RES MUSICA
—
nr 15 / 2023

RES MUSICA

nr 15 / 2023

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, Estonia)
Timo Leisiö (University of Tampere, Soome/Finland)
Margus Pärtlas (Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia / Estonian Academy of Music and Theatre, 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
Küljendus ja numbri kujundus / Layout and design of the current issue Maite-Margit Kotta

European Union
Euopean Regional
Development Fund

Invest
in your future

CEES Center of Excellence for Estonian Studies

Kultuuriministeerium

Artiklite valmimist on toetanud Euroopa Liit Euroopa Regionaalarengu Fondi kaudu (Eesti-uuringute tippkeskus).
The studies were supported by the European Union through the European Regional Development Fund (Centre of Excellence in Estonian Studies).

EESTI MUUSIKA-
JA TEATRIAKADEEMIA

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

Eesti Muusikateaduse Selts
Tatari 13
10116 Tallinn
www.muusikateadus.ee

e-mail: resmusica@eamt.ee
www.resmusica.ee

Autoriõigus: 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
Editor's Preface 7

ARTIKLID / ARTICLES

—
Risto Paju
Kivistunud lauluhääl ja šalmei. Ühest hiliskeskaegsest muusikukujutistega aknapiilarifragmendist Tallinna Linnamuuseumi raidkivikogus ning seda täiendavatest artefaktidest 11
Carved Stone Singer and Shawm. A Late Medieval Window Pillar Fragment Depicting Musicians from the Collection of Carved Stone at the Tallinn City Museum and Other Artefacts (summary) 26

—
Tõnu Tannberg
Kuidas nõukogustada džässi? Lisandusi džässivastase kampaania algusele Nõukogude Eestis 1946. aasta varasügisel 28
How to Sovietise Jazz? The Beginnings of the Anti-Jazz Campaign in Soviet Estonia in the Early Autumn of 1946 (summary) 41

—
Meeta Morozov
Tallinna Riikliku Konservatooriumi 1948. aasta teaduslik sessioon nõukogude ideoloogia kontekstis 42
Tallinn State Conservatoire's 1948 Academic Session in the Context of Soviet Ideology (summary) 61

—
Anu Veenre
Teose ühisautorsus ja selle mängulised elemendid heliloojate põlvkondliku mõttekaasluse peegeldajana Malera Kasuku klaveritrios (1977) 63
Collaborative Authorship of a Musical Composition and its Playful Elements as a Reflection of Generational Like-Mindedness of Composers in Malera Kasuku's Piano Trio (1977) (summary) 85

—
Toomas Siitan
Mis vaevab Adornot? 87
What Ails Adorno? (summary) 102

—
Kristel Pappel
Idee on ajatu. Pidepunkte Arnold Schönbergist 104
The Idea is Timeless. Some Aspects of Schoenberg's Thought and Work (summary) 122

—
Aare Tool
Theodor W. Adorno raadioteooria: tõlgenduskatse Eesti vaatenurgast 1920. ja 1930. aastatel 123
Theodor W. Adorno's Radio Theory: An Interpretation from the Estonian Perspective of the 1920s and 1930s (summary) 142

JUBILATE

—
Jane Ginsborg
In Celebration of Jaan Ross: Perspectives on ESCOM and *Musicæ Scientiæ* 146

—
Irina Belobrovtseva
Täies vastavuses Murphy seadusele: Jaan Ross ilukirjanduse tõlkijana 157

—
Marju Raju
Meie südames leidub koht Adornole. Vestlusringi kokkuvõte 163

ARVUSTUSED / REVIEWS

—
Žanna Pärtlas
Lõunaudmurtide laulud IV
I[rina] V. Pchelovodova, N[ikolai] V. Anisimov. *Udmurt folklore.*
***Songs of Southern Udmurts*. *Issue IV* = И[рина] В. Пчеловодова, Н[иколай] В. Анисимов.**
***Удмурт фольклор. Лымшор пал удмуртъёслэн Кырӟан гуръёссы. IV поттэт* =**
Удмуртский фольклор. Песни южных удмуртов. Выпуск IV. Izhevsk/Tartu: Estonian Literary Museum Scholarly Press = Ижкар/Тарту: ЭЛМ-лэн тодослыко книгапоттонниез = Ижевск/Тарту: Научное издательство ЭЛМ, 2020, 376 lk. 173

—
Mihhail Gerts
Saale Fischer. *Tempo ja retooriline ajastamine 17.–18. sajandi instrumentaalmuusika esituses*.
Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Loovuurimused 4, Tallinn:
Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia kirjastus, 2022, 95 lk. 175

—
Brigitta Davidjants
Madis Järvekülg. *Facebook as a Digital Music Platform: Communicative Reorganization of Estonian Music Cultures*. Tallinna Ülikooli humanitaarteaduste dissertatsioonid 68, Tallinn:
Tallinna Ülikool, 2022, 162 lk.....178

KROONIKA 181
AUTORID / AUTHORS 183

Saateks koostajalt

Käesoleval ajakirjanumbril on mitu peategelast: hiljuti 65. sünnipäeva tähistanud Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia muusikateaduse emeriitprofessor, akadeemik Jaan Ross (s. 1957), sotsioloog ja muusikafilosoof Theodor W. Adorno (1903–1969) ja Aeg. Kogumikus on mitu muusikaajaloo-teemalist artiklit, millest **Risto Paju** „Kivistunud lauluhääl ja šalmei" viib meid füüsiliste tõendite abil kirjeldama sajanditetagust muusikaelu. Kolm ülejäänud muusikaajaloo käsitlust tegelevad vähem kui saja aasta taguse ajaga (1940ndad–1970ndad), mida mõned lugejad võib-olla ka isiklikult mäletavad. Adorno hoiatused massimeedia ja meelelahutust otsiva massi meeleheaks kirjutatud muusikast ja selle ohtudest psüühikale realiseerusid teataval määral Nõukogude Liidus, kus ametkonnad püüdsid muusikat tsenseerida helilaadide ettekirjutuste ja sobivate instrumenditämbriteni välja, kus partei sooviks oligi muu hulgas muusika abil masside juhtimine ning muusikast tõukuva sügavama psühholoogilise analüüsi takistamine, kui see oleks võinud viia inimesed „valedele" mõtetele. Samas ei tohtinud muusika olla ka liiga kergemeelne ja meelelahutuslik, nagu kirjeldab akadeemik **Tõnu Tannberg** oma artiklis „Kuidas nõukogustada džäzzi?". Sellest, milline täpselt siis pidi olema nõukogude ajal see õige ja ideaalne muusika ja muusikateadus, annab oma artiklis „Tallinna Riikliku Konservatooriumi 1948. aasta teaduslik sessioon nõukogude ideoloogia kontekstis" ülevaate EMTA nooremteadur **Meeta Morozov**. Ajaloorubriigi lõpetab **Anu Veenre** artikkel „Teose ühisautorsus ja selle mängulised elemendid heliloojate põlvkondliku mõttekaasluse peegeldajana Malera Kasuku klaveritrios (1977)", kus Veenre analüüsib eesti muusikaloos omalaadset ühisteost, selle sünni- ja retseptsioonilugu, kirjeldades põhjalikult ka ENSV Heliloojate Liidu töökoosolekul toimuvat uue heliteose heakskiitmisel.

„Mis on muusikapsühholoogia" ja „kes on muusikapsühholoog" ei ole paari sõnaga vastatavad küsimused. Raamatukogu riiulitel on mitmeid teoseid, mille pealkirjas esinevad sõnad „muusika" ja „psühholoogia", aga sisukord hakkab reetma erinevusi, mis eelkõige tulenevad raamatu autori akadeemilisest taustast, huvidest

Juubilar 2006. aasta augustis Bolognas Euroopa Kognitiivsete Muusikateaduste Ühingu konverentsil. Aastatel 2010–2016 tegutses juubilar ühingu varahoidjana. Foto: Kaire Maimets.

ja muidugi isikust endast. Jaan Ross ei ole kunagi teinud saladust sellest, et tema 2007. a ilmunud raamatu „Kaksteist loengut muusikapsühholoogiast" pealkirja mall on laenatud Adorno teose „Kaksteist teoreetilist loengut muusikasotsioloogiast" pealkirjast. Hoolimata sellest, et mitmekülgset Adornot peetakse muusikaga seoses eelkõige filosoofiks, on just Ross olnud tema seisukohtade eestindajaks eelkõige läbi oma psühholoogiakursuste, sest ka nimetatud raamatus pühendab Ross Adornole terve peatüki, mis oli pikka aega üheks vähestest eestikeelsetest tekstidest, mida üliõpilastega Adorno kohta lugeda ja arutada sai. Kui Rossi tõlkes Adorno „Uue muusika filosoofia" 2020. aastal lõpuks eesti keeles ilmus, jäi see pandeemia varju ning jõudis kõrghariduses aktiivsesse kasutusse alles kaks aastat hiljem, kui 2022. aasta kevadsemestril käivitus avatud kursus „Kuidas kõnetab Adorno meid täna". Käesolevas Res Musica numbris on ära trükitud selle kursuse olulised tekstid: professor **Toomas Siitani** intrigeeriva pealkirjaga artikkel „Mis vaevab Adornot?", professor **Kristel Pappeli** käsitlus „Idee on ajatu. Pidepunkte Arnold Schönbergist" ning EMTA teaduri **Aare Tooli** sissevaade Adorno ajastusse „Theodor W. Adorno

raadioteooria: tõlgenduskatse Eesti vaatenurgast 1920. ja 1930. aastatel", kus raadiokuulamine ja muusika salvestiste levik oli sama populaarne (ja intellektuaalides skeptitsismi tekitav) kui hetkel sotsiaalmeedia ja tiktokid. Avatud kursus kujunes äärmiselt populaarseks, tuues kuulajaid nii EMTA, Tallinna Ülikooli ja Tartu Ülikooli eri õppeastmete tudengite kui ka õppejõudude hulgast. Kursuse lõpetas vestlusring „Kelle südames on koht Adornole?", mille üleskirjutuse-kokkuvõtte leiab samuti selle kogumiku kaante vahelt. Vestlusring sidus Adorno avatud kursuse Eesti Muusikateaduse Seltsi kevadkonverentsiga, mis oli pühendatud Jaan Rossi 65. sünnipäevale ning kus peetud ettekannete valik moodustab samuti osa käesoleva Res Musica sisust. Ajakirja Jubilate-rubriigis saab lugeda veel kahe Jaan Rossi sõbra ja kolleegi, Jane Ginsborgi ja Irina Belobrovtseva artikleid Rossist ja tema tegudest-saavutustest nii teadlasena, teadusorganisatsiooni ESCOM'i (European Society for the Cognitive Sciences of Music, Euroopa Kognitiivsete Muusikateaduste Ühing) juhatuse liikmena kui ka ilukirjanduse tõlkijana.

Jubilate-rubriigi artiklis „In Celebration of Jaan Ross: Perspectives on ESCOM and *Musicæ Scientiæ*" jagab teadusajakirja Musicæ Scientiæ peatoimetaja professor **Jane Ginsborg** oma isiklikku kokkupuudet Jaan Rossiga läbi kahe paralleelse ajaliini, kus üks kirjeldab autori enda teekonda teaduseni ja muusikapsühholoogia kui institutsionaalse distsipliini arengu algust Euroopas. Teine ajaliin jälgib analoogselt Jaan Rossi tegevust, kus Ginsborg ajab järge Rossi akadeemilises elulookirjelduses ning pärast nende tihedama koostöö algust ESCOMi juhatuses läheb üle ka isiklikele mälestustele. Nii Ginsborgi kui Rossi tee muusikapsühholoogia juurde iseloomustab selle valdkonna üleüldist interdistsiplinaarust ning seal tegutsevate teadlaste mitmekülgset akadeemilist profiili.

TLÜ kirjandusprofessor **Irina Belobrovtseva** on Jaan Rossi pikaaegne sõber ja kolleeg, keda ühendab juubilariga armastus vene kirjanduse vastu. Belobrovtseva artikkel „Täies vastavuses Murphy seadusele: Jaan Ross ilukirjanduse tõlkijana" annab ülevaate Jaan Rossi tööst vene kaasaegse ilukirjanduse tõlkijana. Rossi poolt tõlkimiseks valitud teosed kannavad alati sügavamat tähendust. Tema tõlkemeetodiks ei ole ainult nokitsemine teksti nüanssides, vaid süsteemne lähenemine. Jaan Ross on legendaarne selle poolest, et ükskõik millisest teemast alustada, paneb ta selle esmalt paika geograafiliselt, reeglina mainides ära, kas ja millal täpselt on ta isiklikult kõnealust kohta külastanud, mida seal näinud ja kogenud ja millises seisukorras on sinna viivad teed (Ross muuseas naudib ka autojuhtimist). Seetõttu polegi imestada, et elusoleva kirjaniku teksti tõlkides ei pea ta paljuks autoriga ühendust võtta, et täpsustada romaanis kirjeldatud asukoha üksikasju.

Soovin teile samasugust pühendumist ja tähelepanelikkust selle Res Musica numbri lugemisel!

Marju Raju

Editor's Preface

This volume features several protagonists: Professor Emeritus of Musicology of the Estonian Academy of Music and Theatre and Academician Jaan Ross (b. 1957), who recently celebrated his 65th birthday; sociologist and music philosopher Theodor W. Adorno (1903–1969); and Time. The journal includes a number of articles on music history, one of which, **Risto Paju's** "Carved Stone Singer and Shawm", takes us back centuries to describe musical life on the basis of physical evidence. The remaining three history articles explore the musical period ranging from the 1940s to the 1970s – a period that some readers may recall personally. Adorno's warnings about music written to please the mass media and the entertainment-seeking masses and its dangers to the psyche were borne out to some extent in the Soviet Union, where the authorities sought to censor music by stipulations regarding the content of musical scores and appropriate instrumental accompaniments; the Party's desire was, among other things, to use music to control the masses and to prevent any kind of deeper psychological analysis of music which might have led people to "wrong" ideas. At the same time, music could not be too frivolous and entertaining, as academician **Tõnu Tannberg** describes in his article "How to Sovietise Jazz?". In her article "Tallinn State Conservatoire's 1948 Academic Session in the Context of Soviet Ideology", **Meeta Morozov**, a junior researcher at EAMT, offers an insight into what exactly proper, ideal music and musicology was supposed to be during the Soviet era. In **Anu Veenre's** article "Collaborative Authorship of a Musical Composition and its Playful Elements as a Reflection of Generational Like-Mindedness of Composers in Malera Kasuku's Piano Trio (1977)", which concludes the history section of the journal, the author analyses a unique collaborative work in Estonian music history, the story of its birth and reception, and also describes in detail what took place at the working meeting of the Estonian SSR Composers' Union when the new work was approved.

"What is music psychology?" and "Who is a music psychologist?" are not questions that can be answered in a few words. On the shelves of libraries there are many books with the words "music" and "psychology" in the title, but their tables of contents begin to reveal differences that are due primarily to the academic background, interests and, of course, personality of the author. Jaan Ross has never made a secret of the fact that his choice of title for his 2007 book *Twelve lectures on the psychology of music* is borrowed from Adorno's *Twelve theoretical lectures on the sociology of music*. Although Adorno is recognised first as a music philosopher, in Estonia Ross has been the primary proponent of his ideas, particularly through his psychology courses. In his book Ross devotes an entire chapter to Adorno, and for a long time this was one of the few Estonian texts about Adorno that could be read by and discussed with students. When Adorno's *Philosophy of New Music*, translated by Ross, was finally published in Estonian in 2020, it was overshadowed by the COVID pandemic and only came into active use in higher education two years later, when the open course "How Adorno speaks to us today" was launched in the spring semester of 2022 at EAMT. This issue of *Res Musica* reprints the essential texts of this course: professor **Toomas Siitan's** introductory and intriguingly titled

Jaan Ross in August 2006, at the conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music in Bologna. From 2010 to 2016, he acted as the society's treasurer. Photo: Kaire Maimets.

article "What Ails Adorno?", professor **Kristel Pappel's** contribution "The Idea is Timeless. Some Aspects of Schoenberg's Thought and Work" and EAMT researcher **Aare Tool's** insight into the Adorno era: "Theodor W. Adorno's Radio Theory: An Interpretation from the Estonian Perspective of the 1920s and 1930s", where radio listening and the distribution of recorded music were as popular (and viewed with as much scepticism by intellectuals) as social media and TikTok are today. This open course turned out to be extremely popular, attracting students and lecturers from EAMT, Tallinn University and the University of Tartu. The course was concluded by a panel discussion entitled "Whose heart has a place for Adorno?", the transcript of which can also be found within the covers of this publication. The panel discussion linked Adorno's open course with the spring conference of the Estonian Musicological Society, which was dedicated to the 65th birthday of Jaan Ross. A number of the presentations given at this event have been redrafted as articles for this issue of *Res Musica*. In the Jubilate section of the journal, readers can find articles by two of Jaan Ross's friends and colleagues – Jane Ginsborg and Irina Belobrovtseva – about Ross and his achievements as a researcher, as a board member of the European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM) and as a translator of fiction.

In the article "In Celebration of Jaan Ross: Perspectives on ESCOM and *Musicæ Scientiæ*", professor **Jane Ginsborg**, editor-in-chief of the academic journal *Musicæ Scientiæ*, shares her personal encounter with Jaan Ross through two parallel timelines. The first of these describes the author's own research journey and the beginnings of the development of music psychology as an institutional discipline in Europe. The second timeline similarly traces the activities of Jaan Ross, with Ginsborg following Ross's academic biography and moving on to more personal reminiscences after the start of their closer collaboration on the ESCOM board. Both Ginsborg's and Ross's paths to music psychology are characterised by the overall interdisciplinarity of the field and by the diverse academic profiles of the researchers working in it.

Irina Belobrovtseva, professor of literature at Tallinn University, is a long-time friend and colleague of Jaan Ross who shares his love of Russian literature. Belobrovtseva's article "Fully Complying with Murphy's Law: Jaan Ross as a Translator of Fiction" gives an overview of Jaan Ross's work as a translator of contemporary Russian novels. The works Ross chooses to translate always carry a deeper meaning. His method of translation is not just a matter of fiddling with the nuances of the text, but a systematic approach. Jaan Ross is legendary for the fact that whatever topic he starts with, he first sets it in a geographical perspective, usually mentioning if and when exactly he has personally visited the place in question, what he has seen and experienced there, and the state of the roads leading there (Ross, by the way, also enjoys driving). It is no wonder, then, that when translating a living writer's text, he does not hesitate to contact the author to clarify the details of the locations described in the novel.

I wish you a similar level of dedication and attentiveness in reading this issue of *Res Musica*.

Marju Raju

ARTIKLID / ARTICLES

Kivistunud lauluhääl ja šalmei[1]
Ühest hiliskeskaegsest muusikukujutistega aknapiilarifragmendist Tallinna Linnamuuseumi raidkivikogus ning seda täiendavatest artefaktidest

Risto Paju

Abstract

This article considers, from the perspective of research into the history of things, a fragment of a late medieval window pillar with depictions of musicians which was found in Tallinn City Museum's collection of carved stone. The purpose is to introduce one of the hitherto unexplored and little-known carved stone pillars in this collection and to present a selection of artefacts (a stained glass fragment with the image of a musician from the Kalamaja district of Tallinn, a carved stone with the image of a singer from Vene Street in Tallinn, a carved stone with the image of a jester from the Tallinn City Museum and a medieval flute from the Tartu City Museum) and places related to musicians (the musicians' balcony of the Tallinn Great Guild Hall and the *Piperbude* stall of Tallinn city musicians) to supplement the information obtained from the pillar. The aim is to give the reader the opportunity to develop a broader picture of the lives of medieval musicians in Tallinn and in Estonia in general. Additionally, the author aims to reveal what the local musicians' spatial and material world directly related to their work might have looked like.

Aknapiilarifragment hiliskeskaegses asjademaailmas

Arhitektuursed detailid, kui neile pöörata tähelepanu üksikesemena – eriti kui nad ongi algsest tervikust näiteks ainudetailina säilinud nagu siin vaadeldav aknapiilarifragment –, on artefaktid. Siinse aknapiilarifragmendi artefaktsust rõhutab ka asjaolu, et detail on eraldi museaalina raidkivikogus arvel, on muuseumiartefakt või lihtsamalt öeldes asi. Asi, millel on oma lugu ja ajastu kontekst, kust ta pärineb.

Ajalooteaduses on Ivan Gaskelli eestvedamisel kogunud populaarsust lähenemisviis, mida kutsutakse asjade ajalooks, ja Gaskelli selleteemaline artikkel koos Bjørnar Olseni kommentaariga on ilmunud ka eesti keeles (Gaskell 2020; Olsen 2020). Eestis on keskaegsete asjade maailmale enim tähelepanu pööranud Kerttu Palginõmm – just „Asjade võim" oli tema kureeritud näituse (19.10.2018–12.08.2019) pealkiri Eesti Kunstimuuseumi Niguliste kirikus. Näitus käsitles keskaegse inimese asjademaailma luksuslikumat külge, ja keskendudes samale ajastule ja samale ühiskonnagrupile – kaupmeeskonnale –, on selle näituse kataloog (Palginõmm 2019) heaks kõrvallugemiseks siinsele artiklile. Selles leiduvad lisaks kuraatori kirjutatud sissejuhatusele „Asjade võim. Keskaja inimese elu ja surma küsimus" ka Barbara Welzeli artikkel „Lugedes esemeid Hansamaailmas" ja Niklas Gliesmanni kirjutatud „Johann Hobingi surivoodi. Usk kohtub saatusega kaupmeeste ühiskonnas". Kuraator ja Annette Beselin on käsitlenud ka maalitud luksust: „Maalitud luksus keskaegses Tallinnas. Idamaine vaip ja lüsterkeraamika Brugge Püha Lucia legendi meistri retaablil". Palginõmm on lähemalt vaadelnud veel Nigulistes eksponeeritud kunstiteoseid: „Brugge Püha Lucia legendi meistri Maarja altari retaabel ja asjade võim" ning „Lübecki meistri Bernt Notke „Surmatants" ja asjade võim".

Teadmine asjade ajaloo ideest ja ka Gaskellist on ilmselt kõige laiema lugejaskonnani jõudnud ajalehes Postimees ilmunud ajaloolasest kirjaniku Tiit Aleksejevi artikli „Mälust ja kiirgusest" kaudu (Aleksejev 2021). Erialases kirjanduses on asjade ajaloo teoreetilisest küljest akadeemilises vormis kirjutanud veel Juhan Maiste oma retsensioonis Raimo Pullati raamatule „Tallinlase asjademaailm valgustussajandil" ajakirjas Akadeemia (Maiste 2017). Nagu pealkiri ütleb, on Pullat keskendunud

[1] Artikkel põhineb konverentsi „Agency" – III International Artefacta Conference (16.–17. veebruar 2023, Turku) peetud ettekandel „A window pillar with images of musicians from late medieval Tallinn in the Tallinn City Museums's carved stone collection as an „agent" of 16th-century Tallinn musical culture".

asjadele, põhiosas tallinlaste varaloendites ülestähendatud koduinventarile. Oluline on, et asjade ajaloost saame kõneleda ka siis, kui artefakt ise ei ole alles, vaid säilinud on näiteks märge varaloendis (Gaskell 2020: 310). Sissejuhatuses oma raamatule asjademaailmast kirjutab Pullat, et viimastel kümnenditel on suurenenud ja süvenenud ajaloolaste huvi ühelt poolt mineviku globaalsete protsesside ning teiselt poolt inimeste mentaliteedi ja igapäevaelu, sh. ainelise kultuuri vastu, ning lisab, et lähtudes huvist möödunud aegade elu argise külje vastu, võtabki ta teoses vaatluse alla 18. sajandi Tallinna elanike asjademaailma kogu selle rikkuses (Pullat 2016: 9). Pullat, kelle uurimuse annaalideks on Tallinna 18. sajandi linnakodanike varaloendid, leiab, et kõigil asjadel oli valgustusajastu linnaühiskonna igapäevaelus oma praktiline otstarve ja väärtus. Nende võrdlev vaatlus võimaldab tema sõnul paremini mõtestada nii kohaliku identiteedi kujunemist kui ka tsivilisatsiooni üldist arengut. Pullat tõdeb, et see uurimussuund on küll töömahukas, ent tulemused aitavad meil minevikku mitmekülgsemalt mõista ja näitavad selgelt kultuuri ühtlustumise ilminguid valgustussajandil (Pullat 2016: 9). Kogutud andmed aitavad luua pildi uuritava ajastu elumaailmast. Näiteks prantsuse ajaloolane Roger Chartier on öelnud, et „1960.–1970. aastate Prantsuse kultuuriajaloo nõrkus seisnes selles, et kui kvantitatiivne analüüs oli sooritatud, arvati, et nüüd ongi põhitulemused käes, kuigi tegelik uurimistöö sellest alles algab. Kui tahetakse teada, millised tähendused võivad peituda ühes või teises teoses, tuleb endastmõistetavalt püstitada pärast esialgset kvantitatiivset analüüsi teisi küsimusi" (Tamm 2007: 34). Maiste sedastab oma retsensioonis, et Pullati raamatus ilmuvad asjad lugeja ette kindla sisu ja vormiga kultuurimärkidena, millel peale selle, et olla tarvilikud, on täita sümboolne roll ka autori käsitletavas valgustusajastu tervikpildis (Maiste 2017: 1693). Põhjalik kvantitatiivne (inventarides loetletud asjade kvalifitseerimine ja ülelugemine) analüüs on Pullatil selle tervikpildi aluseks.

Inventaride uurimine, mille üheks õhutajaks ja eestvedajaks on Pullat olnud, on Eesti ajalooteaduses viimastel aastakümnetel üks asjade ajaloo käsitlemise levinumaks viisiks. Autoritest tuleb peale tema nimetada varaloenditega põhjalikumalt tegelenud Krista Kodrest[2] ja Lauri Suurmaad (2004). Lisaks inventaridele on olemas muidugi ka asjad ise. Siinse töö jaoks olulist asjade valdkonda – raiddetaile – on üksikute artefaktidena uurinud kunstiajaloolased Kaur Alttoa (2022), Helen Bome (2008; 2012) ja Anu Mänd (2013; 2015a; 2015b; 2016; 2019).

Siinkirjutaja on uurinud artefakte ka Tallinna 18. sajandi linnakodanike varaloendite abil, kuid enamasti siiski füüsiliselt olemasolevaid museaale või *in situ* paiknevaid detaile.[3] Need ei ole alati olnud raidkivid, vaid tulenevalt huvist ja tööst Tallinna Linnamuuseumi kunstikogu koguhoidjana ka muuseumi kunsti- ja raidkivikogudes leiduvad museaalid.

Enam või vähem asjade ajaloo käsitlusprintsiibist lähtuvaid artikleid ja autoreid on muidugi rohkem ning piir asjade ajaloo ja näiteks muu kunstiajaloo vahel ei ole alati üheselt tõmmatav. Asjade ajaloo tunnuseks võib lugeda eelkõige seda, kui uurimus lähtub ühest artefaktist, muuseumis museaalist. Uurimuses püütakse teada saada võimalikult palju ühe eseme kohta, võrrelda seda teiste sarnastega, püüda leida selle otstarvet, tähendust, algset asukohta, omanikku, autorit jne. Asjade ajaloo printsiibist lähtudes ei ole artefakt mitte näide üldteoreetilises käsitluses, vaid kogu uurimuse algataja, „rada" või „teeviit", mis viib sellega haakuvate teooriate ja kontekstide juurde.

Käesolevas artiklis on selleks rajaks või teeviidaks üks Tallinna Linnamuuseumi raidkivikogust pärinev hiliskeskaegne muusikukujutistega aknapiilari fragment. Oma muusikukujutistega võiks see raidaknapiilar huvi pakkuda ka Tallinna keskaegse muusikaelu uurijatele. Siinset artiklit kirjutades on püütud arvestada, et lugu ei ilmu mitte kunsti-, vaid muusikaajalugu käsitlevas kogumikus, ja leida just neid tahke, mis selle lugejale huvi võiksid pakkuda (kohalike muusikute kujutised, 16. sajandi muusikute varaloendites mainitud pillid jne.). Artikli eesmärk on tutvustada üht seni uurimata ja vähetuntud

2 Arhitektuuridetailidele keskendub näiteks tema monograafia „Esitledes iseend" (Kodres 2014).

3 Siinkirjutajal on asjade ajaloost ilmunud publikatsioone veel peamiselt Tallinna Linnamuuseumi museaalidele tuginevalt: Paju 2010a (konverentsil „Modus Vivendi III" peetud ettekande põhjal valminud artikkel põhineb Erwin Bernhardi nelja joonistusalbumi uurimisel Tallinna Linnamuuseumi kunstikogus, TLM 4320:1-4), 2010b, 2012, 2015, 2017, 2018, 2019.

raidpiilarit Tallinna Linnamuuseumi raidkivikogus ja tutvustada sealjuures ka valikut artefakte ning muusikutega seotud kohti (Tallinna Suurgildi hoone peasaali muusikuterõdu ja Tallinna linnamuusikute *Piperbude*[4]), mis täiendavad piilarilt saadavat informatsiooni. Selle kaudu soovitakse anda lugejale võimalus avardada oma ettekujutust nii Tallinna kui ka laiemalt Eesti keskaegsete muusikute elumaailmaga seonduvast. Eelkõige püütakse leida vastust küsimusele, milline nägi välja otseselt siinsete muusikute tööga seonduv ruumiline ja asjademaailm. Edaspidi on võimalik otsida muusikukujutisi näiteks Eesti kirikutesse välismaalt toodud altariretaablitelt jm. Siinses töös on käsitletud eelkõige kohalikku loomingut. Artikli artefaktidest on kindlasti siin valmistatud muusikukujutistega raidkivi, mis on tehtud kohalikust paekivist. Kirjeldatakse ka ühte väga hästi joonistatud muusikut kujutavat vitraažikildu, mille päritolu aga ei ole võimalik praegu kindlaks teha. Oma suurepärase tasemega joonistuse ja tagasihoidliku polükroomiaga (must, kollane) aitab see kild vaatajal keskaegsest muusikust parema ettekujutuse saada. Raidkivifragmendil kujutatud, justkui „lapsekäega" kivist voolitud pillimehed on kohmakamad. Oma harulduse tõttu on näitena toodud Tartust leitud keskaegne plokkflööt.

Selleks, et lugeja kujutluspilti veelgi täiendada, on osa artiklist pühendatud Tallinna linnamuusikute varaloenditele, sest konkreetsete säilinud artefaktide kõrval on just varaloendid asjade ajaloo üheks oluliseks allikaks. Neist on välja valitud esemed, mis seonduvad eelkõige muusikute tööeluga (s.t. ei ole uuritud nende toidunõusid jm.). Valitud sissekanded aitavad luua parema pildi töömaailmast. Vaadeldud on eelkõige pille, otsides seejuures, kas nende seas on nimetatud ka piilaril kujutatud puhkpilli. Oluliseks lisaallikaks on varaloendid ka seetõttu, et aknapiilaril näeme vaid üht tüüpi pilli, muusikute varaloendid annavad sellele aga olulist lisa. Tähtsad on ka noodid ja pisut ka muusikutööga seonduv muu inventar, nagu üks tähelepanuväärne peakate.

Eelkõige seondub siinse artikli peategelane – hiliskeskaegne aknasambafragment – kunsti- ja arhitektuuriajalooga. Fragment kuulub Tallinna Linnamuuseumi raidkivikogusse, mis oma suurusega (üle 600 detaili) moodustab omaette muuseumikogu, koosnedes peamiselt Tallinnast pärinevatest paekivist raiddetailidest. Neist omakorda suurem osa on raiutud tavalisest Lasnamäe paest ning väiksem osa paremini töödeldavast ja peenemate raidteoste valmistamiseks kasutatud Märjamaa lähedalt pärit Orgita paest. Detailid esindavad valdavalt ehitusplastikat. Siin vaatluse all olevate aknapiilarite kõrval leidub kogus ka etikukive, kaunistatud siseportaalisilluseid, gooti välisportaalide fragmente, kätepesunõusid ehk *piscina*'sid jne. Hoiul on ka haruldasemaid skulpturaalseid detaile, näiteks Püha Jaakobust kujutav gooti skulptuur jmt. (Paju 2016). Valikut raidkivikogust saab näha Tallinna Linnamuuseumi raidkivimuuseumis bastionikäigus, mis kuulub Kiek in de Köki kindlustustemuuseumi kompleksi, ja Tallinna dominiiklaste kloostris Vene tänaval. Kuid lisaks kunstiajaloole on see allikaks ka muusikaajaloole, seda eelkõige vanamuusikat ja keskaegseid muusikuid silmas pidades.

Muusikutega aknapiilar

Tallinna Linnamuusemi raidkivikogus on vaadeldav raidkivifragment arvele võetud 1958. aastal kogude üldise korrastamise käigus ning leiukohta ega muud päritolule viitavat provenientsi ei ole praeguse uurimisseisu juures teada (**Ill. 1**). Museaali teadusliku inventeerimise kaardil on täpsustusena kirjas vaid, et selle dateerimisel 16. sajandisse on konsulteeritud Tallinna raidkivikunsti tundva kunstiajaloolase Helmi Üprusega (TLM 4550 RMT). Fragmendi näol on tegemist umbes alumise kolmandikuga kunagisest aknapiilarist. Aknasambad kuulusid hiliskeskaegse ja varauusaegse esinduslikuma või ka luksuslikuma ruumi juurde ja paiknesid tüüpilise *diele/dornse*-maja tagumises ruumis, *dornse*'s ehk elutoas, toetades ruumi hoovi avaneva suure akna puidust või kivist sillust. Hoovipoolsele aknale ei olnud mõtet panna dekoreeritud sammast väljapoole, sealt ei oleks seda luksuse väljendust ju keegi näinud. Kaunistatud piilar või sammas asetati sellele ruumipoolele, kus ta koos aknapalede ja muude kujunduselementidega moodustas esindusliku ja ruumi ehtiva aknakompleksi (suuremate akende puhul võis piilareid olla isegi mitu).

4 Hillar Saha eeskujul võib *Piperbude* tõlkida kui pillimeeste majake (Saha 1972: 30).

Illustratsioon 1. Muusikukujutistega aknapiilari fragment, TLM 4550 RMT (foto: Meeli Küttim).

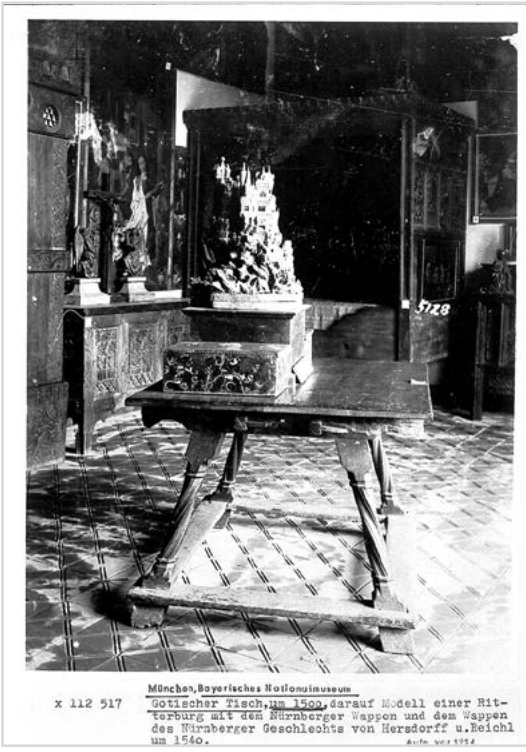
Hiliskeskaegsed aknapiilarid olid sageli spiraalsed. Antiikordereid ehk *all'antica* kujundust võis neil näha alates 16. sajandi lõpust (Kodres 2005: 141).

Tallinna vanalinnas on *in situ* säilinud päris mitu terviklikku aknakompleksi esindusliku aknaga *dornse*'st (Aaso-Zahradnikova, Treisalt 2018).[5] Näiteks võib tuua kõige värskema ja suurema leiu Tallinnas Lai 11 *dornse*'st aastast 2020 (Paju 2021; Sorok 2022; Rohumaa 2022) (**Ill. 2**). Leid on haruldane, sest raidkividel on säilinud algset polükroomiat ja kullatist, mis muuseumisse jõudnud raidkivide puhul on harv. On ju viimased irddetailidena saanud tunda enamasti palju rohkem värvi murendavat vett ja niiskust kui oma kohal seina sees säilinud detailid ja on sellest tulenevalt enamasti „puhtamad". Lai 11 aknapiilarid kuuluvad Tallinnas väga levinud tüüpi, mille peamiseks tunnuseks on keerduv piilaritüves, mis algab ja lõppeb lihtsa kapiteeli ning baasiga. Nende kujundus sarnaneb muuhulgas kaasaegsete laudade jalgadega (**Ill. 3**). Võib ju oletada, et selle tüübi eeskuju ei saadudki toona mitte väga levinud paberkandjalt, vaid mõnelt Lääne-Euroopast toodud mööbliesemelt, millega lihtne hiliskeskaegne raidkivimeister puutus ilmselt rohkem kokku kui õpetlaste laudadel liikunud raamatute või mustrilehtedega.

Illustratsioon 2. *Dornse* aken Lai 11 (foto: Martin Siplane).

[5] Tänan Tallinna Linnaplaneerimise Ameti (TLPA) muinsuskaitse osakonna töötajat Eero Kangorit käsikirja vahendamise eest!

Illustratsioon 3. Gooti stiilis laud *ca* 1500 (Bildarchiv, foto: Marburg mi02336a03).



Illustratsioon 4. Aknapiilari fragment Haapsalu piiskopilinnusest (foto: Risto Paju).

Seega võis kujunduse idee tulla nii-öelda mitte laua pealt, vaid laua alt. Keerdpiilareid näeb Tallinnas ka 1513. aastast pärineval pingi külgtoel Tallinna Püha Vaimu kirikus. Seal on need nikerdatud pilastritena raamistuseks apostel Andrease kujutisele. Lai 11 piilarile on uurija õnneks raiutud ka valmistamise daatum – 1547 –, mis aitab täpsemalt dateerida ka muuseumis leiduvad üksikfragmente.

Selles artiklis vaadeldav aknapiilar ei ole aga kuulunud sellesse tüüpilisse piilaritüüpi kuhu Lai 11 leiud, vaid on erandlik nii oma kujunduse kui ka materjali poolest. Polükroomiat fragmendil palja silmaga näha ei ole. Materjalina on kasutatud Ungru paekivi.[6] Kui Tallinnas säilinute seas sarnast ei esine, siis veidi lähedasem on sellele üks sambafragment, mis on leitud Haapsalu piiskopilinnusest (**Ill. 4**) ja kuulub praegu linnuse raidkiviekspositsiooni. Sarnane on piilaribaasi veidi kohmakas kuju, erinev aga piilari tüves, mis Haapsalu leiul on *salomonica'*likult (aga kohmakamalt kui Tallinna kaupmehemajades) spiraalne, Linnamuuseumi omal aga kärjemustriga. Seda kärjemustrit raamistab ja piilari baasi ümbritseb nöörornament, mis Tallinnas oleks jällegi erandlik. Tüüpilisematel piilaritel kohtab kärjemustrit vaid tüvese (kesk)osal.

