, mõjub väga negatiivselt ja pärssivalt. Kui ma pean valima teeskluse kahe vormi vahel, millest üks avardab kujutlust ja teine pärsib, siis valin muidugi esimese, aga ma pean ikkagi ütlema, et sa tegelikult ei tea kõike seda, mida sa väidad teadvat. Seepärast mul on olnud raske imetleda paljusid interpreete, sest ma tean, mida nad peaksid oma teadmistele lisaks tegema, kui loomingulised nad peaksid olema.

Tänan Teid väga põnevate loengute ja selle huvitava vestluse eest!

Omalt poolt tahan kinnitada, et mul olid siin väga toredad päevad: inimesed, kelle ees ma kõnelesin, olid nii avatud ja huvitatud kõigest, mida ma olen teinud, nii et ma olen oma reisiga väga rahul.

[11] Taruskin oli gambamängijana Ameerika ühe esimese ja hinnatuma ajalooliste pillide ansambli The Aulos Ensemble liige.

TEADUSTEGEVUSEST / RESEARCH ACTIVITIES

Muusika performatiivsed aspektid[1]

Jaan Ross

Aastatel 2013–18 finantseeriti teadustegevust Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia (EMTA) muusikateaduse osakonnas nende ridade autori juhtimisel institutsionaalse uurimistoetuse ehk teema IUT12-1 raamides kokku 408 tuhande euro ulatuses. Teema kandis nimetust „Muusika performatiivsed aspektid". Siinkohal avaldatakse aruanne tehtud tööst, mida on võrreldes formaalse aruandega pisut lühendatud ja kohendatud. Andmed aruandes viidatud publikatsioonide kohta on leitavad Eesti teaduse infosüsteemist ETIS.[2]

1. Uurimisteema lühikokkuvõtted

1.1. Uurimisteema lühikirjeldus

Lääne muusika kaanoni järgi eksisteerib muusikateos noodistuse ja selle esituse kujul, kuid improvisatsioonilisema loomuga muusikakultuurides ja -žanrides ei tarvitse esitus tingimata noodistusele tugineda. Viimasel ajal on muusikateaduse uurimisobjekt nihkunud noodistustelt muusika performatiivsete aspektide poole. Kui etnomusikoloogias on see lähenemine olnud enesestmõistetav, siis nt. uudne nn. dünaamilise vormi kontseptsioon muusikateoorias on muusika analüüsile lisanud mitmeid uusi tahke. Muusikaloos ja muusikalise teatri uurimises võime täheldada huvikeskme nihet muusikateoste tekstidelt sündmuste, etenduste ja muusikaelu praktikate uurimisele. Kognitiivses muusikateaduses pööratakse tähelepanu interpreetide tegevuse eri külgedele muusika esituse käigus. Eraldi uurimisvaldkonnaks on kujunemas ajalooliste helisalvestiste analüüs. Käesoleva teema raamides uuritakse muusika performatiivsust esmajoones eesti muusikakultuuri sünkroonse ja diakroonse kirjelduse vajadustest lähtudes.

1.2. Uurimisteema tulemuste lühikokkuvõte

On tegeldud akadeemilise eesti muusika ajaloo koostamisega, mis peaks ilmuma 2020. a. Uurimistöö tulemusel Berliini Riigiraamatukogus leiti mahukas kirjavahetus Berliini muusikakollektsionääri Georg Poelchau ning Tartu muusikategelase Johann Friedrich La Trobe'i vahel (16 kirja aastatest 1834–35). Kirjad pakuvad hulganisti detailset informatsiooni Tartu toonase muusikaelu kohta. Berliini Riigiraamatukogus uuriti mh. Tallinnas tegutsenud helilooja Johann Valentin Mederi (1649–1719) teoste käsikirju; töö tulemusena dateeriti mitmeid Mederi autograafe. On konsulteeritud Joachim Herzi ooperfilmi „Der fliegende Holländer" („Lendav hollandlane"; DEFA 1964) restaureerimist ja DVD-na väljaandmist. Koostöös Ogarjovi-nimelise Mordva Riikliku Ülikooliga korraldati mitu ekspeditsiooni Mordvamaale, mille käigus salvestati mitmekanaliliselt rahvalaule. Kollektiivsete seto surnuitkude analüüs ja võrdlus mõrsjaitkudega kinnitasid varasemat hüpoteesi, et seto mitmehäälsetes lauludes on viisi identifitseerimise tähtsaimaks tunnuseks harmooniline rütm. Muusikateooria vallas näidati, et vormilist arengut Erkki-Sven Tüüri muusikas saab kirjeldada muusikalise struktuuri elementide suhtelise aktiivsuse ning faktuurikihistuste vastasmõju kaudu. Samuti demonstreeriti, et muusikaline retoorika ühendab Arvo Pärdi teostes struktuuri süva- ja pinnatasandi ning et vormil on sekundaarne dimensioon sonaaditsükli terviklikkuse tagajana eesti varastes modernistlikes tsüklilistes teostes. Jätkati Eduard Tubina kogutud teoste akadeemilise kommenteeritud väljaande publitseerimist. Koostöös Ida-Tallinna Keskhaiglaga mõõdeti ja analüüsiti vokalistidest patsientide hääle akustilisi ja larüngograafilisi salvestisi. Akustilise foneetika vahendeid kasutades on võrdlevalt uuritud ühe ja sama eesti laulurepertuaari esitust sajand tagasi ning tänapäeval. Olulisi diakroonilisi erinevusi sealjuures ei tuvastatud. Laulu- ja kõneüksuste kestuse omavaheline koordineeritus ei ole universaalne ning sõltub esituse stiilist.

[1] Autor tänab südamest kõiki kolleege, kes on kaasa aidanud selle teksti valmimisele.

[2] www.etis.ee.

2. Põhitulemused

2.1. Uurimistoetuse taotluses esitatud eesmärkide saavutamine

Eesmärk: „In Estonia, like in many other historical „cultural provinces", local art music repertoire was practically nonexisting until the turn of the 19th–20th centuries. [---] The aim of the present project is to study some of the institutions or movements observing their social context and organization, gender aspects of performance practices, musical instruments and performance practices related to instruments, and historical changes in the customs of performing and listening music."[3] Berliini Riigiraamatukogust leiti kirjavahetus Berliini muusikakollektsionääri Georg Poelchau ning Tartu muusikategelase Johann Friedrich La Trobe'i vahel (16 kirja aastatest 1834–35). Kirjad pakuvad hulganisti detailset informatsiooni Tartus nimetatud aastatel toimunud oratooriumiettekannete, La Trobe'i rajatud lauluakadeemia, nn. Lipharti-kvarteti ja sellega seotud asjaarmastajate orkestri tegevuse kohta. Poelchau kogust leiti veel siiani katalogiseerimata ja kirjeldamata heliteoseid Tartu ja Riia muusikutelt. On uuritud performatiivsuse aspekte muusikateatris nii ajaloolises plaanis kui ka tänapäeva kontekstis. Arhiiviallikatele tuginedes võib järeldada, et ooperirežii algmed olid 19. sajandil Tallinna Saksa teatris olemas: järgiti Euroopa lavadel levinud lauljate ja koori paigutuse tüüpvõtteid. Kuigi 19. sajandi teisel poolel süvenes suhtumine ooperisse kui lõpetatud kunstiteosesse, olid performatiivsusel siin teised reeglid – teatripraktikas muudeti teost endiselt vastavalt esitusvõimalustele. August von Kotzebue pärandit uurides avanes üks külg seoses muusikaga – Kotzebue kirjeldused eesti rahvalaulust ja selle esitamisest. Kotzebue ja Beethoveni kirjavahetuse uurimine näitas, et üks põhjus, miks Kotzebue hoolimata Beethoveni palvetest ei kirjutanud talle ooperilibretot, oli peale muu ka direktori ametipostile asumine Tallinna Teatris (1812). Berliini Riigiraamatukogus uuriti Johann Valentin Mederi (1649–1719) teoste käsikirju; töö tulemusena dateeriti mitmeid Mederi autograafe. Koguti andmeid Mederi ja Thüringeni 17. sajandi muusikaelu kohta Meiningeni ja Wasungeni arhiivides. Eesti Rahvusarhiivis uuriti dokumente, mis kajastavad Eesti laulupidusid 1940. aastatel. Laulupidude praktikat uurides ilmneb, et selles on alati olnud ambivalentsust ja hübriidsust alluvate (lauljate) vastastiksuhetes allutajatega (valitseva poliitilise võimuga).

Eesmärk: „The main subject of research in ethnomusicology is the multipart song tradition of the Seto (Southeastern Estonia). This is a unique tradition of the ancient multipart singing, which has preserved until now."[4] Uuriti laulmisstiili erinevusi seto leelokooridel, mille liikmed kuuluvad erinevatesse põlvkondadesse. Selgus, et seto laulikute eri põlvkondadel on erinev kõlaideaal ehk ettekujutus seto laulu traditsioonilise kõla kohta, ja nad on „tundlikud" laulmisstiili erinevate komponentide suhtes. Uuriti varajase laadilise mõtlemise omadusi seto soolo karjaselaulude publitseeritud noodistuste alusel. Analüüsi tulemusena selgus, et seto karjaselaulud baseeruvad väga arhailisel liikuvate astmetega laiaintervallilisel helireal. Kollektiivsete surnuitkude analüüs ja võrdlus mõrsjaitkudega kinnitasid varasemat hüpoteesi, et seto mitmehäälsetes lauludes on viisi identifitseerimise tähtsaimaks tunnuseks harmooniline rütm. Koostöös Ogarjovi nimelise Mordva Riikliku Ülikooliga korraldati mitu ekspeditsiooni Mordvamaale. Tehti rahvalaulude mitmekanalilisi salvestusi Novojamskaja Sloboda (Jelnikovski rajoon), Novõje Verhissõ (Insarski rajoon), Pajovo (Kadoshkinski rajoon) ja Bolshije Mordovskije Poshatõ (Jelnikovski rajoon) külades.

Eesmärk: „The main objectives in music theory are related to both tonal and posttonal music. [---] In posttonal music, the aim is to continue the testing of the applicability of different [research]

---

3 Eesmärgid on kopeeritud teema taotlusest, mis oli ingliskeelne, seetõttu on nad siin põhitekstis ära toodud ingliskeelsena.

„Eestis, nagu paljudes ajaloolistes „kultuurilistes provintsides", ei olnud 19.–20. sajandi vahetuseni peaaegu mingit kohalikku kunstmuusika repertuaari. [---] Käesoleva projekti eesmärk on uurida mõningaid institutsioone või liikumisi, vaadeldes nende sotsiaalset konteksti ja korraldust, pillide ning (pillidega seotud) esituspraktika soolisi aspekte ja muusika esitamise ning kuulamise tavade muutusi ajaloos."

4 „Etnomusikoloogia peamine uurimisvaldkond on Seto mitmehäälne laul. Tegu on varajase mitmehäälse laulu unikaalse traditsiooniga, mis on tänaseni säilinud."

methods by focusing mainly on Estonian new music."[5] Näidati, et vormilist arengut Erkki-Sven Tüüri muusikas saab kirjeldada muusikalise struktuuri elementide suhtelise aktiivsuse ehk „energia" mõiste ning faktuurikihistuste vastasmõju kaudu. Samuti demonstreeriti, et muusikaline retoorika ühendab Arvo Pärdi teostes struktuuri süva- ja pinnatasandi ning et vormi sekundaarne dimensioon on tagada sonaaditsükli terviklikkus eesti varastes modernistlikes tsüklilistes teostes. Jätkati Eduard Tubina kogutud teoste akadeemilise kommenteeritud väljaande publitseerimist. Tubina sümfooniaid on topikaalselt võimalik jaotada kahestesse gruppidesse, kusjuures iga grupp esindab helilooja teatavat kindlat suhet muusikalisse materjali.

Eesmärk: „The main goals of the investigation in music psychology are (1) to describe, which are the most typical or frequent situations which are correlated with occurring voice problems of vocalists, and how these situations are related with the type and the duration of their voice load; and (2) to analyze these results in the context of the opinions and reflections of the vocalists themselves, about the situations which have lead to the evolving of their voice problems."[6] Koostöös Ida-Tallinna Keskhaigla foniaatriakabinetiga mõõdeti ja analüüsiti vokalistidest patsientide hääle akustilisi ja larüngograafilisi salvestisi. Uuriti kooli muusikatundides rakendatava repertuaari ja koolilaste hääleliste võimete vastavust, kasutades hääleulatuse profiili (VRP) määramise meetodit. Alustatud on professionaalsete lauljate vokaaltehnika strateegiliste valikute uurimist selliste lauluülesannete puhul, kus tuleb sujuvalt muuta hääle dünaamikat. On leitud, et helide tämbrierinevuse mõju nende helide kõrguste võrdlemisel on universaalne, ehkki selle avaldumise määr võib sõltuda isiku muusikalise tegevuse tüübist ja kogemusest. Larüngograafilise meetodiga on uuritud vokalistide fonatsioonistrateegiaid diatooniliste gammade laulmisel dünaamikat varieerides, mis näitas, et klassikalise koolitusega vokalistide puhul kaldub häälepaelte sulguskvotsiendi CQ väärtus suurenema, kui samaaegselt suureneb nii helikõrgus kui ka hääle valjus. Uuriti glotaalseid aduktsioonistrateegiaid professionaalsetel lauljatel erinevate vokaalsete ülesannete täitmisel, kasutades selleks erinevaid uurimismeetodeid (pöördfiltreerimine, elektroglotograafia, Rothenbergi maski kasutamine, akustiline analüüs). Aduktsioon kaldub muutuma tugevamaks hääle valjenedes. Erinevad lauljad kasutavad erinevaid strateegiaid, mis võivad tuleneda nii esteetilistest valikutest kui ka püüdlusest saavutada hääle maksimaalne kandvus või suur kasutegur õhuvoolu konverteerimisel akustiliseks energiaks.

Koos Tartu Ülikooli eesti ja üldkeeleteaduse instituudiga on akustilise foneetika vahendeid kasutades võrdlevalt uuritud ühe ja sama eesti laulurepertuaari esitust sajand tagasi ning tänapäeval. Olulisi diakroonilisi erinevusi sealjuures ei tuvastatud. Laulu- ja kõneüksuste kestuse omavaheline koordineeritus ei ole universaalne ning sõltub esituse stiilist. Testiti rahvusvahelise projekti „Advancing Interdisciplinary Research in Singing" („Laulu-alase interdistsiplinaarse uurimistöö edendamine") raamides 43 peamiselt eelkoolieealise eesti lapse muusikalisi võimeid. Viimaste uurimine näitab, et eesti keeles (ja sellega seoses eesti laste arusaamades) on laulmine ja laulu loomine pigem verbaalne väljakutse ning meloodia näib olevat selles protsessis teisejärguline. Eesti laste lemmiklaulude valikus peegeldub nii eesti praegune muusikakultuur kui ka muusikaajalugu.

Semiootikas on tegeldud kuulajale keskendunud muusikaanalüüsi rakendusvõimalustega levimuusika mõtestamisel, ühtlasi otsides mooduseid, kuidas analüüsitulemusi paremini üldsusele avada (nt. *edutainment*-videote kujul). On uuritud armeenlaste ja aserbaidžaanlaste näitel, kuidas saab rakendada rahvamuusikat sotsiaalmeedias rahvuslike ideede teenistusse. Kuigi mõlemad osapooled kasutavad vaidlustes erinevaid argumente, on nende narratiivid silmatorkavalt sarnased.

---

5 „Muusikateooria peamised uurimisteemad on seotud nii tonaalse kui posttonaalse muusikaga. [---] Posttonaalse muusika puhul on eesmärgiks jätkata erinevate [uurimis]meetodite sobivuse katsetamist, keskendudes peamiselt eesti uuele muusikale."

6 Muusikapsühholoogilise uurimistöö põhieesmärgid on (1) kirjeldada, millised on kõige tüüpilisemad või sagedasemad situatsioonid, mis seonduvad vokalistide hääleprobleemidega, ja kuidas need situatsioonid on seotud nende hääle koormuse laadi ja kestusega; (2) analüüsida neid tulemusi, arvestades vokalistide endi arvamusi ja kaalutlusi situatsioonide kohta, mis viisid nende hääleprobleemide tekkeni."

2.2. Tulemuste olulisus teadusele ning Eesti ja Euroopa Liidu majandusele ja kultuurile

Eesti muusikakultuur on rahvusvaheliselt tunnustatud rohkem kui ükski teine meie ühiskondliku tegevuse valdkond. Käesolev projekt on jätkanud eesti muusika erinevate aspektide uurimist, mille juures on oluliseks peetud mitte keskendumist mõnele kitsale valdkonnale, vaid uurimisobjekti katmist nii laialt, kui materiaalsed ja inimressursid seda võimaldavad. On enesestmõistetav, et eesti muusika uurimine peab toimuma rahvusvahelises kontekstis, pidades eeskätt silmas selliseid maid nagu Saksamaa ja Venemaa, millega Eestit on sidunud pikaajalised ajaloolised kontaktid. Siiski ei ole muusikateaduse eri harud rahvusvaheliste sidemete iseloomult päriselt ühesugused. Muusikaajalugu ja etnomusikoloogia toimivad rohkem regionaalsetes piirides, samal ajal kui muusikateooria ja muusikapsühholoogia on seotud laiema rahvusvahelise koostööga.

Eesti ala linnade muusikakultuur on olnud tihedas seoses Lääne muusikakultuuriga juba alates keskajast. Uusajal on selle põhjuseks osaliselt olnud Eesti asumine Lääne- ja Kesk-Euroopa ning Peterburi vahelisel ühendusteel, mis on siia toonud nimekaid muusikuid, nagu Clara ja Robert Schumann, Ferenc Liszt jt. Tänapäeva Eesti ajalookirjutuses pööratakse muusikale liiga vähe tähelepanu ning kultuuriajaloos peaks muusika käsitlus muutuma senisest nähtavamaks.

Statistikaameti andmetel oli Eestis 2016. aastal umbes 40 000 koorilaulu harrastajat. See tingib vajaduse tegelda laulmise uurimisega mitmest erinevast vaatenurgast. Esiteks, laulmine kooris on paljuski sotsiaalne nähtus, mille eredaimaks väljenduseks on laulupeod. Erilist huvi pakub laulupidu kui nähtus Nõukogude okupatsiooni perioodil. Nii on Anu Kõlar laulupidude praktikat uurides näidanud, et selles on alati olnud ambivalentsust ja hübriidsust alluvate (lauljate) vastastiksuhetes allutajatega (valitseva poliitilise võimuga). Teiseks, laulmist uuritakse loodusteaduslike meetoditega, et kirjeldada inimese hääleaparaadi funktsioneerimist nii normi kui ka patoloogia tingimustes. Sügavamad teadmised sellest aitavad lauljatel ja laulupedagoogidel saavutada seatud eesmärke täpsemalt, kiiremini ning vähemate pingutustega kui seni. Allan Vurma initsiatiivil on Eestis sarnaselt paljude teiste riikidega hakatud iga aasta 16. aprillil tähistama maailma häälepäeva (World Voice Day). Vajadus selleks lähtub asjaolust, et nii laiem avalikkus kui ka paljud erialaspetsialistid ei teadvusta piisavalt inimhääle universaalset tähendust. Teadustöö finantseerimisel ei arvestata küllaldaselt vajadust häält uurida, hääle kasutamist õpetada ning häält esteetilistel eesmärkidel rakendada. Hääle teema saaks potentsiaalselt lülitada ülikoolide füüsika, matemaatika ja bioloogia õppekavadesse ning kasutada seda inimeste kultuurilise ja isiksusliku arendamise käigus.

Semiootikas on tegeldud kuulajale keskendunud muusikaanalüüsi rakendusvõimalustega levimuusika mõtestamisel, ühtlasi otsides mooduseid, kuidas analüüsitulemusi paremini üldsusele avada (nt. *edutainment*-videotena). Semiootiline lähenemine võimaldab märgikontseptsiooni kaudu siduda muusikalise teksti analüüsi selle sotsiaalse ja kultuurilise konteksti analüüsiga, eesmärgiga mõista nende omavahelist tingitust. Fookuseks on küsimus, kuidas on omavahel seotud muusika ja see sotsiokultuuriline reaalsus, kus kõnealust muusikat luuakse, kasutatakse ja kogetakse. Laulva revolutsiooni tunnuslaulude teksti-konteksti suhete integreeritud analüüsis keskendutakse identiteedi, identiteedikriiside, ideoloogiate ja võimusuhete muusikalistele väljendustele ning samas nende muusika kaudu kujundamisele rahvusliku taasiseseisvumise narratiivi ülesehituses.