Tallinna patriitsimajade raiddetailid valmistati peaaegu eranditult Lasnamäe paest või Orgita dolomiidist, ning kuigi Tallinna Linnamuuseumi raidkivikogusse kuuluvad valdavalt Tallinnast pärit raidkivid, leidub ka üksikuid erandeid. Ungru kivi kasutamise ja mõningase sarnasuse tõttu Haapsalu piiskopilinnuse ülalkirjeldatud aknasambaga ei saa välistada, et keerulisi teid pidi võis muusikutega kivi Tallinna Linnamuuseumisse jõuda ka hoopis Haapsalust.[7]

Piilari baasi kolme külje keskosas on madalreljeefsed nišid, neljas külg on tühi, sest see paiknes akna pool ja ei paistnud välja. Otse toa poole

6 Määranud geoloog Helle Perens 1.12.2022.

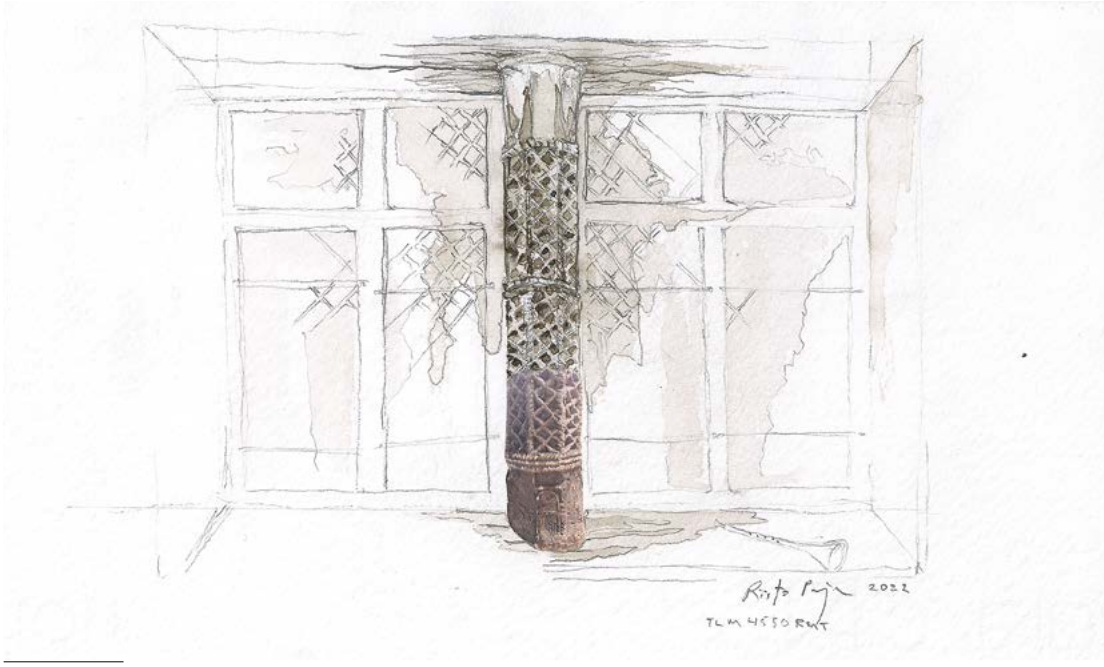
7 Nii on haruldase erandina jõudnud Tallinna Linnamuuseumi raidkivikogusse näiteks Lihula kiriku ristimiskivi (Paju 2018).

Illustratsioon 5. Linnukujutis piilarifragmendilt (foto: Meeli Küttim).

Illustratsioon 6. Lauljakujutis piilarifragmendilt (foto: Meeli Küttim).

Illustratsioon 7. Šalmeimängija kujutis piilarifragmendilt (foto: Meeli Küttim).

vaataval küljel on stiliseeritud linnupuurikujutis, mille ülaosas, õrrena paistval põikpulgal seisab lind (**Ill. 5**). Naivistliku kujutuslaadi ja kivi kulumise tõttu ei ole võimalik kindlaks teha linnuliiki, aga seda ei ole valmistaja ilmselt ka oluliseks pidanud. Baasi vasakpoolsel reljeefil on kaarjas nišis habeme ja baretiga mehepea ning sellest allpool kandiline plaadike, mida võiks pidada noodiks (**Ill. 6**). Mehe lahtine suu viitab laulmisele. Paremal küljel (**Ill. 7)** on jässakas, ümmarguse peaga figuur, mille kujutamisel kasutatud täkitud kivipind laseb aimata voltidena langevat riietuseset. Käes on mehel puhkpill, mida ta parasjagu puhub. Pilli kohta on vanamuusikapillide tundja ja valmistaja Tõnu Sepp arvanud, et tegemist võib olla šalmeiga (ingl. *shawm*) või selle ühe variandiga, mida sakslased nimetavad *Rauschpfeife*'ks (Sepp 2022). Seega võiks piilari pildiprogrammi kokku võtta mõistega „heli" või ka „muusika". Eelkõige just šalmei tõttu viitavad kujutised ilmalikule muusikale ja kujutatud muusikud on siin seega need, kes mängisid jootudel, ilmalikel rong-käikudel jne.



Illustratsioon 8. Piilari rekonstruktsioonikatse (joon.: Risto Paju).

Mõistmaks, milline on võinud piilar kunagi *in situ* paiknenuna välja näha, on siinkirjutaja teinud ka visandliku joonise (**Ill. 8**), millel on säilinud piilariosa edasi antud fotona, ülejäänu on skitseeritud. Visand on tehtud võimalikult lihtne, oletuslik ja üldistav, sest kapiteeli detailne kujundus ja ka akna täpne suurus jms. ei ole teada. Seepärast on tehnikana kasutatud akvarellivat seepiajoonistust. See tehnika võimaldab anda vaatajale üldmulje otsekui pisut häguse mälupildi olnust ja ühtlasi libiseda üle täpsetest arhitektuursetest sõlmedest, mille lahendus ei ole teada. Tegelikkuses võis piilari ülaosas olla näiteks omanike peremärke või lisa baasil leiduvatele piltidele, mis koos võisid moodustada tervikliku pildiprogrammi jne. Muusikukujutiste konteksti arvestades võiks öelda ka, et need moodustasid ansambli, kapelli. Kivised muusikukujud ei tekita heli, kuid nende kokkumäng ja kooskõla avaldub ikonograafias. Nagu öeldud, piilarifragmendi pildiprogrammi võiks pealkirjastada mõistega „heli". Pole teada, mida oli kujutatud tänaseks hävinud aknaosadel, piilari ülaosas või aknapaledel.

Kiriklikus kontekstis mõisteti ilmalikke muusikukujutisi sageli negatiivselt. Näiteks võib

Illustratsioon 9. Šalmeimängija Wrocławi raekojalt. Foto: https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol1no2/instruments-in-stone/ Fig. 14 (31.08.2022).

tuua Uppsala toomkiriku 13./14. sajandist pärinevad raidkapiteelid, millest ühel on kujutatud muusikuid. Kapiteeli pildiprogrammi on tõlgendatud kui hoiatust mittekristliku elu eest ja muusikud koos narriga kujutavad selles stseenis kergemeelsust (Franzon 2016: 60). Ilmalike muusikute kujutisi, nende hulgas ka siinses artiklis analüüsitavast meisterlikuma puhkpillimängija, leiab näiteks hiliskeskaegse Wrocławi raekojalt (Popławska 1998) (**Ill. 9**).

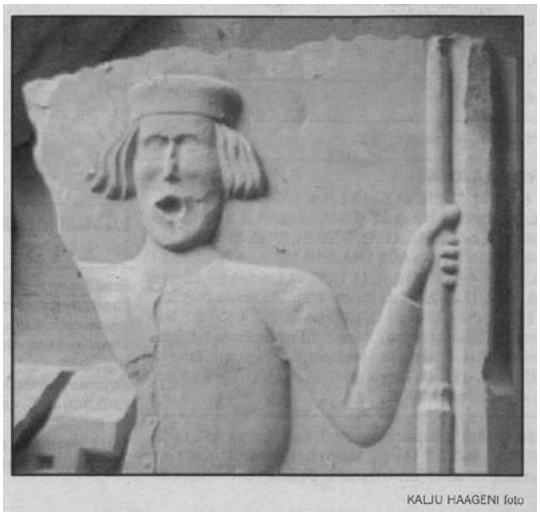
Siin vaadeldud aknapiilar ei ole aga ainuke hiliskeskaegsete muusikutega seotud artefakt või koht Eestis. Kuna aknapiilari fragmendi kohta õnnestus vähe infot leida, siis sellele konteksti loomiseks oli vaja otsida abi teistelt samalaadsetelt, Eesti või Tallinna keskaegsete muusikutega seotud olulistelt artefaktidelt või kohtadelt. Need on valitud selle järgi, et minu hinnangul kannavad need endas aknapiilari fragmendiga samasugust informatsiooni – kuna nad pärinevad keskaegse muusiku elumaailmast, aitab nende esitamine ühes artiklis lugejal paremini luua sellest visuaalsest ümbrusest tervikpilti. Mõni neist, näiteks alljärgnevalt vaadeldav Kalamajast leitud vitraažikild on eriline oma värvi ja efektse ning professionaalse muusikukujutise tõttu, teised muusikukujutistega raidkivid on aga otseselt sama žanri teosed jne.

Millised Tallinnast või Eestist leitud artefaktid täiendavad Linnamuuseumi aknapiilarilt saadavat informatsiooni?

Keskaegse ja hiliskeskaegse Eesti ja Tallinna muusikaelu ja muusikute kohta ei ole ülemäära palju teada. Sellest tulenevalt on iga arhiiviviide või ka selleaegsest Eestist pärinev artefakt, mis teemaga seondub ja selle kohta kui oma ajastu agent midagi öelda võib, väga oluline. Muusikute (sh. keskaegsete) tegevust on arhiiviallikate põhjal uurinud Tallinna ajaloo uurija ja Tallinna Linnamuuseumi pikaaegne töötaja Hillar Saha, kelle sõnul lubavad alates 14. sajandi lõpust säilinud dokumendid oletada, et Tallinnas pidi juba tol ajal olema teatud arv muusikuid, keda linn kohtles enam-vähem võrdselt linnateenijatega (Saha 1972: 21–22). Tallinna rae teenistuses oli korraga keskmiselt neli kuni kuus moosekanti (Mänd 2004: 156; Kotter 1991: 74), kellele raad maksis regulaarselt naturaal- ja rahapalka, tehes kulutusi ka muusikute mänguriistadele (Kotter 1991: 71). Raemuusikud ei olnud ainult rae teenistuses, vaid said oma esinemiste eest hüvitist ka teistelt institutsioonidelt ja eraisikutelt (Kotter 1991: 72). Muusikud olid ka Saksa ordu palgal ja nendega on tegelenud ajaloolane Juhan Kreem (2022: 148–150). Kreem on samuti uurinud muusikute mobiilsust Liivimaal (Kreem 2003). Seega on arhiiviallikatele tuginevaid uuringuid tehtud. Järgnevalt vaadeldavad käegakatsutavad artefaktid annavad arhiivi sõnalistele allikatele kõnekat lisa. Linnamuuseumi kogus olev aknapiilar ei ole ainuke hiliskeskajast pärinev muusikukujutisega raidkivi Eestis. Hiliskeskaegsest elumajast Vene tänav 23/25 leiti 1997. aastal, või nagu Jüri Kuuskemaa leidu tutvustavas ajaleheartiklis poeetiliselt ütleb, „[…] äratati krohvialusest unest üles laulev gooti kivimees, huuled veidralt rõngas. Kuna noote pole juures, ei saa me enam meloodiat teada, aga tema laul on katkematult kestnud ligikaudu 480 aastat!" (Kuuskemaa 1997). (**Ill. 10**) Kuuskemaa märgib leidu kirjeldades, et tegemist on fragmendiga kitsast ja kõrgest kivitahvlist, mis arvatavasti moodustas aknapalendiplaadi rikka kaupmeheelamu peretoas. Leitud katkenditest ilmneb, et selle üks külg oli kaunistatud madalreljeefse viinapuuväädiga, teisel aga oli hilisgooti baldahhiini all ammulisuine mees (Kuuskemaa 1997). Piltreljeefi sisu tundub olevat olnud profaanne, sest figuur kannab oma kaasajal tavalist riietust. Eriti ilmekad on soeng ja pottmüts, nii võib ette kujutada muusikut esinemas näiteks Suurgildi jootudel. Osaliselt on säilinud ka gooti baldahhiini kujutav reljeefi ülaosa. See kivi annab täpsema ettekujutuse Tallinna muusiku välimusest kui siinses artiklis käsitletud reljeefid.

Tallinna raidkivikunstis on olemas üks narrikujutis (TLM 7720 RMT) (**Ill. 11**), mis kuulub samuti Tallinna Linnamuuseumi raidkivikogusse ja on eksponeeritud dominiiklaste kloostris Vene tänaval. Siinse artikli muusikahõngulises kontekstis võib reljeefil oleva narrinäo lahtist suud vaadata justkui uue pilguga ja ettevaatlikult oletada, et kujutatud pole niisama grimassitavat, vaid just laulvat narri või muusikut. Narrimütsile omaselt on reljeefil kujutatud mütsi tippudes kuljuseid. Reljeefi täpsus võimaldaks Tallinna keskaegse riietuse uurijal sellest mütsist rekonstruktsiooni teha. Allpool Tallinna muusikute varaloendeid vaadeldes selgub, et ühes neist on muusikut narrimütsi omanikuna ka mainitud.

Illustratsioon 10. Lauljakujutisega raidkivi Vene tänavalt (foto repro: Kalju Haagen artiklist Kuuskemaa 1997).



Illustratsioon 11. Narripeaga raidkivi Tallinna Linnamuuseumi kogus (foto: Viivi Ahonen, TLM fn9288:34).

Lisaks raidkividele tuleks mainida ka kaht artefakti, mis ei ole küll raidkivist, kuid aitavad raidkivikujutiselt saadud pilti keskaegsetest muusikutest oluliselt täiendada. Üks värskemaid leide ja ilmeka muusikukujutise tõttu siinse piilarifragmendiga hästi haakuv on 2018. aasta kevadel Jahu ja Väike-Patarei tänava kvartali arheoloogilistel kaevamistel välja tulnud ja Tallinna Ülikooli arheoloogia teaduskogusse jõudnud maalitud klaasikild, millel on kujutatud eeslikõrvadega mütsis muusikut flööti puhumas ning parema käega trummi löömas (AI 7909:1247) (**Ill. 12**). Erinevalt ülalpool vaadeldud naivistlikest piilarireljeefidest on killul säilinud kujutis väga professionaalne ja realistlik. Sel viisil iseenda vilepillimängu trummilöökidega saates võib näha musitseerimas ka tänapäeva vanamuusikuid. Seda keskajal esmakordselt esinevat pillide kooslust nimetatakse ka vilepill ja trumm ning see pakkus muusikat tantsude saateks.[8] Narriteemat käsitleb pikemalt Inna Põltsam-Jürjo (2022), peatudes ka sellel klaasikillul ja esitades muu hulgas küsimuse, kas sellised võisid ehk välja näha keskaja Tallinna moosekandid. Samas juhib temagi tähelepanu klaasimaali heal tasemel teostusele (Põltsam-Jürjo 2022: 23). Erinevalt aknapiilarifragmendist

Illustratsioon 12. Muusikukujutisega klaasimaal Tallinna Ülikooli arheoloogia teaduskogus, AI 7909:1247 (foto: Jaana Ratas).

8 https://www.britannica.com/art/pipe-and-tabor (vaadatud 31.08.2022).

Illustratsioon 13. Teenri tänav, vaade Apteegi tänava poole *ca* 1910 (foto: J. & P. Parikas, TLM F 1775).

on klaasikillu puhul võimalik, et kaunis ja professionaalne töö võib meile võõrsilt sisse toodud olla ega pruugi kujutada kohaliku muusikut.

Üks haruldasemaid leide siinsest keskaegsest muusikaelust on Tartust arheoloogilistel kaevamistel leitud puidust plokkflööt (TM A 141:170). Selle leiu väärtus ei piirdu leiukohaga ega mitte ka üksnes Eestiga, vaid tegemist on ühe vanima nii hästi säilinud ja töötava seda tüüpi pilliga Euroopas. Erinevalt eelkirjeldatutest, mis olid üksnes muusikute ja muusikariistade kujutised, on siin tegemist pilli endaga ja see aitab toonase muusiku visuaalse elumaailma ettekujutamisele tublisti kaasa.

Kui kujutluspildi loomiseks on eelnevalt vaadeldud mitmeid muusikuid ja pille, siis järgmisena tekivad küsimused, kus sellised pillimehed tegutsesid, kus oma esinemisi ette valmistasid ja kus esinesid, kas neist kohtadest on midagi säilinud või teada? Tallinna linnamuusikutel oli näiteks oma väike *Piperbude* Raekoja platsil paiknenud vaekoja taga Teenri tänavakesel, tänase aadressiga Kinga 6 (kinnistu 290).[9] 1479. aastal mainitakse Kinga ja Teenri tänava nurgal hoonet nimega *piper bode* (Tiik 1966–1970: 89). Sealsamas paiknesid ka teiste raeteenrite ruumid. Tänapäeval asub seal 1924. aastal arhitekt Artur Perna projekti järgi ehitatud äri- ja üürimaja (Gens 1993: 192) ning kunagistest väikestest hoonetest ei ole jälgegi. Mingi ettekujutuse olnust annavad vanad fotod (**Ill. 13**). Hillar Saha viitab, et 1526. aastal mainitakse pillimeeste majakeses (*spelludeboden*) tehtud remonti (Saha 1972: 30).[10] Piilaril kujutatud muusikuid vaadates võib püüda ette kujutada toona *bude*'s tegutsenud pillimehi.

Artikli järgmises osas käsitletavate linnamuusikute varaloendite põhjal võib aga ette kujutada ka mõnd *bude* ruumides toimunud kokkumänguproovi allpool vaadeldud varaloendites nimetatud pillidega. Kindlasti kõlas seal ka kivil kujutatud šalmei, rääkimata lauluhäälest. Kas seal peeti ka sellisel viisil puurilindu, nagu see piilarifragmendil näha on, jääb vastuseta, pigem võidi linnulaulu iseenesest muusikaga seostada. Siinse keskaegse muusikaeluga seotud paikades on väga oluline üks algsel kohal paiknev arhitektuuridetail, nimelt Tallinna Suurgildi hoone peasaali seinamüüritises säilinud kunagise muusikute esinemisrõdu nišš ja trepp, mis avastati viimaste restaureerimistööde käigus. See leid on loetletutest ilmselt oma nähtavuse tõttu kõige tuntum (Mänd, Leimus 2011: 341–342). Nišš koosneb kahest võlvist, mida keskel toetab raidkivikonsool, puidust rõdust ei ole säilinud midagi. Nišš on põrandast kõrgemal, et muusikute mäng ruumis paremini kosta oleks, ja siingi saab rõdu „illustreerimiseks" kujutleda piilaril kujutatud tegelasi.

Sellega on mõningane tervikpilt koos. Võib kujutleda baretis või narrimütsis muusikut mängimas šalmeid, flööti või vilepilli ja trummi kombinatsiooni ning väljumas Teenri ja Kinga

[9] Küllike Kaplinski on kirjutanud, et muusikute kompanii maja *Piperbude* asus linnateenrite maja ees vaekoja kõrval (Kaplinski 2015: 194), samas kinnisturaamatu väljakirjutused annavad asupaigaks Kinga 6.

[10] Saha arvab, et selles majas nähtavasti elas mõni pillimees (teistele maksti üüriraha mujal elamiseks) ja võeti vastu tellimusi seltskondlikele pidustustele (Saha 1972: 30).

tänava *Piperbude*'st ja suundumas Pikale tänavale Suurgildi hoonesse, kus ta kitsast müüritrepist üles roninuna jõuab võlvkaartega nišist välja küündivale puitrõdule ja alustab mängu.

Lisaks füüsiliselt käegakatsutavatele artefaktidele on seda pilti võimalik veel täiendada ja asjade ajaloo meetodist lähtudes saab seda teha varaloendite abil, Tallinna Linnaarhiivis säilinud Tallinna muusikute varaloendeid alamsaksa keelest tõlkida püüdes.[11]

Tallinna muusikute varaloendid kui allikad, mis aitavad avardada käsitletava aknapiilari algset konteksti

Üheks allikaks, mida Tallinna muusikute uurimisel on seni vähem kasutatud, on 16. sajandi muusikute varaloendid. Varaloendites olevate muusikaga seotud esemete tõlkimisel ja tõlgendamisel on kasutatud vanamuusikatundjate prof. Toomas Siitani ja Tõnu Sepa abi.[12] Muusikute varaloendid võimaldavad püüda ette kujutada nende elumaailma. Kuna käsitletav aknapiilar oli 16. sajandi ruumi osa ja kujutab muusikuid pilli mängimas ning laulmas, siis vaadeldakse eelkõige varaloendites loetletud muusikainstrumente ja neile täienduseks mõningaid ruumides olnud esemeid. Siinses artiklis on vaatluse all kolme muusiku, magister Merten Kuntzmani (1558, 1569),[13] Jacob *spielman*'i (1549)[14] ja Jost *spelman*'i (1531)[15] varaloendid.

Kuntzmani kohta saab Hillar Saha uurimusest teada, et 1543. aastal on mainitud tallinlast Martinit, perekonnanimega Kuntzmann (ka eestipäraselt Kunstmann), kes oli linna moosekandina ametis olnud juba 1531. aastast ja võttis peamuusikuna vastu nelja pillimehe palgad pooleks aastaks (Saha 1972: 30). Muusiku varaloendist selgub, et 1558. aastal on linna peamuusik M. Kuntzmannile kuulunud noodikogu kaasaegsete lääne teostega (Saha 1972: 30). Pillidest on Kuntzmani varaloendis ära märgitud esimesena *Ein Foder Rusch Pipen* (1 vutlaris *Rauschpfeife*[16]), mis on šalmei sarnane pill, aga veel valjema häälega.[17] Edasi tuleb varaloendis *1 Foder Krum Horne* (1 vutlaris krummhorn), *1 Foder Block Fleuten* (1 vutlar plokkflöötidega), *2 Foder Trommeten* (2 vutlaris trompetit), *4 Foder schalmeien* (4 vutlaris šalmeid). Kuntzmanni vara hulgast leiab ka *12 suluern Klöckβkens* (12 hõbedast kellukest või kuljust(?)). Seega leiab varaloendist ootuspäraselt ka šalmeid, mida on kujutatud aknapiilaril, ja piilaril kujutatu illustreerib ilmekalt varaloendis kirjutatut.

Jacob *spielman*'i 1549. aasta varaloendisse on kirja pandud: *2 mundstucke vpn Torn de gut sin* (2 vaskpilli või tsingi huulikut mingi torni/pulga (?) peal või asetatud tornikujuliselt, mis on heas korras), *1 klein pipken mith suluer beslagen* (1 väike hõbekaunistustega vile), *2 zincken* (2 tsinki), *1 fiddel* (1 fiidel), *1 Trumme* (1 trumm) ja *1 suluern beslach van eim zinken* (mis võib olla 1 tsingilt pärinev hõbekaunistus või tugevdav detail). Jacobi pärandiinventaris on pillidega seotud ka kõige viimane sissekanne – *sine tasche 2 flotten Jm foder* (2 vutlaris flööti).

Jacobi loendist leiab muu hulgas ühel real järjest kirjutatuna: *1 latensche Musica*, *1 Cantional buch*, *ouer hundert partes gedruckt vnd schreuen*. Muusikateadlase Toomas Siitani sõnul peaks *latensche Musica* olema kiriklik noodiraamat mitmehäälse lauluga, sest ühehäälse liturgialaulu kohta ei kasutatud nimetust *musica*. Mõiste *Cantional buch* (lauluraamat) on natuke hämar, aga pigem viitab see lihtsamat sorti vaimulikule laulule. Arvestades reformatsiooni tulekut, võiks

[11] Autor tänab siinkohal kolleeg Ivar Leimust Eesti Ajaloomuuseumist, kes oli muusikute inventarid juba varem käsikirjast trükitekstiks transkribeerinud ja neid transkriptsioone siinkirjutajale lahkelt kasutada andis, see võimaldas tõlketööd nendega märgatavalt kiirendada.

[12] Asjaarmastajana on siinkirjutaja Tõnu Sepa stuudios pisut vanamuusikaga lähemalt tutvunud, mis on tinginud siinse artikli ja huvi just ka muusikuid kujutava aknasamba vastu.

[13] TLA, 230.1.Bt1, fol. 383–388v.

[14] TLA, 230.1.Ae2, fol. 106v–108, 130–133v.

[15] TLA, 230.1.Bt1, fol. 159–160v, 164v.

[16] Vanamuusikapillide tundja Tõnu Sepp on seda otsetõlkes nimetanud ka „lärmivile", kuna see on valjem kui šalmei (Sepp 2022).

[17] Pillinimetusi aitas tõlkida ja kommenteeris vanamuusik, pedagoog ja pillimeister Tõnu Sepp.

see olla ka luterlik, eriti kui siin tekib kõrvutus *latensche Musica* raamatuga. Päris kindel selles olla ei saa (Siitan 2022).

Märget *ouer hundert partes gedruckt vnd schreuen* võib tõlkida: üle saja partii trükituna ja käsitsi kirjutatuna. Toomas Siitani arvates on *partes* siin kindlasti häälepartii. Partituure tol ajal veel ei kirjutatud ega trükitud. Kogu muusika läks kirja eraldi häältena, trükistes koondati need raamatuteks, igal häälel oma köide. Seega *latensche Musica* võiks olla hääleraamatute komplekt (?) ja *Cantional buch* võib oletatavalt olla laulutekstide raamat koos ühehäälsete viisidega (Siitan 2022).

Jost *spelman*'i 1531. aasta varaloendis leidub: *1 pipen foder mit 3 pipen* (1 vilede/flöötide vutlar 3 vile/flöödiga) ja *1 trumme* (1 trumm). Josti loendis on veel üks huvitav detail: *Eyne suluern kede vam 23 loden vnd eyn hangende schilt mit seligen Graue Simons wapen* ja *Nach dusses iegenwordigen Erwirdigen Hern Cumpturs wapen*. Ajaloolane Juhan Kreem on selle sissekande kohta kirjutanud, et Josti üsna lühikesest pärandiinventarist leiab vappidega hõbeketi, muusiku ametitunnuse. Selle küljes rippuvatest vappidest kuulus üks krahv Simon van Rietbergile, kes oli surnud Tallinna komtuurina juba 1523. aastal. Teine vappidest kuulus aga toonasele Tallinna komtuurile Dietrich Bockile, kes oli olnud Tallinna komtuur alates 1525. aastast. Seega oli Jost olnud vähemalt kahe (ja veel mitte järjestikuse) Tallinna komtuuri pillimees (Kreem 2003: 15).

Samasugused vapid esinevad ka Merten Kuntzmani loendis: *Item 2 spelmans Wapen*. Tema pärandiinventarist leiab ka sissekande *Item noch 3 spelmans wappen von suluer gemacket*.

Kõik need esemed seonduvad otseselt muusikuametiga. Kuna siinne artikkel on oma impulsi saanud interjööriosast – aknapiilarist –, siis võib lühidalt peatuda varaloendites esinevatel ruumiga seotud esemetel. Merten Kuntzmanil oli näiteks kaks lühtrit*: eine kleine messings Krone mit 6 Pipen* (kuue „piibuga" kroon(lühter)) ja *Item 4 missings Luchter* (4 messingist lühtrit), Jacob *spelman*'il aga: *1 messings luchter vnd arm* (1 messingist lühter ja (lühtri)haru (?)). Jacobi kodu sisustuse juures on huvitav detail, et üks kapp tema majas kuulus raele (*1 schap Im Huse hort dem Rade)*, sest raad tegeles muu hulgas oma teenistujate eluruumide ja sisustusega. Paberitöö (kirjade kirjutamine, nootide kirjutamine) jaoks oli tal ka sekretär või kirjutuspult (*1 Cuntor*).

Riietusesemeid, mis on täiesti omaette uurimisvaldkond, siinkohal ei käsitleta, kuid ühe huvitavama ja siinses artiklis vaadeldud piltkujutistega otseselt seonduvat eset võiks siiski mainida. Jacob *spelman*'il on nimelt olnud *1 hulle vnd 1 narren kepschen von berlen*. *Hulle*[18] on teatud tüüpi peakate, ent siinkohal on huvitav just *narren kepschen*. *Narrenkappe*[19] tähendab narrimütsi. Artikli algupooles on nimetatud vitraažikildu, millel on kujutatud narririietuses pille mängivat muusikut ja üht narriportreega raidreljeefi Linnamuuseumi raidkivikogus. Need kaks narrikujutist sobiksid seda varaloendit ilmselt hästi illustreerima.

Kokkuvõtteks

Muusikutega aknapiilar andis põhjuse vaadelda pisut laiemalt eelkõige Tallinnas (sest keskaegne pärand on siin kõige rikkalikum, seda nii materiaalsete kui arhiiviallikate poolest), aga ka mujal Eestis säilinud haruldasi artefakte, mis kujutavad muusikuid, nende tööga seotud esemeid ja kohti. Siinses artiklis on nimetatud peale muusikukujutistega aknapiilari ka Jahu tänavalt leitud muusikukujutisega maalitud klaasikildu, Tartust leitud puidust flööti, Vene tänavalt leitud lauljaga raidkivi ja Tallinna Linnamuuseumi kogus olevat laulva(?) narri kujutist. Koos vaadelduna aitavad need artefaktid kujutleda just siinsete muusikute elumaailma, see on nende kõige suurem väärtus. Igaüks neist annab oma panuse meie ettekujutusele siinsest keskaegsest muusikaelust. Lisaks artefaktidele on olulised ka muusikutega seotud kohad. Neist Tallinna linnamuusikute *bude* Kinga ja Teenri tänava nurgal ei ole säilinud, aga muusikute tööga seonduvast arhitektuurist on taasleitud muusikuterõdu Tallinna Suurgildi saalis. Säilinud artefaktid võimaldavad minna nii kaugelegi, et kuulmaks ehedat keskaega kõrvaga, tuleb huulile tõsta Tartust leitud flööt, ja heitmaks

[18] https://www.mittelalter-lexikon.de/wiki/Hulle (vaadatatud 29.08.2022).
[19] https://de.wikipedia.org/wiki/Narrenkappe (vaadatud 29.08.2022).

pilku hiliskeskaegsete muusikute olmesse ja asjademaailma lugeda varaloendeid. Kõik need allikad aitavad lisaks mujalt Euroopast keskajast meieni säilinud üleskirjutatud muusikale tunnetada toonaste siinsete kohalike muusikute elumaailma. Kuigi loo algatajaks olnud aknapiilari fragmendi algne asukoht ei ole teada, on selge, et see on kuulunud luksuslikuma ruumi juurde. Haapsalu kandist saadav Ungru paas, millest piilarifragment on valmistatud, näib viitavat Tallinna asemel Haapsalule. Pärinemine Tallinnast oli algne hüpotees, sest valdav osa Tallinna Linnamuuseumi raidkivikogu museaalidest pärineb just siit. Uurimise käigus lisandus aga hüpotees, et piilarifragment võib pärineda hoopis Haapsalu piiskopilossist, ja seda võimalust saab edasi uurida. Arvestades, et Tallinnastki on leitud muusikuga raidkivi, millest ülalpool juttu oli, haakub vaadeldud piilar ka Tallinna raidkivipärandiga. Nii või teisiti on selle fragmendi näol tegemist Eesti hiliskeskaegses raidkunsti väga huvitava ja kõneka artefaktiga, eelkõige just nendesamade muusikukujutiste tõttu. Siinne hiliskeskaegne raidkivikunst on üsnagi lapidaarne ja geomeetriline, figuure, olgu või pisut saamatult kujutatuid, leidub siin harva. See oli ka üheks põhjuseks, miks see kivistunud laulja ja šalmeimängija tähelepanu väärisid, ja võibolla on tulevikus ka puurilinnul midagi rohkemat öelda: *saxa te lonquuntur* – kivid sulle kõnelgu! Või siinses kontekstis: kivid sulle musitseerigu!

Allikad

Sepp 2022 = Tõnu Sepa kiri autorile 7.06.2022.

Siitan 2022 = Toomas Siitani kiri autorile 26.07.2022.

Tallinna Linnaarhiiv

TLA, 230.1.Ae2, fol. 106v–108v, 130–133v.

TLA, 230.1.Bt1, fol. 383–388v.

TLA, 230.1.Bt1, fol. 159–160v, 164v.

Tallinna Linnamuuseum

TLM 4550 RMT teadusliku inventariseerimise kaart.

Kirjandus

Aaso-Zahradnikova, Isabel, Urmo Treisalt 2018. *Tallinna vanalinna varauusaegsete aknasammaste inventeerimine*. Tallinn. Käsikiri TLPA muinsuskaitse osakonna arhiivis.

Aleksejev, Tiit 2021. Mälust ja kiirgusest. – *Postimees*, 21.08.2021.

Alttoa, Kaur 2022. Viljandi ordulinnuse kapiteelid – kas *second hand* kraam Vana-Pärnust? – *Kirikud, kabelid, kloostrid. Kirjutisi Eesti keskaegsest sakraalarhitektuurist*. Tartu: Ilmamaa, lk. 134–144.

Bome, Helen 2008. Kivised elupuud? Keskaegse visuaalkultuuri tõlgendusprobleeme. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 17 (3), lk. 65–82.

Bome, Helen 2012. Kloostrielu kiusatused Padise piltkonsoolidel. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 21 (1/2), lk. 7–36.

Franzon, Annika 2016. *A Guide to Uppsala Cathedral*. Uppsala: Uppsala Cathedral.

Gaskell, Ivan 2020. Asjade ajalugu. – *Ajalooteaduse uued suunad*. Koost. ja toim. Marek Tamm ja Peter Burke, Gigantum Humeris, Tallinn: TLÜ kirjastus, lk. 305–328.

Gens, Leo 1993. Elamu Raekoja pl. 8 / Pikk t. 12 / Mündi t. 1, 3. – *Eesti arhitektuur 1: Tallinn*. Toim. Villem Raam, Tallinn: Valgus, lk. 192.

https://de.wikipedia.org/wiki/Narrenkappe (vaadatud 29.08.2022).

https://www.britannica.com/art/pipe-and-tabor (vaadatud 31.08.2022).

https://www.mittelalter-lexikon.de/wiki/Hulle (vaadatatud 29.08.2022).

Kaplinski, Külliki 2015. *Tallinn – meistrite linn*. Tallinn: Tallinna Kultuuriväärtuste Amet.

Kodres, Krista 2005. Kaunistatud elamu. – *Eesti kunsti ajalugu II 1520–1770*. Peatoim. Krista Kodres, Tallinn: Eesti kunstiakadeemia, lk. 119–151.

Kodres, Krista 2014. *Esitledes iseend. Tallinlane ja tema elamu varauusajal*. ACTA Universitatis Tallinnensis. Artes, Tallinn: TLÜ Kirjastus.

Kotter, Lilian 1991. Muusikud Tallinna rae kolmes arveraamatus (1432–1533). – *Vana Tallinn* I (V). Toim. Raimo Pullat, Tallinn: Olion, lk. 71–77.

Kreem, Juhan 2003. Linnades ja lossides: moosekandid, mobiilsus ja muusikakultuur keskaegsel Liivimaal. – *Tuna. Ajalookultuuri ajakiri* 1, lk. 13–18.

Kreem, Juhan 2022. *Ordu sügis. Saksa ordu 16. sajandi Liivimaal*. Tallinna Linnaarhiivi toimetised 17, Tallinn: Tallinna Linnaarhiiv.

Kuuskemaa, Jüri 1997. Laulja kivis. – *Pealinn*, 2.05.1997.

Maiste, Juhan 2017. Arvustus. Tagasi asjade juurde. Raimo Pullat. *Tallinnlase asjademaailm valgustussajandil*. – *Akadeemia* 9, lk. 1692–1698.

Mänd, Anu 2004. *Pidustused keskaegse Liivimaa linnades 1350–1550*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.

Mänd, Anu 2013. Kaupmeheproua Gertrud ja tema hauaplaat Risti kirikus. – *Tuna. Ajalookultuuri ajakiri* 4, lk. 26–35.

Mänd, Anu 2015a. Kindralkuberner Flemingi hauaplaadi fragment Olevistes. – *Muinsuskaitse aastaraamat* 2014. Toim. Leele Välja, Tallinn: Muinsuskaitseamet, TLPA muinsuskaitse osakond, EKA muinsuskaitse ja konserveerimise osakond, lk. 52.

Mänd, Anu 2015b. Piiskoppide vappidest ja Medicite vapist Kuressaare linnuses. – *Saaremaa Muuseum. Kaheaastaraamat* 2013–2014. Koost. Olavi Pesti ja Tõnu Sepp, Kuressaare: Saaremaa Muuseum, lk. 150–158.

Mänd, Anu 2016. 1552. aasta katku mälestav hauaplaat Haapsalust. – *Läänemaa Muuseumi toimetised* XIX. Toim. Anu Lepp, Haapsalu: SA Haapsalu ja Läänemaa Muuseumid, lk. 115–128.

Mänd, Anu 2019. Ühest Saare-Lääne piiskopi hauaplaadist. – *Läänemaa Muuseumi toimetised* XXII. Toim. Anu Lepp, Haapsalu: SA Haapsalu ja Läänemaa Muuseumid, lk. 101–116.

Mänd, Anu, Ivar Leimus 2011. Suurgildi maja ja sisustus 18. sajandi lõpuni. – *Tallinna Suurgild ja gildimaja*. Ivar Leimus jt., Tallinn: Eesti Ajaloomuuseum, lk. 259–373.

Olsen, Bjørnar 2020. Kommentaar [Ivan Gaskelli artiklile „Asjade ajalugu"]. – *Ajalooteaduse uued suunad*. Koost. ja toim. Marek Tamm ja Peter Burke, Gigantum Humeris, Tallinn: TLÜ Kirjastus, lk. 329–337.

Paju, Risto 2010a. Otsides ideaalset katedraali. Arhitekt Erwin Bernhardi visandeid ajaloolistest hoonetest ja nende detailidest. – *Vana Tallinn* XXI (XXV). *Modus vivendi III*. Vastutav toim. Raimo Pullat, Tallinn: Estopol, lk. 368–390.

Paju, Risto 2010b. Tolmuta ja katmata värvidest. Mustpeade vennaskonnale kuulunud 15. sajandi pingi külgtoe restaureerimisest 2009. aastal. – *Tallinna Linnamuuseumi aastaraamat* 2008/2009. Toim. Sulev Mäeväli, Tallinn: Tallinna Linnamuuseum, lk. 93–106.

Paju, Risto 2012. Ühest aia- ja pargikunstialasest raamatust Tallinna kaupmehe Martin Heinrich Gebaueri raamatukogus 18. sajandi II poolel ja sellega seonduvast. – *Vana Tallinn* XXIII (XXVII). Vastutav toim. Raimo Pullat, Tallinn: Estopol, lk. 260–273.

Paju, Risto 2015. Mitte ainult tööst. Haapsalu ja selle lähiümbrust kujutavatest joonistustest ühes 19. sajandi visandiplokis. – *Läänemaa Muuseumi toimetised* XVIII.

Toim. Erki Russow, Haapsalu: SA Haapsalu ja Läänemaa Muuseumid, lk. 219–229.

Paju, Risto 2016. Ein Fund in der Museumssammlung. Ein Heiliger Jakobus aus Kalkstein in der Sammlung behauener Steine des Tallinner (Revaler) Stadtmuseums. – *Baltic Journal of Art History* 12, S. 125–139.

Paju, Risto 2017. Mit dem Professor in den Garten. Mit dem Garten verbundene Gegenstände und Bücher im Nachlassverzeichnis des 1766 verstorbenen Professors des Gymnasiums zu Reval (Tallinn) Heinrich Benjamin Hessler. – *Baltic Journal of Art History*, S. 129–139.

Paju, Risto 2018. „Võõra nime all". Lihula kiriku kadunud ristimiskivi Tallinna Linnamuuseumi raidkivikogus. – *Läänemaa Muuseumi toimetised* XXI. Toim. Anu Lepp, Haapsalu: SA Haapsalu ja Läänemaa Muuseumid, lk. 91–99.

Paju, Risto 2019. Kujur prof. A. Adamson ikka agarasti töös. Ühest vähetuntud Amandus Adamsoni marmorskulptuurist Tallinna Linnamuuseumi kogus. – *Tallinna Linnamuuseumi toimetised* 1, Tallinn: Tallinna Linnamuuseum, lk. 202–207.

Paju, Risto 2021. Põnevaid raidkivileide Tallinna vanalinnas. – *Muinsuskaitse aastaraamat* 2020. Toim. Maris Mändel, Riin Alatalu, Tallinn: Muinsuskaitseamet, Tallinna Linnaplaneerimise Ameti muinsuskaitse osakond, Eesti Kunstiakadeemia muinsuskaitse ja restaureerimise osakond, lk. 111–113.

Palginõmm, Kerttu (koost.) 2019. *Asjade võim. The Power of Things*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, Niguliste Muuseum.