On üldiselt teada, et Vene Föderatsioonis elavate väikeste soome-ugri rahvaste rahvuslik, kultuuriline ja keeleline identiteet on murenemas. Seetõttu on etnograafiliste välitööde tegemine nende rahvaste asualadel teadusliku uurimistöö kitsaid piire ületav vajadus, mis võimaldab talletada ersadele, mokšadele jt. rahvastele iseloomulikku vaimset ja materiaalset kultuuri. Helisalvestiste tegemise juures on oluline esile tuua üht tehnoloogilist iseärasust – mitmekanalilist salvestust. See tähendab, et iga laulja häält ansamblis (kooris) salvestatakse eraldi (kõri)mikrofoniga, mis muudab võimalikuks salvestiste hilisema täpse noodistuse. Žanna Pärtlase koostöö Mordva Riikliku Ülikooli uurijatega on produktiivne mitmete praktiliste küsimuste lahendamise kõrval ka nn. rahvadiplomaatilisest vaatenurgast, kui riikidevahelistele vaenulikele suhetele vaatamata toimub koostöö teaduse ja kultuuri vallas.

Seto mitmehäälse laulutraditsiooni salvestamine ja uurimine on eesti kultuuri seisukohast oluline, sest tegemist on peaaegu ainsa meie

autentse muusikatraditsiooniga, mis 21. sajandi alguses on veel käibel – olgugi et mõneti moderniseeritud kujul. Seto laulutraditsiooni väärtust on tunnustatud ka rahvusvaheliselt ning see on 2009. aastal arvatud UNESCO inimkonna mittemateriaalse kultuuripärandi nimekirja.

Muusikapraktika seisukohalt on hindamatu väärtusega Eduard Tubina kogutud teoste akadeemilise kommenteeritud väljaande publitseerimine, mis koostöös Eduard Tubina Ühinguga aruandeperioodil jätkus. Ilmusid II, III, IX, X, XIV, XV, XXII, XXVII, XXVIII, XXIX ja XXX köide. Eesti muusikateadusele laiema kõlapinna loomiseks alustati 2009. aastal mitmekeelse (peamiselt eestikeelse) muusikateaduse aastaraamatu Res Musica väljaandmist. Aruandeperioodil ilmusid numbrid 5–10. Väljaannet kajastab alates 2018. aastast andmebaas Scopus. Jätkus mitteperioodilise sarja „A Composition as a Problem" väljaandmine, mille VII köide (2016) sisaldab Tallinnas 2014. aastal toimunud seitsmenda rahvusvahelise muusikateooria konverentsi materjale.

Kristel Pappel osales konsultandina ja intervjueeritavana Joachim Herzi ooperfilmi „Der fliegende Holländer" („Lendav hollandlane"; DEFA 1964) restaureerimise ja DVD-na väljaandmise protsessis 2013. aastal ning pidas filmi linastamisel Londonis Barbicani keskuses sarja „Wagner 200" raames ettekande „Joachim Herz, The Flying Dutchman" („Joachim Herz. „Lendav hollandlane""; 7.12.2013).

3. Kommentaarid projekti raamides valminud publikatsioonide kohta

Osa muusikateadusest, eeskätt muusikapsühholoogia, toimib sarnaselt loodusteadustega, kus üheks kvaliteedinäitajaks on Haridus- ja Teadusministeeriumi klassifikaatori järgi kategoorias 1.1 avaldatud artiklid.[7] On põhjust uhke olla artiklitele, mis on ilmunud sellistes oma ala tippajakirjades nagu Musicae Scientiae, Journal of Voice, Frontiers of Psychology või Logopedics Phoniatrics Vocology. Alahinnata ei tasuks ka Eestis ilmunud 1.1 artikleid ajakirjades Keel ja Kirjandus, Tuna, Folklore, Mäetagused ja ka meie endi aastaraamatus Res Musica alates 2018. aastast ilmuvaid artikleid, mil ajakiri sai tänu Scopuse andmebaasi jõudmisele 1.1 staatuse. Teises osas muusikateaduses, eeskätt muusikaajaloos, eelistatakse oma töid avaldada peamiselt artiklikogumikes ja monograafiatena. Tuleb alla kriipsutada, et selliste publikatsioonide puhul ei tarvitse inglise avaldamiskeel olla kvaliteedinäitajaks. Tihti ilmuvad uurimistöö tulemused teistes eesti kultuuriloo jaoks tähtsates keeltes, nagu saksa ja vene.

Aruandeperioodil ilmunust tuleb esile tõsta Allan Vurma monograafiat Mati Palmist, mille avaldas Vene Föderatsiooni üks parimaid muusikakirjastusi Kompozitor. Kõige esinduslikuma valiku töörühma publikatsioonidest leiame ilmselt kategooriast 3.1.[8] Loetlegem selles kategoorias ilmunud kogumike pealkirju: „Wege zur Musikwissenschaft. Gründungsphasen im internationalen Vergleich"; „Music Glocalization: Heritage and Innovation in a Digital Age"; „European Voices III. The Instrumentation and Instrumentalization of Sound. Local Multipart Music Practices in Europe"; „August von Kotzebue. Ein streitbarer und umstrittener Autor"; „Jean Sibelius's Legacy: Research on his 150th Anniversary"; „Культура русской диаспоры: судьбы и тексты эмиграции" („Kul'tura russkoj diaspory: sud'by i teksty emigratsii"); „Im Spiegel der Theatergeschichte. Deutschsprachiges Theater im Wechsel von Raum und Zeit"; „Music Identities and European Perspective. An Interdisciplinary Approach"; „Baltisch-deutsche Kulturbeziehungen vom 16. bis 19. Jahrhundert. Medien – Institutionen – Akteure, Bd. I: Zwischen Reformation und Aufklärung"; „Expressiveness in Music Performance. Empirical Approaches Across Styles and Cultures"; „Local and Global Understandings of Creativities: Multipart Music Making and the Construction of Ideas, Contexts and Contents"; „Armenians in Post-Socialist Europe". Projekti täitjate poolt aruandeperioodil avaldatud publikatsioonide hulk on tegelikult oluliselt suurem, kui aruanne seda kajastab. Kategooriates 6.3 ja 6.6 on ilmunud ligi 200 kirjutist.[9]

---

7 Teadusartiklid, mis on kajastatud Web of Science andmebaasides Science Citation Index Expanded, Social Sciences Citation Index, Arts & Humanities Citation Index ja/või andmebaasis Scopus (v.a. kogumikud).

8 Artiklid/peatükid teadusartiklite klassifikatsiooni lisas loetletud kirjastuste väljaantud kogumikes (kaasa arvatud Thomson Reuters Book Citation Index, Thomson Reuters Conference Proceedings Citation Index, Scopus refereeritud kogumikud).

9 Vastavalt 6.3. Populaarteaduslikud artiklid; 6.6. Muudes ajakirjades ja ajalehtedes avaldatud artiklid.

4. Teadusandmed

Rahvusvahelise kultuuriti võrdleva projekti „Laulu-alase uurimistöö edendamine interdistsiplinaarsete meetoditega: areng, haridus ja heaolu" („Advancing Interdisciplinary Research in Singing", lüh. AIRS) raames koguti Eestis andmeid kahes laines: prooviuuringus 26 lapse ning põhiuuringus 43 lapse kohta. Andmete kogumiseks kasutati projektis osalevate teadlaste poolt heaks kiidetud metoodikat AIRS Test Battery, mis koosneb 11 elemendist. Andmebaas koosneb videoklippidest, kus salvestistel on näha/kuulda laste vastused laulmisega seotud küsimustele, järelelauldavad harjutused ning improvisatsioonilised laulud, samuti on videos näha last intervjueerinud teadlane. Põhiuuringu raames testitud laste kohta lisandub andmebaasi ka lapsevanemate poolt täidetud ankeetide põhjal koostatud kodeeritud Exceli fail, mis sisaldab andmeid lapse vanuse, perekonnaliikmete, hariduse, muusikaliste tegevuste jm. kohta ning lapsevanema hinnangut lapse esinemisjulgusele. Andmebaas on hoiul Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia muusikateaduse osakonnas füüsilisel andmekandjal (kõvaketas). Lisaks sellele on salvestised antud üle DVD-plaatidel AIRS-i projektijuhile dr. Annabel Cohenile (University of Prince Edward Island, Kanada). Uuringu andmebaas ei ole uurimisteemaga mitteseotud isikutele kättesaadav.

Teadustöö käigus koguti andmeid (1) vokalistide hääleaparaadi funktsionaalse seisundi ja vokaalse võimekuse kohta, kasutades selleks akustilise uuringu meetodeid, ning (2) vokalistide spetsiifilisema vokaaltehnika koha teatud rutiinsete igapäevapraktikas tüüpiliste muusikaliste ülesannete täitmisel (samuti akustilise uuringu meetodeid kasutades). Esimest tüüpi andmete puhul olid katseisikuteks Eesti Filharmoonia Kammerkoori lauljad ning andmete kogumine toimus paralleelselt nende hääleaparaadi korralise profülaktilise läbivaatusega Fertilitase kliinikus vastavalt kokkuleppele Eesti Filharmoonia Kammerkoori direktsiooniga. Puhtmeditsiiniliste uuringute andmeid säilitatakse ja hallatakse Fertilitases meditsiiniasutuse tavapärase korra kohaselt. Teisel juhul olid katseisikuteks vokalistid erinevatest muusikakollektiividest ja vokaaleriala õppurid. Kummalgi juhul säilitatakse akustilise uuringu meetodil põhinevaid andmeid (nii neid, mis saadud Eesti Filharmoonia Kammerkoori lauljate hääle uurimisel, kui ka teiste katseisikute puhul) salasõnaga kaitstud uurija tööarvutis ning nende andmete tagavarakoopiat salasõnaga kaitstud Google Drive'i pilveteenuses. Mõlemal juhul on ligipääs andmetele olemas vaid otseselt antud teemaga tegelevale uurijale, katseisiku huvi korral ka konkreetsele katseisikule endale tema kohta kogutud materjali piirides.

5. Kommentaarid teema raamides kaitstud doktoritööde kohta

Kaitstud doktoriväitekirjad jagunevad kaheks: muusikateaduslikud ja nn. loomepõhised (*artistic research*). Teadusliku haru doktorandile määratakse üldjuhul üks juhendaja, loomingulise haru doktorandile kaks juhendajat. Üks juhendaja võib olla ka väljastpoolt akadeemiat. Teadusliku doktoritöö ja loomepõhise doktoriprojekti uurimusliku osa juhendajal peab olema doktorikraad või sellele vastav teaduskraad. Loomingulise osa juhendajaks määratakse üldjuhul vastava eriala professor, emeriitprofessor või dotsent, kelle puhul doktorikraad ei ole nõutav. Aruandeperioodil kaitstud teaduslike doktoriväitekirjade autorid on Brigitta Davidjants, Vaike Kiik-Salupere, Marju Raju, Aare Tool ja Heidi Heinmaa. Ülejäänud kaitstud doktoriväitekirjad on loomepõhised.