Popławska, Dorota 1998. Representation of Musical Instruments in Stone Sculpture in Lower Silesia until the Beginning of the 16th Century. – *Polish Music Journal* 1, no. 2, https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol1no2/instruments-in-stone/ (vaadatud 31.08.2022).

Pullat, Raimo 2016. *Tallinlase asjademaailm valgustussajandil*. Tallinn: Estopol.

Põltsam-Jürjo, Inna 2022. Sündik ja narr. Pildikesi 16. sajandi teise poole Tallinna raeprotokollidest. – *Tuna. Ajalookultuuri ajakiri* 3, lk. 16–32.

Rohumaa, Mia Maria 2022. Kodu nagu kingipakk. – *Pööning* 4 (34), lk. 13–22.

Saha, Hillar 1972. *Tallinlase asjademaailm valgustussajandil*. Tallinn: Eesti Raamat.

Sorok, Sirje 2022. Tönnies Wibbekingk ja voorused. Maalingud Tallinnas Lai 11 dornses. – *Muinsuskaitse aastaraamat* 2021. Toim. Maris Mändel, Anneli Randla, Triin Reidla, Tallinn: Muinsuskaitseamet, Tallinna Linnaplaneerimise Ameti muinsuskaitse osakond, Eesti Kunstiakadeemia muinsuskaitse ja konserveerimise osakond, lk. 32–33.

Suurmaa, Lauri 2004. Tallinna saksa kaupmeeste varaloendites inventeeritud laua- ja kööginõud kultuuriajaloo allikana 18. sajandil. – *Vana Tallinn* XV (XIX). Vast. toim. Raimo Pullat, Tallinn: Estopol, Tallinna Linnavalitsus, lk. 9–157.

Tamm, Marek 2007. *Kuidas kirjutatakse ajalugu? Intervjuuraamat*. Tallinn: Varrak.

Tiik, Leo 1966–1970. Kinga 6 (kinnistu 290). – *Väljavõtteid Tallinna vanematest kinnisturaamatutest. Tallinna vanalinna kinnistuomanike loendid 14. sajandist kuni II Maailmasõjani*. Tartu. Tallinna Linnamuuseumi raamatukogus paiknev käsikirja koopia, lk. 89.

Carved stone singer and shawm
A late medieval window pillar fragment depicting musicians from the collection of carved stone at the Tallinn City Museum and other artefacts

Risto Paju

This article considers, from the perspective of research into the history of things, a fragment of a late medieval window pillar with depictions of musicians that was found in Tallinn City Museum's collection of carved stone. The particular carved stone fragment in question was included in the relevant collection of the City Museum during a general review of the collections in 1958; its original location or other provenance is unknown at present (**Ill. 1**). The inventory card of the artefact states only that Helmi Üprus, an art historian familiar with Tallinn's carved stone art, was consulted when dating it to the 16th century (TLM 4550 RMT). It is a fragment of the lower third part of what was originally a window pillar. This article was prompted by the mystery surrounding its provenance and the fact that the stone itself depicts musicians. The window pillars were originally part of a rather grand and luxurious room from the late medieval and early modern period and were located in the *dornse* or living room at the rear of a typical *diele/dornse* house, where they supported the wooden or stone lintel of a large window overlooking the courtyard. The window pillar fragment described in this article is a very interesting and impressive example of late medieval Estonian carved stone art, especially owing to its depictions of musicians. Late medieval stone carvings in Estonia are usually more lapidary and geometric: figures, however clumsily depicted, are rarely found. Three images can be seen on the window pillar fragment: a wind instrument player, a singer and a (caged?) bird. They are carved in a naive style. A closer look at the reliefs reveals that the wind instrument could be a shawm and the open-mouthed man in the beret a singer. In order to understand what the pillar might have looked like when it was *in situ*, the author has provided a sketch (**Ill. 8**) in which the preserved pillar part is shown as a photo and the remainder added by hand. The sketch has been made as simple, hypothetical and general as possible, as the detailed design of the capital, the exact size of the window, etc. are unknown. The type of watercolour-style sepia drawing used is a technique that makes it possible to give the viewer a general impression, as if it were a slightly blurred image from the memory, while at the same time allowing one to skip over the precise architectural details that remain unknown to us. In actual fact, the upper part of the pillar might have borne, for example, the insignia of the owners of the house or additional carvings similar to those found on the base, which together could have formed a complete set of images, or something else. Considering the context of the images of the musicians, we may suppose that they formed a musical ensemble. Though the stone musical figures do not make a sound, their interplay and harmony is made manifest in the iconography. Thus, the set of images on the pillar fragment could be entitled with the term 'sound'. It is not known what was depicted on the window parts that have perished, on the upper part of the pillar or on the sides of the window.

At first glance the inclusion of this carved stone in the collection of the Tallinn City Museum suggests that it was originally located in the city. However, whereas with some exceptions the carved details of Tallinn patrician houses were almost exclusively made of Lasnamäe limestone or Orgita dolomite, the stone in question here is made of Ungru stone from Läänemaa. Owing to this fact and to some similarity with a window pillar fragment from the Haapsalu Episcopal Castle in Läänemaa, which was built from local limestone, we cannot rule out that the stone with the musicians could have reached the Tallinn City Museum from Haapsalu. Further research is required to establish this with more certainty.

This window pillar with musicians gives us good reason also to examine other rare preserved artefacts depicting musicians from both Tallinn (where the medieval heritage is richest both materially and in terms of archival sources) and elsewhere in Estonia. Besides this window pillar with images of musicians, other artefacts mentioned in this article include a fragment of glass painted with an image of a musician found on Jahu Street in the coastal district of Kalamaja in Tallinn, a wooden flute found in

Tartu, a carved stone with a singer found on Vene Street in Tallinn Old Town, and an image of a jester, possibly singing, from the collection of the Tallinn City Museum.

In addition to such artefacts, places associated with musicians are also of importance. Of these, the *bude* of Tallinn city musicians on the corner of Kinga and Teenri streets (by the Town Hall square) has not survived, but the musicians' balcony in the Tallinn Great Guild Hall has been rediscovered in the search for architecture relating to musicians. The sources for researching the history of things does not need to be limited to the objects themselves but can also include, for example, records of objects in the city residents' lists of assets. In this article, to complement the window pillar, the lists of assets of three musicians are examined: Master Merten Kuntzman (1558, 1569), Jacob the *spielman* (1549) and Jost the *spelman* (1531). In particular, besides the items depicted on the window pillar, other items related to their work – instruments, as well as the jester's hat, which was probably part of the Jacob the *spielman*'s work costume – have been sought out and presented.

All these material and written sources help us to imagine the musicians of that time and the world that surrounded them, in addition to the actual written music that has survived from the Middle Ages.

Kuidas nõukogustada džässi? Lisandusi džässivastase kampaania algusele Nõukogude Eestis 1946. aasta varasügisel[1]

Tõnu Tannberg

Abstract

The Soviet regime, which returned to Estonia in the autumn of 1944, launched an extensive process of Sovietisation that affected all spheres of life in society. Jazz music also fell out of favour. An anti-jazz campaign was launched in the Estonian SSR during September and October 1946 in the press, where articles penned by the music critic Serafim Milovski, who was exceedingly loyal to the regime, set the tone. Yet the attacks on jazz were not limited to the press alone. This article shows that against the background of the public 'discussion' that took place in the press, the question of jazz – how to Sovietise jazz? – also appeared on the agenda at the level of the power elite of the Estonian SSR. A letter dated 28 September 1946 from Johannes Semper, the head of the Estonian SSR Arts Administration, to Nikolai Karotamm, the leader of the Estonian Communist Party, confirms this. The letter outlines the power elite's shared understanding with regard to jazz music, which influenced the Soviet regime's subsequent steps in guiding this sphere of activity towards a Soviet path.

1944. aasta sügisel käivitas Eestisse tagasi tulnud nõukogude võim ulatusliku sovetiseerimisprotsessi, mis puudutas kõiki ühiskonnaelu valdkondi alates majandusest ja lõpetades vaimueluga. Kultuurielu nõukogustamisel oli oluliseks rajajooneks 1946. aasta, mis tähistas omamoodi murrangut ühiskonna vaimuelu ideoloogilisel suukorvistamisel kogu NSV Liidus ja sealhulgas ka hiljuti annekteeritud aladel. Paljude erinevate kitsamate kultuurivaldkondade raames langes sõjajärgsetel aastatel põlu alla ka džässmuusika. Oluliseks murdepunktiks džässi vaenamisel hilisstalinistlikus Eesti NSVs oli 1946. aasta september ja oktoober. Nimetatud kitsas ajaperiood ongi käesoleva artikli huviorbiidis.

Sõjajärgseid kultuuri- ja muusikaolusid on asjatundlikult käsitlenud mitmed autorid (Valter Ojakäär 2008, Toomas Karjahärm ja Helle-Mai Luts 2005, Anu Kõlar 2010, 2024, Äli-Ann Klooren 2019 jmt.). Eraldi esiletõstmist väärivad Heli Reimanni džässiteemalised uurimused (Reimann 2011, 2014, 2015, 2016, 2017) ja Tiit Laugu teedrajav monograafia „Kannatuste rütmikas rada" (Lauk 2019), mis kokku annavad põhjaliku ülevaate džässmuusika saatusest Eestis nõukogude perioodil.

Siinse artikli sihiks on lisada sellesse džässi „kannatuste ratta" veel üks tahk näitena sellest, kuidas poliitiline võim vaimuelu nõukogulikule rajale suunas. Konkreetsemaks eesmärgiks on pisut lähemalt selgitada, miks ja mis asjaoludel algas džässi parteiline ohjamine Eesti NSVs just 1946. aasta septembris-oktoobris. Nendele küsimustele vastamisel on aga tähtis arvestada vastuolulise sõjajärgse ajastu kontekstis olulisi siseriiklikke ja välispoliitilisi taustategureid. Ühtlasi peatutakse artiklis ka sõjajärgsetel aastatel aktiivselt ajakirjanduses sõna võtnud võimutruu „muusikarinde" ideoloogiavalvuri Serafim Milovski rollil džässivastase kampaania käivitamisel.

Senises teemakohases kirjanduses on tähelepanu pööratud džässivastase kampaania vallandumisele tollases ajakirjanduses, kuid tagaplaanile on jäänud võimuaparaadi reageering muusikaelu ümberkorraldamiseks 1946. aasta Moskva ideoloogiaotsuste valgusel. Artikkel näitab, et 1946. aasta varasügisel käivitunud džässivastane kampaania ei piirdunud vaid ajakirjandusega, vaid küsimus – kuidas nõukogustada džässi? – kerkis päevakorrale ka poliitilise võimu tasandil. Oluliseks allikaks

[1] Artikli aluseks on ettekanne akadeemik Jaan Rossi 65. sünnipäevale pühendatud Eesti Muusikateaduse Seltsi Tartu päeval 23. aprillil 2022 ning siinkirjutaja artikkel „„Seda džässi on vaja kõvasti liistu peale tõmmata, et temast nõukogude džäss saaks". Muusikaelu parteilise ohjamise killuke 1946. aasta septembrist" (Sirp, 1.07.2022, lk. 15–16).

selle teema käsitlemisel on Eesti NSV Kunstide Valitsuse juhataja Johannes Semperi kiri Eestimaa Kommunistliku (bolševike) Partei esimesele sekretärile Nikolai Karotammele 1946. aasta septembri lõpus.

1946. aasta „kuuma suve" ideoloogiaotsused

Kõik sai alguse 1946. aasta suvel, mil 9. augustil toimus Kremlis Üleliidulise Kommunistliku (bolševike) Partei Keskkomitee (ÜK(b)P KK) Organisatsioonilise Büroo (Orgbüroo) istung, kus arutati Jossif Stalini eestvedamisel vajakajäämisi ideoloogiarindel ja pandi paika abinõud olukorra parandamiseks. Arutlusel olnud küsimuste tähtsusest kõneleb tõsiasi, et Stalin ei olnud varasema 15 aasta jooksul kordagi orgbüroo koosolekuid isiklikult juhatanud (Dobrenko 2020: 319). Veelgi enam – Stalini koosoleku juhatamine ei olnud formaalne, vaid neli tundi kestnud „jutuajamise vaimne initsiatiiv oli tema käes" (Sarnov 2008: 279).

Sellel nõupidamisel arutluse all olnud küsimused toodi avalikkuse ette järk-järgult. Siinjuures on oluline, et kui kogu protsessi dirigeeris Stalin, siis avalikkuse ette tõi need meetmed üleliidulise kompartei ideoloogiasekretär Andrei Ždanov. Seetõttu ongi sageli tollast laiaulatuslikku ühiskonna vaimuelu allutamise kampaaniat aastatel 1946–1948 märgistatud tema nimega (Lilja 2017).

Esmane löök suunati kirjandusajakirjade pihta. 14. augustil avaldati ÜK(b)P KK otsus „Ajakirjadest „Zvezda" ja „Leningrad"", mis tõdes, et viimasel ajal on „nõukogude kirjanike tähelepanuväärivate ja õnnestunud teoste kõrval ilmunud palju ideelagedaid ja ideoloogiliselt kahjulikke teoseid" (ÜK(b)P Keskkomitee otsused … 1953: 3).[2] Kõnealune kompartei otsus naelutas häbiposti kirjanikud Mihhail Žoštšenko ja Anna Ahmatova ning neid kui „ideelagedaid" autoreid avaldanud kirjandusajakirjad Zvezda ja Leningrad (Seltsimees Ždanovi kõne … 1946).

Sellele laiulatuslikule ideoloogilisele kampaaniale aluse pannud otsusele järgnesid teised parteilised käsulauad. Paar nädalat hiljem, 26. augustil, avaldati keskajakirjanduses ÜK(b)P KK uus otsus „Draamateatrite repertuaarist ja abinõudest selle parandamiseks", mis edastas suunised teatrimaailma suukorvistamiseks. Tollase „kuuma suve" viimaseks suuniseks sai 4. septembril avaldatud kompartei otsus „Kinofilmist „Suur elu"", mis oli suunatud nõukogude kino „puuduste" esiletoomisele (vt. tollaste poliitiliste olude tausta kohta: Frolova-Walker 2016; Vlassova 2010; Tomoff 2006; Herrala 2012).

Loetletud ideoloogiaotsused olid oma sihiseadelt erinevad ning mõeldud aktiveerima eri aspekte tollases nõukogude režiimi kultuuripoliitikas. Samasisulisi salajasi otsuseid oli varem arvukalt kompartei liinis vastu võetud. Seega 1946. aasta otsuste avalikustamise protseduur oli Stalini teadlik valik, mille eesmärgiks oli nõukogude kultuurielu vallas avalike diskussioonide käivitamine võimu poolt etteantud raamistikus (Dobrenko 2011: 380–381).

Kõiki kolme otsust aga ühendas kaasaja teema esmasus. Kui seni oli vahetult sõja järel esiplaanil olnud sõja teema, siis kõnealused otsused tõstsid prioriteediks kaasaja ehk eelkõige sõjajärgse n.-ö. ülesehitustöö käsitlemise erinevates ühiskonnaelu valdkondades. Üldistatult oli nende kolme otsuse sõnum lihtne – võim ootas kirjanduses, dramaturgias, kinokunstis ning teisteski loomevaldkondades kaasajateemalist loomingut ning selle käsitlemist režiimi poolt etteantud lakeeritud võtmes (Dobrenko 2020: 320–321). Muusikas tähendas see panustamist primitiivsele (n.-ö. nõukogude inimesele arusaadavale) helikeelele, „õige" sõnavara kasutamist vokaalteostes jne. (Kõlar 2010: 211).

Väärib märkimist, et ideoloogiliselt laetud kaasaegsuse teema jäi pikkadeks aastateks üheks keskseks märksõnaks nõukogude kultuuripoliitikas. Selle olemuse ja keskse koha ühiskonna vaimuelu nõukogustamisel võttis hiljem tabavalt kokku Lembit Remmelgas: „Kaasaegsuse nõue kõigi oma aspektidega on keskne ja peamine lüli, mis seob peaaegu kõiki või koguni kõiki meie sotsialistliku realismi kirjanduse ja kunsti arendamise küsimusi, nii

[2] Nimetatud publikatsiooni puhul tuleb siiski tähele panna, et otsuste tekstid on avaldatud väikeste kärbetega. Seetõttu on asjakohane kasutada nende otsuste algversioone, mis on erinevate venekeelsete publikatsioonide vahendusel kättesaadavad (vt. otsuste algversioonide publikatsioone: Artizov, Naumov 1999: 587–596, 598–602, 630–634).

teoreetilisi kui praktilisi päevaprobleeme" (Remmelgas 1966: 166–167).[3]

1948. aastal lisandub eespool nimetatud kolmele parteilisele otsusele loogilise jätkuna neljas otsus „V. Muradeli ooperist „Suur sõprus"", mille teravik oli suunatud põhiosas muusika valdkonnale, kus formalismi viljelemise patuoinaks tehti helilooja Vano Muradeli, Dmitri Šostakovitš ja mitmed teised tuntud heliloojad (vt. nende otsuste ühispublikatsiooni: ÜK(b)P Keskkomitee otsused … 1953).

Need neli kompartei ideoloogiaotsust lõid sobiliku ideoloogilise õhustiku (ühes vastava retoorikaga) erinevate valdkondade „eksinud" loovharitlaste karistamiseks, korrale kutsumiseks ning sotsialistliku realismi rajal püsimiseks. „Muusikarinde" paljastuskampaaniates võeti 1946. aastast taas jõulisemalt kasutusele juba 1930. aastatel äraproovitud universaalne formalismis süüdistamise vormel. Kõige üldisemalt öeldes seisnes formalismi „rahvavaenulikkus" selles, et peab tähtsaks üksnes teoste vormi ning eitab nende ideelist sisu.[4] Nõukogude juhtkonna jaoks tähendas formalism aga üldplaanis eelkõige formaalset suhtumist poliitilistesse ülesannetesse, mis partei oli kunsti ette seadnud (Belodubrovskaya 2015: 331). Formalism universaalse süüdistusvormelina oma mõistelises ambivalentsuses sobitus erinevatesse ajaperioodidesse ning oli seega võimu jaoks ka tõhusaks ideoloogiliseks malakaks erinevate ülesannete lahendamisel.

Ideoloogiotsuste välispoliitiline kontekst

ÜK(b)P KK otsuses kirjandusajakirjadest oli öeldud, pidades silmas ajakirja Zvezda: „Ajakirjas on hakanud ilmuma teoseid, mis kultiveerivad nõukogude inimestele mitteomast kaasaegse lääne kodanliku kultuuri ees lömitamise vaimu" (ÜK(b)P Keskkomitee otsused … 1953: 4). Siingi on tegemist võtmetähendusega seisukohaga, mis osutab tõsiasjale, et 1946. aasta suve ideoloogiaotsuste vastuvõtmisel etendas sisepoliitiliste tegurite kõrval olulist rolli ka välispoliitiline kontekst. Süüdistused „Lääne ees lömitamises" ei olnud üksnes paljas sõnakõlks, vaid hoopis põhimõttelisema muutuse ettekuulutus – punaimpeerium hakkas end kavakindlalt isoleerima muust maailmast.

Tavapäraselt on 1946. aasta „kuuma suve" ideoloogiaotsuste vastuvõtmist seostatud erialakirjanduses esijoones NSV Liidu siseriiklike arengutega. Kahtluseta olidki siseriiklikud tegurid tähtsad, kuna eesmärgiks oli ühiskonna vaimuelu suukorvistamine. Kuid samavõrra oluline roll nende otsuste sünni juures oli ka välispoliitilisel kontekstil, millele senistes teemakohastes uurimustes on vähe tähelepanu pööratud.

Teise maailmasõja lõppedes lootis Jossif Stalin, et sõja ajal sõlmitud liitlassuhted lääneriikidega jätkuvad ka rahu ajal. Nii see aga ei läinud. NSV Liidu ja lääneliitlaste sõjaaegne koostöö hakkas rahu tingimustes kohe murenema ja see protsess üha kiirenes. Läänes mõisteti, et NSV Liidu sihiks on oma ülemvõimu edasine kindlustamine Ida-Euroopas ja mujal. Nii saabuski 1946. aastal Moskva jaoks omamoodi tõehetk – lõplikult sai selgeks, et senine koostöö liitlastega on asendumas rivaalitsemisega. 1946. aastal istus küll koos Pariisi rahukonverents ja jätkus natsikuritegusid lahkav Nürnbergi protsess, kus NSV Liit koos lääneriikidega veel ühiselt sõjajärgse maailma uut korraldust paika pani. Kuid vastuolud olid juba nendelgi rahvusvahelistel foorumitel ilmsed ja mõlemad pooled adusid, et omavahelistes suhetes ootavad ees põhimõttelised muutused. Tegelikult olid juba 1946. aasta kevadeks välja kujunenud Teise maailmasõja võitjariikide omavaheliste lahkehelide esmased kontuurid, mis sillutasid teed hilisemale suurriikidevahelisele vastasseisule – külmale sõjale.[5]

---

3 Vt. kaasaja teema käsitluse kohta lähemalt nt. Anna Krõlova artiklitest (Krylova 2014, 2017).

4 Formalismi mõiste ja koha mitmetähenduslikkus nõukogude kultuuripoliitikas on leidnud erialakirjanduses ulatuslikku ning eripalgelist käsitlemist (Herrala 2012; Glebova 2022 jmt.).

5 Siinkohal on sobiv meelde tuletada kahte programmilist kõnet: 9. veebruaril pidas seoses valimistega kõne Jossif Stalin, kes teatas, et kapitalism on sõdade puhkemise peamiseks allikaks, kutsus üles Nõukogude ühiskonda mobiliseeruma, tagamaks, et „meie kodumaa on kindlustatud igasuguste juhuste eest" (Seltsimees J. V. Stalini kõne … 1946). 5. märtsil pidas Fultonis oma kuulsa kõne „raudsest eesriidest" Winston Churchill. Nende kahe kõne vahele jääb aga George Kennani „pikk telegramm", mis kujutas Nõukogude Liitu kui alalist vaenlast Ameerika Ühendriikidele ja laiemalt kogu läänemaailmale. Nii laoti vundament hilisemale külmale sõjale. Vt. lähemalt: George F. Kennani pikk telegramm 2014; Seltsimees J. V. Stalini kõne … 1946.

Suhete pingestumine NSV Liidu ja lääneriikide vahel ei piirdunud üksnes välispoliitiliste küsimustega. Kremli võimureid ärritas eriti Ameerika Ühendriikide meedia, kus hakati senisest hoopis ulatuslikumalt kõnelema sovetiriigi olme tegelikust palgest, kultuurielu allakäigust, Punaarmee „vägitegudest" Euroopas jt. valusatel teemadel. Lääne ajakirjanduses oli nendest küsimustest varem vaid riivamisi juttu olnud.

Nõukogude kultuuri, selle mahajäämuse ja poliitilisele võimule allutamise teema Lääne ajakirjanduses väärib eraldi käsitlust. Piirdugem siinkohal vaid viitega New York Timesi korrespondendi Brooks Atkinsoni artiklitele, mis ilmusid ajalehes 1946. aasta juulis. Atkinson kirjeldas põhjalikult Moskva välispoliitilist loogikat, lähtudes punaimpeeriumi revolutsioonilisest minevikust ning marksistlikust doktriinist.[6] Tema kirjatööd leidsid laialdast vastukaja ühiskonnas ning ka Ameerika Ühendriikide võimuringkondades. Atkinson kohtus president Harry Trumaniga ja 1947. aastal pärjati ta ka Pulitzeri preemiaga. Aga lisaks välispoliitikale peatus Atkinson ka Nõukogude Liidu kultuurilisel mahajäämusel, mis Moskvat eriti ärritas (Šiškova 2017, 2023). Selle tõestuseks on NSV Liidu keskajakirjanduses talle kohe antud vastulöök. Ajalehes Pravda ilmus David Zaslavski följeton, kus Aktinson tembeldati „müüdavaks informaatoriks" (Zaslavski 1946).

Selline valulik reageering Aktinsoni artiklitele ei olnud juhuslik. Stalini silmis oli sellist alaväärist avat suhtumist nõukogude kultuuri tunda ka siseriiklikult, mistõttu oligi vaja kiirkorras vastavaid abinõusid rakendada, et olukord kontrolli alla võtta. Stalini arvates saigi seda kõige tulemuslikumalt teha olulisemate kultuurivaldkondade – kirjanduse, teatri ja kino – suukorvistamise teel. Ühtlasi tuli seda teha kiiresti ja sel moel, et võimu reageering jõuaks ka Läände. See tõsiasi ongi omakorda üheks põhjuseks, miks 1946. aasta ideoloogiaotsused kohe ajakirjanduses avaldati ja kõigile teatavaks tehti.

1946. aasta suvel hakati rohkem kõnelema kahest vastandlikust – progressiivsest sotsialismi ja reaktsioonilisest kapitalismi – maailmast. Sel moel maailma poolitamine Kremli vaates tähendas mõistagi seda, et selle edumeelse maailma eesotsas oli NSV Liit ja manduva kapitalismimaailma juhtriigiks Ameerika Ühendriigid. Siinse teema seisukohast on oluline, et vastasseis ei piirdunud välispoliitilise rivaalitsemisega, vaid pidi tagama ka kultuurilise üleoleku vastaspoolest. Kuna „manduva Lääne" lipukandjaks olid Ameerika Ühendriigid, siis tuli ka kultuurialase vastupropaganda teravik suunata eelkõige ameerikalike kultuurinähtuste mahategemisele ja naeruvääristamisele. See hoiak lõi soodsa pinnase rünnakuteks džässmuusika vastu.

Seega on siinkohal oluline alla kriipsutada, et sõjajärgsete ideoloogiliste olude kujunemisel oli välispoliitilise faktori roll suurem, kui tavaliselt eeldatakse. Ka sõjajärgsete aastate Ameerika-vastase propaganda algsed meetmed sepitseti valmis just 1946. aasta suvel.[7]

Ideoloogiline murrang 1946. aasta septembris

Kremli suunised ühiskonna vaimuelu suukorvistamiseks tuli loomulikult liiduvabariigi tasandil lahti „mõtestada" ja n.-ö. kohalike oludega kooskõlla viia. Eesti NSVs pandi uue ideoloogilise raamistiku põhijooned paika 1946. aasta septembris.

Septembri alguses ilmus parteijuht Nikolai Karotamme programmiline artikkel „Märkmeid kirjanduslikest päevaküsimustest" (Karotamm 1947b).[8] Samaaegselt hakati kiirkorras korraldama kõikvõimalikke nõupidamisi ning koosolekuid. 3. septembril toimus liiduvabariigi kompartei juhtkonna initsiatiivil kirjanduse, kunsti, teaduse ja teiste kultuuriala töötajate nõupidamine, kus arutati esijoones „kirjandusrinde" olukorda, mis oli tekkinud pärast ÜK(b)P KK

6 Vt. lähemalt: Harry S. Truman Library & Museum. „A Digest of Three Articles by Brooks Atkinson", July 9, 1946, www.trumanlibrary.gov/library/research-files/digest-three-articles-brooks-atkinson?documentid=NA&pagenumber=1 (29.08.2023).

7 Samas tasub meeles pidada sedagi, et ükski vastasseis ei ole ühepoolsete mõjudega. Külma sõja kontekst mõjutas ka Ameerika Ühendriikide sisepoliitilisi olusid, mille ilmekaks tõestuseks oli kommunistidevastane puhastuskampaania (markatism – Wisconsini senaatori Joseph McCarthy järgi) sõjajärgsetel aastatel Ameerika Ühendriikides (vt. lähemalt: Schrecker 2002).

8 Esmalt ilmus Karotamme artikkel 1. septembril 1946. aastal ajalehes Rahva Hääl.

otsuseid ajakirjade Zvezda ja Leningrad toimetuste töö kohta. On tähelepanuväärne, et sel koosolekul võeti esimest korda avalikult kriitika alla seni Eesti NSV kultuurielu juhtimisel ühte keskset rolli etendanud Nigol Andreseni tegevus.[9] 7. septembril toimus EN Kirjanike Liidus eraldi koosolek arutamaks Moskvas vastuvõetud kirjandusajakirjade otsust (Tuglas 1997: 29). Samal päeval ilmus kirjanik Paul Viidingu artikkel „Kirjanik ja elu", kus autor tõdeb: „Meie nõukogulik elu on alles noor. Igal tegevusalal on praegu palju puudusi ja vigu" (Viiding 1946).

Kõik need ettevõtmised olid siiski ettevalmistuseks 10. septembril toimunud ülevabariigilisele nõupidamisele ideoloogilise töö küsimustes, kus peaettekandega „Ideoloogilise töö olukord ja ülesanded" esines EK(b)P KK esimene sekretär Nikolai Karotamm. Tema kõne põhisõnum oli üsna selge – hiljuti Moskvas vastu võetud otsuste alusel tuleb tõhustada ideoloogiatööd ning ümberorienteerumist kõikides ühiskonna vaimuelu valdkondades (Karotamm 1947a).

Nii ka tehti. Muutunud olukorda „ideoloogiarindel" hakkasid arutama teisedki loomeliidud, eraldi võeti vaatluse alla puudused ajalehe Sirp ja Vasar ning ajakirja Looming toimetuste tegevuses, kokku kutsuti ka eraldi teatritöötajate nõupidamine ning korraldati arvukalt teisi koosolekuid, nõupidamisi ja arutelusid. Õigupoolest on keeruline sõjajärgsel perioodil leida 1946. aasta septembriga võrreldavat kuud, kus punavõimu ideoloogiline tulevärk ja kontsentreeritud surve erinevatele kultuurivaldkondadele oleks olnud nii tugev, ja mis veelgi olulisem – hilisemaid arenguid suunav. Seetõttu saamegi kõneleda 1946. aasta septembris toimunud suuremast murrangust, mis mõjutas väga tugevalt järgnevaid arenguid Eesti NSV vaimuelu nõukogustamisel.

Esimesed rünnakud džässi vastu tollases ajakirjanduses

Kiiresti muutunud ideoloogilised olud jätsid oma pitseri kõikidesse kultuurielu valdkondadesse. 1946. aasta suvel käivitunud ideoloogilise rünnaku hammasrataste vahele jäi ka džässmuusika hoolimata tõsiasjast, et ÜK(b)P KK „augustiotsuste" käsulauad otseselt muusika valdkonda ei puudutanud.

Džässmuusika küsimuse päevakorda kerkimine oli tollastes oludes mitmel põhjusel siiski igati loogiline. Poliitilise režiimi poolt pealesurutud ameerikavastasus pidi paratamatult kaasa tooma üleliidulised rünnakud džässmuusika kui ameerikaliku nähtuse vastu. Liiduvabariikide tasandil olid reageeringud erinevad. Eesti puhul etendas kindlasti oma rolli tõsiasi, et üle pika aja oli Eesti NSV Riikliku Filharmoonia džässorkester[10] kodus esinemas. Orkestri esinemised toimusid 17. ja 18. septembril Estonia kontserdisaalis. Kuna orkestri eelmine kontsert oli toimunud Tallinnas ligi aasta tagasi, siis oli huvi nende esinemiste vastu suur. Need publiku poolt hästi vastuvõetud kontserdid saidki aga ajendiks džässmuusikavastasele rünnakule ajakirjanduses.

Avapaugu selleks andis ajalehes Sirp ja Vasar mõned päevad pärast kontserte ilmunud autori nimeta ja pretensioonitu pealkirjaga artikkel „Filharmoonia džässiorkestri esinemised".[11] Artiklis küll tõdeti, et kontserte oli „kuulama tulnud saalitäis" rahvast, kuid kirjatöö teravik oli siiski suunatud puuduste esile toomisele džässorkestri töös.

Esmalt viitas tundmatu arvustaja sellele, et orkester ei ole vaevunud aasta jooksul kava uuendama. Artiklist võime lugeda: „Džäss saabus oma eelmise „ekspluateeritud" kavaga Tallinna juba juunis, ligi kolme kuu jooksul on saadud täiendada orkestri repertuaari ainult paari väiksema palaga. See asjaolu jättis toimunud kontserdist kavalises osas lapitud ja paigatud mulje" (Riikliku Filharmoonia džässkontserdid 1946).

Pinnuks silmas oli ka orkestri napp „nõukoguliku" sisuga repertuaar, mis panustas suuresti välismaa autoritele:

> Selles kavas, millest muuseas üle poole oli saksa või ameerika päritoluga, ei peegeldu antud žanris kuidagi eesti rahvuslikus vormis taotletav nõukogulik sisu. See kava kujutab endast ikka veel n.ö. lääne ärakulunud

9 RA, ERAF.1.309.36 (pagineerimata). Nigol Andreseni kiri Nikolai Karotammele, 7.09.1946.

10 Sõjajärgsetel aastatel tegutsesid Eestis kaks džässorkestrit: Eesti Raadio ja ENSV Riikliku Filharmoonia džässorkester.

11 Vladimir Sapožnin on oma märkmikus tõdenud, et kirjutajaks oli Harri Kõrvits (vt. Lauk 2019: 51).

„džässitraditsioonide" ees kummardamist ja nende matkimist vana harjumuse kujul. Filharmoonial ei ole õnnestunud leida veel uut kaasaegset teed džässižanri kasutamisel ja väljaarendamisel (Riikliku Filharmoonia džässkontserdid 1946).

Ühelt poolt tunnustati Vladimir Sapožninit artistina, kes „heast klassist estraadikunstnikuna moodustas keskse kuju õhtu kavas ja esitas oma repertuaari silmapaistva ladususega". Seevastu Sapožnini kui orkestrijuhiga rahule ei jäädud:

Orkestrijuhil seisab siin ees pingutustnõudev töö, et saavutada selles osas täielikult professionaalne tase. Ent orkestrijuhil endal tuleb revideerida mõningaid tõlgitsuslikke seisukohti. On ilmne, et V. Sapožninil on kalduvus rutata eriti orkestripalade tempodega. See üleliigne kihutamine jätab kõigepealt rabeleva mulje ja seab ka orkestrijuhi praegused tehnilised võimed ebasoodsasse valgusesse, rääkimata kuulajast. Tundub, et siin on tegemist asjatu kartusega, et vastasel korral publik lakkab esitatava vastu huvi tundmast (Riikliku Filharmoonia džässkontserdid 1946).

Kuid artikli peamine süüdistus oli siiski formalismis. Seegi sõnastus väärib pikemat tsiteerimist:

Kõige olulisem viga aga seisneb orkestratsioonides. Kui meie kõneleme formalismist muusikas, siis on seda meil säilinud kõige enam just džässmuusikas. Siin on meie džässkomponistid-orkestreerijad tammumas ikka veel võõrast, meile sobimatut teed, kopeerides lapseliku veendumusega ameerika tantsuorkestrite kulunud šablooni. Ühelgi neist ei ole välja kujunenud isiklikku loomingulist palet – rääkimata elementidest, mis meenutaksid rahvuslikku, omapärast (Riikliku Filharmoonia džässkontserdid 1946).

Sirbi ja Vasara artiklile sekundeeris Rahva Hääl, kus ilmus kellegi N. Pulsti artikkel „Ka väikelavade kunst peab vabanema ideelagedusest" (Pulst 1946). Artikli ähvardav pealkiri andis juba aimu kogu teksti tonaalsusest – see oli hoopis karmisõnalisem kui eespool käsitletud tundmatu autori kirjatöö. Autor kirjutas:

Ka ENSV Riikliku Filharmoonia džässiorkestri repertuaar kutsub nõukogude inimeses esile arusaamatust. Esimene ja tähtsaim põhjus selleks on tendents ja pretensioon olla lääne-euroopalik. Džässorkestri viimane kava on ebahuvitav, sisuta ja mitte elujaatav. Kavas puudub igasugune vihje tänapäeva temaatikale, milline on nõutav nõukogude estraadil. Džässiorkester pakub aga selliseid teoseid nagu „Kauge põhi", „Õhtu kõrves" (või „Öö kõrves"), „India sõduri tants", „Päikeselise oru serenaad", „Sorrento" jt. Vokaalnumbrid kavas on minoorsed ja mitte-midagi ütlevad (Pulst 1946; Lauk 2019: 52).

Avalikul kriitikal Eesti NSV Riikliku Filharmoonia džässorkestri suhtes olid eripalgelised tagajärjed. See kriitika kujundas ka üldisemaid hoiakuid orkestri ja selle juhataja Vladimir Sapožnini suhtes. Negatiivses võtmes hakati kõnelema „Sapožnini džässist". Nii tõdeti 1946. aasta lõpus ajalehe Sirp ja Vasar veergudel: „Džässorkester R. Merkulovi ja L. Tautsi juhatusel on korralik, hästi sissemängitud kollektiiv, mis oma repertuaari uudsuselt ja värskuselt on huvitavam kui Sapožnini džäss" (Avalik raadiokontsert 1946).

Sirbi ja Vasara ning Rahva Hääle artiklite ilmumise vahepeale jäi 20. septembril toimunud EN Heliloojate Liidu koosolek, kus arutati muusikaelu „aktuaalseid" küsimusi äsjaste Moskva ideoloogiaotsuste valguses. Üldise arutelu käigus peatuti põgusalt ka džässmuusikal ja tembeldati see formalistlikuks ning võõraid eeskujusid jäljendavaks (Klooren 2019: 45). Koosolekul vastuvõetud resolutsioon sedastas ühe punktina järgmist: „Džässmuusika-ala heliloojail loobuda võõraste, ebatervete ja formalistlike eeskujude jäljendamisest ja koondada kõik loominguline jõud selle žanri nõukogulikule väljaarendamisele" (Eesti Nõukogude Heliloojate Liidu liikmete … 1946).

Ajalehes ilmunud ülevaatest selgub, et džässi küsimuses võttis 20. septembril EN Heliloojate Liidu koosolekul peamiselt sõna Serafim Milovski (Eesti Nõukogude Heliloojate Liidu koosolek … 1946). Nii olemegi jõudnud käesoleva artikli teema ühe võtmetegelase juurde.

Džässi vaenamine jätkub: areenile astub Serafim Milovski

Eespool viidatud artiklid ajalehtedes Sirp ja Vasar ning Rahva Hääl algatasid džässivastase rünnaku tollases ajakirjanduses. Kuid nad olid siiski ainult eelmänguks Sirbis ja Vasaras 1946. aasta oktoobris ilmunud Serafim Milovski artiklitele, mis esitasid juba programmilisemaid suuniseid muusikaelu nõukogulikele rööbastele seadmiseks. Milovski 5. oktoobril ilmunud artikkel juhtis tähelepanu üldistele „puudustele" liiduvabariigi muusikaelus ja džässi küsimust eraldi ei puudutanud (Milovski 1946b). Seevastu tema kaks nädalat hiljem avaldatud artikkel oli tervikuna pühendatud džässile (Milovski 1946a). Vahel on just seda Milovski artiklit ekslikult peetud esimeseks rünnakuks džässi vastu tollases ajakirjanduses (Reimann 2014).

Milovski artiklid tuginesid ilmselt tema 20. septembril EN Heliloojate Liidus peetud ettekandele, mille refereering ajakirjanduses oli napisõnaline, kuid fikseeris siiski olulisi rõhuasetusi:

> Meie noorematel komponistidel on seni püsinud täiesti aadlik arusaamine džässmuusika arengu suuna ja sihi üle. Neist võõraist vaateist tulenevalt on seda muusikaliiki peetud mingiks internatsionaalseks, enamasti aga Ameerika monopoliks. See seisukoht tuleb kiiremas korras revideerimisele võtta ja asuda džässmuusika loomisele, mis asetseks nõukogulikult rahvuslikul pinnal (Eesti Nõukogude Heliloojate Liidu koosolek … 1946).

Ja kui koosolekul arutati põgusalt ka selle üle, milline peaks olema n.-ö. õige džässmuusika, siis siingi oli Milovskil vastus varnast võtta:

> Ka džässiloomingus peab vaatama ette. Peab mõistma, kuidas ja milleks areneb see žanr. On selge, et ka ameeriklased ei leidnud kohe oma praegust stiili. Ent nende suund on täielikult formalismi kalduv, seega meile vastuvõtmatu. Meil peab välja kujunema nõukogulik džässmuusika. Me ei tohi piirduda ainult formaalsete küsimuste lahendamisega, vaid peame eeskätt mõtlema sisule (Eesti Nõukogude Heliloojate Liidu koosolek … 1946).

Milovski artikkel Sirbis ja Vasaras on aga juba hoopis sõjakama tonaalsusega. Kuna seda Milovski kirjatööd on juba põhjalikumalt analüüsitud (Reimann 2014), piirdugem siinkohal vaid paari n.-ö. stiilinäitega:

> Kas tohib lubada, et nõukogude džässi tee on hüsteeriline ekstsentrika, milles segunevad kõrtside erootikaving ja formalistlikud trikid? Vastus saab olla kindel ei. Lokaku see kultuur seal, kus ta on sündinud, kuid nõukogude muusikamehed peavad looma o m a džässmuusika, mis pole mõeldud kõrtsikülastajaile, vaid nõukogude inimesele, kes kuulab muusikat teatris ja kontsertsaalis […]

Ta oli veendunud, et nõukogulik džässmuusika „peab looma uue keele, nõukogude džässimuusika keele, mis oleks terve, emotsionaalne, ilma hüsteeriata ja sisaldaks nõukogude laulvuse" (Milovski 1946a).

Tõenäoliselt ei olnud Milovski rünnak džässi vastu võimu poolt tellitud väljaastumine, vaid tema enda algatus. Kuna temast sai järgnevatel aastatel üks olulisemaid isikuid Eesti NSV muusikaelu nõukogustamisel, siis ärgitab see tõsiasi küsima: kes oli isehakanud ideoloogiavalvur Serafim Milovski?

Ta oli sündinud läinud sajandi alguses (1905) Nižegorodi kubermangus Kotškurovo külas. Aastatel 1923–1936 juhatas ta isetegevuslikke koore Nižni-Novgorodis ja Leningradis. Ühtlasi õppis ta Leningradi Konservatooriumis, mille lõpetas 1936. aastal muusikaloolase ja koorijuhi kutsega. Seejärel oli ta mitme muusikalise kollektiivi juhiks Leningradis.[12]

Milovski edasises elukäigus etendas olulist rolli tema side sõjaväega. Nimelt juhatas ta teiste ametite kõrvalt aastatel 1937–1939 Leningradi sõjaväeringkonna koori. See ametikoht sidus teda ootamatul moel Eestiga, kuna pärast Baltikumi okupeerimist saadeti Milovski 1940. aastal Punaarmee ridades vennaliku „kaadriabi" korras Eestisse sovetiseerimisprotsessile kaasa

[12] RA, ERA.R-2018.2k.106, l. 1–3p. Serafim Milovski isiklik leht kaadrite arvestamiseks, 9.05.1950.

aitama – temast sai Tallinna Punaarmee Maja[13] muusikaline juht. Nõukogude-Saksa sõja puhkedes 1941. aastal lahkus ta Eestist Nõukogude tagalasse. 1944. aasta sügisel, pärast Eesti taasvallutamist Punaarmee poolt, naasis Milovski Tallinna, asudes Armee ja Laevastiku Ohvitseride Majade muusikaliseks juhiks ja koori dirigendiks. 1945. aastast oli ta NSV Liidu Heliloojate Liidu liige.[14]

Aastatel 1946–1950 juhatas ta Tallinnas teisigi muusikalisi kollektiive, oli lauluõpetajaks vene koolides, ühtlasi ka Eesti NSV Riikliku Filharmoonia lektoriks ning ajalehe Sovetskaja Estonija muusikakriitikuks. 1950. aastal sai temast Tallinna Konservatooriumi õppejõud muusikaajaloo ja koorijuhtimise erialal. Konservatooriumis töötas ta kuni Eestist lahkumiseni 1957. aastal.

Milovski saavutused õppejõu ja teadlasena jäid tagasihoidlikuks.[15] Enamik tema teadustöid jäid käsikirja, trükis ilmus 1957. aastal tema koostatud ülevaade Eesti muusikateatri ajaloost. Tema nime kohtab ka laulupidude organiseerijate ja venekeelsete kooride juhatajate hulgas. Milovski lahkus Eestist omal soovil, kuid tundub, et ta ei kohanenud Stalini surma järgsete muutunud oludega – temasugust ideoloogilist kaikameest ei olnud enam vaja.[16]

Vladimir Alumäe hinnang Milovski artiklitele

Serafim Milovski 1946. aasta oktoobris avaldatud „programmilist" artiklit džässmuusikast ning tema teisigi kirjutisi hindasid asjatundjad tagasihoidlikeks. 1947. aasta suvel korraldas EK(b)P KK propaganda ja agitatsiooniosakond eraldi arutelukoosoleku, mille päevakorras oli ajalehe Sirp ja Vasar sisuline analüüs 1946. aasta ideoloogiotsuste valguses.

Ajalehe muusikaosa hindamine oli tehtud ülesandeks tollasele Tallinna Riikliku Konservatooriumi direktorile Vladimir Alumäele (vt. tema kohta: Murdvee 2017), kes muusikakriitika vallas tõi ühe suurima möödalaskmisena esile just Serafim Milovski 1946. aasta oktoobris avaldatud artiklid. Alumäe tõdes, et Milovski 5. oktoobril ilmunud kirjutises „Puudustest meie muusikaelus" esitatud nõuded muusikakriitikale olid üldsõnalised ja mitteveenvad.

Eriti kriitiliselt suhtus Alumäe Milovski 19. oktoobril ilmunud artiklisse „Džässmuusikast". Alumäe sõnul oli autor jätnud mõiste täiesti määramata ning ei olnud ilmselt aru saanud selle muusikažanri rakenduslikust osast.[17] Alumäe naeruvääristab Milovskit, et viimane vastandab nõukogude inimesi „kõrtsikülastajatega", ning kirjutab:

> On selge, et nagu ka läänes on soliidseid restorane, nii on neid olemas kindlasti ka kõikjal Nõukogude Liidus. Neid külastavad ka nõukogude inimesed, nende otstarve meil ongi teenida nõukogude inimesi. Kui siinjuures autor lubab džässmuusikat mängida vaid teatrites ja kontserdisaalides, millist muusikat tuleb siis mängida restoranes? Või tuleb see sääl hoopis keelata?[18]

Veelgi enam oli Alumäele pinnuks silmas järgmine lõik Milovski kirjatöös: „Lääne džässmuusika eksisteerib ainult tänu Euroopa klassikalisele kammermuusika sulatamisele džässi, millest lääne džässmuusikud pressivad välja kogu mahla, et toita sellega sisutuid fokse ja anda neile

---

13 Endine revüüteater ja kino Grand Marina.

14 RA, ERA.R-2018.2k.106, l. 1–3p. Vt. ka tema autobiograafiat (RA, ERA.R-2018.2k.106, l. 4–4p).

15 1952. aastal iseloomustas Tallinna Riikliku Konservatooriumi direktor Georg Ots Milovskit kui õppejõudu järgmiselt: „S. Milovski omab kahtlemata küllaldasel määral teadmisi, kuid muusika ajaloo õpetamise alal puuduvad tal veel kogemused, mille tõttu tema loengud on mõnikord laialivalguvad ja materjali läbivõtmine toimub temal veel teataval määral plaanitult ja stiihiliselt. S. Milovski evib samuti võimeid teadusliku töö teostamiseks, kuid kahjuks ta ei rakenda need võimed [!] küllaldase järjekindlusega. Koorijuhtimise erialal omab S. Milovski praktikat, muusikalist süvenemisoskust ja head maitset. S. Milovski esineb järjekindlalt ajakirjanduses kriitiliste artiklitega ja retsensioonidega mitmesuguste kontsertide puhul, oskab analüüsida muusikat ja interpreteerimiskunsti" (RA, ERA.R-2018.2k.106, l. 6. G. Otsa iseloomustus S. Milovski kohta, 21.06.1952). Mitmed Serafim Milovski algelised „teadustööd" on käsikirjadena tallel Eesti Teatri- ja Muusikaakadeemia raamatukogus.

16 Milovski siirdus Eestist Voroneži, kus ta töötas õppejõuna sealses pedagoogilises instituudis ja oli kohaliku kooriühingu esimeheks. Tema kui helilooja tegevus jäi põhiosas Eesti järgsesse aega. Milovski suri 1982. aastal.

17 RA, ERAF.1.10a.15, l. 28. Vladimir Alumäe sõnavõtt ajalehe Sirp ja Vasar toimetuse töö arutlusel, 13.06.1947.

18 Samas.

võimalikult rohkem formalistliku uudsuse ilmet". Alumäe tõdes selle peale: „Raske on korraga rohkem rumalusi ühes lauses öelda! See ei vaja enam kommenteerimist".[19]

Alumäe põrmustas ka Milovski ettepanekud „nõukogude džässi" viljelemiseks ning oli selles osas resoluutne: „On ka selge, et eesti džässkomponistidel vene džässi prototüübiks võtta ei tule, ka siis mitte, kui seal on leitud õnnelik lahendus".[20] Mitme teisegi Milovski väljaütlemisega Alumäe ei nõustu.

Seega kokkuvõttes tegi Alumäe Milovski kirjatööd pihuks ja põrmuks, olles ise sealjuures seisukohal, et peamine süü selliste ebaadekvaatsete artiklite ilmumisel ei lasu mitte autoril, vaid ajalehe toimetusel. Alumäe resümeeris oma arvamuse Milovski kohta järgmiselt:

> Ta tõepoolest vist ei oma vajalikku kvalifikatsiooni, esinemiseks sellise vastutava kirjutisega. Süüdi on aga kindlasti toimetus, kes antud juhul, lubatagu minul avaldada arvamist, vististi ei jõudnud läbi lugeda selle kirjutise enne kui see läks keelelise korrektori ja laduja kätte. See on lubamatu, selle kirjutise avaldamine omab kahtlemata ainult deorienteerivat [!] mõju[.][21]

Alumäe kriitika Milovskit kõrvale ei tõrjunud. Vastupidi, ideoloogiliste olude karmistumise tingimustes Milovski positsioonid hoopis tugevnesid. Ta sõnavõtud ajakirjanduses jätkusid, ning mis veelgi olulisem – temast sai ka üks peamisi sõnavõtjaid erinevatel nõupidamistel ja kokkusaamistel, kus arutati muusikaelu „uutele rööbastele" seadmist. Vladimir Alumäe pidi aga oma sõnu sööma. Näiteks kui 1950. aastal toimus Eesti NSV 10. aastapäevale pühendatud Tallinna Riikliku Konservatooriumi ja Eesti NSV Heliloojate Liidu ühine teaduslik sessioon, siis astus seal ühe peaesinejana – ideoloogilise suunanäitajana – üles Milovski. Ja Alumäe oli nüüd olukorras, kus ta ohtrasõnaliselt kiitis Milovski ettekannet (Lippus 2011: 62).

Võimuaparaadi reageering

Džässmuusika vaenamine ei piirdunud üksnes ajakirjandusega. Siinse artikli teema seisukohast ongi hoopis olulisem, et ajakirjanduses asetleidnud avaliku „arutelu" taustal kerkis džässi küsimus ka Eesti NSV võimuladviku tasandil. Sellele võimuaparaadi reageeringule ei ole senistes uurimustes tähelepanu pööratud.

Nimelt saatis 28. septembril 1946. aastal Eesti NSV Kunstide Valitsuse juhataja Johannes Semper liiduvabariigi parteijuhile Nikolai Karotammele eraldi kirja, kus ta andis omapoolse hinnangu olukorrale džässmuusika vallas. Mõistagi ei olnud ta sellega rahul ning kasutas olukorra kirjeldamiseks „mahlakat" kõnepruuki.

Kuna Semper oli Kunstide Valitsuse juhatajana üks sõjajärgsete aastate kultuurielu suunajaid, siis väärib tema lühike džässi olukorra „kaardistamine" 1946. aasta septembri lõpus kindlasti tähelepanu.

Kõige enam oli sovetivõimu tollasele kultuurijuhile pinnuks silmas Eesti NSV Riikliku Filharmoonia džässorkestri repertuaar. Semperi arvates oli see sobimatult „läänelik" ja vajas otsustavat parandamist ning puhastamist.

Õigupoolest oli ta selle puhastustööga juba algust teinud ning raporteeris tehtust Karotammele:

> Džassi [!] repertuaari otsustava parandamise sihiga tegin korralduse, et enne kõike sealt tõmmatakse maha kõik kriiskavad, ameerikaliselt karjuvad asjad, olgu nad laenatud või algupärased, kõik need „Tuuled kõrvas", „Tiigrijahid džunglis", „Idamaised turud" ja „Karavanid", millelaadseid järjest juurde sigineb. Kümned korrad on seletatud, et selline džassi tee on väär, aga need seletused pole aidanud – seletajale vaadatakse kui võhikule, kes „ideaalsest" džässist midagi ei tea. Ei aita siis midagi muud kui resoluutne vahelesegamine. Ka imalad salongitantsud kõrvaldasin ega lase neil enam tulla lavale[.][22]

[19] Samas.
[20] Samas, l. 29.
[21] Samas, l. 29–30.
[22] RA, ERAF.1.81.14, l. 30. Johannes Semperi kiri Nikolai Karotammele, 28.09.1946.

Semper tõstatas ka džässorkestri juhi sobivuse küsimuse. Filharmoonia džässorkestri juhiks oli alates selle loomisest 1944. aasta novembris Vladimir Sapožnin. Semper tema tegevust kõrgelt ei hinnanud ning kirjutas Karotammele:

> Džassi [!] tee leidmine ei ole nii kerge, eriti kui puudub nõukogulik loov juht. Ka Utjussov ja Rozner, küllaltki tugevad jõud oma alal, pole leidnud rahuldavat lahendust. Meie džassi hinnatakse – nii imelik kui see ka on – Sapožnini järele. Ta on osav tuhatkunstnik, hea viiuldaja ja -virtuoos, aga täiesti ideetu ja suunatu. Paistab, et ta nii väga tõrges ei olegi ennast juhtida laskma[.][23]

On tähelepanuväärne, et Sapožninit iseloomustades mainis Semper ka tollase NSV Liidu džässi tuntud nimesid Leonid Utjossovit (Lazar Weissbein) ja Eduard Adolf Rosnerit.[24] 1946. aasta varasügiseks oli mitmeid aastaid Kremli võimuladviku soosingut nautinud Rosneri olukord muutunud – nüüd süüdistati teda kodumaa reetmises. Küllap Semper poleks tema nime maininud, kui oleks teadnud, et Rosneri arreteerimiseni julgeolekuorganite poolt ja vangilaagrisse saatmiseni olid jäänud vaid loetud päevad. Kriitika alla langenud Sapožnini – „osava tuhatkunstniku" – asemele siiski uut juhti orkestrile ei määratud.

Semperi kiri Karotammele selgitab sedagi, et võimude silmis oli probleemiks samuti džässorkestri ülalpidamine, kuna eelarve oli sügavas miinuses. Liiduvabariigi eelarvest dotatsiooni ei kavatsetud enam suurendada, mistõttu tuli orkestril endal leida uusi võimalusi selleks ajaks tekkinud puudujäägi (u. 600 000 rubla) tasa teenimiseks. Semper oli veendunud, et orkester peab lähitulevikus juba ise puudujäägi katteks lisavahendeid leidma, kuna riigipoolset lisaraha ei eraldata. Suure tulu teenimise eesmärgil otsustati džässorkestrit tugevdada ühe estraadibrigaadiga (rahvatantsurühm, konferansjee jt.).

Lisaks tundis Kunstide Valitsuse juhataja muret, et džässorkestri koosseis on olude sunnil muutunud. Semperi sõnul olid paljud mängijad orkestrist lahkunud ning läinud tasuvamale tööle – suveorkestrite orkestrantideks. Nii kannatas orkestri kunstiline tase, kuna nende asemele palgatud uued orkestrandid „peavad nüüd pingutama, et teistele järele jõuda, ja koosmäng kannatab selle all".[25]

Semper omas infot ka džässi olukorra kohta naabrite juures. Ta oli hiljuti käinud Riias ja seal kohtunud oma Läti kolleegiga (sealse Läti NSV kunstide valitsuse juhatajaga) ning teada saanud, et „Lätis on džass likvideeritud, kuna ei ole leitud mingit teed selle edasiarendamiseks".[26] Siiski on kõnekas, et sarnast lahendust ta veel Eesti puhul ei näinud ja oli oma kirjas Karotammele armulik: „Ma arvan, et meil ei tarvitseks seda siiski veel teha, enne kui kõik abinõud on läbi katsutud".[27]

Semper ei saanud piirduda üksnes kriitikaga, vaid pidi mõistagi oma ametikohast lähtuvalt tulevikku vaatama ning omapoolseid lahendusi pakkuma. Ta nägi džässi nõukogulikule rajale suunamisel esmase abinõuna repertuaari mõttes uue esinemiskava koostamist ja kasutusele võtmist. Õigupoolest oli selleks ajaks – 1946. aasta septembri lõpuks – Eesti NSV Riikliku Filharmoonia kunstiline juht Georg Tugolessov[28] juba uue repertuaari raamkava Kunstide Valitsusele kinnitamiseks esitanud. Semperi sõnul selle kava „esimene osa on eestipärase ilmega, teine osa baseerub rahvastesõpruse ideel".[29] Uues džässorkestri ringreisi kavas „ameerikaliselt karjuvad asjad" tõesti puudusid.[30]

Kiirkorras valminud uue esinemiskavaga ei piirdutud, vaid järgnevatel kuudel käis repertuaarikomisjon pidevalt koos hindamaks uusi

---

23 Samas.

24 Leonid Utjussov (1895–1982) ja Eduard Adolf Rosner (1910–1976) olid sõjajärgsete aastate nõukogude džässi suurkujud. Mõlemad käisid ka 1946. aastal Eesti NSVs esinemas (vt. nende kohta lähemalt Lauk 2019: 27–31).

25 RA, ERAF.1.81.14, l. 30. Semperi kiri Karotammele, 28.09.1946.

26 Vt. Läti džässi likvideerimise kohta lähemalt Arnolds Klotiņši käsitlust (Klotiņš 2018: 172–174).

27 RA, ERAF.1.81.14, l. 31. Semperi kiri Karotammele, 28.09.1946.

28 Georg Tugolessov (1906–1980) – Leningradis sündinud, tuli Eestisse 1941. aastal, oli aastatel 1945–1949 Estonias lavastaja ja hiljem kuni 1970. aastani konservatooriumis õppejõud.

29 RA, ERAF.1.81.14, l. 31. Semperi kiri Karotammele, 28.09.1946.

30 RA, ERAF.1.81.14, l. 31–32. ENSV Riikliku Filharmoonia džäss-orkestri ringreisi kava, september 1946. Orkestri uuest esinemiskavast on hea ülevaate andnud Valter Ojakäär (Ojakäär 2008: 177–185).

„vormilt rahvuslikke ja sisult sotsialistlikke" muusikateoseid džässorkestrile. Sellest protsessist ei jäänud kõrvale ka liiduvabariigi komparteijuht Nikolai Karotamm. Näiteks kui 1946. aasta oktoobri lõpus saadeti EK(b)P Keskkomiteele eraldi komisjoni poolt koostatud ja läbivaadatud helitööde nimestik, mis oli määratud salvestamiseks, siis Karotamm töötas selle põhjalikult läbi ning lisas oma soovitused. Džässi puhul lisas Karotamm kommentaariks küsimuse: „Kas ei leiaks lisa nõukogude džassi vallast (näit. Merkulovilt[31])?"[32] Aga selle repertuaari analüüs väljub siinse artikli raamest. Siinkohal on oluline, et 1946. aasta septembris-oktoobris sovetivõimu survel uuendati oluliselt džässorkestri senist esinemiskava. Lääneliku džässiga ei olnud sel enam suurt midagi pistmist.

Kokkuvõtteks: parteiline hinnang džässile

Liiduvabariigi komparteijuht Nikolai Karotamm jagas Semperi arusaama ja vajadust džässmuusika ideoloogiliseks suukorvistamiseks. 30. septembril edastas ta Semperi kirja EK(b)P KK ideoloogiasekretärile Eduard Pällile omapoolse direktiivse resolutsiooniga: „S[eltsimees]. Päll! Seda džassi [!] on vaja kõvasti liistu peale tõmmata, et temast nõukogude džass saaks".[33] Mõistagi ka Päll, kes kõnealuse kirja viseeris 1. oktoobril, ei vastustanud selle sisu. Ta edastas kirja vastsele EK(b)P KK propaganda ja agitatsiooniosakonna poliithariduse sektori juhatajale Nikolai Velmanile.[34]

Džässi küsimus oli sel moel laiemalt võimuaparaadi tasandil päevakorrale tõstetud ja sealt ei kadunud ta enam kuhugi. 18. oktoobril 1946. aastal toimus EK(b)P Tallinna Linnakomitee ruumides liiduvabariigi pealinna kunstilise isetegevuse juhtide nõupidamine. Nõupidamisel vaeti kunstilise isetegevuse kollektiivide ideoloogilise töö taset ja selle tõhustamise võimalusi. Nõupidamisest võtsid osa Eesti NSV Kunstide Valitsuse juhataja Johannes Semper, EN Heliloojate Liidu esindaja Harri Kõrvits ja mitmed teised võimukandjad.

Muude küsimuste kõrval olid arutluse all ka „ideoloogilised küsimused muusika alalt". Teemakohase ettekande pidas Harri Kõrvits, kes „kõrvutas kodanlikku muusikat nõukogulikuga ja juhtis tähelepanu väärvaateile, mis pärandina kodanlikust ajast on kandunud ka meie nõukogulikku muusikasse". Kõrvitsa osutatud väärvaadete loetelu on tervikuna kõnekas: „1) nõue, mis taotles muusikat muusika enda pärast (see on ajajärk, millal heliloojad lõid laule kõlavuse või vormi pärast ja unustasid ära sisu); 2) Pätsi diktatuuriaegsed „kojalaulud"; 3) „kollane muusika", mille alla kuuluvad šlaagerid, lööklaulud jne.; 4) džäss muusika (Lääne žanr)" (Kunstilise isetegevuse … 1946). Ajalehe napp sõnastus selgitas džässi osa järgmiselt: „Viimane [s.t. džässmuusika – T. T.] ei ole N. Liidus välja kujunenud, kuid siiski võime ütelda, mis selle liigi muusika alalt meile sobib, mis mitte, kui peame silmas nõuet, et džässmuusika peab olema nõukogulik" (Kunstilise isetegevuse … 1946). Seega Kõrvitsa jaoks oli üheks „igandiks" muusikas ka läänelik džäss, millele tuleks anda nõukogulik sisu.

Semperi kiri on oluline dokument sõjajärgse muusikaelu parteilise ohjamise eripalgelisel rajal. See fikseeris võimuladviku ühise arusaama suhtumises džässmuusikasse ja mõjutas sovetirežiimi edasisi samme selle valdkonna n.-ö. nõukogulikule rajale suunamisel. Kuigi džässi Läti eeskujul veel lõplikult ei likvideeritud, oli selline lõpplahendus vaid aja küsimus. Semperi kirjas väljendunud institutsionaalne üksmeel komparteijuhi, ideoloogiasekretäri ja kultuurielu täitevvõimu juhi vahel raamistas võimuaparaadi tegevuspiirid.

1946. aasta varasügisel käivitatud protsess kulmineerus 1948. aastal, mil pärast Kremli otsust Vano Muradeli ooperi „Suur sõprus" kohta allutati kogu muusikavaldkond kõikehaaravale ideoloogilisele kontrollile.[35] Sellega tõmmati

---

31 Rostislav Merkulov (1912–1998) oli tollal Eesti Raadio džässorkestri dirigent (vt. tema kohta Lauk 2019: 46–48).

32 RA, ERAF.1.81.2, l. 79. Karotamme kommentaar heliülesvõteteks esitatud helitööde nimestikule, 29.10.1946.

33 RA, ERAF.1.81.14, l. 30. Karotamme resolutsioon Semperi kirjal, 30.09.1946.

34 RA, ERAF.1.81.14, l. 30. Pälli resolutsioon Semperi kirjal, 1.10.1946.

35 1948. aasta otsuse mõju Eesti heliloomingule on põhjalikult käsitlenud Anu Kõlar oma doktoritöös (vt. lähemalt Kõlar 2010: 209–2017).

ametlikul tasandil ka džässile lõplikult kriips peale. Endise Riikliku Filharmoonia džässorkestri viimane esinemine toimus 1948. aasta novembris. Kõnekal moel võtab kujunenud olukorra kokku Vladimir Sapožnini tolleaegne päevikukanne (Lauk 2019: 55): „Конец с джазом!!!" („Lõpp džässiga!!!").

See ei olnud siiski džässi lõplik lõpp, vaid pigem ajutine katkestus. Džäss tuleb areenile tagasi pärast Jossif Stalini surma (1953) alanud sula-aja muutunud poliitilistes oludes. Kuid need džässi hilisemad arengud nõukogude korra „viljastavates" tingimustes väljuvad siinse käsitluse raamest.

ALLIKAD

Rahvusarhiiv (RA)

ERAF.1. – Eestimaa Kommunistliku Partei Keskkomitee.

ERA.R-2018 – Tallinna Konservatoorium.

Harry Trumani raamatukogu ja muuseum

„A Digest of Three Articles by Brooks Atkinson", July 9, 1946. – Harry S. Truman Library & Museum, www.trumanlibrary.gov/library/research-files/digest-three-articles-brooks-atkinson?documentid=NA&pagenumber=1 (29.08.2023).

KIRJANDUS

Artizov, Naumov 1999 = Артизов, Андрей, Олег Наумов (сост.) 1999. *Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике. 1917–1953*. Серия „Россия. XX век. Документы", Москва: МФД. [Artizov, Andrei, Naumov, Oleg (sost.) 1999. *Vlast i hudožestvennaja intelligentsija. Dokumentõ TsK RKP(b)-VKP(b), VTšK-OGPU-NKVD o kulturnoi politike. 1917–1953*. Serija „Rossija. XX vek. Dokumentõ", Moskva: MFD.]

Avalik raadiokontsert. – *Sirp ja Vasar*, 28.12.1946.

Belodubrovskaya, Maia 2015. Abram Room, *A Strict Young Man*, and the 1936 Campaign against Formalism in Soviet Cinema. – *Slavic Review* 2 (74), pp. 311–333.

Dobrenko 2011 = Добренко, Евгений 2011. Литературная критика и институт литературы эпохи войны и позднего сталинизма (1941–1953). – *История русской литературной критики: Советская и постсоветская эпохи*. Под ред. Евгений Добренко, Галина М. Тиханова, Москва: НЛО, с. 368–416. [Dobrenko, Jevgeni 2011. Literaturnaja kritika i institut literaturõ epohi voinõ i pozdnego stalinizma (1941–1953). – *Istorija russkoi literaturnoi kritiki: Sovetskaja i postsovetskaja epohi*. Pod red. Jevgeni Dobrenko, Galina. M. Tihhanova, Moskva: NLO, s. 368–416.]

Dobrenko 2020 = Добренко, Евгений 2020. *Поздний сталинизм. Эстетика политики*. Т. 1, Москва: Новое Литературное Обозрение. [Dobrenko, Jevgeni 2020. *Pozdnii stalinizm. Estetika politiki*. T. 1, Moskva: Novoje literaturnoje obozrenie.]

Eesti Nõukogude Heliloojate Liidu koosolek … 1946 = Eesti Nõukogude Heliloojate Liidu koosolek 20. septembril 1946. a. – *Sirp ja Vasar*, 28.09.1946.

Eesti Nõukogude Heliloojate Liidu liikmete … 1946 = Eesti Nõukogude Heliloojate Liidu liikmete üldkoosoleku resolutsioon. 20. septembril 1946. a. – *Sirp ja Vasar*, 28.09.1946.

Frolova-Walker, Marina 2016. *Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics*. New Haven: Yale University Press.

George F. Kennani pikk telegramm. – *Diplomaatia* 134, 2014, https://diplomaatia.ee/george-f-kennani-pikk-telegramm/ (29.08.2023).

Glebova, Aglaya K. 2022. *Aleksandr Rodchenko: Photography in the Time of Stalin*. New Haven: Yale University Press.

Herrala, Meri E. 2012. *The Struggle for Control of Soviet Music from 1932 to 1948: Socialist Realism vs. Western Formalism*. Lewiston: Edwin Mellen Press.

Karjahärm, Toomas, Helle-Mai Luts 2005. *Kultuurigenotsiid Eestis. Kunstnikud ja muusikud 1940–1953*. Tallinn: Argo.

Karotamm, Nikolai 1947a. Ideoloogilise töö olukord ja ülesanded. Kõne vabariiklikul nõupidamisel ideoloogilise töö küsimuste kohta 10. septembril 1946. a. – Nikolai Karotamm. *Nõukogude Eesti kultuuriküsimusi. Kõnesid ja kirjutisi 1942/1947. a*. Tallinn: Poliitiline Kirjastus, lk. 125–154.

Karotamm, Nikolai 1947b. Märkmeid kirjanduslikest päevaküsimustest. – Nikolai Karotamm. *Nõukogude Eesti kultuuriküsimusi. Kõnesid ja kirjutisi 1942/1947. a*. Tallinn: Poliitiline Kirjastus, lk. 107–124.

Klooren, Äli-Ann 2019. *ENSV Heliloojate Liit ja NSVL Muusikafondi Eesti Vabariiklik Osakond aastatel 1944–1966*. Magistritöö, juhendaja Anu Kõlar, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

Klotiņš, Arnolds 2018. *Mūzika pēckara staļinismā: Latvijas mūzikas dzīve un jaunrade 1944–1953*. Rīga: LU LFMI.

Krylova, Anna 2014. Soviet Modernity: Stephen Kotkin and the Bolshevik Predicament. – *Contemporary European History* 23/2, pp. 167–192, https://doi.org/10.1017/S0960777314000083.

Krylova, Anna 2017. Imagining Socialism in the Soviet Century. – *Social History* 42/3, pp. 315–341, https://doi.org/10.1080/03071022.2017.1327640.

Kunstilise isetegevuse … 1946 = Kunstilise isetegevuse kollektiivide juhtkond arutas ideoloogilisi küsimusi. – *Nõukogude Õpetaja*, 25.10.1946.

Kõlar, Anu 2010. *Cyrillus Kreek ja Eesti muusikaelu*. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Väitekirjad 5, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

Kõlar, Anu 2024. Totaalse stalinismi periood Eesti muusikas 1. – *Eesti muusikalugu*. Käsikiri, ilmumas.

Lauk, Tiit 2019. *Kannatuste rütmikas rada. Eesti džäss raudse eesriide taga*. Tallinn: Argo.

Lilja, Pekka 2017. Ždanovlusest sulailmadeni. Märkmeid nõukogude eesti kirjanduspoliitikast. – Pekka Lilja. *Koos lahus. Uurimusi ja kriitikat eesti ja soome kirjandusest*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk. 25–73.

Lippus, Urve 2011. *Muutuste kümnend. EV Tallinna Konservatooriumi lõpp ja TRK algus*. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

Milovski, S[erafim] 1946a. Džässimuusikast. – *Sirp ja Vasar*, 19.10.

Milovski, S[erafim] 1946b. Puudustest meie muusikaelus. – *Sirp ja Vasar*, 5.10.

Murdvee, Niina (koost.) 2017. *Vladimir Alumäe. Rektor, interpreet, pedagoog*. Koostanud ja kommenteerinud Niina Murdvee, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

Ojakäär, Valter 2008. *Sirp ja saksofon*. Tallinn: Ilo.

Pulst, N. 1946. Ka väikelavade kunst peab vabanema ideelagedusest. – *Rahva Hääl*, 25.09.

Reimann, Heli 2011. The Ideological Context for the Study of Soviet Estonian Jazz. – *The Jazz Chameleon: The Refereed Proceedings of the 9th Nordic Jazz Conference, August 19–20, 2010, Helsinki, Finland*. Ed. Janne Mäkelä, Helsinki: The Finnish Jazz & Pop Archive / Turku: International Institute for Popular Culture, pp. 23–35.

Reimann, Heli 2014. Late-Stalinist ideological campaigns and the rupture of jazz: 'jazz-talk' in the Soviet Estonian cultural newspaper *Sirp ja Vasar*. – *Popular Music* 33/3, pp. 509–529.

Reimann, Heli 2015. *Jazz in Soviet Estonia from 1944 to 1953: Meanings, Spaces and Paradoxes*. University of Helsinki, Academic Dissertation (E-Thesis), https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/157762/jazzinso.pdf?sequence=1 (vaadatud 17.07.2023).

Reimann, Heli 2016. *Swing Club* and the Meaning of Jazz in Estonia in the late 1940s. – *Meaning of Jazz in State Socialism*. Eds. Gertrud Pickhan, Rüdiger Ritter, Jazz under State Socialism 4, Frankfurt a.M. et al.: Peter Lang, pp. 193–224.

Reimann, Heli 2017. Four Spaces, Four Meanings: Narrating Jazz in Late Stalinist Estonia. – *Jazz and Totalitarianism*. Ed. Bruce Johnson, advisory eds. Pedro Cravinho, Heli Reimann, Transnational Studies in Jazz, New York: Routledge, pp. 69–93.

Remmelgas, Lembit 1966. Kõne all on kaasaegsus. – Lembit Remmelgas. *Palun sõna*. Tallinn: Eesti Raamat, lk. 148–170.

Riikliku Filharmoonia džässkontserdid. – *Sirp ja Vasar*, 21.09.1946.

Sarnov 2008 = Сарнов, Бенедикт 2008. *Сталин и писатели*. Книга вторая, Диалоги о культуре, Москва: Эксмо. [Sarnov, Benedikt 2008. *Stalin i pisateli*. Kniga vtoraja, Dialogi o kulture, Moskva: Eksmo.]

Schrecker, Ellen 2002. *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*. 2nd ed., New York: Macmillan.

Seltsimees J. V. Stalini kõne … 1946 = Seltsimees J. V. Stalini kõne Moskva linna Stalini valimisringkonna valijate valimiseelsel koosolekul 9. veebruaril 1946. a. – *Sirp ja Vasar*, 16.02.1946.

Seltsimees Ždanovi kõne … 1946 = Seltsimees Ždanovi kõne „Zvezda" ja „Leningrad" kohta. – *Sirp ja Vasar*, 28.09.1946.

Šiškova 2017 = Шишкова, Татьяна 2017. „Представляя советских людей малокультурными": история постановления о журналах „Звезда" и „Ленинград" в контексте антисоветской кампании в западной прессе. – *Новое литературное обозрение* 3, с. 106–119. [Šiškova, Tatjana 2017. „Predstavljaja sovetskih ljudei malokulturnõmi": istorija postanovlenija o žurnalah „Zvezda" i „Leningrad" v kontekste antisovetskoi kampanii v zapadnoi presse. – *Novoje literaturnoje obozrenie* 3, s. 106–119.]

Šiškova 2023 = Шишкова, Татьяна 2023. *Внеждановщина. Советская послевоенная политика в области культуры как диалог с воображаемым Западом*. Москва: Новое литературное обозрение. [Šiškova, Tatjana 2023. *Vnežđanovštšina. Sovetskaja poslevojennaja politika v oblasti kulturõ kak dialog s voobražajemõm Zapadom*. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenie.]

Zaslavski 1946 = Заславский, Давид 1946. Клеветник без дарованья. – *Правда*, 11.07. [Zaslavski, David 1946. Klevetnik bez darovanja. – *Pravda*, 11.07.]

Tannberg, Tõnu 2022. „Seda džässi on vaja kõvasti liistu peale tõmmata, et temast nõukogude džäss saaks". Muusikaelu parteilise ohjamise killuke 1946. aasta septembrist. – *Sirp*, 1.07., lk. 15–16.

Tomoff, Kirill 2006. *Creative Union. The Professional Organization of Soviet Composers 1939–1953*. Ithaca, London: Cornell University Press.

Tuglas, Friedebert 1997. *Eluloolisi märkmeid II. 1944–1959*. Tartu: Virgela.

Viiding, P[aul] 1946. Kirjanik ja elu. – *Sirp ja Vasar*, 07.09.

Vlassova 2010 = Власова, Екатерина 2010. *1948 год в советской музыке:* документированное исследование. Москва: Классика-XXI. [Vlassova, Jekaterina 2010. *1948 god v sovetskoi muzõke: dokumentirovannoje issledovanie*. Moskva: Klassika-XXI.]

ÜK(b)P Keskkomitee otsused … 1953 = *ÜK(b)P Keskkomitee otsused „Ajakirjadest „Zvezda" ja „Leningrad"", „Draamateatrite repertuaarist ja abinõudest selle parandamiseks", „Kinofilmist „Suur elu"" ja „V. Muradeli ooperist „Suur sõprus"".* Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1953.

How to Sovietise Jazz?
The Beginnings of the Anti-Jazz Campaign in Soviet Estonia in the Early Autumn of 1946

Tõnu Tannberg

The Soviet regime, which returned to Estonia in the autumn of 1944, launched an extensive process of Sovietisation that affected all spheres of life in society. Decisions regarding ideology that were adopted in Moscow in the summer of 1946 (regarding literary periodicals, theatre and cinema; see Artizov, Naumov 1999: 587–596, 598–602, 630–634) played a key role in Sovietising cultural life. Taken together, these decisions marked a decisive tipping point in the political muzzling of intellectual life in the Soviet Union as a whole as well as in the Soviet republics. The foreign policy background in the form of the development of confrontation between the great powers – the Cold War – affected the adoption of these decisions.

Ideological conditions changed rapidly, and they left their mark on all spheres of cultural life. One of the casualties was jazz music, which also fell out of favour. An anti-jazz campaign was launched in the Estonian SSR in September and October of 1946 in the press of the time, where articles in the cultural weekly *Sirp ja Vasar* penned by the music critic Serafim Milovski (Milovski 1946a, b), who was exceedingly loyal to the regime, set the tone. Yet the attacks on jazz were not limited to the press alone. Against the background of the public 'discussion' that took place in the press, the question of jazz – how to Sovietise jazz? – also appeared on the agenda at the level of the power elite of the Estonian SSR. A letter[1] dated 28 September 1946 from Johannes Semper, the head of the Estonian SSR Arts Administration, to Nikolai Karotamm, the leader of the Estonian Communist Party, confirms this. The letter outlines the power elite's shared understanding regarding jazz music, which influenced the Soviet regime's subsequent steps in guiding this sphere of activity towards a Soviet path. The repertoire of the Estonian SSR State Philharmonic Jazz Orchestra was hurriedly Sovietised and a new performance programme based on the 'idea of international friendship' was put together for it.[2] The orchestra's leader Vladimir Sapozhnin was also subjected to criticism.

Thus, the authorities began systematically to force jazz music out of Soviet society. Although jazz was not yet liquidated once and for all in 1946, such an ultimate solution was only a matter of time. The process launched in the early autumn of 1946 culminated in 1948 when, after the Kremlin's decision regarding Vano Muradeli's opera *The Great Friendship*, the entire sphere of music was subjected to all-encompassing ideological control. This put an end to jazz once and for all, also at an official level. The last performance of the former Estonian SSR State Philharmonic Jazz Orchestra took place in November of 1948. The return of jazz became possible in the altered political conditions of the thaw that began only after Joseph Stalin's death.

1 RA, ERAF.1.81.14 s. 30.

2 RA, ERAF.1.81.14, s. 31–32.

Tallinna Riikliku Konservatooriumi 1948. aasta teaduslik sessioon nõukogude ideoloogia kontekstis

Meeta Morozov

Abstract

In December 1948 the first academic session of the Tallinn State Conservatoire took place. The organisation of this event was directly related to the resolution of the Communist Party of the Soviet Union "On Muradeli's Opera *The Great Friendship*", which was issued on 10 February 1948 and marked a significant increase in ideological pressure on the musical life of the USSR. In accordance with the demands of the Party, the session concentrated on (re)evaluating Estonia's musical heritage according to the principles of Marxist-Leninist aesthetics and on seeking the relationship between Estonian and Russian culture. This article examines the papers of the session from the perspective of the expression of Soviet ideology. One of the strategies of the Soviet regime for implementing its worldview was the re-evaluation of the past by rewriting history. From the point of view of Estonian music history, the Conservatoire's session papers were one of the first documented pieces of evidence of such a reassessment. The purpose of the article is therefore to analyse what elements of Soviet ideology are present in the texts and how and by which means the authors associated them with Estonian music history.