Muusikateaduslike doktoriväitekirjade suhtes kehtivad Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias samad nõuded kui teisteski ülikoolides ja teadusharudes. Loomepõhise haru doktoriõppekava koosneb kolmest osast: loominguline osa (doktorikontserdid vm. loometööd, 140 Euroopa ainepunkti (EAP),[10] uurimuslik doktoritöö (40 EAP) ning õpingud (60 EAP), sh. vähemalt 6 EAP mahus kõrgkoolipedagoogika-alaseid aineid. Doktoriõppe jooksul peab loomepõhise haru doktorant osalema rahvusvahelistes loomingulistes projektides või tema loometöö peab olema muul viisil rahvusvaheliselt tunnustatud. Loomepõhiste doktorantide töö põhiliseks väljundiks on nn. doktorikontserdid, mida peab edukaks kaitsmiseks olema toimunud vähemalt neli. Loomepõhises harus kaitstav dissertatsioon peab olema mahuga minimaalselt 80–100 tuhat täheruumi. Töö teema on eriala seisukohalt oluline küsimus ning

[10] 1 EAP vastab 26 tunnile tööle.

töö toetab loomingulist doktoriprojekti tervikuna või mõnd selle osa. Doktoritöö näitab probleemi käsitleva kirjanduse mitmekülgset tundmist, toetub teaduslikult põhjendatud metoodikale ja esitab omapoolseid lahendusi või täiendusi senisele teadmisele.

Vaike Kiik-Salupere doktoriväitekiri on kirjutatud ja kaitstud Tallinna Ülikooli kasvatusteaduste instituudis.

6. Kommentaarid teema raamides toimunud rahvusvahelise ja Eesti-sisese koostöö kohta

Siin rubriigis kirjeldatakse koostööd, mille aluseks on olnud rahalised suhted. Kanada (Social Sciences and Humanities Research Council / sotsiaal- ja humanitaarvaldkonna teadusnõukogu) poolt finantseeritud projekt „Advancing Interdisciplinary Research in Singing" hõlmas ligikaudu 70 partnerit paljudest riikidest.[11] Projekt koosnes kolmest moodulist: esimeses tegeldi inimese muusikaliste võimete arengu, teises muusikaõpetuse küsimuste ning kolmandas muusika rakendamisega inimeste heaolu tagamiseks. Esimese mooduli üks ülesanne oli kultuuriülese muusikaliste võimete testi väljaarendamine, mis määratlusest lähtuvalt oleks rakendatav universaalselt, sh. ka testitavate vanusest võimalikult sõltumatult. EMTA ülesandeks selles projektis oli testi sobitamine eesti kultuuriga ning rühma eesti laste testimine. Projekt toimus aastatel 2009–2016.

Eesti-uuringute tippkeskuse eesmärgiks on Eesti uuringud kõige laiemas mõttes, sh. transkultuuriliste ja emblemaatiliste nähtuste kompleksne uurimine Eesti keele- ja kultuuriruumis ning arvutianalüüsi kasutamise ja digihumanitaaria arendamine.[12] Mare Kõiva juhitava konsortsiumi uurimisrühmades osaleb üle 60 doktorikraadiga teadustöötaja ning üle 50 doktorandi kuuest Eesti teadusasutusest ja kõrgkoolist. Projekt toimub aastatel 2016–2023.

Aastail 2009–2015 Euroopa Liidu struktuurifondidest rahastatud Kultuuriteaduste ja kunstide doktorikool (KTKDK) ühendas Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia (juhtasutus), Tartu Ülikooli, Tallinna Ülikooli ja Eesti Kunstiakadeemia doktorante ja õppejõude.[13] KTKDK eeldatavaks tulemuseks on kultuuriteaduste integreeritum ja interdistsiplinaarsem tase, ülikoolidevaheline tihe koostöö (sh. ühised ainekursused, kraadiõppurite mobiilsus), väliskompetentsi suurem osakaal kraadiõppes, teadus- ja õppetöö tugevam side. Projekti kaasatud kõrgkoolide jaoks tähendab see kompetentsi kasvu, mida ei ole võimalik eraldi saavutada. Praegu osaleb EMTA jätkuva doktorikooli töös ühe partnerina.

7. Mitterahaline koostöö

Koostöö rahvusvahelise ühingu Thalia Germanicaga on pidev, s.t. toimuvad regulaarselt seminarid ja konverentsid, mis on pühendatud saksa teatrile välismaal (1995 toimus konverents Tallinnas). STEP'iga (Project on European Theatre Systems / Projekt „Euroopa teatrisüsteemid") on samuti koostöö pikaajaline ja stabiilne, praegu osaleb Kristel Pappel selle töörühmas „Väärtused teatris". Samuti osaleb Kristel Pappel teadusliku konsultandina Berliini Kunstide Akadeemia töögrupis, mis valmistas ette uurimuslikku näitust „Wagner 2013 – Künstlerpositionen" („Wagner 2013 – kunstniku vaatepunkte"; 7. detsember 2012 – 17. veebruar 2013). Võrgustikus Musica Baltica toimuvad regulaarselt konverentsid ja 2011 alustati uut publikatsioonisarja „Studia musicologica regionis balticae", mille toimetuskolleegiumisse kuulub Toomas Siitan. Kotzebue tegevust uuriva projekti raamides on seni toimunud seitse rahvusvahelist konverentsi (iga-aastaselt 2012–2018), põhiteemadeks Kotzebue tegevus Berliinis ja Tallinnas, Kotzebue teatritegevus ning tema isiku ja teoste retseptsiooniga seotud probleemid. Toimub Eesti-sisene koostöö Tartu Ülikooli kultuuriteaduste instituudi teatriteaduse erialaga, valmistamaks ette Eesti teatriajaloo järgmist köidet (1986–2006, koostaja Anneli Saro). Anu Schaper on osalenud koostööprojektis „Baltisch-deutsche Kulturbeziehungen vom 16. bis 19. Jahrhundert" (Baltikumi-Saksamaa kultuurisuhted 16. kuni 19. sajandini): kahe konverentsi korraldamine Heidelbergi Teaduste Akadeemia rahastamisel mais 2014 ja mais 2015.

Jätkati koostööd Ida-Tallinna Keskhaigla foniaatriakabinetiga. Uuritakse hääleprobleemide avaldumist hääleaparaati süstemaatiliselt laulmiseks kasutavatel isikutel (professionaalsed laul-

[11] www.airsplace.ca.
[12] www.folklore.ee/CEES/.
[13] www.ema.edu.ee/teadus/doktor/doktorikool/.

jad, koorijuhid, amatöörlauljad) endoskoopiliste, larüngoloogiliste ja akustiliste mõõtmiste abil ning kirjeldatakse tüüpolukordi, kus häälehäired on tekkinud. Võrreldakse vokalistide hääleprobleemide erinevusi ja sarnasusi võrreldes mittelauljatest kontrollgrupiga. Lauljate jaoks on hääleaparaat nende töövahend, mille heast funktsioneerimisest oleneb muusikateose ettekande kvaliteet. Lauljate ja nende juhendajate jaoks on oluline osata vältida olukordi, mis võivad viia häälehäirete tekkimiseni.

Etnomusikoloogia-alane projekt koordineerib mitmehäälse rahvamuusika uurimist Euroopa erinevates ühiskondades. Žanna Pärtlas osales ICTM (International Council for Traditional Music / Rahvusvaheline Traditsioonilise Muusika Nõukogu) Study Group on Multipart Music (mitmehäälse muusika uurimisrühma) juhatuse liikmena selle uurimisrühma 2016. a. konverentsi korraldamises Singapuris: Fourth Symposium of the ICTM Study Group on Multipart Music, 4.–7. juuli 2016. Samuti viis ta koostöös Ogarjovi-nimelise Mordva Riikliku Ülikooli Rahvuskultuuri Instituudiga läbi etnomusikoloogilised välitööd Rjazanovka külas Mordva vabariigi Starošaigovski rajoonis 20. aprillil 2016. Välitöödes osalesid Žanna Pärtlas, Janika Oras ning Mordva ülikooli tudengid. Teisi välitöid on kirjeldatud mujal aruandes.

Kaire Maimets kuulub 2015 asutatud koostöövõrgustiku Network for the Inclusion of Music in Music Studies (NIMiMS; Võrgustik muusika helilise materiaalsuse kaasamiseks muusikauuringutes) juhatusse. Koostöö tulemusel korraldati 2016. aastal NIMiMS paneel „Music semiotics and the inclusion of music in music studies" konverentsil „13th Congress on Musical Signification: Sound and subject through ages: musical meanings in narratives, topics and technologies" („13. kongress muusikalisest tähendus(tamis)est: Kõla ja subjekt läbi aegade: muusikalised tähendused narratiivides, *topos*'tes ja tehnoloogiates"; 4.–7. aprill 2016, Canterbury Christ Church University, Canterbury ja London, Inglismaa).

8. Üldised kommentaarid teema täitmise ja selles osalenud isikute kohta

Muusikateadus on muusika ja tänapäeval ka muusikakultuuri uurimine. Seda võib teha väga erinevate vahenditega, samuti võib akadeemiliselt uurida igasugust muusikat. Sageli arvatakse, et akadeemiline muusikateadus tegeleb ainult lääne klassikalise muusika ja nn. tõsise tänapäevase muusikaga. Praegu võime öelda, et kui muusikateaduse alad kokku võtta, siis leiame uurimusi kontsertmuusikast helimaastikeni ja kõigest, mis sinna vahele jääb. Muidugi küsitakse erinevate muusikate kohta erinevaid küsimusi ja kõiki neid ei saa samade vahenditega uurida.

Samuti saab igasugust muusikat uurida mitmest aspektist ehk küsides erinevaid küsimusi ja kasutades erinevaid vahendeid. Nii jõuame sinna, et mingit üldist muusikateadust polegi olemas, ka sellest peaksime rääkima mitmuses – muusikateadustest. Muusikateadus on katusmõiste paljudele muusikat uurivatele teadustele, mis kasutavad mitmete humanitaar-, sotsiaal- ja loodusteaduste lähenemisviise ja meetodeid. Uusi valdkondi tuleb pidevalt juurde ja vanu kaob, nii et need väljad on pidevas muutumises. Eestis tegeleme muusikaloo, muusikateooria, muusikapsühholoogia, muusikapedagoogika ja etnomusikoloogiaga.