Sissejuhatus

Nõukogude okupatsiooni taastumine 1944. aastal tähistas Eesti jaoks 1940. aastal alanud sovetiseerimisprotsessi süsteemset ja intensiivistuvat jätkumist. Teise maailmasõja järgset aega kuni Stalini surmani (1946–1953) loetakse Nõukogude Liidu ajaloos hilisstalinismi perioodiks, mida iseloomustas sisepoliitiliste olude karmistumine, jäik ideoloogiline kontroll ning külma sõjaga kulmineerunud terav vastandumine läänele (Tannberg 2017: 169). Stalinistliku kultuuri uurija Jevgeni Dobrenko sõnul leidis just hilisstalinismi ajal aset nõukogude rahva lõplik väljakujundamine (Dobrenko 2020: 12). Sõjas saavutatud võit andis NSVLile maailmapoliitikas uue suurriigi staatuse (Dobrenko 2020: 14) ning pani aluse vene rahvuse esiletõstmisele ja ülistamisele (Hopf 2012: 49).

Erilise tähelepanu alla võttis nõukogude võim sõjajärgsetel aastatel kultuuri kui väga viljakate võimalustega valdkonna nõukogude ideoloogia elluviimiseks ja juurutamiseks (Gutman 2009: 67). Juhtiv roll kultuurielu suunamisel kuulus NSV Liidu ainukesele parteile, Ülevenemaalisele Kommunistlikule (bolševike) Parteile (ÜK(b)P) ning peamiseks kontrollmehhanismiks kujunesid ideoloogilised kampaaniad, mis sihiti järjest eri valdkondade – kirjanduse, kino, muusika ja teatri pihta. Ehkki rünnati konkreetseid isikuid või institutsioone, valides avalikuks lahkamiseks lihtsamini mõistetavad juhtumid, oli eesmärgiks kogu kultuuri allutamine tsentraliseeritud juhtimisele (Undusk 2023: 11; Tomoff 2006: 152). Loovtegelaste häbimärgistamise ja represseerimise kaudu loodi hirmuõhkkond, mis pidi vaigistama igasuguse omaalgatuslikkuse ja teisitimõtlemise. Partei üleliidulistele otsustele järgnesid meetmed liiduvabariikide tasandil, tuues kaasa suuri „puhastuslaineid" (Karjahärm 2006: 168). Eesti NSV ajaloos jäävad hilisstalinismi perioodi süngeimateks tähisteks 1949. aasta märtsiküüditamine ja Eestimaa Kommunistliku (bolševike) Partei (EK(b)P) Keskkomitee VIII pleenum 1950. aastal, mille keskmes oli eesti haritlaste ja kunstiinimeste massiline süüdistamine „kodanlikus natsionalismis".

Siinkohal tuleb siiski öelda, et eesti muusikaelu kontekstis olid paar esimest sõjajärgset aastat suhteliselt mõõdukad, andes põhjust nimetada perioodi ka Madis Kõivult pärit mõistega „järel-eesti aeg". Põhiliseks nõukogude võimu muusikaalaseks tegevuseks Eesti NSVs pärast sõda oli erinevate struktuuride ja tööelu korralduse ümberkujundamine nõukogude malli järgi, mis tõi sageli kaasa muusikute elujärje paranemise ning mida teostasid üldjuhul kohalikud iseseisvusaegsed muusikategelased. Ka loomingu ainese ja repertuaari valikus säilis teatud vabadus, mille väljapaistvamaks sümboliks sai üsna eestimeelne 1947. aasta üldlaulupidu. (Kõlar 2020)

Põhimõtteliseks muudatuseks NSV Liidu sõjajärgses sisepoliitikas on peetud 1946. aastal toimunud esimest ideoloogilist

kampaaniat, mil ÜK(b)P Keskkomitee otsustega kirjandusajakirjade, draamateatrite repertuaari ja kino kohta[1] suruti kultuurielu senisest jäigematesse ideoloogilistesse raamidesse (Tannberg 2017: 169).[2] Muusika seisukohast osutus murranguliseks tähiseks 10. veebruaril 1948 vastu võetud ÜK(b)P KK otsus „V. Muradeli ooperist „Suur sõprus"".[3] Palju käsitletud (Vlassova 2010; Herrala 2012 jt.) otsus keskendus peaasjalikult formalismi hukkamõistmisele muusikas, millele oli teed sillutatud juba 1936. aastal, kui kommunistliku partei häälekandjas Pravdas ilmusid hävitavad arvustused Dmitri Šostakovitši ooperile „Leedi Macbeth Mtsenski maakonnast" (28.01.1936) ja balletile „Helge oja" (6.02.1936).

1948. aasta näidisohvriks oli valitud gruusia helilooja Vano Muradeli (1908–1970) Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni[4] 30. aastapäevaks loodud ooper, mille muusika tunnistati kõlbmatuks ja süžee ajalooliselt valeks. Laiendades kriitikat teistele nõukogude heliloojatele, tauniti nõukogude muusikas selliseid „formalistlikke" ilminguid nagu atonaalsus, dissonantsus, instrumentaalmuusika eelistamine, polüfoonia ja vene muusika klassikaliste traditsioonide hülgamine, rahva huvidest irdumine. Lisaks heliloojate ja nende loomingu hukkamõistmisele sai kriitikat ka konservatooriumides (eeskätt Moskvas) pakutav kompositsiooniharidus ning formalistideks kuulutatud heliloojate loomingut soosiv nõukogude muusikakriitika. (Nadžafov, Belousova 2005: 159–164)

Nagu öeldud, järgnesid üleliidulistele parteilistele otsustele peatselt liiduvabariikide juhtorganite ja muusikaorganisatsioonide omapoolsed sammud. 4. märtsil 1948 võttis EK(b)P KK vastu otsuse „Abinõudest ÜK(b)P Keskkomitee 1948. aasta 10. veebruari otsuse V. Muradeli ooperist „Suur sõprus" täitmise kohta" (Sirp ja Vasar (SV) 6.03.1948), milles mõisteti hukka formalistlik suund ka eesti heliloojate loomingus. Eestis lisandus seejuures ka süüdistus „kodanlikus natsionalismis", mille eesmärgiks oli hävitada inimeste teadvuses kõik positiivne seoses sõjaeelse iseseisva Eesti Vabariigiga. 22. märtsil toimus ENSV Heliloojate Liidu (HL) üldkoosolek ning 26. märtsil HL-i pleenum, kus kinnitati formalismi hukkamõistva üldkoosoleku resolutsiooni seisukohti. Aprillikuus toimus ka üleliiduline nõupidamine Moskva konservatooriumis (Eestist käisid kohal Bruno Lukk ja Jüri Variste), kus arutati, kuidas 10. veebruari otsuseid konservatooriumide tasandil ellu viia (Lippus 2011: 51).

Aasta teises pooles said loomeliitudes ning õppe- ja teadusasutustes hoo sisse nn. paljastamiskoosolekud, mille käigus tuli mõnes mineviku teos süüdi mõistetud loovtegelastel avalikult esineda enesekriitikaga, mis aga järgnevatest repressioonidest üldiselt ei päästnud. Muusikute seast olid sunnitud kirjutama avalikud „patukahetsuskirjad" (SV 16.10.1948) oma Saksa okupatsiooni aegse tegevuse eest Riho Päts ja Tuudur Vettik, keda tuha pähe riputamine aga samuti ei aidanud ning mõlemad arreteeriti 1950. aasta algul. (Karjahärm, Luts 2005: 104–106)

Oluline osa EK(b)P 4. märtsi otsusest oli pühendatud Tallinna Riikliku Konservatooriumi (TRK) ja iseäranis selle muusikaajaloo kateedri[5] töö puudustele, sh. väärale muusikaajaloo käsitlusele ja nõrgale ideelis-poliitilisele kasvatustööle. Konservatoorium oli alustanud taas tööd 1944. aasta sügisel, kuid oma hooneta, mis oli sõjas hävinud. Esimesi õppeaastaid iseloomustasid peamiselt majanduslikud mured, samal ajal kui ideoloogiline surve oli suhteliselt leebe ning paljuski jätkati tööd iseseisvusaegsete tavade järgi. Noor direktor Vladimir Alumäe (1917–1979) koondas enda

---

1 14. augustil „Ajakirjadest „Zvezda" ja „Leningrad"", 26. augustil „Draamateatrite repertuaarist ja abinõudest selle parandamiseks", 4. septembril „Kinofilmist „Suur elu"" (ÜK(b)P Keskkomitee otsused … 1951).

2 Vaata ka Tõnu Tannbergi artiklit käesolevas numbris (koost.).

3 Otsuse „Об опере „Великая дружба" В. Мурадели" täistekst on saadaval näiteks stalinismiaegseid dokumente koondavas raamatus „Сталин и космополитизм" (Nadžafov, Belousova 2005).

4 Nõukogude ajal kasutuses olnud termin 1917. aasta oktoobris Venemaal toimunud riigipöörde kohta, mille käigus bolševikud kukutasid Venemaa Ajutise Valitsuse.

5 Tallinna Riikliku Konservatooriumi muusikaajaloo/muusikateaduse kateedri nimekujus ei ole järjepidevust ning 1940. aastate teisest poolest pärit dokumente uurides selgub, et nime kirjutati igat moodi (muusikaajaloo ja muusikateaduse kateeder, muusikateaduse ja -ajaloo kateeder, muusikateaduse kateeder, muusikaajaloo kateeder).

ümber mitmeid eestimeelseid õppejõude, kellel olid võrdlemisi vabad käed õpperepertuaari koostamisel, ning kuni 1948. aastani tehti omapoolseid ettepanekuid Moskvast saadetud õppeprogrammide osas. Ideoloogiline kontroll karmistus 1947. aasta lõpust, kui kooli hakkasid inspekteerima NSVLi Kõrgema Hariduse Ministeeriumi komisjonid ning esiplaanile seati poliitkasvatuslik töö. (Lippus 2011: 13–14, 32; Topman 2001: 39, 42, 45–46) 1948. aasta otsuste valguses hakati kateedrites korraldama arutluskoosolekuid, tutvuma Lenini teostega ning muusikaajaloo kateeder võttis plaani uue eesti muusikaajaloo koostamise (ERA.R-2018-1.19a).

Veel tugevama rünnaku alla sattus TRK 1948. aasta suvel, kui Eesti Bolševikus ilmus EK(b)P keskkomitee kaadrite instruktori Friedrich Lätte kriitiline artikkel „Rohkem tähelepanu ideoloogilisele tööle Tallinna konservatooriumis". Augustis vallandati esimesed õppejõud (Rudolf Palm, Vardo Holm, Salme Krull, Johannes Kappel), keda süüdistati madalas ideelis-poliitilises tasemes ja „ususektidesse" kuulumises (Topman 2001: 47–48). Ühe otsese reaktsioonina partei otsustele ja konservatooriumile suunatud kriitikale leidis TRKs 1948. aasta detsembris aset konservatooriumi esimene **teaduslik sessioon**,[6] mille teljeks oli korraldajate sõnul püüd hinnata ümber eesti muusikaajaloo tähtsamad etapid ning anda õige suund edaspidiseks tegevuseks selles vallas (Avasõna … 1948: 2).

Teaduslike sessioonide korraldus tulenes Nõukogude Liidu haridus- ja teadussüsteemi praktikast, kus selliste ürituste eesmärgiks oli anda ülevaade ülikoolide ja teadusasutuste teadusliku töö üldisest tasemest ja suundadest, teha kokkuvõtteid tehtud uurimustest ja edusammudest ning püstitada teadustegevusele uusi sihte. Seega eeldati sessioonide läbiviimist mistahes valdkonnaga tegelevatelt nõukogude kõrgematelt õppeasutustelt, näiteks Tartu Riikliku Ülikooli esimene teaduslik sessioon toimus juulis 1945. (Teaduslik sessioon ENSV … 1945) Konservatooriumidest võis TRK-le eeskujuks seada Moskva ja Leningradi konservatooriume, mis sõja ajal vastavalt Saratovisse ja Taškenti evakueerunutena korraldasid mitmeid teaduslikke sessioone vene klassikalise muusika, nõukogude heliloomingu jm. teemadel (Gusseinova 2015: 10). Eesti NSV kunstialaste kõrgemate õppeasutuste[7] seas oli TRK esimene, kes jõudis sessiooni organiseerimiseni, olles sellega tolleaegse Eesti NSV Kunstide Valitsuse juhi Kaarel Irdi sõnul teistele kõrgkoolidele eeskujuks, „mille järele joonduda" (Sõnavõtud … 1948: 73).

Käesoleva artikli fookuses on nõukogude ideoloogia väljendumine sessiooni ettekannetes. Tänapäeval pole stalinismiaegsetel tekstidel kohati tõsist faktoloogilist ja teaduslikku väärtust, kuid nad on arvestatavateks allikateks ajaloo kui ideoloogia tööriista uurimiseks; Tiiu Kreegipuu sõnadega „just see, kuidas ja millest kirjutati, avab ajalookirjutisteks vormitu tagamaid – millised olid nõukogude võimu ideoloogilised eesmärgid ja rakendusmehhanismid, kuidas teostati üks komponent ühiskonna sovetiseerimisest – nn. kultuurirevolutsioon ajaloo abil." (Kreegipuu 2007: 46)

Mind huvitab, milliste vahenditega (teemad/keelekasutus/retoorika jm.) prooviti võimuladvikust tulevaid suuniseid ajaloo „õige" käsitlusviisi kohta rakendada eesti muusikaajaloo puhul. Tiit Hennoste on nõukogude kirjandusteaduse arengu analüüsi kontekstis rääkinud uute hinnangute andmisest kahel tasandil: esiteks olemasoleva pärandi ümberhindamine, mis realiseerus erinevate koosolekute ja trükimeedia vahendusel; teiseks omakorda ümberhindamise enda hindamine (enese) kriitiliste sõnavõttude, koosolekute ja artiklite kaudu, mis keskendusid ümberhindamise edenemisele (Hennoste 2022b: 225–226). Sama jaotust võib rakendada ka nõukogudeaegse muusikateadusliku tegevuse ning kitsamalt teaduslike sessioonide puhul. Käesolevas artiklis keskendun peamiselt ümberhindamise esimesele tasandile, analüüsides eesti muusikapärandi ümberhindamise ilminguid sessiooni ettekannetes endis, kuid põgusalt puudutan

6 Nõukogude praktikas väga levinud sõna „sessioon" tähistab (teaduslike ettekannetega) koosolekute perioodi ehk konverentsi. Nõukogude okupatsiooni ajal toimus Tallinna Riiklikus Konservatooriumis teisigi teaduslikke sessioone, kus eriti algusaastatel tegeleti peamiselt eelneva muusikalise pärandi ümberhindamise ning seejärel üksteise kritiseerimisega (Lippus 2011: 44).

7 Eesti NSVs tegutses tollal neli kunstiharidusasutust: Tallinna Riiklik Konservatoorium, Tallinna Riiklik Tarbekunsti Instituut, Eesti NSV Riiklik Teatriinstituut ja Tartu Riiklik Kunstiinstituut.

ka sessiooni omaaegset retseptsiooni, mis peegeldus nii ürituse viimase päeva sõnavõttudes kui ka hiljem ajakirjanduses.

Artikli raames on võimatu anda ammendav ja detailne ülevaade kõigist üsna mahukatest ettekannetest ning see pole ka eesmärk. Pigem püüan tuua välja tekstide temaatilise analüüsi abil peamised teemad ja mustrid, mille abil konstrueeriti uut muusikaajaloo käsitlust. Seejuures pööran tähelepanu tekstide keelelisele aspektile. On selge, et ideoloogia on tihedalt, kui mitte vältimatult seotud keelega ning ka nõukogude ideoloogia toimis paljuski keelekasutuse kaudu (Annuk 2003: 34). Tõnu Tannberg on leidnud, et nõukogude ajastu sünnitas lausa uue keele, mis oli vajalik, et tagada vaimsuse, individuaalsuse ja vabamõtlemise tasalülitamine. Keelt iseloomustas arvukate sovetismide teke, aktiivse sõnavara vähenemine, sõnade lühendamine ning neutraalse sõnavara politiseerimine ja ideologiseerimine (Tannberg 1999).[8]

Ehkki seda on võimatu lõpuni kontrollida, tundub loogiline, et uus viis kõneleda/kirjutada ei tulnud (vähemalt okupatsiooni algusaastatel) enamiku muusikateadlaste ja teiste haritlaste seas esile loomuliku mõttemaailma osana, vaid välise survena, olles sellisena veelgi selgemini ideoloogia teenistuses. Sessiooni teaduslike ettekannete korral võib öelda, et autorid üritasid paigutuda ametliku diskursuse ning nõukoguliku retoorika raamidesse, mis väljenduslaadilt püüdsid kinnistada nõukogude ideoloogiat ja kontrollida sellisel viisil inimeste teadvust (Annuk 2003: 35).

Artikli põhiallikateks on Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia raamatukogu arhiivis säilinud masinakirjas ettekanded[9] ja viimase päeva sõnavõttude protokoll. Trükimeediast on kasutusel Sirbis ja Vasaras (25.12.1948) ilmunud Aron Tamarkini ülevaade „Konservatooriumi teaduslikust sessioonist", 19. märtsil 1949 samas lehes avaldatud artikkel „Muusikateaduse ja -kriitika olukorrast Eesti NSVs", mis refereeris Harri Kõrvitsa sõnavõttu Eesti NSV Heliloojate Liidu 13. märtsil 1949 toimunud üldkoosolekul, ning Kõrvitsa 1950. aasta Loomingus nr. 11 ilmunud kirjutis „Eesti nõukogude heliloomingu arenguteest".

TRK teaduslikust sessioonist üldiselt

EK(b)P 4. märtsil vastu võetud Eesti-poolsetes abinõudes ÜK(b)P KK 10. veebruari 1948 otsuste täideviimiseks leiti muu hulgas, et eesti muusikateadlaste olulisimaks ülesandeks peaks olema senise muusikapärandi ümberhindamine[10] ning „õigete" kriteeriumide leidmine kaasaegse loomingu hindamiseks, lähtudes seejuures marksistlik-leninliku[11] esteetika alustest. Kõige otsesemalt tõukus sessiooni organiseerimine reast praktilistest ülesannetest, mida tuli TRKs rakendada, täpsemalt „kavatsetakse pidada süstemaatilisi loenguid ja **teaduslikke konverentse** [minu rõhutus – MM] ühiskondlik-poliitilistes, muusikalistes ja teistes teoreetilistes küsimustes". (Abinõudest ... 1948)

Ka sessiooni avakõnes rõhutas TRK tolleaegne direktori kt. Bruno Lukk, et sessioon toimub sihiga valgustada olukorda Eesti NSV muusikaelus, mille probleemsetele kohtadele oli osutanud partei 10. veebruari otsus, sidudes sessiooni sellisel kujul varjamatult üldise ideoloogilise suunaga (Avasõna … 1948: 2). Sessioon pidi kaasa aitama ka teise eesti muusikateadlaste ees püstitatud suure ülesande teostumisele – uue eesti muusikaloo õpiku koostamisele (Sõnavõtud … 1948: 73).

TRK sessioon seoti 1948. aasta detsembri lõpus toimunud EK(b)P V kongressiga, millel arutati Eesti sovetiseerimise seniseid tulemusi ja ülesandeid, suunates kultuuritegelasi looma sotsialistliku realismi pinnal ja võitlema formalismi vastu ning puhastama kõrgkoole

8 Toon mõned näited: lühendid KGB, NKVD, NLKP; lühendatud sõnad „agitprop" (agitatsioon + propaganda), „orgbüroo" (organisatsiooniline büroo); ideologiseerituks muutusid näiteks sõnad „kaasaegsus", „vabadus" jpm.

9 Sessioonil esitatud ettekandeid arvestati TRK õppejõududel ka 1948. aastal valminud teadustööde hulka, teadustöö viljelemine individuaalse tööplaani alusel oli üheks õppejõu kohustuseks. Interpreedid said kirjaliku teadustöö asendada kontserttegevusega ning heliloojad loominguga.

10 Sarnased eesmärgid seati ka kirjandus-, kunstiloole ja Eesti ajaloo üldkäsitlusele (Hennoste 2022b: 224).

11 Marksismi-leninismi all mõistetakse Karl Marxi, Friedrich Engelsi ja Vladimir Lenini õpetust looduse, ühiskonna ja mõtlemise arengu seaduspärasustest (*Eesti keele seletav sõnaraamat* 2009, Eesti Keele Instituut, https://www.eki.ee/dict/ekss/index.cgi?Q=marksism-leninism&F=M, vaadatud 11.07.2023).

ideoloogiliselt „vaenulikest elementidest" (Karjahärm, Luts 2005: 107–108). Kõikvõimalike ürituste sidumine partei või Nõukogude Liidu oluliste tähtpäevade või sündmustega oli tavapärane praktika – näiteks järgmine, 1950. aasta teaduslik sessioon pühendati Eesti NSV 10. aastapäevale.

Sessioon kestis kolm päeva, 15.–17. detsembrini, ning leidis aset Jaan Tombi nimelise Keskkultuurihoone[12] teise korruse väikeses saalis. Esimene päev algas TRK direktori kohusetäitja Bruno Luki avasõnaga ning sellele järgnes neli muusikaajaloo teemalist ettekannet[13] konservatooriumi õppejõududelt. Teisel päeval esitati kolm ettekannet ning toimus ka eesti heliloomingu kontsert. Kolmas päev oli sisustatud sõnavõttudega kõlanud ettekannete teemal (nn. ümberhindamise hindamine) ning sessiooni lõpetas konservatooriumi direktori asetäitja Jüri Variste kokkuvõtlik kõne. Sessioonist võtsid osa konservatooriumi ja selle juurde kuuluva muusikakooli õppejõud, õpilased ning ka külalised. Kahele esimesele oli osalus kohustuslik, kuna korralist õppetööd samal ajal ei toimunud. Need, kes mõjuva põhjuseta puudusid (neli õppejõudu) või viimasel päeval varem lahkusid (30 õppejõudu, sh. Karl Leichter, Tuudur Vettik, Alfred Karindi, Cyrillus Kreek), osutusid avaliku noomituse osalisteks. Direktori kt. käskkirjaga said noomida ka enneaegselt lahkunud 45 üliõpilast. (EMTA arhiiv[14] 1-K s. 14 lk. 7–8) Väljastpoolt sessiooni külastanud inimeste arvu ei ole õnnestunud selgeks teha.

Esitatud seitsme ettekande autoriteks olid muusikateaduse kateedri õppejõud Karl Leichter, Aurora Semper, Herbert Tampere ja Artur Vahter, klaverikateedri õppejõud Bruno Lukk ja Anna Klas ning marksismi-leninismi kateedri juhataja Jaak Ottender. Teema-asetuselt peegeldasid ettekanded üsna reljeefselt peamisi soositud ideoloogilisi suundi. Kolm ettekannet käsitlesid minevikupärandit, kolm olevikku/lähiminevikku ehk Nõukogude Eesti aega ning üks keskendus üldisele ideoloogilis-teoreetilisele raamistikule – Jaak Ottenderi (1893–1972) ettekanne „Marksism-leninism kunstist ja ta arengust".

Minevikku vaatavate etteastete põhifookus oli vene muusikakultuuri mõjude leidmisel eesti muusikaajaloos ning ajalooliste sündmuste asetamisel ühiskondliku arengu konteksti. Folkloristi ja muusikateadlase Herbert Tampere (1909–1975) ettekanne „Vene mõjusid eesti rahvaviisides"[15] andis võimaluse siduda eesti muusikakultuur juuretasandil vene omaga, kinnitades nii ajaloolist kuuluvust „ühtsesse nõukogude rahvaste perre". Ühtlasi oli rahvamuusika esiletõstmine üldiselt nõukogude ajastule omane, sest see võimaldas kirjutada „vormilt rahvuslikku" muusikat, mis vastanduks nõukogude ideoloogia seisukohast modernsele, kodanlikule ja formalistlikule heliloomingule (Lippus 2008: 313). Vene-eesti suhete teema esile toomiseks oli soodus ka muusikaajaloo õppejõu Aurora Semperi (1899–1982) ettekanne „Eesti heliloojate Peterburi koolkond ja selle osatähtsus eesti muusika arengus". Ajaloolis-geograafilistest oludest tulenenud tõsiasi, et lõviosa eesti professionaalsetest heliloojatest oli õppinud Peterburis, andis väga hea võimaluse näidata vene (muusika)kultuuri tähelepanuväärset mõju ja imbumist eesti omasse.

Kolmas nõukogude-eelset perioodi käsitlev ettekanne oli kooridirigendilt ja muusikateaduse kateedri noorimalt õppejõult Artur Vahterilt (1913–2004) teemal „Laulupeod eesti ühiskondliku arengu kajastajana". Laulupidude puhul oli tegu huvitava fenomeniga – ühelt poolt sümboliseeris laulupidu algusest peale ju selgelt eestlaste rahvusliku eneseteadvuse, ühise kultuuri ja meie-taju tugevnemist, teisalt

[12] Jaan Tombi nimelise kultuuripalee (praegu Salme kultuurikeskus) ajalugu algab 1940. aastal Mustpeade Majas (1965 koliti Salme tänavale). Nime sai maja kommunistist poliitiku Jaan Tombi (1894–1924) järgi. Sessioon toimus Mustpeade Majas seetõttu, et konservatooriumil ei olnud enda hoonet ning ruumide kitsikus Kaarli puiesteel ei võimaldanud üritust seal korraldada.

[13] Sessiooni ettekandeid on tollastes dokumentides ja artiklites nimetatud referaatideks, mis tuleb tõenäoliselt saksa keelest, kus referaat tähistabki ettekannet, mitte tänapäeval eesti keeles selle sõnaga seonduvat referatiivset teksti. Artiklis kasutan siiski selguse mõttes sõna „ettekanne".

[14] Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias hoiustatavad TRK materjalid, mis ei ole aga andmebaasides leitavad.

[15] Ettekannet illustreerisid muusikalised näited eesti ja vene rahvalauludest, mida esitasid TRK II kursuse lauljatest üliõpilased Lehte Mark ja Aksa Aassalu.

ei lakanud nõukogude võim kogu okupatsiooni vältel laulupidusid toetamast ja korraldamast. Laulupeos nähti, vähemalt alguses, „sisult sotsialistlikku ja vormilt rahvuslikku" sündmust, mida saaks modifitseerides kasutada ära sotsialismi ülesehitamiseks (Kõlar 2022). Laulupeo surumiseks nõukogulikku raamistikku tuli seega muuta täiesti selle nähtuse käsitlusviisi ja Vahteri ettekanne oli üks taolistest katsetest.

Nõukogude aega hõlmavatest ettekannetest olid kaks seotud Suure Isamaasõja[16] ja eestlaste tegevusega Nõukogude tagalas, seejuures olid mõlemad esinejad ise asjaosalised. TRK direktori kt. ja pianist Bruno Lukk (1909–1991) rääkis teemal „Sissejuhatav ülevaade Eesti Riiklike Kunstiansamblite loomisest ja tegevusest" ja tema klaveriduo partneri Anna Klasi (1912–1999) ettekanne kandis pealkirja „Nõukogude Eesti helilooming Suure Isamaasõja päevil". Viimane keskendus sealjuures ainult tagalas loodud teostele, sest Saksa okupatsiooni ajal Eestis tegutsenud haritlaskond kuulutati sakslastega koostööd teinud „reaktsiooniliseks intelligentsiks" (Kaasik 2022), kelle looming ei väärinud kohta nõukogude eesti muusikas.

Suurel Isamaasõjal oli väga tähtis roll uue nõukogude kultuuri loomisel, sellest kujunes justkui kogu nõukogude epohhi kuldne keskpaik (Ventsel 2006: 1427), kusjuures tagalasse saadetud kultuuritegelastel oli etendada tähtis osa – nõukogude võimu eesmärgiks oli neist kasvatada sotsialistliku kultuuri juhid vastavates liiduvabariikides. Nii sobitus sõjaaja esindatus sessioonil kahe ettekande näol igati sõjale kultusliku staatuse loomisega, mis kuulus Nõukogude Liidu sõjajärgse ideoloogia juurde (Dobrenko 2020: 10).

Viimane nõukogude perioodi muusikaelu käsitlus tuli muusikateaduse kateedri juhatajalt Karl Leichterilt (1902–1987) teemal „Muusika areng Nõukogude Eestis", võttes vaatluse alla aastad 1940–1941 ja 1944–48. Kaasaja analüüs võimaldas ühelt poolt teha selgelt sisse vahe „kodanlikule" ja nõukogulikule, näidates viimase suurt üleolekut, teisalt andis võimaluse osutada olemasolevatele puudustele, „ohtlikele formalistlikele" ilmingutele ning tegeleda (enese-)kriitikaga.

Paistab silma, et sessiooni teemaderingist oli puudu Eesti Vabariigi aegse muusikaelu käsitlus, kuigi nimetatud ajajärk oli kõige märkimisväärsem eesti professionaalse muusikaelu ja heliloomingu kujunemisel. Ilmselt oli distantsilt lähedast ja samas võimuorganite otsustes väga karmilt hukka mõistetud perioodi kõige keerukam ja „plahvatusohtlikum" hinnata ning võimalusel püüti selle analüüsi vältida või edasi lükata. Sellele viitas ka Lukk oma avasõnas, mööndes, et ehkki riivamisi puudutatakse sessioonil ka „kodanlikku" ajajärku, jäävat selle „segase ja keeruka perioodi marksistlik hindamine üksikasjalikult veel teostamata" (Avasõna … 1948: 4).

Sessiooni viimasel päeval, 16. detsembril esinesid sõnavõttudega peamiselt TRK õppejõud, aga ka mõned külalised väljastpoolt konservatooriumi, näiteks Tartu Riiklikust Muusikakoolist. Lisaks avaldasid arvamust üksikud üliõpilased. Sõnavõtud jagunesid sisuliselt kolmeks: 1) võeti üldine seisukoht toimunud sessiooni osas – peamiselt hinnati see positiivseks nähtuseks – ja anti hinnang konkreetsetele ettekannetele, sealjuures said kõige rohkem kriitikat Leichter ja Semper,[17] enim kiitust pälvisid Klas ja Tampere; 2) tõstatati erinevaid probleeme, mis esinesid tol ajal eesti muusikaelus, näiteks muusikakriitika olukord, interpreetide roll, õppejõudude nõrk ideelis-poliitiline tase, ja kutsuti üles muutustele; 3) esineti enesekriitikaga, näiteks kahetsesid Eugen Kapp ja Riho Päts, et ei ole piisavalt heliloominguga tegelenud, ning lubasid edaspidi rohkem komponeerimisele pühenduda. (Sõnavõtud … 1948: 5, 37)

[16] Mõiste „Suur Isamaasõda" oli kasutusel ainult NSV Liidus (ja on praegusel Venemaal) ja tähistab NSV Liidu sõda Saksamaa ja selle Euroopa-liitlaste vastu, kandes endas ideoloogilist konnotatsiooni ja olulist rolli Venemaa riiklikus müüdiloomes. Olen otsustanud artiklis mõistet siiski kasutada, kuna 1948. aasta teadusliku sessiooni ideoloogiliste aspektide uurimisel tundub see kohane.

[17] Urve Lippus on arvanud, et Semperit rünnati tegelikult eelkõige seetõttu, et ta oli perekondlikult seotud Johannes Semperi ja kunstnik Adamson-Ericuga, kes mõlemad kuulutati 1948. aastal süüdi kosmopolitismis ja kodanlikus natsionalismis (Lippus 2011: 57).

Ettekannete ideoloogiline raamistik

Enne konkreetsete teemade käsitlust peatun lühidalt paaril üldisel ideoloogia avaldumise mustril, mis joonistusid välja suuremal või vähemal määral iga ettekande puhul. Esiteks oli üks viis ideoloogia vahendamiseks ja juurutamiseks tsitaatide kasutamine, mis nähtavasti võis ühest küljest suurendada teksti autoriteetsust, teisalt võimaldas kasutada kellegi teise sõnu ühe või teise nähtuse kohta, ilma et ise oleks pidanud midagi sõnastama-väitma. Põhiliselt tsiteeriti Stalini ja Lenini, üksikutel juhtudel teiste võimutegelaste ütlusi, samuti muude valdkondade autoriteetide arvamusi (Vahter tugines korduvalt Eesti NSV ajaloo üldkäsitluse koostaja Gustav Naani kirjutisele „Eesti kodanliku natsionalismi arenemisteest" Eesti Bolševikus) ning partei jt. institutsioonide määrusi.

Kaugemat minevikku käsitledes toodi ära sobivaid katkendeid ajakirjandusest, heliloojate jt. tegelaste mälestustest, näiteks Pühavaimu kiriku pastori Georg Mülleri[18] jutlused eestlaste viletsa laulutaseme teemal. Nende puhul esines kontekstist väljarebimist ja ebaproportsionaalse tähtsuse omistamist ühele või teisele mõttele/sõnale. Näiteks tsiteeris Aurora Semper üht Rudolf Tobiase teksti,[19] kus oli kasutatud üks kord sõna „proletariaat", püüdes sellega tõestada, et Tobias oli väga teadlik ja poolehoidev töölisklassi suhtes.

Teiseks ühendab ettekandeid see, et üldiselt oli ideoloogilise jutu määr suurem ettekannete alguses ja lõpus ehk sissejuhatustes ja kokkuvõtetes, seda ka väiksemate alajaotuste puhul. Võiks öelda ka nii, et üldisema jutu puhul oli ideoloogilist sisu rohkem ja konkreetsemate teemade puhul vähem. See tendents kattub ka teiste nõukogulike tekstide kirjutamise praktikaga, kus sageli koostati kohustuslikud marksistlik-leninlikud sissejuhatused, ülejäänud jutt oli aga suhteliselt ideoloogiavaba. Nende ettekandeid, kes olid ideoloogiliste hinnangute andmisel tagasihoidlikumad, tehti maha. Näiteks Lydia Auster heitis Leichterile ette, et too olnud lihtsalt informatiivne, selmet teha rohkem enesekriitikat ja sügavamat analüüsi; talle sekundeeris Riho Päts, kellele Leichteri ettekanne jättis „passiivse vaatleja mulje", sest tema oodanuks „rohkem aktiivsust, rohkem printsipiaalsust käsitluses" (Sõnavõtud … 1948: 11, 35). Harri Kõrvits leidis Semperi ettekande olevat täiesti eklektilise, kus „kaasaegne" sissejuhatus olevat olnud täiesti lahus iseseisvusaegseid muusikateemalisi tekste meenutavast sisust (Kõrvits 1950: 1400).

Kolmandaks avaldus ideoloogia selles, mis järjekorras millestki räägiti ehk mida prioriseeriti. Sessiooni ettekannetes on jälgitav püüd erinevate valdkondade/kollektiivide puhul tähtsustada kirjeldamisel ideoloogilist poolt, s.t. näidata, et ideoloogia on esmatähtis. Eesti Riiklike Kunstiansamblite (ERKA) tegevuse tutvustamisel keskendus Lukk esimesena sellele, mida tehti ideoloogilise kasvatustöö alal, ja alles seejärel andis loomingulise osa ülevaate (Lukk 1948: 8–9). Rõhutati muusikaväliseid asju, markantseimaks näiteks ehk see, kuidas ERKA liikmed algatasid kampaania raha kogumiseks tankikolonni „Nõukogude Eesti eest" ehitamiseks (Lukk 1948: 34; Klas 1948: 23). Samamoodi rääkis Leichter konservatooriumi puhul algul õppeasutuses toimunud ideoloogilisest tööst (õppejõudude poliitseminarid, seinalehed jms.), jättes õppetöö ja kunstilise poole hilisemaks (Leichter 1948: 20). Põhimõte, et esmalt on ideoloogilise taseme tõus ja et see toob kaasa õppeedukuse/töötaseme/interpretatsiooni jm. taseme tõusu, kordus ühest ettekandest teise.

Viimaks on ettekannete ühisnimetajaks positiivne suhtumine kriitikasse ja enesekriitikasse, mida Aleksander Kojevnikov on nimetanud üheks nõukogude ühiskonna rituaaliks (Kojevnikov 2000: 149, tsit. Heli Reimann

[18] Georg Müller (u. 1570–1608) oli baltisaksa vaimulik ja õpetaja; aastatel 1601–1608 Pühavaimu abipastor. Tema säilinud jutlused on oluliseks allikaks nii eesti keele kui ka laiemalt ajaloo ja kultuuri uurimisel.

[19] Semper tsiteeris katkendit Rudolf Tobiase saksa ajalehes Allgemeine Musikzeitung 1910. aastal avaldatud kirjutisest: „Meie aeg näitab vägevat inimeseväärset momenti: meid valdab kogu inimkonna häda… Kes ei mõtle siin Titaani elementaarse võitluse peale – nimetame seda Titaani proletariaadiks –, milles esineb meile igiinimsus, pisarata põlisele taevakummile vaatlev. See on püha sõda, olgugi, et teda ei peeta laulu ega palvega, nagu muiste. Võitlus ei ole selleks, et meie temast mõnu tunneksime, et meie sealt kujurlikke motiive saaksime, vaid vapustama peab see meid, meis avatlema karmi elutõelist vaatlemist, peab meelde tuletama, et meie helikujundus mitte ei tohi olla mänglev kõlin – vaid meie realistlikult toimetaksime. Ilmalunastamise järele igatseb inimkond, olgu siis muusika – musica sacra."

2017: 62 järgi). Nii väljendas seda reljeefselt oma ettekandes Vahter: „Nõukogude inimese iseloomustavamaks jooneks on saavutada mitte rahuldamine. Sellepärast omabki kriitika ja enesekriitika suurt ühiskonda edasiviivat jõudu." (Vahter 1948: 38) Sessioonil esinenud TRK õppejõud nägid kriitikat kasuliku asjana, kuna see võimaldavat kunstilisel ja ideoloogilisel tasemel areneda (Lukk 1948: 18, 34; Klas 1948: 16). Nõukogude inimeste antavat kriitikat peeti karmiks, kuid alati „õiglaseks" ja „tervistavaks".[20] Klasi sõnul kasvavat kriitika osatähtsus koos sellega, kuidas taandub individualistlik kunstnik, asendudes ühiskonna huve teeniva kunstnikuga. Kuna kunst luuakse rahvale, on ka helilooja vastutustunne suur ning siin tuleb „seltsimehelik" kriitika appi (Klas 1948: 17).

On mainimist väärt, et enesekriitikaga esines ettekandes ainukesena Leichter, kes võttis enda peale süü TRK muusikateaduse kateedri ebapiisava ideoloogilise töö eest. See ei päästnud teda siiski hilisematest rünnakutest seoses ettekande sisuga, veelgi enam, Villem Reimann[21] nimetas Leichteri enesekriitilist sõnavõttu formalistlikuks, kuna see ei aitavat, kui „lihtsalt end süüdi tunnistada ja mitte midagi tegelikult teha" (Sõnavõtud … 1948: 40). Selline reaktsioon kellegi „patukahetsusele" tõestab taas kord, et enda süüdi mõistmine ei päästnud edasistest repressioonidest ning oli sageli vaid üheks lüliks inimese vastu suunatud kampaanias (Karjahärm 2006: 160).

Nõukogulik kunstilooming

Nagu eespool märgitud, oli nõukogude muusikateadlaste ette võimu poolt püstitatud ülesannetest tähtsaimal kohal minevikupärandi ja kaasaegse loomingu (ümber)hindamine, lähtudes marksistlik-leninliku esteetika alustest. Selle sihini jõudmiseks ja loovisikute juhtimiseks n.-ö. õigele teele kunsti viljelemises tuli ettekannete abil selgitada, milline on nõukogude kunst, millised on selle iseloomulikud jooned ja millised nõudmised rakenduvad sellist kunsti luua tahtvale inimesele. Teisisõnu pühendati palju ruumi **sotsialistliku realismi** käsitlemisele, ehkki otseselt väljendina on „sotsialistlik realism" sessiooni tekstides kasutuses vaid üksikutel kordadel.

Sotsialistlik realism – hägusalt defineeritud ja mitmeti tõlgendatav mõiste[22] – tähistas nõukogude kunsti ainuõiget loomemeetodit, mille järgi tuli kirjutada „vormilt rahvuslikke ja sisult sotsialistlikke" teoseid. See meetod „nõuab kunstnikult võltsimatut ajaloolis-konkreetset tõelisuse kujutamist selle revolutsioonilises arengus. Seejuures kunstilise kujutamise tõepärasus ja ajalooline konkreetsus peab ühtima ülesandega kujundada ja kasvatada töötavat rahvast ideeliselt ümber sotsialismi vaimus" (Eesti Nõukogude Kirjanike Liidu põhikiri, 1941, tsit. Hennoste 2022a: 209 järgi). Dobrenko on selle tsitaadi põhjal sõnastanud üheksa sotsialistliku realismi doktriini põhiprintsiipi: tegelikkuse ümberkujundamine, historism, ideelisus, parteilisus, rahvalikkus, revolutsiooniline romantism, realism, elu kujutamine elu enda vormides, tõepärasus (Dobrenko 2020: 48).

Mitme ettekandja sõnul innustas eestlasi vormilt rahvuslikke ja sisult sotsialistlikke teoseid komponeerima esmalt elamine nõukogude inimeste keskel, silmas pidades eriti tagalaaastaid (Lukk 1948: 34; Leichter 1948: 12). Siin tuleb mängu **nõukogude inimese** mõiste. Nõukogude võimu üheks eesmärgiks oli uue nõukogude inimese kasvatamine, kes oleks võimeline kommunismi üles ehitama. Sellise inimese jaoks olid kõige tähtsamad marksistlik-leninlikud tõekspidamised, ustavus parteile, usin ja isetu töötamine jms. (Mõistlik 2007: 5) Nagu ütles oma ettekandes Vahter, on need „võrreldes kodanlastega uued inimesed, uute

[20] Tervisega seotud metafoore – „tervistavad mõjud", „paranevad", „nakatuvad" jne. – kasutati ettekannetes korduvalt, mitte ainult kriitika kontekstis.

[21] Villem Reimann (1906–1982) oli eesti helilooja ja pedagoog; TRK pikaaegne õppejõud muusikateoreetilistes ainetes ja kammeransamblis. Tema loomingust on peetud olulisemateks kammerteoseid ja filmimuusikat. (EMBL 2. kd. 2008: 184–185)

[22] Sotsialistlikku realismi on uurijad tõlgendanud näiteks repressiivmehhanismina (Undusk 2013) ja diskursiivse süsteemina (Jäärats 2014). Sotsialistliku realismi puhul võib väita, et tegu polnud suletud mõistesüsteemiga, vaid terve teoreetilise mõistevõrgustikuga, mis oli pidevalt muutuvas seisundis (Jäärats 2014: 121).

iseloomujoontega. Need on inimesed, kes on varustatud Marks-Engels,[23] Lenin-Stalini ideede väärtusliku pagasiga, mõistes kommunistliku ühiskonnavormi ajaloolist paratamatust. Nad on veendunud kommunismi lõplikus võidus, olles lõpuni ustavad Lenin-Stalini ideedele" (Vahter 1948: 34). Nõukogude inimese isiklikud huvid pidid langema kokku ühiskondlike huvidega ning tema õnn ja heaolu sõltusid ühiskondlikust õnnest-heaolust (Klas 1948: 11). Nõukogude inimest kui inimtüüpi tõsteti ettekannetes eesti rahvale eeskujuks, kasutades väljendeid nagu „ei lase pead norgu", „on karastunud", „teevad ülesehitavat tööd", „kangelaslikud" jne.

Õige nõukogude inimese iseloomustamisel oli oluline märksõna **nõukogude patriotism**, mida eristati seejuures „rahvusliku piiratusega" patriotismist. Tõeline nõukogude patrioot pidi mõtlema mitte ainult oma väikesele kodumaale ja rahvale, s.t. Eestile, vaid kogu „sotsialistlikule kodumaale". Klas sedastas mõtet järgmiselt: „Mõiste „isamaa on hädaohus" hõlmas endasse teadmise, et hukkumise ohus seisab niihästi iga nõukogude kodaniku kodu kui ka kogu sotsialistlik kodumaa. Selle juures sotsialistliku kodumaa mõiste omandas pigem kodukolde mõiste, kui et kodukolle tähendus oleks saanud esmajärgulise tähtsusega asjaks." (Klas 1948: 10–11)

Tsitaadist nähtub, kuidas üritati summutada eestlaste rahvuslikke tundeid ning näidata, et need on igal juhul sekundaarsed. Pidi ju lõpuks erinevatest rahvustest, kuid ühiste iseloomulike joontega inimestest kujunema välja uus nõukogude rahvas, kellel on „ühine sotsialistlik kodumaa – NSV Liit, ühine majanduslik baas – sotsialistlik majandus, ühine sotsiaalne ja klassistruktuur, ühine maailmavaade – marksism-leninism" (Hruštšov 1961: 9). Andreas Ventsel on arutlenud selle üle, et tegelikult on need kaks mõistet – „nõukogude" ja „patrioot" – täiesti kokkusobimatud, sest „nõukogude" on pärit klassivõitluse sõnavarast, „patrioot" aga viitab etümoloogiliselt armastusele „ühe isamaa vastu" ehk on seotud piiridega (Ventsel 2006: 1433). Nii on tegu järjekordse näitega, kuidas inimestesse püüti sisendada mõisteid, mis olid oma olemuselt segased, vastuolulised ja mitmetähenduslikud.

Lisaks rahvuslikule vormile ja sotsialistlikule sisule pidi kunst olema **poliitiline ja parteiline**, milles püüti sessiooni kuulajaid igakülgselt veenda. Nõukogude kunstnik pidi häbenemata rääkima oma loomingu poliitilisusest ja parteilisusest ja seejuures mitte arvama, et „taoline lähenemine kunstile viib trafaretsusele ja nivelleerib kunstniku loomingulist individualiteeti" (Klas 1948: 50). Kunsti parteilisusest rääkis laulupidude kontekstis ka Vahter, väites, et nõukogude laulupeod on „vääramatult parteilised" ning on kommunismi ehitamisele suunatud partei programmi teenistuses (Vahter 1948: 34).

Kunsti parteilisuse kõrval oli nõukogude kultuuripoliitika põhipostulaadiks **kunsti tihe seos rahvaga** ja selle autoriks oli väidetavalt Lenin ise, deklareerides: „Kunst kuulub rahvale!" (Zetkin 1934: 13). Sessiooni ettekannetes opereeriti „kunst kuulub rahvale" ideega tugevalt ja läbivalt – ühelt poolt kasutati seda nõukogude korra eeliste näitamiseks ja ülistamiseks, teisalt oli see kriteeriumiks heliloomingu hindamisel ning „õige" suunise andmisel heliloojatele. Näiteks Klas rõhutas, et „kunstnik peab tundma, mida temalt antud ajal ootab ja soovib rahvas, kellele see kunst on määratud" (Klas 1948: 7). Kui kunstnik suutis isiklikud elamused sulandada kogu rahva elamustega, siis oli ettekandja sõnul tulemuseks väärtuslik teos, selliseks näiteks olevat Eugen Kapi „Patriootiline sümfoonia" (Klas 1948: 20) ja ooperi „Tasuleegid" (Paul Rummo libreto) avamäng või soprani soolo Hugo Lepnurme kantaadis „Jüriöö tuled" (Mart Raua tekst), mis „ei avaldu ometi üksikisiku puht subjektiivsete lüüriliste meeleoludena, vaid kasvab kogu eesti rahva läbielamuste ning elujärje kirjelduseks" (Klas 1948: 26–27).

Peamiseks kunstile rakendunud metafooriks oli kunsti käsitlemine võitlusvahendina, **kunst kui relv**. Iseäranis päevakajaline oli see mõistagi sõjapäevil ja sõjaaegse loomingu käsitlemisel. ERKA tegevust ja ülesandeid analüüsides leidis Lukk, et üheks oluliseks sihiks oli „kaadrite kasvatamine võitluseks oma kunstirelvaga fašismi vastu" (Lukk 1948: 5, 8) ning ansamblid andsid „olulise panuse võidu saavutamiseks Suures Isamaasõjas", muutudes „ideoloogiliselt ja kunstiliselt **kõrgekvaliteediliseks** võitlus-

[23] Siin ja edaspidi on tsitaate kasutatud muutmata kujul.

vahendiks [Luki rõhutus]" (Lukk 1948: 36). Talle sekundeeris Leichter, öeldes, et „helilooming tõusis ideoloogiliseks relvaks, rahva elu kandvaks, arendavaks, rikastavaks ja sotsialismi teele suunavaks teguriks" (Leichter 1948: 9).

Ehkki sobitudes kõige paremini sõja aega, jätkus võitluse ideoloogia juurutamine ka hilisemal nõukogude perioodil. Heliloojatele heideti ette, et nende sõjajärgne looming on arvult tagasihoidlikum ja vähem silmapaistev võrreldes tagalas valminud teostega ning et nad ei taju enam nõukogude rahva „võitlust suurte eesmärkide saavutamiseks" (Klas 1948: 56). Võitluse teema toodi sisse ka kaugema mineviku käsitlustesse. Nii võttis kunsti kui võitlusvahendi metafoor teisenenud kuju laulupidude puhul, mida Vahter esitles pideva võitlusena kellegi vastu (sakslased, iseseisvusaegsed rahvuslikud jõud) ning millel polevat „võitleva iseloomuta" erilist tähendust (Vahter 1948: 32). Siinkohal tuleb öelda, et võitluse teema laienes nõukogude ideoloogias kõigile eluvaldkondadele – elu käsitletigi kui üht pidevat võitlust erinevate vaenlaste vastu, võitlust saavutuste eest „töörindel", parema tuleviku eest, kommunismi nimel jm. (Pakalns 1999: 45).

Kunsti nõutud võitluslik olemus seadis kriteeriumid muusika temaatikale ja meeleolule – nii ei soosinud kõnelejad oma hinnangutes lüürilisi, melanhoolseid ja subjektiivse laadiga teoseid. Erilist väärtust ei nähtud lauludes, mis olid apoliitilised, pessimistlikud ega kajastanud „võitluslikku paatost". Klas tõdes, et tagalas domineeris algul „rusuv igatsus kodumaa järele", mis õnneks hiljem asendus „aktiivse liikumapaneva jõuga, millel oli tohutu suur tähtsus võitluses fašistlike röövvallutajatega kodumaa vabastamiseks" (Klas 1948: 4). Sobimatut temaatikat pandi süüks ka sõjajärgset loomingut hinnates, tsiteerin Eugen Kapi sõnavõttu: „Ma siin heidaksin ette meie nii kesk kui ka vanemale generatsiooni heliloojatele teatavale taandumisele oma loomingu aine valikus: on vaja elulist suhtumist elulähedastele teemadele, aga mitte lauludele „Suve ööst", „Kevadest", n-ö ilu lauludest, Rii-di rai-la-la jne." (Sõnavõtud … 1948: 4)

Repertuaarivalikut hinnates tegi Leichter etteheiteid Alfred Karindi juhitud ENSV Riikliku Filharmoonia naiskoorile,[24] et esinemiste ühiskondlikku tähtsust olevat tugevasti nõrgendanud naiskooride „peaaegu täielikult lüüriliselt ilutsev ja meeleolutsev temaatika" (Leichter 1948: 26). Vahter täiendas sama „probleemi" naisküsimuse valguses: „See viitab kodanlikule arusaamale naiste osast ühiskonnas, ega vaata nõukogude naise üheõiguslikkuse printsiipidele. Nõukogude naine ei ole põhimõtetu ilutseja, vaid võrdõiguslik võitleja nii töö- kui ka ideoloogilisel rindel." (Vahter 1948: 39)

Nende (valdavalt Jaroslavlis loodud) teoste hulgas, mida üldiselt üksmeelselt kiideti ja nõukogulikeks tunnistati, s.t. mis vastasid ülalkirjeldatud nõudmistele, olid Eugen Kapi „Laul Stalinist" (Mart Raud) ja „Relvile rahvas" (Mart Raud), ooper „Tasuleegid" (Paul Rummo), „Patriootiline sümfoonia"; Hugo Lepnurme kantaat „Suur Oktoober" (Johannes Barbarus), Lepnurme kantaat „Jüriöö tuled" (Mart Raud) ja soololaul „Tasujad" (Mart Raud); Gustav Ernesaksa meeskoorilaulud „Jüriöö marss" (Johannes Barbarus) ja „Külmad ahjud" (Mart Raud); Edgar Arro laulud „Ainult relvaga" (Jaan Kärner), „Vihule" (rahvaluule) ja „Partisanid" (Mart Raud); Alfred Karindi „Rehepeks" (rahvaluule); Villem Kapi „Oktoobriteel" (Valter Kannik) ja Tuudur Vettiku „Oktoobri tähistel" (Erni Hiir) (Lukk 1948: 24; Klas 1948: 2, 29; Leichter 1948: 35). Nimetatud teoste pealkirjadest on selge, et kõigi temaatika on seotud sõja, võitluse või töötamise/töölisklassiga. Nii võib öelda, et sessioonide ettekannetes väljendus ideoloogia ka selles, milliseid teoseid esile tõsteti.

Positiivse hinnangu saanud teoseid iseloomustati selliste sõnadega nagu „jõuline", „sisuliselt tihe", „löögivõimas", „tahtejõuline", „otsustav", „optimistlik". Hea nõukogulik muusika pidi „aktiviseerima, nakatama ja vaimustama masse". „Õiged" teosed rääkisid „nõukogude õnnelikust elust", väljendasid „rõõmu, võidutunnet, optimistlikku tuleviku hinnangut" (Vahter 1948: 38); „muremõtete mõlgutamine" oli aga taunitav (Leichter 1948: 32). Tuleb märkida, et optimismi ja rõõmsameelsuse rõhutamine

[24] Koor tegutses aastatel 1944–1950, kasvas välja Tallinna Naistelaulu Seltsi koorist, mida Karindi juhatas Saksa okupatsiooni ajal 1942. aastast.

oli üldiselt omane nõukogude kultuurile ning oli seotud veendumusega, et varsti jõutakse „helgesse tulevikku" – kommunismi (Pakalns 1999).

Formalism

Nõukogude võimu poolt ainuõigeks loomemeetodiks tunnistatud sotsialistliku realismi keskseks vastandmõisteks[25] kujunes **formalism**. Nagu sissejuhatuses mainitud, jõudis mõiste nõukogude kultuuripoliitikasse juba 1936. aastal ning püsis edasi keskse kategooriana ideoloogilisel võitlusväljal ka 1940. aastate lõpus. Formalism on üldiselt väga laia tähendusväljaga mõiste, aga marksistlikult aluselt lähtudes mõeldi selle all kapitalistliku lääne modernistlikku kunsti. Väga üldistavalt öeldes peeti formalistlikeks neid teoseid (kirjanduses, kujutavas kunstis, muusikas), mis käsitlesid nõukogude ideoloogide seisukohast vormi isoleeritult sisust ja ideedest ning olid irdunud reaalsest tegelikkusest; eitasid ühiskondliku elu ja ajaloolise aja nähtuste peegeldumist kunstis (Hennoste 2022b: 225).

Formalismi „paljastamine" oli läbiv telg ka kõigis TRK sessiooni ettekannetes, mis mingil viisil puudutasid „kodanlikku" ja nõukogude aega. Oodati ju ettekandjatelt ühe põhieesmärgina just formalismi ilmingute leidmist ja hukkamõistmist eesti muusikakultuuris (Avasõna … 1948: 1). „Kodanlikest" heliloojatest mööndi formalismi Mart Saare juures, kelle klaveripalad „Skizze" (1910) ja hilisemad prelüüdid olevat olnud üles ehitatud „otsitud ja ebaharilikkudele kõlakombinatsioonidele" (Semper 1948: 32), ning Heino Elleri loomingus, kelle teosed „Öö hüüded" (1920) ja „Viirastused" (1924/1932) olid väidetavalt faktuurilt keerukad, ebaselged, koormatud rohkete dissonantsidega ja seega formalistlikud. Kuigi Eller hiljem hakanud „formalistlikest eksitustest vabanema" – murrangulised olevat olnud 13 klaveripala eesti motiividel –, oli Semperi järgi kahetsusväärne, et ta edastas formalismi tendentse oma õpilastele Johannes Bleivele, Eduard Ojale ja Eduard Tubinale. (Semper 1948: 38–39) Leichter tunnistas formalistlikuks lisaks nimetatutele ka Alfred Karindi, kellel olevat „komplitseeritud helikeel ja formalistlikud kallakud" (Leichter 1948: 30).

Siiski näib, et ei Leichter ega Semper olnud kuigivõrd entusiastlik formalismi „leidmises" ning nad püüdsid endale tegelikkuses sümpaatseid heliloojaid omal moel kaitsta. Semper konstrueeris lauseid korduvalt nii, et üks või teine helilooja oli „sattunud" või „langenud" nt. modernistide (mitmel korral nimeliselt Aleksandr Skrjabini) või dekadentlike mõjude alla, luues seega mulje heliloojast kui pigem ohvrist, passiivsest tegelasest, mitte ise otsustajast, mis otsekui pehmendaks helilooja süüd. Ta oli optimistlikult meelestatud oma kaasaja olukorra suhtes, väites, et Peterburi konservatooriumist saadud tugev vene klassikaline haridus takistas formalismil leidmast piisavalt kõlapinda eesti heliloojate keskel ning formalismi kui suunda ENSVs enam ei eksisteeri (Semper 1948: 46). See seisukoht sai Kõrvitsalt tugevat kriitikat, nimelt oli Semper oma ettekandes püüdnud tema arvates sellise väitega „kinni mätsida ja madaldada formalismi ohtu, koos sellega aga ka nõrgendada võitlust selle sügavalt pahelise ja reaktsioonilise kallaku mõjude vastu" (Kõrvits 1949).

Leichteri „kaitsetaktikaks" tundus olevat formalistideks tunnistatud heliloojate loomingus „paranemismärkide" leidmine: Tubinal ooperis „Pühajärv" (1941), Karindil orelisonaadis nr. 3 (1944), Elleril ballaadis tšellole ja orkestrile (1944) ja Saarel teises „Eesti süidis" (1940). Ainukesena vihjas Leichter oma ettekandes ka sellele, et formalismist pole selget arusaamist, tuues näiteks Tuudur Vettiku laulu „Surematus", mille HL algul heaks tunnistas, hiljem aga formalistlikuks nimetas, kuna muusika ei vastanud teksti sisule (Leichter 1948: 34). Raskusi formalismi selge määratlemisega tõi esile ka sessiooni viimase päeva sõnavõtus keegi seltsimees Sarv Tartust (ilmselt Aleksandra Semm-Sarv), kes leidis, et tegu on ühe põhjapanevama probleemiga nõukogude muusikaelus ning et ta oodanuks Ottenderilt selles vallas selgemaid juhiseid (Sõnavõtud … 1948: 12). Need üksikud julgemad hääled näitavad, et inimestel oli tegelikult väga ebamäärane ette-

[25] Nõukogude kultuurile oli üldse omane polaarsus, mis avaldus binaarsete opositsioonide kasutamises enesedefineerimisel (Jäärats 2014: 122).

kujutus formalismist ning selle tuvastamisel heliloomingus tunti märkimisväärset ebakindlust.

Nõukogudeaegsest loomingust tõi mitmeid formalismi näiteid Anna Klas, kes käsitles muu hulgas lähemalt Hugo Lepnurme variatsioone viiulile ja orelile (1942). Selles teosega tahtnud alustav helilooja[26] peaasjalikult lihvida oma kompositsioonitehnilisi oskusi, laostades Klasi sõnul sellega teose „ideelise sisu" ning luues kompositsiooni, millel puudub „eluline tähendus". Oma hinnangut toestas Klas NSVLi HLi esimehe asetäitja Georgi Poljanovski seisukohaga (Rahva Hääl 11.05.1943), kes oli Lepnurme „akadeemiliselt jahedates" ja „mõistuslikes" variatsioonides näinud samuti „formalistlikke kallakuid". (Klas 1948: 21) Nõukogude eesti heliloomingu formalistlike näidetena toodi esile veel Eduard Oja kantaat „Suur oktoober (Oktoobri võit)", milles kadus „muusikalises arenduses sisule vastav veenvus", ja Johannes Bleive sonaat viiulile ja klaverile. Viimases põhjustas Leichteri sõnul formalismi see, et helilooja oli valinud sisulise ülesande lahendamiseks „puhtal kujul subjektiivsed väljendusvahendid" (Leichter 1948: 35–36). Kriitikat said ka XII üldlaulupeo kavva esitatud Eugen Kapi „Viisaastaku võit" ja Lydia Austeri „Meie päevad", mis olevat jätnud kuulajad külmaks ega omanud „nõukoguliku elutunnetuse jõudu, stalinlikku paatost ja kirglikkust" (Vahter 1948: 39). Üldiselt jääb aga mulje, et väga palju konkreetseid näiteid formalismist sessiooni ettekannetes ei toodud, mida hiljem kõnelejatele ka ette heideti.

Venelane – igivana sõber

TRK sessiooni teiseks põhiteemaks oli „eesti muusikakultuuri tiheda seose selgitamine vene muusikakultuuriga" (Tamarkin 1948: 7). Suund vene kultuuri ülistamiseks ja esiletõstmiseks oli võetud üleliiduliselt juba varem, täpsemalt Stalini 1945. aastal peetud kõnes Punaarmee väejuhtidele, milles ta kinnistas rahvuste hierarhia „nõukogude rahva" sees (Ventsel 2006: 1435; Hopf 2012: 49). Oma sõnavõtus deklareeris Stalin, et vene rahvus on kõigist Nõukogude Liitu kuuluvatest rahvustest kõige väljapaistvam ning temale kuulub juhtiv jõud (Stalin 1945). Siitpeale joonistus selgelt välja võimuorganite ootus, et igas valdkonnas rõhutataks vene (kultuuri)pärandi erakordsust ning leitaks kokkupuutepunkte ja selle mõjusid teiste NSVLi rahvaste loomingus. Näiteks nõukogudeaegset kooliharidust uurinud Eli Pilve järgi tuli Eesti NSV õppeprogrammide kohaselt tähtsustada vene kultuuri osa maailmakultuuris ning Eesti ajaloo õpetamisel esile tuua eesti ja vene rahva põlist sõprust (Pilve 2010: 60–62).

TRK sessioonil käsitlesid vene teemat kujukalt Tampere ja Semperi ettekanded, kuid vene kultuuri ja vene-eesti suhete esiletõstmise liin esines ka teistes esinejate sõnavõttudes. Sessiooni avanud Ottenderi ettekandes, mis andis üldises plaanis kronoloogilise ülevaate Euroopa kultuuriloost marksistlik-leninlikust vaatenurgast, oli eraldi ruum pühendatud vene kunsti/kultuuri arengule, mille puhul kõneleja rõhutas vene kultuuri ülimuslikkust juba ammu enne nõukogude aega (Ottender 1948: 15–16).

Semper rõhutas vene kultuuri kõrget taset sellega, et tõstis esile Peterburi konservatooriumi juhtivat rolli[27] Euroopa 19. sajandi ja 20. sajandi alguse muusikahariduses, toetades seda tsitaadiga Mihkel Lüdigilt, kes tõdenud, et Leipzigi konservatooriumi lõpetanud tudengid olevat Peterburi omadest märksa nõrgemad (Semper 1948: 8). Vene kultuuri kõrgemat arengut väitis ka Tampere, rääkides ühesuunalisest laenamisest rahvamuusikas. Refereerides Tamperet, laenatakse ainult seda, mis mõjub oma kultuurile rikastavalt ja arendavalt, ning kuna vene rahvaviis olnud „tunduvalt edenenum", siis laenasid eestlased nendelt, vastupidi aga mitte. (Tampere 1948: 22)

Eesti-vene suhteid kasutati vastandumiseks sakslastega, luues sakslastest ühise vaenlase ja eestlastest-venelastest ühise „meie" (Ventsel 2006). Seda tõestab ilmekalt Semperi ettekande algus, milles too tõdes, et eestlaste-venelaste

[26] Hugo Lepnurm (1914–1999) tegutses Eesti Vabariigi ajal eeskätt organistina; heliloominguga hakkas regulaarsemalt tegelema alates tagala-perioodist.

[27] Oluline on märkida, et Peterburi konservatoorium oli 19. sajandil ja 20. sajandi alguses tegelikult rahvusvaheline ja mitmekeelne õppeasutus, mitmed õppejõud olid pärit Lääne-Euroopast, nt. paljude eesti organistide õpetaja Louis Homilius oli tulnud Venemaale Saksimaalt.

suhted on põlised ning läbi aegade sõbralikud ja toetavad olnud, Eesti Vabariigi aegse venevastase hoiaku tõttu on aga idanaabri mõju teadlikult ignoreeritud.[28] Epp Annus, kes on vaadelnud Nõukogude okupatsiooni Eestis läbi sotsialistliku kolonialismi prisma, leiab, et NSV Liidu poliitikat Eestis iseloomustas koloniaalne valgustusdiskursus, kus teiste abistamise ja „päästmise" teooriaga õigustati koloniaalse võimu kehtestamist ning uute alade vallutamist (Annus 2017: 9). Nimetatud diskursust edastab ka Aurora Semperi käsitlus Venemaast kui toetavast naabrist võitluses „pealetungiva saksluse vastu".

Tugeva ajaloolise sideme näitamiseks kahe rahvuse vahel kasutati erinevaid väiteid. Oma ettekande lõpuosas sõnas Semper, et Peterburi konservatooriumis õppimise tulemuseks oli „armastus vene rahva vastu, mida eesti heliloojad säält kaasa tõid ja mis säilis ka läbi kodanliku ajajärgu, vahest ainult mõni üksik erand välja arvata" (Semper 1948: 41). Vahter väitis Tarvastu koorijuhataja Hans Wühneri tsitaadi alusel,[29] et II üldlaulupeol 1879. aastal olevat rahvas tahtnud võtta kavva rohkem vene laule, mis „tähendab vene kultuuri ja vene kunsti suurt lähedust eestlastele" (Vahter 1948: 17). Samuti olevat „rahvusliku liikumise demokraatlik tiib" näinud vene rahvas liitlast baltisaksa võimu murdmiseks ja „mõistis vene progressiivse kultuuri tähtsust eesti rahva kultuuri tõstmisel" (Vahter 1948: 18).

Loomulikult oli suhteliselt lihtne ja mingil määral õigustatud rääkida vene kultuuri mõjust Peterburi konservatooriumi kontekstis, mida Semper ka tegi, aga mitte piisavalt selle kriitika järgi, mille osaliseks ta hiljem sai. Vene kooli näitas ta eesti heliloojate toetaja ja abistajana ning hea eeskujuna selle „rahvalikkuse, ideelisuse, rahvuslikkuse ja lihtsuse" tõttu (Semper 1948: 19). Konkreetsemalt tõi ta välja vene mõjusid Artur Kapi loomingus, mis kandvat tugevasti „vene kooli tunnuseid just teoste tehnilise käsitamise osas (nt. 1. sümfoon[ia]. variatsioonide osa), nagu motiivide sekventsitaoline arendamine, *coda* käsitamine (nt. laul „Üles, üles hellad vennad") jne, kui ka „paksus" Tšaikovskit meenutavas orkestratsioonis, mis Kapi juures ilmutab oreli kompaktsust" (Semper 1948: 27).

Samuti avaldusid Semperi meelest vene eeskujud Mihkel Lüdigi muusikas (Semper 1948: 28) ning Lemba loomingus, milles olevat Aleksandr Glazunovi, Pjotr Tšaikovski, Nikolai Rimski-Korsakovi ja Anton Arenski mõjutusi (Semper 1948: 30). Ka Alfred Vedro ooper „Kaupo" tugines Semperi sõnul vene klassikalise muusika (peamiselt Mussorgski) saavutustele, jõudes õnnestunud „realistliku rahvamassi pildini" (Semper 1948: 36). Oma ettekande lõpetavas osas väitis Semper üldistavalt, et side kahe kultuuri vahel pole pelgalt välispidine, piirdudes sarnaste kompositsioonivõtete või motiividega, vaid palju sügavam, seisnedes sarnastes aluspõhimõtetes – „taotleda muusika sisukust koos kunstilise vormi täiusega, siirust ja tõepärasust, sidet rahvaga ja rahvalauluga, rahvalikku ilmet, kunstipärasuse lihtsust ja arusaadavust" (Semper 1948: 46). Siiski leidsid Tamarkin ja Kõrvits hiljem, et Semper ei saanud vene mõjude õige käsitlemisega hakkama (Tamarkin 1948; Kõrvits 1949).

Vene kultuuri tõsteti esile ja selle viljastavat mõju eesti muusikale käsitleti lisaks Peterburi konservatooriumi kasvandike loomingule ka nõukogudeaegse muusika puhul. Näiteks nentis Klas Eugen Kapi kiidetud ooperi „Tasuleegid" puhul, et olulise tänu võlgneb helilooja oma isale Artur Kapile, kes haris poega vene klassikalise muusika alal, mille tundmiseta poleks noorem Kapp tõenäoliselt „suutnud saavutada nii kõrget tõepärasuse ja realismi astet, vormi ja sisu ühtsust, rahvalikkust". Seda laiendati ka teistele Artur Kapi õpilastele ning parimad vene klassikalise kunsti traditsioonid „avaldasid tervendavat mõju eesti heliloojate üldisele

[28] Semper tsiteeris siin Anton Kasemetsa juhtkirja Muusikalehe 1926. aasta esimesest numbrist: „Poliitiliselt ida mõjukonnast vallanemine ja läände siirdumine nõuab, et meie ka vaimliselt peame vabanema ida loiust pinnapealsusest, pealiskaudsest shestist ning vähenõudlikust enesega rahulolemisest ja tõusma lääne nõudlikkuseni omis kultuurilistes ettevõtetes ning tegutsemistes. Sest ainult siis jõuame meie kiiresti sellele kultuurilisele kõrgusele, kuhu on läinud Lääne Euroopa sel ajal, kui meie viibisime idas. Mitte üksi majanduslikus elus, teadustes ja rahva üldises kultuuris, vaid ka kõigil kunsti aladel, seal hulgas peamiselt muusikas." (Kasemets 1926: 2)

[29] Hans Wühner kirjutanud laulupeo toimkonnale 1876. aastal järgmist: „Austatud komiteed peab allnimetatud kõige siit lauljate nimel väga alandlikult paluma lahkelt selle eest muretseda, et pidu laulude sekka kõige vähem 1/4 eesti (oma) ja nendesama võrd soome ja vene laule saaks võetud, kellest ju puudu ei saa olema…" (Vahter 1948: 17).

kasvule" (Klas 1948: 48–49). Ettekannetes rõhutati neid kohti/aegu, mil vene klassika hakkas rohkem jõudma sümfooniaorkestrite ja rahvusooperi kavva või õpperepertuaari konservatooriumis (Leichter 1948: 9, 21, 28), ning vastupidi, negatiivse nähtena käsitleti seda, kui repertuaaris oli liiga vähe vene muusikat, näiteks heitis Vahter seda ette XII üldlaulupeo kavale (Vahter 1948: 39).

Kui nõukogudeaegse muusika ja iseäranis Peterburis õppinud heliloojate puhul oli vene mõjude leidmine ja olemasolu suhteliselt mõistuspärane, siis üsna absurdse ilme omandasid kunstlikult otsitud seosed ja väited Vahteri ettekandes laulupidude teemal. Püüdes rõhutada pidevalt vene kultuuri head mõju, tõstis Vahter positiivselt esile 19. sajandi „venestamise" ajajärgu, mil vene keele jõuline läbisurumine koolides ja mujal olevat andnud eestlastele võimaluse omandada vene kirjandusest palju progressiivset (Vahter 1948: 18).

Sakslane – igivana vaenlane

Nõukogude kultuuri polaarsuse valguses võiks vene rahva vastandiks pidada saksa rahvast, kellest nõukogude ideoloogia konstrueeris eestlaste põlise „vaenlase".[30] Juba 1945. aastal Eesti intelligentsile peetud kõnes nimetas EK(b)P KK esimene sekretär Nikolai Karotamm ajalooteaduse tähtsaimate ülesannete seas, et „tuleb põhjalikult uurida sakslaste ja eestlaste võitlust paljude sajandite kestel ja seda, kuidas see võitlus kajastub meie rahva kõigis kultuuriavaldustes" (Karotamm 1945). Seda suunist jälgides kujutasid sessiooni ettekanded tõepoolest sakslasi väga halvas valguses, kusjuures saksaviha õhutamisega käis kaasas negatiivne hoiak kiriku suhtes.

Sakslastele osutamisel kordusid sellised tugevalt negatiivse varjundiga sõnad nagu „anastajad", „röövvallutajad", „okupandid", „reeturlikud", „fašistlikud", „vandalid" [pro: „vandaalid"], „iidsed vaenlased", „vallutajad", kes on „sisse/kallale tunginud" ning kelle „ikkest", „rõhumisest", „orjuse ahelatest", „ülemvõimust" tuli vabaneda. Niisugune keelekasutus on iseloomulik ka tolleaegsetele Eesti NSV ajalugu käsitlevatele tekstidele, kus korduvad samad väljendid (Viires 2003: 38). Kõigi nende sõnadega püüti süvendada eestlaste viha ja taunivat hoiakut sakslaste suhtes ja selle kaudu liita jällegi rohkem vene rahvaga. Mitmed uurijad on väitnud, et ehk ei olnudki sakslasest ühise hirmsa ja kõige vihatuma vaenlase konstrueerimine nii keeruline, sest saksavastane hoiak oli omane nii 19. sajandi lõpule (Undusk 2003: 46; Lippus 1995: 5) kui ka 1920.–30. aastatel levinud rahvusriiklusele (Tamm 2003: 64–65).

Lisaks sakslaste kui rahvuse mahategemisele lõid sessiooni ettekanded negatiivse kuvandi ka saksa kultuurist ja selle mõjust eesti muusikale. Sakslased olevat „lämmatanud eesti kultuuri ja kunsti" (Klas 1948: 3), saksa laul olevat „vesine" (Semper 1948: 15) ja kultuur „nüristav" (Vahter 1948: 8) ning „kitsas saksa kultuur ja katolitsism" olevat tunduvalt süngestanud eestlaste „senist võrdlemisi erka maailmavaadet" (Tampere 1948: 9). Kui vene mõjusid eesti heliloojatele oli alati positiivsena näidatud, siis saksa omadega oli vastupidi. Näiteks polevat olnud Johannes Kappeli looming kahjuks eestipärane, kuna ta kasvas „sakslikus Paides ja saksavaimulises perekonnas" (Semper 1948: 12). „Ühekülgset saksapärast mõju" olevat saanud ka Konstantin Türnpu ja Miina Härma, kelle õnneks olevat Peterburi rikas ja mitmekülgne muusikaelu andnud neile „tõhusa tõuke sellest väljajõudmiseks" (Semper 1948: 19).

Palju käsitletuks osutus sakslaste teema Vahteri ettekandes laulupidudest. Laulupidude arengus oli Vahteri seisukoha järgi sakslastel mängida totaalselt negatiivne roll ning neid tuli vaadelda ainult ärakasutajate ja rõhujatena. (Vahter 1948: 6) Ka laulupeo eestvedajaid kujutas Vahter vastavalt nende suhtumisele sakslusesse/sakslastesse kas positiivselt või negatiivselt. Eriti halvas valguses näitas ta Johann Voldemar Jannseni, eitades tolle tegevuse igasugust head mõju. Jannsen polevat saanud kuidagi laulupidude algataja olla, sest vastavalt marksistlikule ajalookäsitlusele oli esimene üldlaulupidu „ajaloolise protsessi tulemus eesti rahvuse kujunemise lõpuajajärgus" (Vahter 1948: 7).

[30] Vaenlase teema oli üldse üks nõukogude ideoloogia vajalikumaid elemente, sest aitas kaasa repressiivse režiimi kujunemisele ja taastootmisele (Raudsepp, Hiiemaa 2013: 95).

Vahter süüdistas Jannsenit laulupeo teadlikus ärakasutamises „oma reaktsiooniliste sihtide saavutamiseks", sakslastele meeldida püüdmises (Vahter 1948: 8–9) ning eesti rahvuskultuurile võõra kava koostamises, sest Jannsen valinud ainult „sündsate ja lõbusate viisidega" saksa laulukesed ning olevat mõistnud eesti kultuuritöö all „vaid palukeste korjamist saksa kultuurist" (Vahter 1948: 11). Siin tuleb muidugi öelda – nagu ka Tuudur Vettik oma sõnavõtus sessiooni viimasel päeval õigustatult märkis –, et esimese üldlaulupeo ajaks polnud veel sellist eesti koorirepertuaari üldsegi tekkinud, mille seast oleks võinud valida (Sõnavõtud … 1948: 58–59). Jannseni negatiivse kuvandi võimendamiseks tõi Vahter sisse ka naisküsimuse, nimetades väga tagurlikuks Jannseni otsust, et esimesel laulupeol võivad osaleda ainult meeskoorid. Nii see kui ka asjaolu, et Jannseni perekonnaga seotud Koidula teatris mängisid naiste osi mehed, näitasid Vahteri meelest, et Jannsen alahindas naiste ühiskondlikku tähtsust.

Jannseni taustal oli Jakobson väidetavalt märksa enam tunnustust väärt, sest too „võitles igati feodaalsete igandite vastu" ja nimetas eesti laulude laulmist saksa viisidel „võõraste ehete kandmiseks ja omaenese loomuse ärasalgamiseks" (Vahter 1948: 12). Vahter hindas Jakobsoni otsustavat opositsiooni saksaliku meelsuse vastu laulupidude korraldamisel (Vahter 1948: 15). Temale kuuluvat tänu selle eest, et teise üldlaulupeo kavas oli astutud samme „saksa laulukestest vabanemise suunas" (Vahter 1948: 17).

Partei juhtiv roll kunstis

Nagu sissejuhatuses öeldud, oli kommunistlikul parteil eesotsas Staliniga mängida kultuurielu suunamises juhtiv roll. Partei või Stalini vahetu juhtimine kunsti küsimustes esines seepärast ühe läbiva teemana ka sessioonide ettekannetes. Partei funktsioonist rääkides rõhutati peamiselt partei hoolitsust ja abistamist, mis pidi nähtavasti tekitama kuulajates suuremat poolehoidu ja usaldust võimu heatahtlikkuse suhtes. Samal ajal toodi vastanduseks Eesti Vabariigi aega, kus kõik olevat olnud palju halvemas seisus. Sobivaks näiteks muusikas olid ERKA moodustamise asjaolud, mille puhul Lukk ja Klas korduvalt toonitasid, et ajal, kus sõjas oli eriti pingeline ja raske, leidis valitsus ikkagi aega ja ressursse, et hoolitseda kunstitöötajate eest, ning see näitavat kunsti erakordset tähtsust nõukogude võimu jaoks (Lukk 1948: 7; Klas 1948: 7). Nii ütleb Lukk: „Kui kõikidele kunstiansamblitele määratud toetused kokku panna, mis NSVL valitsus määras neile raskeis sõjaaegseis tingimusis, nende rahvusliku kultuuri säilitamiseks ja arendamiseks, siis saame üldsumma, mis igasuguse kodanliku riigikorra juures tunduks fantastilise ja utoopilisena." (Lukk 1948: 6)

Partei „hoolitsevat kätt" nägid ettekandjad ka selles, et võim võimaldas ERKA liikmetel käia Moskvas komandeeringutel, saada osa koolitustest ja kultuurielust, andis noortele võimaluse edasiõppimiseks Moskva konservatooriumis jms. (Lukk 1948: 25). Ettekannet resümeerides nentis Lukk, et partei ja valitsus hoolitsesid ettenägelikult selle eest, et tagalasse siirdunud muusikud kaotsi ei läheks, muretsedes neile koha, võimalused, juhtides nende ideoloogilist kasvatust ning kõige sellega omandades ERKA tegevuses juhtiva koha (Lukk 1948: 32–33). Ka Klas rõhutas partei konkreetse juhtimise olulist osa tagala tegevuses (Klas 1948: 53).

Sageli taandus partei konkreetsele üksikisikule, juhile Stalinile, keda Lukk oma avasõnas nimetas „meie [eestlaste] parimaks sõbraks ja õpetajaks". Luki sõnul Stalin hoolitses ja toetas, tema sõnad „aitasid suuresti leevendada ning taluda läbielatavaid raskusi" (Lukk 1948: 4). Inimesed võisid olla kindlad, et kui Stalin midagi ütleb, siis „nende sõnade ütleja hoolitseb nende teostamise eest". Stalini hoolitsus (eraldi iga vennasrahva eest) väljendunud selles, et Nõukogude Liidus oli igal rahval võimalus „ehitada oma rahvusriiki, arendada oma rahvuslikku kultuuri, teadust ja kunsti" (Lukk 1948: 5).