IUT12-1 põhitäitjate hulka kuuluvate muusikateaduse õppejõudude ja teadurite üheks plussiks on see, et nad on saanud oma doktorikraadid eri riikide õppeasutustest: Toomas Siitan Lundi Ülikoolist, Kristel Pappel, Kerri Kotta ja Allan Vurma EMTA-st, Žanna Pärtlas Peterburi Konservatooriumist, Urve Lippus Moskva Konservatooriumist ning Jaan Ross Leedu Muusika- ja Teatriakadeemiast Vilniuses ja Åbo Akademi'st Turus. See võimaldab edukalt kombineerida ja sünteesida erinevate koolkondade töömeetodeid, mida nimetatud õppeasutused esindavad. Kõik IUT12-1 põhitäitjad ja juht on oma ala spetsialistid, kes on leidnud ühiskonnas tunnustust ka väljaspool teadusliku uurimistöö piire. Toomas Siitan on barokkmuusika dirigent ning alates 1994. aastast iga-aastase Haapsalu vanamuusikafestivali peakorraldaja ja kunstiline juht. Kristel Pappelil on juurdepääs maailmakuulsa ooperilavastaja ja intendandi Joachim Herzi (1924–2010) arhiivile ning ilmselt on ta viimase loomingulise pärandi parim asjatundja maailmas. Žanna Pärtlas võtab osa mitmehäälse traditsioonilise muusika rahvusvahelise uurimisgrupi (International Council for Traditional Music, Study Group on Multipart Music) tööst. Ta on valitud N. P. Ogarjovi nimelise Mordva Riikliku Ülikooli külalisdotsendiks. Allan Vurma on Eesti Filharmoonia Kammerkoori pikaajaline laulja ja solist. Oma magistritaseme hariduse on ta omandanud Tallinna Tehnikaülikoolis. Kerri Kotta on hinnatud muusikakriitik, kes teeb tihti kaastööd

ajakirjandusele. Jaan Ross on Eestis rajanud muusikapsühholoogia-alase uurimistöö ja kõrgkooliõpetuse. Ta on tegelnud ka foneetika ja filoloogiaga, sh. tõlkinud eesti keelde nii erialaseid kui ka ilukirjanduslikke tekste.

Urve Lippus lahkus meie hulgast 13. mail 2015.

Margus Pärtlas on kõige enam seotud Eduard Tubina kogutud teoste väljaandmisega, kuigi tema administratiivsed kohustused (prorektori amet) jätavad teaduslikuks uurimistööks äärmiselt vähe aega. Mart Humal on tänaseks emeriteerunud ning ühes sellega aktiivsest teadustööst mõnevõrra tagasi tõmbunud. Anu Kõlar ja Kaire Maimets tegelevad paralleelselt õppe- ja teadustööga, esimene eesti muusikaloo ning teine muusikasemiootika vallas. Eerik Jõks on saanud doktorikraadi Yorki Ülikoolist ning täidab praegu EMTA muusikateaduse, interpretatsiooni- ja muusikapedagoogika ning kultuurikorralduse osakonna peakoordinaatori ülesandeid. Anu Schaperil on magistrikraad saksa filoloogia alal Tartu Ülikoolist ja teine muusikateaduse alal Freiburgi Ülikoolist; praegu töötab ta doktoriväitekirja kallal mh. Tallinnas tegutsenud heliloojast Johann Valentin Mederist. Aleksandra Dolgopolova on EMTA teadussekretär ning uurinud Narva varasemat muusikaelu.

Kirjandus[14]

Ahmedaja, Ardian (ed.) 2013. *Local and Global Understandings of Creativities: Multipart Music Making and the Construction of Ideas, Contexts and Contents*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Ahmedaja, Ardian (ed.) 2017. *European Voices III. The Instrumentation and Instrumentalization of Sound. Local Multipart Music Practices in Europe*. Wien: Böhlau.

Bičevskis, Raivis *et al.* (Hrsg.) 2017. *Baltisch-deutsche Kulturbeziehungen vom 16. bis 19. Jahrhundert. Medien – Institutionen – Akteure, Bd. I: Zwischen Reformation und Aufklärung*. Akademiekonferenzen 28, Heidelberg: Winter.

Danilevskij, Aleksandr, Sergej Dotsenko, Fedor Poljakov 2016. *Kul'tura russkoy diaspory: sud'by i teksty emigratsii*. Frankfurt am Main: Peter Lang. [Данилевский, Александр, Сергеи Доценко, Федор Поляков 2016. *Культура русской диаспоры: судьбы и тексты эмиграции*. Frankfurt am Main: Peter Lang.]

Dorottya, Fabian, Renee Timmers, Emery Schubert (eds.) 2014. *Expressiveness in Music Performance. Empirical Approaches Across Styles and Cultures*. Oxford: Oxford Univ. Pr.

Grimley, Daniel *et al.* (eds.) 2017. *Jean Sibelius's Legacy: Research on his 150th Anniversary*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Herbert, David G., Mikołaj Rykowski (eds.) 2018. *Music Glocalization: Heritage and Innovation in a Digital Age*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Košenina, Alexander, Harry Liivrand, Kristel Pappel (Hrsg.) 2017. *August von Kotzebue. Ein streitbarer und umstrittener Autor*. Berliner Klassik 25, Hannover: Wehrhahn.

Paul, Ulrich, Gunilla Dahlberg, Horst Fassel (Hrsg./eds.) 2015. *Im Spiegel der Theatergeschichte. Deutschsprachiges Theater im Wechsel von Raum und Zeit / In the Mirror of Theatre History: German Theatre Intercultural Relationships from the Past to the Present*. Thalia Germanica 15, Berlin/Münster: LIT.

Perković, Ivana, Franco Fabbri (eds.) 2017. *Music Identities and European Perspective. An Interdisciplinary Approach*. Eastern European Studies in Musicology 18, Frankfurt a.M.: PL Academic Research.

Siekierski, Konrad, Stefan Troebst (Hrsg.) 2016. *Armenians in Post-Socialist Europe*. Armenier im östlichen Europa / Armenians in Eastern Europe 3, Wien: Böhlau.

Vurma, Allan 2016. *Mati Palm slancio della voce*. Sankt-Petersburg: Kompozitor. [Вурма, Аллан 2016. Мати Пальм *slancio della voce*. Санкт-Петербург: Композитор.]

Wald-Fuhrmann, Melanie, Stefan Keym (Hg.) 2018. *Wege zur Musikwissenschaft. Gründungsphasen im internationalen Vergleich*. Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler.

[14] Siin on ära toodud vaid tekstis pealkirjaga mainitud publikatsioonid. Projektiga seotud publikatsioonide täieliku nimekirja võib leida ETISest.

Performative Aspects of Music

Jaan Ross

In 2013–18, research at the Department of Musicology of the Estonian Academy of Music and Theatre received funding of Euro 408,000 within the framework of an institutional grant IUT12-1; the project in question was coordinated by the author of this text. Here we publish a report of this project, which, in comparison with the official report, has been slightly abridged and amended.

Short description of the project

According to the Western canon, a musical work can exist in the form of a score or of a performance. Scores, however, may be lacking in cultures or genres that are more improvisational in their nature than mainstream Western music. There is a shift in contemporary musicology, the focus of which is moving more towards studies of musical performances rather than scores of musical works. While such an approach has traditionally been accepted in ethnomusicology, the concept of dynamic form has opened up new modes of analysis in music theory. In studies of the history of music, opera and musical theatre, greater interest can be observed towards events, performances and practices than towards the musical texts alone. In cognitive musicology, the activities of performing musicians are studied from different aspects. Analysis of historical sound recordings is emerging as a new sub-discipline. In this project, performative aspects of music will be studied in the synchronic and diachronic context of Estonian music.

Short summary of project results

Preparations have been made to publish an academic history of Estonian music in 2020. In the Staatsbibliothek zu Berlin, correspondence (16 letters from 1834–35) between the music collector Georg Poelchau (Berlin) and the musician Johann Friedrich La Trobe from Tartu (Dorpat) was discovered. This correspondence provides a great deal of information about musical activities in Tartu at that time. Studies of manuscripts by the composer Johann Valentin Meder (1649–1719), who sojourned in Tallinn, were carried out, as a result of which a number of Meder's autographs were dated. The opera film "Der fliegende Holländer" (DEFA 1964) directed by Joachim Herz was restored and issued in DVD format. In cooperation with Ogarev Mordovia State University, several fieldwork trips to Mordovia were organized and multichannel audio recordings of folksongs were made. Analysis of collective Seto dirges and their comparison with wedding laments confirmed an earlier hypothesis that in Seto multivoiced songs the most important distinctive feature for the identification of the melody is the harmonic rhythm. It was demonstrated that the development of form in the music of Erkki-Sven Tüür can be described as an interaction between the relative activity of elements of musical structure and the textural layers. Deep and surface structures in the oeuvre of Arvo Pärt are connected with each other using musical rhetorics; and in early modern Estonian cyclic musical works, it has been demonstrated that form plays a secondary role in establishing the integrity of a work. Publication of the complete annotated academic edition of works by Eduard Tubin has continued. In collaboration with the East Tallinn Central Hospital, acoustic and laryngographic recordings of patients who are employed as singers were obtained and analysed. A comparative study of examples of the repertoire of Estonian popular song as performed a century ago and today was conducted, using methods from acoustical phonetics. No significant diachronic changes were observed.

ARVUSTUSED

Guldžahon Jussufi (koost.). *100 eesti rahvakandlemängijat ja -meistrit. XX–XXI sajand*. Tallinn: Eesti Folkloorinõukogu, 2018, 284 lk.

Žanna Pärtlas

2018. aastal Eesti Folkloorinõukogu välja antud raamat „100 eesti rahvakandlemängijat ja -meistrit. XX–XXI sajand" on viimaste aastate ühe ulatuslikuma rahvamuusika kogumisprojekti osa ja väljund. Nimelt käivitus aastal 2012 Eesti Folkloorinõukogu egiidi all eesti rahvakandlemängijate ja -meistrite kaardistamine ja jäädvustamine (lk. 12). Põhirõhk oli eesti kandle uuemal tüübil, mida nimetatakse „rahvakandleks". Ettevõtmise käigus koguti andmeid nii Eestis kui ka välismaal elavate rahvakandlemängijate ja -meistrite kohta. Samuti koguti mälestusi varasema aja pillimängijatest ja -meistritest. Tegemist on kahtlemata väga tähtsa ja vajaliku algatusega, millel on nii praktilist kui ka teaduslikku väärtust.

Projekt kestis kuus aastat (2012–2018) ning oli väga tulemuslik. Vabatahtlikest entusiastidest koosnev töörühm andis Eesti Rahvaluule Arhiivile üle 77 tundi helisalvestisi (nende hulgas intervjuud ja muusika ülesvõtted), 25,5 tundi videosalvestisi ja ligi 1400 fotot. Eestis intervjueeriti 57 isikut ning saadi materjale 25 meie seast lahkunud pillimehe ja -meistri kohta. Samuti koguti andmeid 18 välismaal (USAs, Kanadas, Rootsis ja Austraalias) elava/elanud kandlemängija ja -meistri kohta. See andis kokku väljaande pealkirjas toodud ümmarguse arvu 100.