Parteist püüti luua isalikku kuvandit, kelle juhtimiseta oleks kõik kaoses, tänu partei konkreetsele ja hoolitsevale juhatusele võisid aga kõik loovisikud end turvaliselt tunda (Vahter 1948: 42). Nii deklareeris Klas, et „Nõukogude heliloojate tee ei ole seiklemine „ilma rooli ja kompassita". Bolševistlik partei väga tähelepanelikult ja hoolitsevalt jälgib meie kunsti arengut meie maal, arvestades selle ideoloogilise sektori osatähtsust" (Klas 1948: 57).

„Kodanliku" ja nõukogude korra vastandamine

Ehkki eraldi Eesti iseseisvusajale keskenduvat ettekannet sessioonil polnud, puudutati seda ajastut siiski suuremal või vähemal määral kõigis ettekannetes, seejuures üritati näidata „kodanlikuks" ajaks nimetatavat perioodi võimalikult negatiivses valguses. Selleks, et hukkamõistvat hoiakut võimendada, kasutati taas vastandamise taktikat, mis oli üles ehitatud „kodanliku" aja ja nõukogude aja pidevale omavahelisele võrdlusele, näidates viimase paremust. Võrreldi näiteks kunstnike loovtingimusi, majanduslikku olukorda, esinemisvõimalusi, muusikaelu aktiivsust jms. Vastavalt ideoloogia nõudmistele tuli ettekandjatel väita, et nõukogude ajal muutus kõik märgatavalt paremaks: tööstustoodang kasvas, töötus vähenes, heliloojate materiaalne olukord paranes ning nende toetuseks loodi heliloojate liit, kogu rahvale tehti kättesaadavaks ooperietendused ja sümfooniakontserdid.

Kui kodanlikul ajal olevat näiteks väga vähe toetatud teatrit, makstes näitlejatele ja lavastajatele vähe ja ebaõiglaselt palka, siis nõukogude võimu tulekuga olevat olukord muutunud stabiilseks (Leichter 1948: 8). Laulupidude puhul olevat XII üldlaulupidu ületanud igas mõttes kõik eelmised – võimas laululava, suur majanduslik abi riigilt, kõrge organiseerituse tase, peost osa võtnud inimeste hulk jms. (Vahter 1948: 37). Siin tuleb öelda, et Nõukogude Liit rahastas kunsti tõepoolest rohkem kui Eesti Vabariik ning jagas eri laadi tunnustusi (nt. Stalini preemia) loomeinimeste kaasamiseks režiimi teenistusse (Tannberg 2023: 68), kuid sellega kaasnes ka karm ideoloogiline kontroll ja suukorvistamine, mida ettekandja aga välja öelda ei saanud. Nii sisaldasid ettekanded mitmeid n.-ö. pooltõdesid.

Kahe perioodi selgeks eristamiseks iseloomustati nõukogude võimu tulekuga alanud eesti kultuurielu sõnadega „elavnes", „hoogustus", „intensiivistus", hakati „innukalt tööle"; looming oli „kvalitatiivselt" teistsugune, tööle asuti „otsekohe", otsiti „palavikuliselt uusi vorme", igasugustest kampaaniatest võeti osa „täie innuga"; õppetöö muutus „intensiivsemaks ja tulemusrikkamaks", aset leidis „tormiline areng", „vallandusid loovad jõud", „avanesid valla aknad", „kultuuri areng pääses teda matvast kitsikusest ja umbusest" jne. Üldistavalt võib öelda, et tekstide abil konstrueeriti kunstlikku reaalsust, mida iseloomustas majanduslik õitseng ning kus inimesed olid piiritult õnnelikud ja parteile tänulikud (Mõistlik 2007: 5).

Väga sagedasti korduvaks väljendiks nõukogude korra eelistest rääkides oli „sotsialistlik ülesehitustöö", mis baseerus ideoloogilisel eeldusel, et on võimalik luua sotsialistlik riik ja lõpuks võidab kommunism. Sotsialistlikku ülesehitustööd pidid hakkama tegema ka Eesti NSV elanikud. Selleks, et eesti rahval oleks sellesse rohkem usku, tuli neid selles veenda. Näiteks viidi tagalas olnud loovtegelasi Moskvasse, kus nood said tutvuda sotsialistliku ülesehitustöö „grandioossete saavutustega Nõukogude Liidu südames" (Lukk 1948: 21). Ringreisid ja kokkupuuted nõukogude inimestega Venemaal õpetasid „nägema sotsialistliku ülesehitustöö võimsust ja selle hiiglaslikku arengut" (Lukk 1948: 23). Taoliste kirjelduste õõnsa loosunglikkuse toob hästi välja see, kui võtta võrdluseks mõne Jaroslavlis olnud eesti loovtegelase mälestused. Näiteks näitleja ja lavastaja Paul Pinna on hoopis kirjutanud, et väljasõidud kontsertbrigaadidega tõid küll elevust, aga nähtud linnad ei pakkunud midagi rõõmustavat, sest kõik oli lagunenud ning esineti viletsates, „kõige õudsemates" tingimustes (Pinna 2010).

Mida põhiliselt iseseisvusajale ette heideti? Üheks sagedasemaks väiteks oli see, et Eesti Vabariigis olnud kunst „individualistide harrastuseks" ja „seisis kaugel rahvamassidest". Kodanlik aeg ei andnud väidetavalt piisavalt impulsse ja eesmärke loominguks, pärssides nii paljude loovisikute tegutsemist. Näiteks tõi Klas Lepnurme, kes iseseisvusajal ei komponeerinud midagi tähelepanuväärset ja oli justkui vastavate eeldusteta, aga nõukogulik kord olevat vallandanud „tema loomingulise energia" (Klas 1948: 9). Ettekandjate sõnul olid inimesed iseseisvusajal endasse tõmbunud ja passiivsed ning tollal olevat rahuldatud ainult väikese elanikkonna rühma huve teiste arvelt. Kõnelejad väitsid, et muusikutel olid piiratud võimalused ja toetused, kõik ei saanud õppida; ei soodustatud rahvalähedase helikunsti arendamist, keskkond oli lämmatav ja kammitsev. Sellel ajal loodud muusikat nähti manduva kunstina, mis olevat mõjutanud masse „mürgiga"; laulupeod olnud aga rahva „uimastusvahendiks", sundides unustama reaalset elu. Väga negatiivseks peeti

„kunst kunsti pärast" printsiipi. (Semper 1948: 20–21; Vahter 1948: 26) Üldistavalt maaliti pilt väga masendavast ajajärgust, kus kunsti alal „valitses perspektiivitus ja lootusetus, kirjanikud ja kunstnikud nokitsesid omaette, kuna neil puudusid innustavad loomingulised ülesanded. Nad jäid pahatihti rahvast irdunuks" (Vahter 1948: 24).

Kokkuvõte

Hilisstalinismi perioodi ühele olulisemale ideoloogilisele kampaaniale – formalismi hukkamõistmisele keskendunud ÜK(b)P KK otsusele „V. Muradeli ooperist „Suur sõprus"" – järgnes rida muusikaelu puudutavaid meetmeid nii üleliidulisel kui liiduvabariikide tasandil. Tallinna Riiklikus Konservatooriumis 1948. aasta detsembris aset leidnud esimene teaduslik sessioon osutus üheks näitlikuks Eesti NSVs ette võetud sammuks, mis pidi aitama juurutada nõukogude ideoloogiat ja täita partei suuniseid. Sessioon märkis ühtlasi esimest olulist katset eesti muusikaajaloo ümbermõtestamises ja -kirjutamises marksistlik-leninliku ideoloogia mallide järgi.

Eesti muusikalisele minevikule (rahvamuusika, laulupeod, Peterburi konservatoorium ja esimesed kutselised heliloojad) ja Nõukogude perioodi muusikaelule keskendunud seitsmes ettekandes joonistuvad selgelt välja mustrid, mille abil uut ajalookäsitlust konstrueeriti. Eesti muusikaelu nähtuste marksistlik-leninlikud tõlgenduskatsed olid sageli kunstlikud ja trafaretsed, väljendudes plakatlikes loosungites, mõttekordustes ja põhipostulaatides, mis puudutasid nõukogulikku kunsti, selle ülesandeid ja iseloomulikke jooni. Uut lähenemist aitasid rakendada nõukogulik sõnavara ja retoorika ning oma väidete toetamine võimutegelaste tsitaatidega. Märkimisväärne roll oli (enese)kriitikal, mis esines nii ettekannetes endis kui neile järgnenud pikkades sõnavõttudes.

Ettekannete läbivateks teemadeks olid formalismi ilmingute leidmine eesti heliloomingus ja nende hukkamõistmine, iseseisvusperioodi mahategemine ja nõukogude võimu ülistamine, eesti-vene rahva ajaloolise sõpruse ja vene kultuuri ülimuslikkuse rõhutamine ning sakslaste kujutamine põliste vaenlastena. Samuti toonitati nõukogude kunsti parteilist, rahvalikku ja võitlevat iseloomu ning olulist rolli uue nõukogude inimese kasvatamisel. Siin tasub öelda, et muusikaajalugu ei moodustanud selles osas erandit, vaid kõigi nimetatud nõukogude ideoloogia teeside väljendumist nõuti ka teistes kultuurivaldkondades nagu ajalugu, kirjandus, kunst ja teater.

Vastavalt teemale varieerus see, kui palju sai üldse n.-ö. ajaloolisest tõest rääkida ja kui palju tuli valetada. Kui näiteks Peterburi konservatooriumi ja vene heliloojate mõju eesti komponistidele oli teatud määral õigustatud ja loogiline, siis teiste teemade puhul tuli minevikku palju vägivaldsemalt moonutada, et see mahuks marksistlik-leninlikku raamistikku. Seda märgati isegi tolleaegsetes sõnavõttudes, näiteks nentis helilooja Villem Reimann, et Artur Vahteri väide Jannseni tähtsusetu rolli kohta esimese laulupeo toimumisel olevat näide lihtsustatud ja jämedast lähenemisest, kus on olnud soov lihtsalt asjaolud „painutada valmis raamidesse" (Sõnavõtud … 1948: 39).

Võib arvata, et enamikule sessioonil esinenud õppejõududest oli võimu poolt pealesurutav ideoloogia võõras ja ebameeldiv. Mitmed neist (Karl Leichter, Aurora Semper) olid iseseisvusajal välja kujunenud eestimeelsed haritlased, kellele eesti muusikalise pärandi „ümberhindamine" oli tõenäoliselt sisemiselt vastuvõetamatu. Siiski sisaldasid suuremal või vähemal määral nõutud ideoloogilist elementi kõik ettekanded. Kahtlemata mängis selles suurimat rolli hirm vallandamise, tagakiusu või isegi arreteerimise ees – sama aasta suvel olid vallandatud esimesed TRK õppejõud, oktoobris häbimärgistati avalikult Riho Pätsi ja Tuudur Vettikut.

Vaatamata sellele, et ideoloogiline element on jälgitav kõigis ettekannetes, ei päästnud see kogu autorkonda kriitikast. Näib, et küsimus polnud ideoloogia sissetoomises kui sellises üldse, vaid mis määral keegi ettekandjatest seda oma ettekandesse põimis ja need, kes tegid seda tagasihoidlikumalt, said karistada. Eriti puudutas see Aurora Semperit ja Karl Leichterit, kelle puhul kriitika edaspidi ainult süvenes, päädides lähiaastatel mõlema vallandamisega konservatooriumist (Leichter 1949, Semper 1950). Võetud ideoloogilisel kursil üritati aga edasi liikuda, muuhulgas näitab seda eesti muusikaajaloo õpiku vaevarikas koostamise protsess ning järgmised TRK sessioonid, mis vääriksid omaette uurimust.

Allikad

Rahvusarhiiv

ERA.R-2018-1.19a Muusikateaduse kateedri koosolekute protokollid

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia arhiiv

EMTA arhiiv 1-K s. 14 lk. 7–8 Tallinna Riikliku Konservatooriumi direktori käskkirjad

Avasõna ... 1948 = *Avasõna [teaduslikul sessioonil 15., 16. ja 17. detsembril 1948. a. Eestimaa K(b)P V kongressi tähistamiseks]*. Tallinn: Tallinna Riiklik Konservatoorium. Käsikiri Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia raamatukogu arhiivis.

Klas, Anna 1948. *Nõukogude Eesti helilooming Suures Isamaasõjas*. Teaduslik töö. Tallinna Riiklik Konservatoorium. Käsikiri Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia raamatukogu arhiivis.

Leichter, Karl 1948. *Muusikaareng Nõukogude Eestis*. Teaduslik töö. Tallinna Riiklik Konservatoorium. Käsikiri Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia raamatukogu arhiivis.

Lukk, Bruno 1948. Ülevaade Eesti Riiklike Kunstiansamblite moodustamisest ja tegevusest Suure Isamaasõja perioodil Nõukogude Liidu tagalas. Teaduslik töö. Tallinna Riiklik Konservatoorium. Käsikiri Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia raamatukogu arhiivis.

Ottender, Jaak 1948. *Marksism-leninism kunstist ja ta arengust.* Teaduslik töö. Tallinna Riiklik Konservatoorium. Käsikiri Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia raamatukogu arhiivis.

Semper, Aurora 1948. *Peterburi eesti heliloojad ja nende osatähtsus eesti muusikaelus*. Teaduslik töö. Tallinna Riiklik Konservatoorium. Käsikiri Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia raamatukogu arhiivis.

Sõnavõtud ... 1948 = *Sõnavõtud: teaduslik sessioon 15., 16. ja 17. detsembril 1948. a.* Protokoll. Tallinn: Tallinna Riiklik Konservatoorium. Käsikiri Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia raamatukogu arhiivis.

Tampere, Herbert 1948. *Vene mõjusid eesti vanemais rahvaviisides*. Teaduslik töö. Tallinna Riiklik Konservatoorium. Käsikiri Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia raamatukogu arhiivis.

Vahter, Artur 1948. *Eesti üldlaulupeod ühiskondliku arengu kajastajatena.* Teaduslik töö. Tallinna Riiklik Konservatoorium. Käsikiri Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia raamatukogu arhiivis.

***ÜK(b)P** Keskkomitee otsused „Ajakirjadest „Zvezda" ja „Leningrad"", „Draamateatrite repertuaarist ja abinõudest selle parandamiseks", „Kinofilmist „Suur elu"" ja „V. Muradeli ooperist „Suur sõprus"".* Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1951.

Kirjandus

Abinõudest … 1948 = Abinõudest ÜK(b)P Keskkomitee 1948. aasta 10. veebruari otsuse V. Muradeli ooperist „Suur sõprus" täitmise kohta. – *Sirp ja Vasar*, 6.03.1948.

Annuk, Eve 2003. Totalitarismi ja/või kolonialismi pained: miks ja kuidas uurida nõukogude aega? – *Võim & kultuur.* Koost. Arvo Krikmann, Sirje Olesk, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk. 13–39.

Annus, Epp 2017. Ma tõstan klaasi vene rahva terviseks: sotskolonialismi diskursiivsed alustalad. – *Methis Studia humaniora Estonica* Vol. 16 No. 20, lk. 4–26, https://doi.org/10.7592/methis.v16i20.13887.

Dobrenko 2020 = Добренко, Евгений 2020. *Поздний сталинизм: эстетика политики.* Москва: Новое Литературное Обозрение. [Dobrenko, Jevgeni 2020. *Pozdnii stalinizm. Estetika politiki.* Moskva: Novoje Literaturnoje Obozrenie.]

EMBL = *Eesti muusika biograafiline leksikon*. 2. kd., Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 2008.

Gusseinova, Zivar 2015. They are back / Они вернулись … [Oni vernulis …]. – *Musicus* 2 (42), str. 3–10.

Gutman, Kerli 2009. Kultuuripoliitika põhimõtete uuendamine ENSV Riiklikus Kultuurikomitees (välissuhete näitel). – *Tuna* 4, lk. 67–77.

Hennoste, Tiit 2022a. Ametiühingust rühmituseks. Eesti Nõukogude Kirjanike Liit kui kirjandusrühmitus ja tema esimene põhikiri kui kirjanduslik manifest. – *Ilo ja elu: valitud artikleid 2005–2021*. Toim. Brita Melts, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk. 185–213.

Hennoste, Tiit 2022b. Kirjandusideoloogia Stalini aja Eestis. – *Ilo ja elu: valitud artikleid 2005–2021*. Toim. Brita Melts, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk. 214–236.

Herrala, Meri E. 2012. *The Struggle for Control of Soviet Music from 1932 to 1948. Socialist Realism vs. Western Formalism*. Lewiston: Edwin Mellen Press.

Hopf, Ted 2012. *Reconstructing the Cold War: The Early Years, 1945–1958*. Oxford: Oxford University Press.

Hruštšov, Nikita 1961. *Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei programmist*. Ettekanne Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei XXII kongressile 18. oktoobril, Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Jäärats, Maria 2014. Kodanliku mineviku ja sotsrealistliku tuleviku vahel. Sotsialistliku realismi diskursuse juurutamine eesti kunstikirjutuses 1944–1948. – *Kunstiteaduslikke uurimusi* 23, lk. 120–139.

Kaasik, Peeter 2022. Marksistlik kultuurirevolutsioon ja internatsionaalne kultuuripoliitika, II osa. Kultuurirevolutsioon Eestis. – *Communist crimes*, avaldatud 14.01.2022, https://communistcrimes.org/et/marksistlik-kultuurirevolutsioon-ja-internatsionaalne-kultuuripoliitika-ii-osa-kultuurirevolutsioon (vaadatud 18.02.2022).

Karjahärm, Toomas 2006. Kultuurigenotsiid Eestis: kirjanikud (1940–1953). – *Acta Historica Tallinnensia* 10, lk. 142–177.

Karjahärm, Toomas, Helle-Mai Luts 2005. *Kultuurigenotsiid Eestis. Kunstnikud ja muusikud 1940–1953*. Tallinn: Argo.

Karotamm, N[ikolai] 1945. Intelligentsi ülesanded majanduslikus ja kultuurilises ehitustöös Eesti Nõukogude Sotsialistlikus Vabariigis. – *Sirp ja Vasar*, 3.02, lk. 2–4.

Kasemets, Anton 1926. Kolmat aastat alates. – *Muusikaleht* 1, lk. 2–4.

Kreegipuu, Tiiu 2007. Ajaloo rakendamine propagandarelvana ehk kuidas kujundati ajalookäsitlus

Nõukogude võimu kehtestamisest 21. juunil 1940 Nõukogude Eesti ajakirjanduses aastatel 1945–1960. – *Tuna* 3, lk. 46–69.

Kõlar, Anu 2020. Okupatsioonid, sõda ja stalinismiaeg (1939–1956). – *Eesti muusikalugu*. Käsikiri, ilmumas 2024.

Kõlar, Anu 2022. Laulupeod Eesti NSV-s. – *Eesti muusikalugu*. Käsikiri, ilmumas 2024.

Kõrvits, Harri 1949. Muusikateaduse ja -kriitika olukorrast Eesti NSV-s. – *Sirp ja Vasar*, 19.03.

Kõrvits, Harri 1950. Eesti nõukoguliku heliloomingu arenguteelt. – *Looming* 11, lk. 1375–1407.

Lippus, Urve 1995. Preface. – *Music History Writing and National Culture*. Eesti Muusikaloo Toimetised 1 / Publications in Estonian Music History 1, ed. by Urve Lippus, Tallinn: Eesti Keele Instituut, lk. 5–6.

Lippus, Urve 2008. Modernist Trends in Estonian Musicology in the 1970s–1980s and the Study of Folk Melodies. – *Journal of Baltic Studies* 39/3, pp. 307–324.

Lippus, Urve 2011. *Muutuste kümnend. EV Tallinna Konservatooriumi lõpp ja TRK algus*. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

Mõistlik, Anu 2007. *Võimusuhete konstrueerimine nõukogude ajalehediskursuses 1946–1979*. Magistritöö, Tartu Ülikool.

Nadžafov, Belousova 2005 = Наджафов, Джахангир, Зинаида Белоусова (сост.) 2005. *Сталин и космополитизм. 1945—1953*. Документы Агитпропа ЦК КПСС. Москва: Международный Фонд „Демократия". [Nadžafov, Džahangir, Zinaida Belousova (sost.) 2005. *Stalin i kosmopolitizm. 1945–1953*. Dokumentõ Agitpropa CK KPSS, Moskva: Meždunarodnõi Fond „Demokratija".]

Pakalns, Guntis 1999. Nõukogude inimene suudab kõike – jutustamisteema sotsialismi ja postsotsialismi ajastul. – *Kuuldust-nähtust*. Tänapäeva folkloorist 4, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk. 45–60.

Pilve, Eli 2010. „Aga vene ajal pidi igas õppetunnis siduma õppematerjali poliitikaga". Ideoloogiline kasvatus nõukogude koolitunnis hilisstalinistlikus Eesti NSV-s. – *Tuna* 4, lk. 54–71.

Pinna, Paul 2010. Uurali taga. – *Minu eluteater ja teatrielu 1884–1944*. Tallinn: Eesti Päevaleht, lk. 309–477.

Raudsepp, Anu, Karin Hiiemaa 2013. Vaenlase kuvandi loomine 1920.–1930. aastate NSV Liidu eestikeelses õppekirjanduses. – *Tuna* 2, lk. 84–95.

Reimann, Heli 2017. Privaatse ja avaliku dünaamikast hilisstalinismiaegses Eesti džässikultuuris. – *Methis. Studia humaniora Estonica* Vol. 16 No. 20, lk. 55–76, https://doi.org/10.7592/methis.v16i20.13889.

Stalin 1945 = Seltsimees J. V. Stalini kõne. – *Rahva Hääl*, nr. 122, 26.05.1945, lk. 1.

Zetkin, Clara 1934. *Reminiscences of Lenin*. New York: International Publishers.

Tamarkin, A[nton] 1948. Konservatooriumi teaduslikust sessioonist. – *Sirp ja Vasar*, 25.12, lk. 7.

Tamm, Marek 2003. Monumentaalne ajalugu. Mida me mäletame Eesti ajaloost? – *Vikerkaar* 10–11, lk. 60–68.

Tannberg, Tõnu 1999. Nõukogude aja uurimisest Venemaal: uuemaid arhiiviteatmikke ja allikaõpetuslikke käsiraamatuid. – *Ajaloolise tõe otsinguil* [*I*]. Toim. Enn Tarvel, Tallinn: Umara, lk. 89–104.

Tannberg, Tõnu 2017. „Kiri ütleb, et peab tuginema vene teadusele …" ÜK(b)P Keskkomitee 16. juuli 1947. aasta kinnine kiri professorite N. Kljujeva ja G. Roskini süüasjas ja selle ajaloolisest kontekstist. – *Methis. Studia humaniora Estonica* Vol. 16 No. 20, lk. 168–187, https://doi.org/10.7592/methis.v16i20.13894.

Tannberg, Tõnu 2023. „See inimene oskab näha! Oskab kirjutada!" Stalini preemia kui kirjanduselu nõukogustamise vahend Hans Leberechti näitel. – *Keel ja kirjandus* 1–2, lk. 68–90, https://doi.org/10.54013/kk782a4.

Teaduslik sessioon ENSV … 1945 = Teaduslik sessioon ENSV Tartu Riiklikus Ülikoolis. – *Postimees*, 14.07.1945.

Tomoff, Kirill 2006. *Creative Union. The Professional Organization of Soviet Composers 1939–1953*. Ithaca, London: Cornell University Press.

Topman, Monika 2001. Tallinna Riiklik Konservatoorium 1940. aastate teisel poolel. – *Eesti kultuur 1940. aastate teisel poolel*. Toim. Kaalu Kirme, Maris Kirme, Tallinna Pedagoogikaülikooli Toimetised, A, Humaniora 19, Tallinn: Tallinna Pedagoogikaülikool, lk. 37–53.

Undusk, Jaan 2003. Retooriline sund eesti nõukogude ajalookirjutuses. – *Võim & kultuur*. Koost. Arvo Krikmann, Sirje Olesk, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk. 41–68.

Undusk, Jaan 2013. Sotsialistliku realismi lenduv reaalsus. Esteetika kui reaalpoliitika riist. – *Vikerkaar* 6, lk. 39–61.

Undusk, Jaan 2023. Stalinistlik keelediskurss. Keskkond ja pärilikkus. – *Keel ja kirjandus* 1–2, lk. 7–43, https://doi.org/10.54013/kk782a2.

Ventsel, Andreas 2006. „See vereside on nüüd uuesti kinnitatud, värskendatud ja laiendatud": „Rahva" konstrueerimine Teise maailmasõja järgses nõukogude poliitilises retoorikas. – *Akadeemia* 7, lk. 1427–1449.

Viires, Ants 2003. Eesti ajalugu stalinlikus haardes. – *Tuna* 1, lk. 32–47.

Vlassova 2010 = Власова, Екатерина 2010. *1948 год в советской музыке: документированное исследование*. Москва: Классика-XXI. [Vlassova, Jekaterina 2010. *1948 god v sovetskoi muzõke: dokumentirovannoje issledovanie*. Moskva: Klassika-XXI.]

Tallinn State Conservatoire's 1948 Academic Session in the Context of Soviet Ideology

Meeta Morozov

Summary

During the Soviet regime the discipline of history was primarily seen as a propaganda tool and as a possibility for spreading communist ideology. One of the strategies for implementing the Soviet worldview was the re-evaluation of past events and rewriting the history of the Soviet nations in the fields of politics, literature, art and music. While the subject of creating "a new Soviet history" of the Estonian people has been more thoroughly researched, the area of rewriting Estonian music history has hitherto lacked a comprehensive study.

This article aims to shed some light on this little studied topic by focusing on how the ideological aspects were manifested in the papers[1] of the first academic session of the Tallinn State Conservatoire, which took place in December 1948. The organisation of this event was directly influenced by the resolution of the Communist Party of the Soviet Union "On Muradeli's Opera *The Great Friendship*", which was issued on 10 February 1948 (Nadžafov, Belousova 2005) and which marked a significant increase in ideological pressure on the musical life of the USSR. In accordance with the demands of the Party, the session concentrated on (re)evaluating Estonia's musical heritage according to the principles of Marxist-Leninist aesthetics and on finding the relationship between Estonian and Russian culture. The article examines which elements of Soviet ideology were present in the texts and how and by what means the authors associated them with Estonian music history.

Analysis of the session papers indicates that the session marked a considerable shift in the rethinking and rewriting of Estonian music history. The presenters, the academic staff of the conservatoire (Jaak Ottender, Herbert Tampere, Bruno Lukk, Anna Klas, Aurora Semper, Karl Leichter, Artur Vahter), tried to interpret Estonian music life through the lens of Marxism-Leninism and of the official postulates that pertained to Soviet art, its aims and its characteristic features. Among the ways the ideology was conveyed in the papers was, for example, through the use of quotations by Stalin, Lenin and other political figures as well as by emphasising the primary role of ideology in the creative and educational fields. There was also a tendency towards more ideological introductions and conclusions, while the main body of the text could be relatively neutral. An important place was given to explanations of Soviet art as a phenomenon and to the official theory of Soviet art – socialist realism, which was juxtaposed to formalism. Art was repeatedly symbolised as a weapon and the fact of its "belonging to the people" was also emphasised.

As one of the main goals of the session was to discover the positive influences of the Russian nation and Russian culture on Estonian (music) culture, the speakers repeatedly highlighted the historically friendly relations between Estonians and Russians, while portraying the Germans as a common enemy. This narrative was relatively easy to implement due to both Estonia's history and geographical location as well as to the nationalist movements that had been strong in Estonia in the 1930s (Undusk 2003: 46; Lippus 1995: 5; Tamm 2003: 64–65). Among the other main topics were an emphasis on the leading role of the Party in controlling art and the importance of (self-)criticism. The new Soviet approach to the past was implemented by new vocabulary and rhetoric and repeated slogans as well as by using half-truths and facts taken out of context.

It can be assumed that for the majority of the session's lecturers Soviet ideology was disagreeable and often unacceptable. Several of them – including Karl Leichter, Aurora Semper – belonged to the group of intellectuals active during the period of the independent Republic of Estonia and were deeply rooted in Estonian/Western culture. However, the ideological aspect appeared to a greater or lesser extent in all the presentations. The most pressing reason for this was certainly the fear of being fired –

[1] The papers are kept at the Estonian Academy of Music and Theatre library archive.

the first conservatoire professors had already been dismissed in August 1948 –, repressed or even arrested.

Despite the fact that the ideological aspect can be observed in all the presentations, it did not save the entire authorship from criticism; in the case of musicologists Aurora Semper and Karl Leichter this only worsened as time went on, ending with their dismissal from the conservatoire in the following years. However, with the assistance of the academic session an attempt was made to move forward along the path of Soviet ideology. Amongst other things, its continuation can be seen in the long process of compiling a Soviet history of Estonian music and the subsequent academic sessions of the conservatoire, which merit a separate study of their own.

Teose ühisautorsus ja selle mängulised elemendid heliloojate põlvkondliku mõttekaasluse peegeldajana Malera Kasuku klaveritrios (1977)

Anu Veenre

Abstract

Collaborative authorship of compositions is a rare phenomenon in classical music. An intriguing example of this from Estonian music history is a piano trio – a neoclassical piece consisting of three movements for violin, cello and piano – jointly composed in 1977 by three young composers, Mati Kuulberg (1947–2001), Lepo Sumera (1950–2000) and Raimo Kangro (1949–2001). They attributed the work to the pseudonym Malera Kasuku, formed from the initial syllables of their own names, which is still used in promotional materials for the composition.

The article focuses on the creation, presentation, performances and reception of Malera Kasuku's Piano Trio, illustrating the uniqueness of this multi-authored collaboration. The discussion reveals a certain generational creative like-mindedness among the three composers in the 1970s, while also exposing some aspects of the organisation of the Composers' Union as the central institution of Soviet professional composers.

From a theoretical standpoint, the thematic approach is based mostly on the idea of postmodernist playfulness, which manifests itself through all the above-mentioned facets of the work and reveals the composers' humorous attitude towards their piano trio. The work's descriptions and reviews in various media outlets published since its creation serve as the study's main sources.

Sissejuhatuseks

Helitööde ühisautorsus on klassikalises muusikas haruldane nähtus ning seda ka veel tänapäeval, mil piirid akadeemilise nüüdismuusika kui traditsiooniliselt teose- ja autorikeskse loomevaldkonna ja teiste heliloomingu žanride vahel on ähmastunud. Eesti muusikaloo eredaks näiteks selles vallas on klaveritrio – neoklassitsistliku helikeelega kolmeosaline teos viiulile, tšellole ja klaverile –, mille 1977. aastal kirjutasid ühiselt kolm noort heliloojat: Mati Kuulberg (1947–2001), Lepo Sumera (1950–2000) ja Raimo Kangro (1949–2001). Teose autoriks märkisid nad oma nimede esisilpidest moodustatud Malera Kasuku, mida kasutatakse helitööd tutvustavates materjalides siiani.

Artikkel keskendub Malera Kasuku klaveritrio sünniloole, esit(l)ustele ja retseptsioonile, mis illustreerivad muu hulgas mitme autori koostöös valminud teose erakordsust. Käsitluse peamine eesmärk on näidata eeltoodud aspektide kaudu kolme helilooja teatavat loomingulist mõtteühtsust 1970. aastatel, avades selleks ka heliloojate liidu kui nõukogude professionaalsete heliloojate keskse institutsiooni töökorralduse mõningaid tahke.

Teoreetiliselt lähtun teemakäsitluses enim postmodernistliku mängulisuse ideest, vaadeldes seejuures klaveritriot heliloojate põlvkondliku mõttekaasluse ühe ilminguna. Artiklis selgitan, milles avaldus Malera Kasuku klaveritrio mängulisus, millest võis see tuleneda, mil moel on mängulisus mõjutanud teose retseptsiooni ning kaasa aidanud selle püsimisele eesti kammermuusika repertuaarikaanonis. Uurimuse alguses annan ülevaate ajastu käsitlusest senises muusikalookirjutuses ning tutvustan Eestis 1970. aastatel professionaalset tegevust alustanud heliloojate põlvkonda, kelle hulka kuulusid ka Kuulberg, Sumera ja Kangro. Tähelepanu pööran ka teiste Eesti heliloojate ühisautorsuses valminud loomingule üldisemalt, et vaadelda Malera Kasuku klaveritriot selle kontekstis. Töö peamise uurimismaterjali moodustavad eri tüüpi meedias ilmunud teosetutvustused klaveritrio loomisajast saati, kokku mõnikümmend näidet.[1]

[1] Täpsemat ülevaadet läbivaadatud materjalidest on keeruline koostada ning see pole ka vajalik, kuna eriti kontserditutvustustes ringlevad teose kohta sageli samad laused või lausekatked, mille autorsust või algallikat pole lihtne määrata.

1970. aastad eesti muusikalookirjutuses ja tollase noorema põlvkonna heliloojate tutvustus

Eesti 1970. aastate heliloomingut on muusikalookirjutuses käsitletud enim ajastu stiiliuuenduste võtmes konkreetsete isikute loomingu näitel. Kõige rohkem on uuritud kaht tol kümnendil välja kujunenud originaalset autoristiili – Veljo Tormise (1930–2017) regilaulupõhist loomingut (Lippus 1985, 2010; Järg 1991; Ross 2017; Daitz 2022 jt.) ning Arvo Pärdi (snd. 1935) *tintinnabuli*-teoseid (Vaitmaa 1988; Maimets-Volt 2009; Shenton 2012; Brauneiss 2017; Karnes 2017, 2021; Bouteneff 2021; Siitan 2022 jt.). Samuti on kirjutatud 1970. aastatest kui kümnendist, mil eesti muusikas kerkis esile uus grupp noori heliloojaid, kelle loomingut ühendava joonena on nähtud postmodernistlike elementide esinemist isesugustes stilistilistes sümbioosides (Vaitmaa 2000: 165; Kotta 2023). Nende autorite hulka kuulusid ka Mati Kuulberg (1947–2001), Lepo Sumera (1950–2000) ja Raimo Kangro (1949–2001). Kui 1930. aastatel sündinud heliloojate kohta on tänaseks ilmunud ka eri tüüpi monograafiaid, siis neist nooremate heliloojate kohta tervikkäsitlusi veel pole.

Isikupõhist lähenemist muusikaloo uurimisel peegeldavad aga hästi ka vahemikus 1970–1992 ilmunud neli artiklikogumikku, mis sisaldavad ühtekokku kahekümne kuue Eesti 20. sajandi komponisti elu ja loomingu tutvustust, tuginedes selleks (enamjaolt) ulatuslikele heliloojatega tehtud intervjuudele ja pakkudes artiklite põhisisuna põhjalikke teostekirjeldusi.[2] Neist viimane, 1992. aastal ilmunud kogumik „Eesti tänase muusika loojaid" sisaldab kuut artiklit just 1970. aastatel oma loomingulist tegevust alustanud heliloojate Lepo Sumera, Raimo Kangro, Alo Põldmäe, Mati Kuulbergi, Tarmo Lepiku ja René Eespere kohta, pakkudes kasulikku taustakirjandust ka siinsele käsitlusele (Eesti tänase muusika loojaid 1992). Nimetatud heliloojatest põhjalikumalt on käsitletud vaid Lepo Sumera muusikat, kelle 55. sünniaastapäeva puhul korraldatud sümpoosioni ettekannete põhjal ilmus ka artiklikogumik (Lock, Vaitmaa 2006).

Isikupõhise lähenemise kõrval on 1970ndate uut heliloomingut vähemal määral uuritud muusikaelulistes seostes: kõik tollal hoogustunud nähtused, nagu vanamuusikaliikumine, arhailisema rahvamuusika (s.t. regilaulu) taaselustamine ja viljelemise viisid, pop- ja rokkmuusika levik ning huvi tõus maailmamuusika vastu, moodustasid ja sidusid omal moel siinsete loovmuusikute erinevaid põlv- ja kogukondi. Neil kõigil olid peegeldusena eesti tollasele muusikakultuurile oma mõju kunstmuusika arengule (vt. Veenre 2018). Lisandunud või ilmumisjärgus on ka mitmeid uurimusi, milles vaadeldakse Eesti 20. sajandi teise poole heliloomingut ja muusikakultuuri (hilis)nõukogude aegse ühiskonna osa või peegeldusena ning mille üheks uurimisteemaks on seega vaimu ja võimu (ajas muutuvad) suhted (Klooren 2019; Kõlar 2023; Kotta 2023). Minugi artikkel püüab pakkuda täiendust niisugusele lähenemisele, võttes heliloojate põlvkondliku mõttekaasluse (vt. edaspidi) ja sealtkaudu nende loomingulise tegevuse kirjeldamisel arvesse ka muusikaelu institutsionaalset korraldust.

Mõistmaks Malera Kasuku klaveritrio tähendust selle loomisajal, on esmalt põhjust lühidalt peatuda loovisikute positsioonil nõukogude võimu ajal. Nõukogude süsteemis andis helilooja staatuse muusikaline kõrgharidus, mis omandati valdavalt konservatooriumis heliloomingu erialal. Seejärel avanes noorel heliloojal võimalus astuda heliloojate liitu – professionaalseid heliloojaid ja muusikateadlasi koondavasse organisatsooni, mille peaeesmärgiks oli korraldada ja kontrollida uut heliloomingut (Klooren 2019: 25; Kõlar 2023). Ehkki näiliselt oli loomeliidu liikmeks olemine vabatahtlik, oli tegelikkus teistsugune. Nimelt võis avalikult esitada ainult neid teoseid, mida oli liidus kuulatud ja millele heakskiit antud. Samuti ostis kultuuriministeerium üksnes heliloojate liidu liikmete teoseid. Niisiis oli heliloojate erialane tegevus ilma loomeliidu liikmepiletita sisuliselt võimatu.

1970. aastatel lõpetasid Tallinna konservatooriumi helilooja diplomiga 18 inimest ning lisaks leidus veel kaks muul erialal lõpetanud, kuid samuti heliloojana kanda kinnitanud autorit (Topman 1989: 70–77). Professionaalset tegevust jätkasid neist läbi hilisnõukogude perioodi umbes pooled: Alo Põldmäe (snd. 1945, diplom 1970), Mati Kuulberg (diplom 1971),

[2] Mõttelise jätkuna nimetatud artiklikogumikele ilmus 2009. aastal ka väljaanne „Kaheksa portreed" (vt. Arujärv 2009).

Aarne Männik (snd. 1947, diplom 1973), Raimo Kangro (diplom 1973), Lepo Sumera (diplom 1973), Olav Ehala (snd. 1950, diplom 1974), René Eespere (snd. 1953, diplom 1977), Tarmo Lepik (1946–2001, diplom 1977), Rein Rannap (snd. 1953, diplom 1977) ja Peeter Vähi (snd. 1955, diplom 1980).[3] 1970ndate esimesel poolel tegevust alustanud autoreid nähti seejuures juba toona uue, tugeva heliloojate põlvkonnana, kes on toonud kõrgel professionaalsel tasemel eesti heliloomingusse uusi ja eriilmelisi jooni (vt. Tauk 1973; Oja 1977; Pudemeid improviseeritud triost ... 1984; Lippus 1984; Daragan 1992: 60; Mihkelson 2007: 83–88). Malera Kasuku klaveritrio autorite Kuulbergi, Sumera ja Kangro tegevust kajastati seetõttu küllaldaselt ka meedias ning kõigi kolme loomingut tunnustati 1970ndate teisel poolel (ja 1980ndatel) ametlikult ka ENSV muusika aastapreemiaga (Kuulberg 1977. ja samuti 1986. aastal; Sumera 1977. ja 1982., 1985., 1989. aastal; Kangro 1978. ja 1988. aastal).[4] Seega olid kõik kolm teada-tuntud heliloojad, kes suhtlesid ühtviisi aktiivselt laiema (muusika)avalikkusega, jagasid oma mõtteid ja seisukohti kaasaegse muusika ning nende endi loomealase tegevuse ja plaanide kohta.