Suurem osa intervjuusid Eesti kandlemängijate ja -meistritega on läbi viinud Guldžahon Jussufi, väliseestlastelt kogus andmeid Ain Haas. Projekti lisaeesmärk oli ülevaate saamine kandle teemaga seotud teadus- ja üliõpilastöödest (viimased on kirjutatud peamiselt Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia tudengite poolt). Üliõpilastööde kohta käiva info avalikustamine on oluline seetõttu, et võrreldes teaduspublikatsioonidega on need vähem nähtavad ja kättesaadavad, kuid sisaldavad siiski väärtuslike andmeid.

Raamat on žanri poolest teatmeteos – omamoodi eesti rahvakandlemängijate ja -meistrite entsüklopeedia – ja allikapublikatsioon. Selle põhiosa moodustavad 100 paarileheküljelist artiklit, mis sisaldavad andmeid kandlemängijate ja -meistrite eluloost, loomingulisest tegevusest, õpetajatest ja õpilastest, mängimise moodustest (mis rahvakandle puhul võivad olla üsna erinevad) ja pillidest. Eriti suurt rõhku on pandud pillide detailsele kirjeldusele (koos kõikide mõõtude ja häälestusega), mis on väga väärtuslik informatsioon, arvestades eesti rahvakandle ehituse suurt varieeruvust. Artikleid illustreerivad kandlemängijate ja nende pillide pildid, samuti on olemas lisakirjanduse kirjed. Isikute artiklid on grupeeritud geograafiliselt Eesti maakondade järgi, välismaa kandlemängijad on koondatud eraldi ossa. Iga rühma sees paigutuvad artiklid nimede tähestikulises järjekorras.

Raamatu põhiosale eelnevad Guldžahon Jussufi kirjutatud sissejuhatavad peatükid pillimängijatest (lk. 15–18), pillimeistritest (lk. 18–22) ja pillidest (lk. 22–41). Peatüki eespool nimetatud rahvakandlemängijate kaardistamise ja jäädvustamise projektist kirjutas Ene Lukka-Jegikjan (lk. 12–14). Jussufi sulest pärinevad ka saate- ja lõppsõna. Pillimängijate ja -meistrite ülevaatest selgub, et eri maakonnad on raamatus esindatud üsna ebavõrdselt, et kandlemängijatest vaid veerandi moodustavad naised (traditsiooniliselt oli kannel pigem meeste pill) ja et kandlemeistrite hulgas ei ole naisi üldse. Kasulikke andmeid sisaldab tabel kandlemängijate helisalvestiste olemasolu kohta arhiivides ning neist tehtud raadio- ja telesaadete ja TÜ VKA üliõpilaste kandleteemaliste tööde kohta (lk. 17). Viimaste kirjed leiame raamatu lõpust, raadio- ja telesaadete andmed asuvad aga vastavate isikuartiklite juures.

Kõige ulatuslikum on saatepeatükk, milles käsitletakse rahvakandle liike, nende rahvapäraseid nimetusi, ehitust ja mängimise viise. See osa on eriti kasulik mittespetsialistidest lugejatele, kuid pakub mõtlemisainet ka etnomusikoloogidele. Rahvakandle klassifikatsiooni ja nimetuste küsimuse teeb keeruliseks asjaolu, et rahvapäraseid termineid on tunduvalt rohkem kui teaduslikult tuvastatavaid liike, kusjuures konstruktsiooni varieeruvus on väga suur ka ühe liigi piires, ning esineb ka vahepealse ja unikaalse ehitusega pille. See võiks olla huvitav teadusliku arutluse teema

(näiteks kirjutas sellest 2005. aastal Igor Tõnurist),[1] kuid antud väljaandes on rahvakandled lihtsalt jagatud kuude rühma (kes on selle liigituse autor, ei ole mainitud) ning iga liiki on kirjeldatud eraldi alapeatükis nii sõnaliselt kui ka tabelite abil.

Kuigi raamatu väärtus allikapublikatsioonina on ilmne, ei saa märkimata jätta selle mõningaid puudusi. Kõigepealt tekitab segadust väljaande eesmärk ning pillimängijate ja -meistrite valiku põhimõte. Raamatu pealkiri jätab mulje, nagu peaks muusikute ja meistrite valik esindama perioodi 20. sajandi algusest meie ajani võimalikult ühtlaselt. Samas loeme kohe saatesõnast, et „väljaande eesmärgiks on anda ülevaade eelkõige aastatel 2012–2018 kaardistatud ja jäädvustatud eesti rahvakandlemängijatest ja -meistritest" (lk. 9) ja nendele olevat „lisatud … mitu mängijat ja meistrit varasemast ajast" (lk. 9). Ka kaardistamise projekti kirjeldusest saame teada, et selle mõte oli „hakata rahvakandlemängu hetkeseisu uurima" (lk. 12). Kuigi pillimeeste ja -meistrite artikleid iseseisvalt uurides selgub, et nende sünniaastad paigutuvad aega 19. sajandi lõpust 20. sajandi lõpuni, jääb eri perioodide esindatuse küsimus ikka lahtiseks. Samuti oleks ajaline pilt lugejale selgem, kui sisukorras oleksid nimedele lisatud eluaastad.

Kahtlusi tekitab mõnikord ka kandlemängijate ja -meistrite grupeerimine maakondade järgi. Tegelikult on seda tehtud (ehkki seda pole kuskil otseselt seletatud) isikute viimase elukoha järgi, mis ei pruugi peegeldada nende kuulumist mingisse kohalikku traditsiooni. Seetõttu võivad omavahel tihedalt seotud muusikud (näiteks sama pereansambli mängijad, isa ja poeg Aivar ja Martin Arak) asetseda erinevate maakondade nimekirjades. Tundub küsitav ka Johannes Rosenstrauchi paigutamine väliseestlastest kandlemängijate hulka – kuigi oma elu viimased 14 aastat oli ta tõepoolest „väliseestlane", põgenes ta Rootsi 53-aastasena, olles kodumaal juba ammu tuntud kuulsa Kandle-Jussina.

Raamatu koostaja ja autorite töö väärib tunnustust põhjalikkuse, süsteemsuse, täpsuse ning faktide ja detailide rohkuse eest. Selles mõttes tundub avalikustatud materjal uudne, rikkalik ja usaldusväärne. Samas on saatepeatükkide teaduslik kvaliteet ideede poolest pigem tagasihoidlik ja akadeemiliste kirjutistena vajaksid need tekstid nii sisulist kui ka keelelist toimetamist (peatükkide sisemine struktuur on kohati ebaloogiline, stiil, sõnakasutus ja vormistus ei vasta alati akadeemilistele tavadele). Viimane asjaolu ei takista aga raamatu kasutamist informatsiooni allikana nii muusikute-praktikute kui ka muusikateadlaste poolt. Igal juhul loob see väljaanne rikkaliku aluse uute uuringute jaoks.

---

1 Игорь Тынурист 2005. Проблема народных названий и классификации эстонского каннеля. – *Проблемы инструментоведческой терминологии. Тезисы и рефераты: Международная инструментоведческая конференция по проблемам инструментоведческой терминологии, Санкт-Петербург, декабрь 2005*. Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, стр. 22–24. [Igor Tõnurist 2005. Problema narodnykh nazvaniy i klassifikatsii estonskogo kannelya. – *Problemy instrumentovedcheskoy terminologii. Tezisy i referaty: Mezhdunarodnaya instrumentovedcheskaya konferentsiya po problemam instrumentovedcheskoy terminologii, Sankt-Peterburg, dekabr' 2005*. Sankt-Peterburg: Rossiyskiy institut istorii iskusstv, str. 22–24.]

Mart Jaanson. *Eesti muusika 100 aastat*. Tallinn: Post Factum, 2018, 200 lk.

Aare Tool

Raamatusarjas „Eesti ... 100 aastat" on praeguseks avaldatud üle neljakümne teose. Need on umbes 200-leheküljelised A5 formaadis väljaanded, kus pakutakse lühiülevaadet kõikvõimalikest valdkondadest. 2018. aasta lõpus lisandus sarja Mart Jaansoni raamat „Eesti muusika 100 aastat". Autor märgib, et tegemist on žanripõhiselt korraldatud ja peamiselt heliloojakeskse käsitlusega, millega ta soovib eelkõige ärgitada lugejat „eesti muusika varakambriga" põhjalikumalt tutvuma. Vajadus 20. sajandi ja 21. sajandi alguse muusikalugu kokkuvõtlikult käsitleva teose järele on olnud suur, mistõttu Mart Jaansoni raamat on igati teretulnud.

Raamatusarja ajaline kontseptsioon mingis mõttes piirab, kuid samal ajal vabastab ka mitmest küsimusest, mis kerkiks vabama ajaraamiga käsitluse puhul. Viimase aja tendents Eesti muusikaloost kirjutamisel on vaadelda ainet võimalikult laias tähenduses: Eesti muusika ajalugu võiks hõlmata kõiki muusikalisi tegevusvaldkondi siinses regioonis alates nii varasest ajast, kui leidub kirjalikke allikaid. 1918. aastaga (või siiski sajandivahetusega) algav vaatlusperiood inspireerib mõtestama eesti muusikat kitsamalt: alates esimestest Peterburi konservatooriumi haridusega heliloojatest, kelle taustaks on 19. sajandi teise poole tärkav eesti haritlaskond ja elavnenud seltsielu.

Autor märgib, et žanripõhise lähenemise poolest on olnud eeskujuks 1938. aastal ilmunud Eesti Akadeemilise Helikunsti Seltsi koguteos „Kakskümmend aastat eesti muusikat: 1918–1938". Siiski pole see teos olnud vaid metodoloogiline lähtepunkt: Jaanson kasutab seda üsnagi ulatuslikult ka allikana, mõtestades seda praeguse teadmise seisukohalt ja astudes sellega dialoogi. Sel moel on Jaansoni raamatul tugev retseptsioonilooline lisatasand. Näiteks 1920. ja 1930. aastate eesti sümfoonilist muusikat käsitledes (lk. 64–69) tugineb ta 1938. aasta koguteoses ilmunud Eduard Tubina artiklile, täiendades seda oma märkuste ja tähelepanekutega. Selle ja hilisema perioodi käsitlemisel on Jaanson allikana kasutanud sageli ka näiteks muusikaarvustusi. Neid refereerides toob ta nii mõnelgi puhul välja ka võimalikud motiivid, miks üks või teine autor oma seisukohti just nii edasi annab. Kui jutuks tuleb Eduard Oja laulumäng „Rätsep Õhk ja tema õnneloos" (1943) ja hinnang, mille andis sellele Karl Leichter, siis märgib Jaanson: „Leichteri soodsa hinnangu juures ei saa muidugi unustada, et Oja oli tema hea sõber" (lk. 95). Eriti 1920. ja 1930. aastate puhul ei püüa Jaanson niivõrd kirjeldada, milline muusika(elu) tema kui raamatu autori arvates *oli*, vaid pigem seda, kuidas seda *mõisteti*: mida peeti oluliseks ja tõsteti esile, mida kritiseeriti.

Raamatu sissejuhatuses peatub Jaanson Eesti muusikahariduse süsteemil ja selle kujunemisel, tuues loetelu vormis esile koolkondlikud sidemed. Lisaks nõukogude ajal üles ehitatud riiklikule muusikaharidusele nimetab ta Eesti kõrge muusikakultuuri põhjusena kultuurilist rikkust ja „eelkõige lääne ja ida mõtteviisi põimumist eestlaste vaimulaadis" (lk. 13). Sisupeatükid on pühendatud vaimulikule, koori-, sümfoonilisele, lava-, kammer- ja levimuusikale ning muusikateadusele. See, et vaimulik muusika on paigutatud käsitluse algusesse, võib esialgu mõneti üllatada, ent sedapuhku tasub meeles pidada, et summa ei sõltu liidetavate järjekorrast. Märkimist väärib üsna mahukas peatükk „Operett, laulumäng, muusikal ja rokkooper", niisamuti muusikateadusele pühendatud detailirohke ja tõepoolest teadusliku täpsusega süstematiseeriv peatükk. Eriti levimuusika peatükis hakkab silma küll loetelude suur osakaal, mis oma detailsuses arvatavasti murrab hajameelsema lugeja tähelepanuvõime. Kuivõrd kõike olulist niikuinii nimetada ei jõua, nagu autor ise on tunnistanud, siis võinuks eriti siin läheneda probleemile pigem *case study* ehk juhtumiuuringu vormis: keskenduda põhjalikumalt hoolega valitud üksiknäidetele, mis aitavad avada selle valdkonna ja ajastu põhiprobleemi.

Raamatu üks hüvesid on asjakohased kuulamissoovitused. Vaimuliku muusika peatükis ei jää muidugi mainimata „Joonas" ja „Hiiob", ent niisamuti juhib Jaanson tähelepanu vähem tuntud või sootuks tundmatule muusikale. Eriti on selles valdkonnas toodud esile Artur Kapi õpilaste panus:

> Kui võtta ette Kapi õpilaste nimekiri ja minna sellega teatri- ja muusikamuuseumi muusikaosakonda, siis selgub, et Eesti esimesel iseseisvusajal loodud vaimuliku muusika hulk on väga suur. Enamik sellest muusikast on laiemale avalikkusele tänapäeval kahjuks tundmatu, kuid pakub kindlasti avastamisrõõmu (lk. 38).

Üldisemad mõttearendused on raamatus paigutatud hallil taustal infokastidesse. Näiteks koorimuusika peatükis märgib Jaanson seoses Veljo Tormisega:

> Olen vahel tunnetanud heliloojate suhtumist, et kui keegi suudab kirjutada instrumentidele ja orkestrile, siis suudab ta kirjutada ka koorile. Koorimuusikat peetakse vaikimisi muudest žanridest justkui kergekaalulisemaks. Ent võib-olla näitas just Tormise pühendumine 1960.–70. aastail regilaulul põhinevale *a cappella* koorimuusikale, et selleski žanris saab luua tänapäevast, nii professionaale kui ka amatööre paeluvat kunsti (lk. 56).

Kõige rohkem inspireerivad need kirjaread, kus peegeldub autori enda eelistus. Nii näiteks ütleb Jaanson mõnelgi puhul subjektiivsust varjamata, et „väga heaks pean ka Olav Rootsi Colombias loodud sümfooniat (1967)" (lk. 78) või et „1985. aastast pärineb üks minu lemmikuid Erkki-Sven Tüüri loomingus, keelpillikvartett Urmas Kibuspuu mälestuseks, milles autor ühendab postminimalistliku helikeele õnnestunult avangardse kõlavärvimuusikaga" (lk. 113). Autori maitset tasub nendes küsimustes usaldada, eriti uuemas muusikas, mille pikaajalisest vaatlusest raamat tunnistust annab. Raamatus leidub ka niisuguseid tähelepanekuid, mis käsitluse üldistusastet silmas pidades ei pruukinud olla just hädavajalikud: näiteks Boris Kõrveri operetinumbri „Kerjuse laul" kohta on täheldatud, et selle „algus sarnaneb küll liiga märgatavalt Chopini nokturniga *op*. 9 nr 2" (lk. 96).

Kõige keerulisem on olnud mälusuhe 1940. aastate ja 1950. aastate alguse muusikaga, mille käsitlemisel pakub autor värske vaatenurga:

> Arvan, et eestlastel, kes on elanud nõukogude ajal ja kogenud sellele iseloomulikku ideoloogilist survet, on raske lõpuni tõsiselt võtta sõjajärgsete aastate instrumentaalmuusikat, olgu see kui tahes hästi tehtud. Olen aga samuti kogenud, et pärast 1991. aastat iseseisvas Eestis kasvanud põlvkond seda ideoloogilist taaka enam ei taju ja suudab selle ajastu instrumentaalmuusikat vastu võtta eelarvamustevabalt. Vahel mõtlen, et vanem põlvkond peaks sellist suhtumist noorematelt õppima, sest ka stalinlikus Eestis kirjutati ju tegelikult head muusikat (lk. 70).

Selle perioodiga seoses raamatus nimetatud teostele lisaksin omalt poolt Artur Kapi sümfoonia nr. 4 („Noortesümfoonia"). Seegi 1948. aastal Komsomolile pühendatud ja teise järgu Stalini preemia pälvinud elavaloomuline teos on teenimatult unustusse vajunud. Teadvustades küll tolle aja keerulisi valikuid, on aeg sõlmida muusikaga mõttes rahu ja vaadelda seda kainelt, nagu soovitab raamatu autor.

Raamatul „Eesti muusika 100 aastat" on täita oma kindel nišš. Ühtaegu faktitiheda ja tervikpilti loovana, autori oma kogemust edastades ja varasemaid kirjutisi refereerides toimib see raamat sillana kitsamal teemal eriuurimuste ja laiema muusikahuvilise lugejaskonna vahel. Nagu teisedki selle raamatusarja väljaanded sisaldab Jaansoni teos võrdlemisi rohket ja hästi valitud fotomaterjali, mis teema avamisele samuti kaasa aitab.

KROONIKA
AUTORID / AUTHORS

Muusikateadusliku elu kroonikat 2018/2019

Koostanud Äli-Ann Klooren, Eesti Muusikateaduse Seltsi sekretär

Eesti Muusikateaduse Selts

Hooaeg 2018/2019 oli EMTSile 27. tegevusaasta. Seisuga 30. september 2018, mil lõpeb seltsi majandusaasta, kuulub EMTSi 92 liiget.

Seltsi juhatuse esimehena jätkab Kerri Kotta, aseesimehena Anu Kõlar ning liikmetena Saale Konsap, Kristina Kõrver ja Anu Schaper; revisjonikomisjoni esimees on Eerik Jõks, liikmed Raili Sule ja Heidi Heinmaa.

EMTS korraldas kaks traditsioonilist Eestisisest muusikateaduslikku üritust. Neist esimene, **Leichteri päev** leidis aset 26. novembril 2018 Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia kooriklassis. Kavas oli Stephen Amico (Bergeni ülikool, Griegi Akadeemia) ettekanne „Voice, Gender, Culture", samuti tutvustati EMTSi aastaraamatu Res Musica kümnendat, popmuusikat ning loomepõhist uurimistööd käsitlevat numbrit.

2019. aasta **Tartu päev** toimus 13. aprillil Tartu Laulupeomuuseumis. Seekordne konverents kandis pealkirja „150 aastat laulupeost ning 100 aastat eesti professionaalset muusikaharidust". Ettekannetega esinesid Tiiu Ernits („Eesti esimeste laulupidude muusikahariduslikust juurestikust"), Malle Salupere („Jannsen kui eesti laulupidude isa ja koorilaulukultuuri edendaja"), Anu Kõlar („Kolm märgilist laulupidu Nõukogude ajast: 1947, 1950 ja 1969"), Rein Veidemann („Eesti südamelaul ja kolm üldlaulupidu (1947, 1969, 1990)"), Marge Allandi („Laulupidu – rituaalne tegevus rahvusliku identiteedi teenistuses"), Mai Levin („Laulupidu kujutavas kunstis 1940. aastate lõpust 1970. aastate alguseni"), Aare Tool („Eestikeelsete muusikaõpikute probleem 1920. ja 1930. aastatel"), Sten Lassmann („„Esimene nõue – klassikalised alused peavad tugevad olema!" Heino Elleri pedagoogiline tegevus 1920–1970") ning Äli-Ann Klooren ja Saale Konsap („Seenioride klubi. EMTA 100. Unistused ja argipäev"). Konverentsi ettekanded on seltsi liikmetele järelkuulatavad seltsi kodulehe intranetis.

Traditsiooniline EMTSi kultuurilooline sügismatk toimus tänavu 21. septembril Järvamaale. Külastati Väätsa mõisat ja jalgrattamuuseumi, Albu mõisat ning Türi ja Järva-Madise kirikuid. Päeva lõpetas matk Kakerdaja rabas.

Euroopa muusikateaduse seltside võrgustik

2018. aasta novembris loodi Euroopa muusikateaduse seltside võrgustik (Network of European Musicological Societies), milles osaleb ka EMTS. Võrgustiku esmane eesmärk on seltside parem infovahetus, kuid on juba korraldatud ka oma paneele suurematel konverentsidel. Võrgustiku tööd koordineerib Petra Van Langen (Holland).

Uued väljaanded

Leichteri päeval esitletud aastaraamatu Res Musica kümnenda, ingliskeelse numbri (2018) peateemadeks on popmuusika ja loomepõhine uurimistöö – valdkonnad, mis jõudsid aastaraamatu kaante vahele esimest korda. Mitmed autorid analüüsivad muusika ja muusikute kaudu ka soolist aspekti. Kristel Pappeli ja Hannaliisa Uusma koostatud numbris kirjutab Terje Toomistu rokkmuusikast Nõukogude Eesti mittekonformsete noorte hulgas, Matthias Pasdzierny TOMM¥ €A$H'ist, Andreas Kalkun ja Janika Oras nõukogude folkloorist Setomaal ning Triin Vallaste Eesti hiphopist 1990ndatel. Loomeuurimuse vallas keskendub Christian M. Fischer animeeritud muusikagraafikale, Mihhail Gerts dirigendi mõtlemismudelitele ja Kristi Kapten pianistlike väljakutsetega toimetulekule Ligeti etüüdides. Lisaks arvustab Christopher Siems Eduard Tubina ooperi „Barbara von Tisenhusen" noodiväljaannet ning Toomas Siitan Kevin C. Karnes'i raamatut „Arvo Pärt's *Tabula Rasa*".

Artiklite täistekstid võib leida Res Musica kodulehelt www.resmusica.ee, kuhu need riputatakse aasta pärast numbri ilmumist. Artiklite kokkuvõtted ning kogu mitteteaduslik osa, sh.

arvustused, on üleval kohe pärast ilmumist. Res Musica numbreid saab tellida nii kodulehelt kui ka saates meili aadressil resmusica@ema.edu.ee. Muusikateaduslikud väljaanded on müügil EMTA välissuhete osakonnas.

Loetelu EMTA muusikateaduse osakonna varasematest publikatsioonidest on koos tutvustustega üleval ka kooli kodulehel (www.ema.edu.ee) rubriigis „Publikatsioonid". Nende muusikateadlaste publikatsioonid, kes osalevad Eesti ametlikes teadusprojektides ja/või töötavad õppejõududena kõrgkoolides, saab internetist kergesti kätte kas ETISest või vastavate kõrgkoolide aastaaruannetest.

FRIEDHELM BRUSNIAK on Würzburgi ülikooli muusikapedagoogika emeriitprofessor. Doktorikraadi omandas ta väitekirjaga Conrad Rein'ist ja habiliteerus tööga asjaarmastajaliku kooriliikumise algusaegadest Lõuna-Saksamaal. Tema peamised uurimisvaldkonnad on kooriliikumise ja koorimuusika ajalugu ning sotsiaalajalugu, muusikubiograafiad ja muusikute mobiilsuse teema. Ta on Würzburgi ülikooli juures asuva Saksa Kooriliikumise Uurimiskeskuse direktor ja mitmete ühingute juhatuse liige, sh. Rahvusvaheline Puhkpillimuusika Uurijate Ühing (IGEB, 2018), Saksa Kooriühing (2018) ja Frangimaa Lauljate Liit (FSB, 2018, president).

FRIEDHELM BRUSNIAK is Professor (retired 2019) of Music Education at the University of Würzburg. He received his PhD with a thesis about Conrad Rein, and his post-doctoral qualification ('habilitation degree') for a study about the beginnings of the amateur choral movement in the Southern Germany. His main research areas are the history and social history of the choral movement and choir music, biographies of musicians, and migration research. He is director of the Research Centre of the German Choral Movement at the University of Würzburg and a Board Member of several societies, including the International Society for Research and Promotion of Wind Music IGEB (2018), the Deutscher Chorverband DCV (2018), and the Fränkischer Sängerbund FSB (2018, President).

E-mail: friedhelm.brusniak@uni-wuerzburg.de

MART HUMAL on Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia muusikateooria emeriitprofessor. Doktorikraadi omandas ta Leningradi Riiklikus Konservatooriumis (1981). Tema uurimisvaldkonnad on eesti muusika ning muusikateooria küsimused. Humal on kuue artiklikogumiku „A Composition as a Problem" [1]–6 (Tallinn, 1997–2012) koostaja.

MART HUMAL is Professor Emeritus of Music Theory at the Estonian Academy of Music and Theatre (Estonia). He received his PhD from the Leningrad State Conservatory (1981). His research interests include Estonian music and general problems of music theory. Humal is the editor of the six collections of articles entitled *A Composition as a Problem* [1]–6 (Tallinn, 1997–2012).

E-mail: humal@ema.edu.ee

KATRE KAJU on Rahvusarhiivi publitseerimisosakonna toimetaja ja Rahvusarhiivi toimetiste tegevtoimetaja. Tal on PhD klassikalises filoloogias (Tartu Ülikool, 2011) ja tema peamised uurimishuvid on seotud 17. ja 18. sajandi kirjandus- ja haridusloogа.

KATRE KAJU is an editor at the Publishing Bureau of the National Archives of Estonia and managing editor of the historical journal *Acta et commentationes Archivi Nationalis Estoniae* of the National Archives. She holds a PhD in Classical Studies (University of Tartu, 2011), and her main research areas are linked to the history of the literature and education of the 17th and 18th centuries.

E-mail: katre.kaju@ra.ee

KEVIN C. KARNES on Emory ülikooli professor (Atlanta, USA). Viimase aja teadustöös uurib ta *underground*-muusikat Nõukogude Liidus enne glasnosti ja perestroika algust. Viimaste tööde hulgas on „Arvo Pärt's *Tabula Rasa*" (Oxford University Press, 2017), „Jewish Folk Songs from the Baltics: Selections from the Melngailis Collection" (A-R Editions, 2014) ja peatselt ilmuv „Sounds Beyond: Arvo Pärt and the 1970s Soviet Underground".

KEVIN C. KARNES is Professor of Music at Emory University (Atlanta, USA). His latest research explores underground cultures of music-making in the Soviet Union prior to the advent of glasnost and perestroika. His recent works include *Arvo Pärt's Tabula Rasa* (Oxford University Press, 2017), *Jewish Folk Songs from the Baltics: Selections from the Melngailis Collection* (A-R Editions, 2014), and the forthcoming *Sounds Beyond: Arvo Pärt and the 1970s Soviet Underground*.

E-mail: kkarnes@emory.edu

CHRISTOPHER J. MAY õppis Sydney ülikoolis muusikat ja õigusteadust. 2017. aastal kaitses ta Oxfordi ülikoolis doktorikraadi, spetsialiseerudes Arvo Pärdi muusikale. Tema väitekirja "System, Gesture, Rhetoric: Contexts for Rethinking Tintinnabuli in the Music of Arvo Pärt, 1960–1990" toetasid Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia külalistudengi stipendiumid. May on pidanud ettekandeid ja avaldanud uurimusi Arvo Pärdiga seotud teemadel, samuti autorikaitsest ja Eurovisiooni lauluvõistlusest.

CHRISTOPHER J. MAY studied music and law at the University of Sydney. In 2017 he graduated from the University of Oxford with a DPhil in musicology, specialising in the music of Arvo Pärt. His thesis *System, Gesture, Rhetoric: Contexts for Rethinking Tintinnabuli in the Music of Arvo Pärt, 1960–1990* was facilitated by visiting studentships at the Estonian Academy of Music and Theatre. May has presented papers and published on topics including Pärt, music copyright law, and the Eurovision Song Contest.

E-mail: christopher.may@pco.nsw.gov.au

KRISTEL PAPPEL, PhD, on Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia muusikaajaloo professor. Oma doktoriväitekirja „Ooper Tallinnas 19. sajandil" (2003) kaitses ta Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias 2004. aastal. Pappeli peamised uurimisvaldkonnad on muusikateatri ajalugu, sealhulgas saksakeelne teater Eestis, ning muusikateatri teoreetilised küsimused. Ta kuulub rahvusvahelisse uurimisrühma „Thalia Germanica". Pappel on konverentside sarja „Kotzebue-Gespräch" (alates 2012, Berliin, Tallinn) korraldajaid ning mitme Kotzebue-teemalise artiklikogumiku väljaandjaid (ilmunud sarjas Berliner Klassik).

KRISTEL PAPPEL, PhD, is Professor of Music History of the Estonian Academy of Music and Theatre. She defended her dissertation *Opera in Tallinn in the 19th century* at the Estonian Academy of Music in 2004. Pappel's main research areas are the history of opera and musical theatre, among them German theatre in Estonia, and theoretical aspects of opera and musical theatre. She is a member of the international research group "Thalia Germanica". Pappel is co-organiser of the conference series "Kotzebue-Gespräch" (since 2012, Berlin, Tallinn), and co-editor of several article volumes on Kotzebue (published in the series Berliner Klassik).

E-mail: kristel.pappel@gmail.com

ANU SCHAPER on õppinud saksa filoloogiat Tartu Ülikoolis ja muusikateadust Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias (EMTA) ning Freiburgi Ülikoolis. Alates 2008. aastast on ta EMTA teadur. Tema uurimisvaldkond on 17. sajandi muusika ja muusikaelu, eriti Läänemere ruumis; praegu kirjutab ta doktoriväitekirja Johann Valentin Mederist.

ANU SCHAPER studied German Language and Literature at the University of Tartu as well as musicology at the Estonian Academy of Music and Theatre (EAMT) and the University of Freiburg. Since 2008 she has been a research fellow at EAMT. Her research area is the music and musical life of the 17th century, especially in the Baltics; she is currently working on a thesis about Johann Valentin Meder.

E-mail: anu.schaper@gmail.com

ANDREAS WACZKAT õppis muusikateadust ja teoloogiat Berliini Tehnikaülikoolis (Technische Universität Berlin; mh. Silke Leopoldi juures) ning Berliini Vabas Ülikoolis (Freie Universität Berlin). 1987–1991 õppis ta ka muusikateooriat Berliini Kunstide Ülikoolis (Universität der Künste Berlin). Ta omandas 1997 doktorikraadi tööga saksa paroodiamissadest 17. sajandil ning 2005 habiliteerus uurimusega Johann Heinrich Rolle muusikalistest draamadest. 2008 sai ta Göttingeni ülikooli korraliseks professoriks ja on muusikateaduse osakonna juhataja. Ta on läbi viinud mitmeid külalisseminare, sh. mõned Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias (EMTA). Waczkat on EMTA audoktor (2019).

ANDREAS WACZKAT studied musicology and theology at the Technical University of Berlin (amongst others, with Silke Leopold) and at the Free University of Berlin. From 1987 to 1991 he also studied music theory at the Berlin University of the Arts. He received his doctorate in 1997 with a dissertation on German parody masses of the 17th century, and his post-doctoral qualification ('habilitation degree') in 2005 for a study of the musical dramas of Johann Heinrich Rolle. In 2008 he was appointed full Professor at the University of Göttingen, where he is the Head of the Musicological Department. He has held several guest lectureships, including a number at the Estonian Academy of Music and Theatre (EAMT), Tallinn. Andreas Waczkat is a Doctor Honoris Causa of EAMT (2019).

E-mail: Andreas.Waczkat@phil.uni-goettingen.de