Postmodernistlik mängulisus ja heliloojate põlvkondlikkuse aspekt uurimuse teoreetilise vaatepunktina

Mängu fenomen kerkis Eesti kunstipraktikas kõige selgemalt esile 1960ndate lõpul alanud sõnateatri uuenemises, mida on Mati Undi lavastuste ja Madis Kõivu näidendite kaudu põhjalikult käsitlenud Luule Epner, eelkõige monograafias „Mängitud maailmad" (2018). Muusikasse puutuvalt saab mängulisusega tinglikumalt seostada teatriuuendusega samaaegselt alanud *happening*'e, mille kõmulisemaks näiteks on 1968. aasta jaanuaris nelja muusiku – Arvo Pärdi, Kuldar Singi, Mart Lille ja Toomas Velmeti – osalusel Tallinna Kirjanike Majas toimunud etendus „Kremoona ringmäng".[5] Tagantjärele on käsitletud „Kremoona ringmängu" eksperimentaaletenduse või instrumentaalteatrina, mille erinevaid tahke on analüüsinud Anu Allas (Allas 2014; vt. ka Vaitmaa 2000: 154). Nii *happening*'ide kui ka teatriuuenduslike lavastuste mängulisus oli seotud performatiivsuse eri aspektide, sh. vormi- ja väljenduslike eksperimentidega, mis ajuti mõjusid publikule kohapeal sündinud fantaasiaküllase improvisatsioonina. Siinses artiklis vaadeldava, 1977. aastal ilmavalgust näinud Malera Kasuku „juhtum" oli aga oma mängulisuse poolest hoopis teist laadi, avaldudes kunstivormi uuendamise asemel pigem viisis, mil moel heliloojad ühisautorsuses kirjutatava teose loomisse suhtusid ning seda hiljem esitlesid. Seejuures pakun välja, et põlvkondliku mõttekaasluse ilminguna oli Malera Kasuku klaveritrio loomise üheks peamiseks eeltingimuseks heliloojate mänguline meelelaad. Artiklis edaspidi kasutangi mängulisuse mõistet postmodernistlikus tähenduses, viidates loovisikute teatavale meelelaadile, nagu seda on eesti kirjanduskultuuri analüüsimisel teinud Piret Viires

---

3 Tarmo Lepik lõpetas konservatooriumi muusikateaduse erialal ning Rein Rannap konservatooriumi klaveriklassi 1977. aastal, mõlemast sai heliloojate liidu liige 1979. Heliloojatena ehk vähem tuntud, kuid erialadiplomiga lõpetasid 1970ndail aastail konservatooriumi veel Anne Erm (diplom 1970), Ilmar Pakri, Johannes Laos (mõlemad 1971), Jaanus Juul (1972), Tiina Kiilaspea (1973), Mark Rais, Kaupo Uibo (mõlemad 1977) ning Jaak Jürisson, Elo Kongo ja Mare Põldmäe (kõik kolm 1979).

4 Kuulbergile oli juba varem, 1972. aastal omistatud ELKNÜ (Eestimaa Leninlik Kommunistlik Noorsooühing) kirjandus- ja kunstipreemia, Kangro ja Sumera tegevuse laiemat profiili ja avalikku tuntust näitavad aga mõlemale määratud ENSV teenelise kunstitegelase aunimetus, kuigi mõnevõrra hilisemast ajast (Kangrole 1984. ja Sumerale 1986. aastal). Nõukogude ajale iseloomulik autasustamiskultuur peegeldas võimustruktuuride eesmärki näidata loovisikuid ja nende tegevust nõukogude (kunsti)ideoloogia kandjatena. Tegelikkuses muutus hilisnõukogude perioodi jätkudes ka Kuulbergi, Sumera ja Kangro suhe valitsevasse poliitilisse režiimi ja kultuurielu korraldusse üha avalikumalt võõristavaks, mis väljendus nii ironilistes väljaütlemistes kui tegevuses.

5 Sündmust mäletatakse peamiselt seetõttu, et etteaste käigus olevat viiulit põletatud, ehkki asjaosaliste kinnitusel süttis pill siiski kogemata (Arvo Pärdi ja Kuldar Singi seletuskiri ENSV Heliloojate Liidu juhatusele 16.01.1968, viidatud Allas 2014: 10 kaudu). Üksikuid näiteid muusikute korraldatud *happening*'idest samal ajaperioodil võib tuua veel – näiteks toimus Tõravere Observatooriumis 1966. aastal kammeransamblite konkursi ajal eksperiment, milles instrumendina leidis kasutust vana lennukimootor. Seda sündmust on meenutanud osalised Jaan Rääts (vt. Kolk 1985: 13) ja Toomas Velmet (Normet 2022: 27); ülevaadet kunsti-, teatri- ja muusikatudengite korraldatud *happening*'idest aastatel 1965–1971 vt. Helme 2013: 228.

(2006 ja 2011) ning kunstikultuuri näitel Tõnis Tatar (2015).

Ehkki muusikalise postmodernismi definitsioone on erinevaid, seostatakse seda kunstmuusika käsitlustes eelkõige heliloominguga, milles kasutatakse või kombineeritakse omavahel eri (ajaloolisi) stiile, tehnikaid, tsitaate või muul moel allusiooniderikast helikeelt, peegeldades sedakaudu ka heliloojate iroonilist suhtumist neid ümbritsenud (muusika)kultuuri või ühiskondlikesse protsessidesse (Kramer 2002: 14, 16–17).[6] Muusikaliste tunnuste poolest pole Malera Kasuku klaveritrio seega sugugi postmodernistlik teos – tegemist on stiiliühtse, neoklassitsistliku vormikujunduse ja rütmienergiaga helitööga. Postmodernistlike kunstipraktikatega seostatavad mängulisus ja iroonia (Brooker 2003: 202–204; Kramer 2002: 16; Viires 2006: 31) avalduvad selle helitöö puhul just teose loomisprintsiibis ja esitlemise viisis. Ühtlasi peegeldavad viimased hästi ka teose autorite kui postmodernsete indiviidide jooni, mille hulka arvatakse samuti „maailmasse suhtumine läbi iroonilise ja mängulise prisma" (Viires 2006: 33[7]). Et komponistide puhul võiks maailmasse suhtumise võrdsustada tinglikult ka suhtumisega (omaenda) heliloomingusse, toon järgnevas mõned näited, mis illustreerivad Lepo Sumera, Raimo Kangro ja Mati Kuulbergi mängulist meelelaadi (eeskätt) 1970. aastate teisel poolel ning heidavad ühtlasi valgust Malera Kasuku loomisaja sotsiaal-poliitilisele kontekstile.

1977. aasta veebruaris osales Lepo Sumera Moskvas NSVLi Heliloojate Liidu noorte loomingule pühendatud IV pleenumil, mille muljeid jagas ta hiljem ajalehes Sirp ja Vasar:

> Üldine probleemistik on praegustel noortel heliloojatel kahjuks või õnneks, ei oska öelda, üks ja seesama. Enamik pleenumil esindatud autoritest tegeleb sügavate filosoofiliste probleemidega. Kui seesugust muusikat nii palju korraga kuulata (nagu seekord paratamatu oli), tekib tunne, et muusika põhieesmärk on väga tõsise inimese kasvatamine, aga mitte tema vaimu arendamine. Rohkem oleks tahtnud kuulda oma mõtlemiselt vaimukamat muusikat. Võib-olla sellepärast tõusidki esile R[aimo] Kangro, M[ati] Kuulbergi, lätlaste I[mants] Zemzarise ja P[eteris] Vasksi teosed, milles leidus vaimusädelust, aga ka groteski. Sageli eeldatakse, et noore autori puhul on tegemist ka elurõõmsa muusikaga. See kokkutulek tõestas otse vastupidist. (Sumera 1977)

Kirjeldatud igatsust vaimuka ja elurõõmsa muusika järele on hõlpus tõlgendada Sumera (postmodernistlikult) mängulise meelelaadi ilminguna, kuid kaalu annab sellisele tõlgendusele ka toon, millises Sumera kõneles iseäranis 1970ndate teisel poolel oma loometööst. Küsimusele edasiste loominguplaanide kohta vastas ta näiteks nii: „Ma ei salli üldsegi vokaalmuusikat ja seepärast vist kirjutangi nüüd ühe vokaalteose, mille teksti ma kannatamatusega ootan Henn-Kaarel Hellatilt. Seni on mu ettekujutus teksti ja muusika vahekorrast tõepoolest täiesti ähmane ja ma tahan selle probleemi enda jaoks lahendada." (Kulo 1977) Sumerale sekundeeris samas intervjuus Kangro: „Mina jälle ei salli ooperit, ütlen ma otse, ja seepärast hakkan jälle ooperit kirjutama."[8] (Kulo 1977) Ehkki mõlema helilooja loomingus on uurijad täheldanud ja kirjutanud

---

6 Eesti muusikaloo diskursuses on seejuures tähelepanu pälvinud küsimus, kas postmodernistlikuna tuleks tõlgendada mistahes muusikat, milles kasutatakse eri stiile ja tehnikaid, või kitsamalt vaid niisugust, milles neid kasutatakse hierarhiavabalt. Esimesel juhul on eesti muusikas postmodernistlikuna vaadeldavad näiteks nii Arvo Pärdi kollaažitehnikas teosed 1960. aastatest kui ka osa just 1970. aastatel alustanud heliloojate tollasest loomingust (vt. Vaitmaa 2000: 156–166). Teisel juhul pole aga postmodernism väärtuste relativismina eesti muusikas kanda kinnitanud, seda vähemasti mitte enne 1990. aastaid (Kotta 2023).

7 Konkreetses tsitaadis viidatakse läänelikule tarbimisühiskonnale, kuid hiljem jõuab autor arutluses nõukogude totalitaarse ühiskonnani.

8 Plaanitav teos, ooper „Ohver" valmis Kangrol 1981. aastal (libreto: Kulno Süvalep ja Leelo Tungal Aleksei Tolstoi jutustuse „Siug" ainetel). Sumera eelviidatud vokaalteosest kujunes aga „Seenekantaat" (1978/1983), mille teksti koostaski Henn-Kaarel Hellat seeneleksikoni põhjal.

ka nende muusikalisest huumorist,[9] peegeldab niisugune irooniline naljaviskamine pigemini just mõlema autori teatavat meelelaadi ja mängulist eneseväljendust kui loomeprotsessi tegelikku olemust.

Vaimukust võib täheldada ka Malera Kasuku autoriteringi mõnede teoste pealkirjades või tekstivalikus. Selliste hulka võib arvata näiteks Sumera „Seenekantaadi" (1978/1983), mille tekst koosneb üksnes ladinakeelsetest seenenimetustest, või klaveripalad „Pardon, Fryderyk" (1981) ja „Nukker toreadoor" (1984), mille pealkirjad ei jäta muusikalooliste konnotatsioonide tõttu ehk kedagi päris tõsiseks. Kangro muusikas leidub irooniat ja stiilidemängu rohkemgi kui Sumera teostes, kuid nn. vaimukad pealkirjad pärinevad tema puhul pigem hilisemast loomeajast (näit. „Uku ja Eco" või palade pealkirjad 1990. aastate sarjas „Displays"). Malera Kasuku klaveritrio kolmanda autori, Kuulbergi puhul on leidlik-vaimukatena kirjeldatud juba 1970ndail tema instrumentaalansamblite koosseise, sh. „Partiitat" flöödile, oboele, altsaksofonile ja tuubale (loodud 1969) ja „Viit eesti rahvaviisi" klarnetile, vioolale ja kontrabassile (1969/1988) (Sule 1977; Põldmäe 2021: 20). Kuulbergi teoste pealkirjad viitavad aga enamasti lakooniliselt žanrinimetustele.

Vaimukuse teema lõpetuseks on põhjust nimetada ka helitöid, mille pealkiri või tekstivalik mõjuvad mitmetähenduslikult, andes võimaluse mh. nende ühiskonnakriitilisele tõlgendusele: Kuulbergi teostest kuulub selliste hulka näiteks ENSV Heliloojate Liidu 40. aastapäevale pühendatud avamäng „Dominante" (1983[10]) ning Kangro kirjutas 1977. aastal pühendusega oktoobrirevolutsiooni 60. aastapäevale oratooriumi „Credo", mille tekst pärineb kommunismiehitaja moraalikoodeksist ... Kui „Dominante" puhul võiks ajaloolise konteksti mittetundmisel jääda teose pealkirja ühiskonnakriitiline aspekt ehk uurija fantaasiamaailma tuletiseks – minule mõjub see institutsioonikriitikana –, siis „Credo" teksti mitmeti tõlgendatavus (iroonilisus) on Eesti muusikaelu ja/või nõukogude ühiskonna toimimist tundvale lugejale ilmne.

Äratab tähelepanu, et mängulisus moel, nagu seda tõlgendan seonduvalt Malera Kasuku klaveritrio autorite meelelaadi ja loominguliste hoiakutega, neist vanemate ega nooremate kolleegide puhul eesti muusikas kuigivõrd ei avaldu. Irooniale kalduva vaimukuse avaldused, millest tuleb klaveritrio esitlemise näitel juttu allpool, iseloomustasid just Kuulbergi, Sumerat ja Kangrot. Seetõttu võiks nende ühistöös valminud teose uurimisele postmodernistlikust vaatenurgast pakkuda täiendust ka heliloojate põlvkondliku kuuluvuse aspekt.

Sotsiaalteadustes määratletakse ühe põlvkonnana inimgruppi, kelle peamised mõtlemis- ja tegutsemisviisid on mõjutatud samadest nende eluajal ühiskonnas aset leidnud sündmustest. Seejuures kujundavad kõige määravamalt iga põlvkonna põhiväärtusi, töö- ja eraelus tehtud valikuid ning otsuseid need sündmused ja protsessid, mis leiavad aset inimese täiskasvanuikka jõudmise ajal, s.t. hilisest murdeeast kuni aktiivse sisenemiseni tööturule. (Aarelaid-Tart 2012a; Nugin 2010; Nugin jt. 2016) Kuna Eesti 20. sajandi ühiskonna peamisi olusid ja protsesse on kujundanud erinevad poliitilised muutused, on ka eesti eri põlvkondade nimetamisel käibel peamiselt poliitilise ajaloo põhised mõisted. Näitena on Aili Aarelaid-Tart toonud välja „tsaariaegsed", „eestiaegsed", „Stalini-aegsed", „stagnaaegsed" ning „laulva revolutsiooni lapsed" (Aarelaid-Tart 2012a: 7). Põlvkond, millesse kuuluvad Kuulberg, Kangro ja Sumera, on sündinud 1940. aastate teisel poolel. Üldistavalt nimetatakse seda generatsiooni (teise maailma)sõja järel Nõukogude Eestis sündinute põlvkonnaks, mida on määratletud ka „sulaaja" noorusena. Nende

> eneseteostamiseni jõudmine langes kokku nõukogude ühiskonna teatava liberaliseerumise („sula") lõpuga, Praha kevade

[9] Muusikalise huumori käsitlusi on erinevaid, kuid üldjuhul eristatakse selle kaht tüüpi: vihjehuumor, mis viitab muusikavälisele kõrvaltähendusele, ning puhas huumor, mis tuleneb ootamatustest helitöö muusikalises materjalis. Tuginedes teoreetilise raamistikuna Laurie-Jeanne Listeri ja Hubert Daschneri käsitlustele, on huumorist Lepo Sumera instrumentaalmuusikas kirjutanud huvipakkuva artikli Kai Tamm (Tamm 2006).

[10] Teose esiettekanne toimus 1984. aasta aprillis NSVL Heliloojate Liidu XII kongressi raames korraldatud Nõukogude Eesti muusika festivalil. Festivaliga tähistati Eesti NSV Heliloojate Liidu 40. tegevusaastat ning selle avateoseks oli just Kuulbergi sümfooniline avamäng „Dominante".

> verreuputamisega, Pariisi tudengirahutustega. Tudengiseisusesse jõuti veel vabadustuhinaga hinges, diplomi saamise ajaks olid illusioonid haihtumas. Iseseisva elu alustamise kõige mugavamaks strateegiaks osutus kohanemine allakäigusuunal ühiskonnaga, ometi oli mingi mekk sõnulseletamatust vabadusest siiski meelel ja mälus. (Aarelaid-Tart 2012b: 58)

Jääb mulje, et Kuulbergi, Sumera ja Kangro puhul avaldus kohanemine võrdlemisi aktiivse osalemisena eri tüüpi ühiskondlikes-poliitilistes tegevustes, mille eesmärki või korraldusse suhtusid nad aga (vähem või rohkem avalikult) irooniaga. Sellisena võib näha näiteks nende sõnavõtte heliloojate liidu töökoosolekutel ja meedias, Kangro kuulumist komparteisse, Kuulbergi teoste pühendusi oktoobrirevolutsioonile jms. Kuulbergi, Sumera ja Kangro suhtumine valitsevatesse oludesse polnud mitte võitluslik ega eskapistlik, nagu seda võis täheldada nende vanemate kolleegide puhul (Kotta 2023; Kõlar 2023), vaid – põlvkondlikkuse ilminguna – irooniline. Inimeste põhiväärtusi uurinud Laur Lilleoja käsitlusest tuleb seejuures välja, et 1940ndatel sündinute põlvkond jagab küll neist vanema generatsiooni, enne Teist maailmasõda sündinutega samu väärtusi (*loodus*, *ustavus* ja *ühiskonna turvalisus*), kuid ühtlasi „peavad nad suhteliselt olulisemaks *vabadust* ning vähem oluliseks *isiklikku turvalisust*" (Lilleoja 2012: 258). Osalt peegeldab ka Malera Kasuku klaveritrio loomine ja esitlemise viis Kuulbergi, Sumera ja Kangro ühiskonnakriitilist hoiakut ning sotsiaalset julgust, millel peatun artiklis veel ka hiljem.

Ühisautorsus eesti kunstmuusikas

Ühisautorsust peetakse (heliloojate vahelise) loomingulise partnerluse üheks vormiks, mille sisu on aga tõlgendatud erinevalt. Seda nähtust on vähe uuritud[11] ning näiteks ingliskeelsete entsüklopeediate teemakohastes artiklites ei avata ühisautorsuse mõiste sisu ja tähendust kuigivõrd, mistõttu ka nendes välja toodud teoste loetelu või tutvustus mõjuvad (kohati) suvalisena.[12] Ka eestikeelsetes tekstides valitseb selle teema käsitlemisel terminoloogiline ebamäärasus: heliloojate koostöös, ühis-, kaas- või kollektiivautorsuses sündinud muusikat määratletakse kas autorite ühistöö, -loomingu või isegi ühisteosena, neil omavahel sisuliselt vahet tegemata.

Nagu juba märgitud, esineb ühisautorsust akadeemilises muusikas üpris harva, nii ka eesti heliloojate loomingus. Võib arvata, et selle (üheks) põhjuseks on professionaalses kompositsiooniharidus kinnistunud muusikateose kontseptsioon, milles käsitatakse teost kui autori individuaalsust ja isikupära väljendavat, noodikirjas fikseeritud ja lõpetatud kunstilist tervikut. Sellest tulenevalt nõuab mitme autori ühine loometegevus kõigilt asjaosalistelt huvi ja valmisolekut töötada harjumuspärasest erinevalt, kuid annab ka võimaluse hoopis teistsuguste loominguliste ideede teostamiseks. Kuna Malera Kasuku klaveritrio analüüsimisel mängulisuse aspektist on teose ühisautorsusel võtmepositsioon, peatun järgnevas põgusalt ka muul (eesti) ühisautorsuses valminud heliloomingul eesmärgiga kaardistada selle harva esineva nähtuse mõningad tüüpilised jooned. Seejärel vaatlen Malera Kasuku klaveritriot kirjeldatud tutvustuse kontekstis, peatudes nii teose tavapärastel kui erilistel aspektidel.

Siin mõistan ühisautorsuses valminud muusikana teoseid, mille loojad on komponeerimisel toetunud ühisele muusikalisele või programmilisele ideele, leppinud omavahel kokku iga

[11] Kunstmuusika vallas on seni põhjalikumalt uuritud heliloojate ja interpreetide omavahelist koostööd, mida tingib mh. huvi tõus esituskunstide analüüsimise vastu üldisemalt viimastel aastakümnetel (vt. Clarke, Doffmann 2017; Barrett 2014). Heliloojate omavahelise koostöö hulka on vahel arvatud ka teostele seadete kirjutamine või nende lõpetamine pärast helilooja surma, kuid needki näited jäävad käesoleva artikli fookusest välja. Ehkki Malera Kasuku klaveritrio puhul pole kahtlust, et teos on kirjutatud ühisautorsuses, pakkus mu siinsele käsitlusele inspiratsiooni ka Simon Perry artikkel „Rimsky-Korsakov and Musorgsky: a posthumous collaboration?", milles arutletakse mh. selle üle, millisel juhul tuleks Nikolai Rimski-Korsakovi töid vaadelda Modest Mussorgski teoste seade autorina, millisel puhul nende lõpetajana ja millisel puhul teose kaasautorina (vt. Perry 2014).

[12] Vt. Boyd 2001; Classical music written in collaboration (vaadatud 12.07.2023).

osaleva autori ülesanded ja (tõenäoliselt) kooskõlastanud ka loometöö ajalised raamid.[13] Niisuguseid helitöid on Eestis loodud kokku vaid tosinkond, kusjuures varaseim neist pärineb 20. sajandi keskpaigast, hilisemad näited paari aasta tagusest ajast (vt. tabel 2 artikli lisas). Nii nagu rahvusvahelises kontekstis moodustab ka Eestis ühisautorsuses valminud teostest arvestatava osa (kergemuusika poole kaldu või muul moel eri žanre põimiv) lavamuusika, ülejäänud näited on aga oma kontseptsioonilt ja žanrilt väga eripalgelised. Seejuures on pea kõik artikli lisas loetletud töödest vaadeldavad teatud tüüpi muusikaliste eriprojektidena, mille loomisidee ja -printsiip pärinevad pigem tellijalt kui heliloojatelt endilt. Ühisloominguna valminud helitööde projektipõhisust peegeldab seegi, et tegemist on heliloojate omavahelise ühekordse koostööga (v.a. lavamuusika puhul).

Malera Kasuku klaveritrio on loetelu ainus traditsioonilise koosseisu ja struktuuriga kammermuusikateos, mille loomisidee pärines aga ühisautorsuses valminud helitöödele tüüpiliselt siiski teose tellijalt. Järgnevas leiavad lähemat käsitlemist teose ühisautorsuse vaatevinklist veel mitu loo ainulaadset tahku, sh. iseäralik komponeerimisprintsiip, varjunime kasutamise motiivid ja kolme autori enda naljatlev suhtumine ühisloomingusse. Eriliseks võib pidada ka teose populaarsust nii mängijate seas kui ka tuntust muusikalises kirjasõnas. Alustangi oma tutvustust ülevaatega teose sünniloost ja esitustest, avades seejärel teose küllalt rikkaliku retseptsiooni mõningaid tahke.

Malera Kasuku klaveritrio sünnilugu, esitused ja retseptsioon

Mitmeski mõttes harukordse teose sünnilugu oli argine. Teose tellis Tallinna Trio, mille liikmed tegid heliloojatele ettepaneku komponeerida kollektiivselt. Tallinna Trio tegutses muutumatu koosseisuga – Jüri Gerretz (viiul), Toomas Velmet (tšello) ja Valdur Roots (klaver) – aastatel 1971–1991 ning oli selle aja jooksul mitmete eesti heliloojate teoste (esma)esitajaks (Pilliroog 2021). Tšellist Toomas Velmet on meenutanud, et klaveritrio tellimise idee tekkis ansamblil spontaanselt Moskva-Tallinna reisirongis 1977. aasta kevadel, kui omavahel arutati, „kuidas reageerida Üleliidulise Raadio Helisalvestusmaja (nii vist seda asutust kutsuti) ettepanekule jätkata alustatud tööd eesti kammermuusika salvestamisel" (Velmet 2002) Sumera ja Kangroga polnud ansambel varem koostööd teinud, kuid mõte just nende kolme autori poole pöörduda võis tuleneda asjaolust, et 1977. aasta veebruaris oli ansambel toonud esiettekandele Kuulbergi esimese klaveritrio (Järg 2002: 52; Põldmäe 2002). Sealt edasi näis ilmselt loogiline kaasata just tema kaks sõpra ja põlvkonnakaaslast. Kümme aastat hiljem, 1987. aastal kirjutas Kuulberg Tallinna Triole ka klaveritrio nr. 2, „Alla Svedese". Kangro ja Sumera ainsad katsetused selles žanris jäid aga õpinguteaega ega ole seotud Tallinna Trioga (Kangrol „Lastetrio" ning Sumeral „Minitrio", mõlemad kirjutatud 1970).

Heliloojate otsust võtta teose tellimus hea meelega vastu (Roots 1977) saab pidada ootuspäraseks. Ühelt poolt näitab see heliloojate valmisolekut – teatud tüüpi mänguliselt meelestatust – niisuguse loomingulise eksperimendi tegemiseks. Teisalt aga on tellimustööd olnud heliloojatele alati sümpaatsed, kuna võrreldes „sahtlisse kirjutatud" loominguga kaasneb interpreetide tellimusega ka teose elav ettekanne ning võimalus jõuda rahvusvahelise publikuni. Käsitletava helitöö puhul nii ka juhtus: Malera Kasuku trio leviku mõttes on oluline, et Tallinna Trio kuulus juba 1975. aastast Sojuzkontserdi ning 1980. aastast ka Goskontserdi kollektiivide hulka, mistõttu esitati teost ka nii ringreisidel

[13] Seetõttu pole ühisautorsusega teoste hulka siin arvatud näiteks niisuguseid etenduskunsti teoseid, mille muusika autoreid võib küll olla mitu, kuid kes tegelikult pole komponeerimisel olnud üksteisega loominguliselt seotud. Malera Kasuku trio ühe autori, Lepo Sumera loomingust on selle kohta heaks näiteks Vanemuise teatris 1981. aastal lavastatud pantomiimietendus „Mimeskid", mille esimese („Valgus") ja kolmanda („Rändlinnu lend") osa muusika komponeeris Sven Grünberg ning keskmise Lepo Sumera („Pärjaballaad"; hiljem ja veidi ümbertöötatult on see tuntud iseseisva kontsertteosena „Pantomiim"). Ehkki teost on nimetatud ühistööks (näit. Edgar Selberg, Muusikaline tund ... 1981), siis sisuliselt Sumera ja Grünbergi muusika omavahel ei suhestu. Niisamuti on määratletud Mati Kuulbergi teoste loetelus kaksikteosena tema koos Enn Vetemaaga kirjutatud lugu „Seitse hüpoteesi elu tekkimisest" instrumentaalansamblile (1999). Sisulist koostööd heliloojate vahel aga polnud: kaks heliloojat komponeerisid lihtsalt samale pealkirjale ja koosseisule sama osade arvuga teose. (Garšnek 2000)

Nõukogude Liidus kui välismaal.[14] Ebatüüpilist „kasu" justnimelt ühisteose tellimisest võiski loota ka Tallinna Trio. 1970. aastatel tegelesid uue repertuaari otsimise ja laiendamisega mitmed teisedki eesti muusikakollektiivid – näiteks orkestrid laiendasid oma repertuaari vanamuusika suunal ning, vastupidi, vanamuusika ansamblilt Hortus Musicus oodati, et nad telliksid ja esitaksid ka eesti nüüdismuusikat. Kindlasti peegeldasid tollased repertuaariotsingud ka ansamblite endi kunstilisi vaateid, kuid valikuid võisid kujundada muudki tegurid. Näiteks võib arvata, et trio tšellist Toomas Velmet, olles seotud 1960. aastate lõpul toimunud *happening*'idega, oli jätkuvalt aldis eksperimentidele – küll vähem radikaalselt kui varem (vt. eespool).

Mõte ühisautorsuses loodava teose tellimiseks sündis Tallinna Triol Albert Dietrichi, Robert Schumanni ja Johannes Brahmsi kirjutatud viiulisonaadi eeskujul (Roots 1977; Velmet 2002).[15] Toomas Velmet on meenutanud, et võrreldes mainitud teosega tulid nemad mõttele komponeerida teos palju „vaimukama valemiga: 3 (heliloojat) x 3 (interpreeti) x 3 (osa) = 3 (Trio)" (Velmet 2002). Numbrisümboolikast veelgi erilisemaks kujunes aga teose komponeerimisprintsiip. Kui Dietrichi-Brahmsi-Schumanni teos valmis nn. ketiprintsiibil,[16] siis plaanitava trio muusikalise materjali loomine jagati heliloojate vahel partiide põhiselt. Tulenevalt autorite pillitundmisest komponeeris kolmeosalise teose kõigi osade viiulipartii Kuulberg, tšellopartii Sumera ja klaveripartii Kangro (Muusikaline tund ... 1981; Järg 1984 jt.). Seega, laenates sõnastust Tiia Järgilt: „Vajadus siduda tervikuks kolm eri mõttetüüpi piiras autoreid üsna harjumatul moel" (Järg 1984: 26). Alustades igaüks kord esimese, siis teise ja lõpuks kolmanda hääle komponeerimisega, ei sattunud ükski heliloojatest loo terviku kujundamise mõttes eelisseisu, kuid nn. kitsendatud olud andsid endast siiski märku.[17] Lepo Sumera abikaasa, pianist Kersti Sumera on meenutanud: „Igaüks kirjutas esimesena mingi [trio] osa, teadmata, mida teine teeb. Siis anti [noot] edasi järgmisele. Lepo kirjutas esimesena II osa ja viimasena I osa." (Kersti Sumera, tsit. Põldmäe 2002 järgi)[18] Ja „siis asusid kõik innukalt omamoodi mõistatamis-täiendamistööle", nagu kirjeldas Ines Rannap teose esiettekande järelkajas (Rannap 1977). Tööprotsessi „[r]askused olid selles, et viimasena partiid kirjutades kippus faktuur juba liiga täis olema", nagu on hiljem meenutanud Kersti Sumera (Kersti Sumera, tsit. Põldmäe 2002 järgi). Esitan järgnevas tabelina teose partiide kirjutamise järjekorra (koostatud Põldmäe 2002 ja Järg 2015 põhjal):

Tabel 1. Malera Kasuku klaveritrio partiide komponeerimise järjekord teose osade kaupa

	I *Allegro con gusto*	II *Andante*	III *Presto*
Viiulipartii (Kuulberg)	2.	3.	1.
Tšellopartii (Sumera)	3.	1.	2.
Klaveripartii (Kangro)	1.	2.	3.

[14] „NSV Liidu kesk-kontserdibüroo Sojuzkontsert asutati 1967. aastal ülesandega planeerida ja koordineerida solistide ja kollektiivide esinemisi terves Nõukogude Liidus alates Venemaa suurlinnadest kuni oblastite ja kraideni. […] Goskontsert moodustati 1956. aastal, selle põhiroll oli vahendada NSV Liidu artiste välismaale ja välisesinejaid Nõukogude Liitu; lisaks rahvusvaheliste festivalide ja konkursside korraldamine ning vastutamine mitmesuguste poliitiliste ürituste muusikalise osa eest." (Kõlar 2023)

[15] Kolme helilooja, Albert Dietrichi, Robert Schumanni ning Johannes Brahmsi koostöös kirjutatud sonaat viiulile ja klaverile alapealkirjaga „F–A–E" valmis 1853. aastal ning on pühendatud viiuldaja Joseph Joachimile. Teose I osa komponeeris Dietrich, II ja IV osa Schumann ning III osa Brahms. Sonaadi eri osades kasutatakse muusikalist motiivi f–a–e , mis viitab motole *Frei, aber einsam* (Vaba, kuid üksildane). (Vt. ka Reynolds 2021)

[16] Ketiprintsiibil komponeerimiseks pean seda, kui mitmeosalise teose eri osad (või üheosalise teose puhul selle erinevad lõigud) on kirjutanud eri heliloojad, s.t. partituuri „vertikaaliga" on tegelenud osa/lõigu piires vaid üks ja sama helilooja.

[17] Kompositsiooniprintsiibi ainulaadsusele kaasaegses muusikas osutas juba ka Tiia Järg 1984. aasta artiklis: „Seda tööprotsessi võiks nimetada renessansist tuntud terminiga „CANTUS PRIUS FACTUS", ainult et mõneti olid Trio autorid „varem tehtud laulu" kaudu üksteisest vististi hoopis suuremas sõltuvuses kui renessansi meistrid... Senises muusikapraktikas on kollektiivne looming jagunenud tegijate vahel tavaliselt ikka ositi, st teatud lõigu piires on valitsenud ainuautorlus." (Järg 1984: 26)

[18] Heliloojate omavahelist koostöö tüüpi on kujundlikult kirjeldatud ka 2015. aasta raadiosaates, milles saate autor Tiia Järg toob välja, et „Velmeti ettepanekul [tehti] koostöö[d] kõige demokraatlikumal viisil" (Järg 2015).

Johtuvalt mitme autori osalusest teose partiide kirjutamisel on Malera Kasuku klaveritrio retseptsioonis pakkunud kõneainet küsimus, kuidas mõjub teos kunstilise tervikuna. Kumavad sellest läbi erinevad autoristiilid või kõlab see tõesti „tundmatu helilooja" omanäolise teosena? Nii on triot kirjeldatud kui „üllatavalt ühtse stiiliga" teost (Rannap 1977), mille „alguses [oli] põnev kuulata ja jälgida partiide helikeelt ning peagi võis imetlusega tõdeda, et kolme autori ühisloomes eriline sünergia valitseb" (Kangur 2012).[19] Samuti leiti, et see on muusika, milles „isikustiilid on osavalt sulatatud mingiks ühiseks keskmiseks" (Vaitmaa 1992: 18). Teisalt on teost leidlikult nimetatud ka stiilide polüfooniaks (Järg 2015), mis näib markeerivat hoopis autorite individuaalsust. Muusika- ja isikuloolisest aspektist pakub aga huvi, et esiettekande järgses arvustuses iseloomustas Ines Rannap kolmest heliloojast vaid kahte: „Üllatavalt ühtse stiiliga trio osades on siiski alles jäänud ideeandja individuaalsus: siin on [kuulda] R. Kangro meisterlikku mängu mitmete rütmikihtidega, M. Kuulbergi vajadust motoorsuse, pulseeriva punkteerituse, „valesti" sobitatud muusikaliste lausete järele" (Rannap 1977). Tõik, et Sumerast ei kirjutata, viitab aga vähemasti kahele asjaolule: esiteks sellele, et Kangrol ja Kuulbergil oli juba 1970ndate lõpuks välja kujunenud isikupärane ja äratuntav helikeel, ning teiseks, et Sumera muusika puhul see nii polnud (vt. ka Mihkelson 2007; Lippus 1984). Selge, et kõigi kolme helilooja loomingus – eriti, kui aastakümnetes edasi vaadata – leidub erineva helikeelega muusikat, kuid Sumera oli juba toona ja jäi neist kolmest hiljemgi stilistiliselt kõige mitmekülgsemaks ja dünaamilisemaks.

Teost on võrdlemisi palju esitatud, mis osaliselt võib tuleneda klaveritrio põnevast sünniloost, kuid näitab ühtlasi, et tegemist on interpreetide jaoks piisavalt huvitava materjaliga – igavat lugu üha uuesti oma kavadesse ei pandaks. Trio lavalisele edule on kindlasti kaasa aidanud ka helitöö n.-ö. tüüpilised jooned – Malera Kasuku trio on traditsioonilise ülesehitusega, umbes 16 minutit kestev kolmeosaline teos (tempodega kiire–aeglane–kiire), mida iseloomustab neoklassitsistlik rütmierksus. Kõik need omadused teevad sellest helitööst n.-ö. kavasõbraliku loo, mis sobitub hästi eri tüüpi (kammermuusika)kontsertide kontseptsiooniga.

Tallinna Trio repertuaaris püsis teos kuni ansambli tegevuse lõpetamiseni 1991. aastal. Seejärel kõlas trio kontsertettekandes uuesti tõenäoliselt alles 2002. aastal (vt. edaspidi). Alates 2010. aastast on klaveritriot korduvalt mänginud ansambel koosseisus Olga Voronova, Leho Karin ja Diana Liiv ning hilisemast ajast võiks välja tuua ka EMTA üliõpilaste ansambli koosseisus Peeter Margus, Edward Soon ja Johan-Eerik Kõlar, kelle esituses on trio kõlanud samuti rohkem kui korra (aastal 2015). Veel on teost esitanud näiteks Trio Estonia – Arvo Leibur, Aare Tammesalu ja Norman Reintamm – 2013. aasta kontsertidel Kanadas (vt. Purje 2013). Et teose tuntus võiks ulatuda kontserdikülastajast kaugemale, näitavad ka selle mitu helisalvestist (sh. Eesti Muusikafond 1977, Heli ja keel 2014, Malera Kasuku ... 2015). Lisaks on teost mängitud raadios.[20] Viimase, kuid mitte vähem olulise tegurina teose leviku mõttes nimetan ka teose kaht noodipublikatsiooni: 1978. aastal ilmus klaveritrio Eesti Muusika Fondi rotaprint-väljaandena ning 2001. aastal Edition 49 poolt arvutigraafikas. Teose käsikiri on aga hoiul Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis ja saadaval kõigile huvilistele Eesti Muuseumide Veebivärava kaudu.[21]

Loetletu kõrval on olulise panuse Malera Kasuku klaveritrio tuntusele andnud kirjasõna. Üldistavalt võib selle kohta öelda, et teost on hoitud loomisajast saati pildil, viidates seejuures sageli Malera Kasuku klaveritriole ka kui kuulsale või tuntud näitele eesti muusikaloos (kontserdikuulutuste tekstid, Arujärv 2015 jm.).

---

19 Artikli autor Pille Kangur lisab, et „teos on temperamentne, elurõõmus ja humoorikas (eriti III osa Presto) ning II osa Andante ei ole kuigivõrd kontrastne. Samasugust vahetut sidet ja energiat kandus publikuni ka interpreetidelt." (Kangur 2012)

20 Eraldi saate Malera Kasuku klaveritriost tegi Klassikaraadiole Tiia Järg 2015. aastal, mil teose põhjaliku tutvustuse järel mängiti selle salvestust ansambli Voronova-Karin-Liiv interpretatsioonis (vt. Järg 2015). DIGARi Eesti artiklite portaali otsing kuvab aga raadiokavade põhjal mitmeid teose eetris kõlamisi alates 1978. aastast.

21 https://www.muis.ee/museaalview/203745 (vaadatud 12.07.2023).

Teost on tutvustatud kontserdikuulutustel, -annotatsioonides ja -arvustustes, muudes (muusika)ajakirjanduslikes artiklites ning ka üksikutes raadio- või telesaadetes. Allikatena pakuvad need huvitava materjali uurimaks, millistes kontekstides ja mis eesmärgil on teosest kirjutatud või räägitud. Seejuures väärib tähelepanu, et teos on leidnud äramärkimist ning pikemalt tutvustamist ka ülevaateartiklis eesti kammermuusikast (Järg 1984), Lepo Sumerat (Vaitmaa 1992) ja Mati Kuulbergi (Järg 1992) loomingut portreteerivates ulatuslikes isikuartiklites ning ühes gümnaasiumile mõeldud eesti muusikaloo õpiku peatükis, mis on pühendatud just 1970. aastail alustanud heliloojate tutvustamisele (Kaarlep 2007: 241). Päevakajalisemate tekstide kõrval peegeldavad just need artiklid (kirjutajate) soovi näha teost n.-ö. püsiväärtuslikuna, s.t. osana eesti kunstmuusikaloost.

Ehkki peatähelepanu Malera Kasuku triot tutvustavates artiklites ja saadetes on pälvinud teose sünnilugu ja ühisautorsus, hinnatakse neis siiski ka teose muusikalist väärtust (vrd. Sumera hinnangut triole edaspidi). Otsesõnu seda millegagi ei põhjendata, kuid juba esiettekandejärgses arvustuses nimetatakse klaveritriot teoseks, mis „on väärt kõlama küpsemas kuues veel paljudes kohtades palju aastaid" (Rannap 1977). Sama mõte kordub ka ühes kõige hilisemas kirjutises – Alo Põldmäe tagasivaates oma põlvkonnakaaslaste tegevusele ja loomingule aastast 2021, kelle hinnangul valmis autoritel „väljapaistev helitöö, mis väärib ikka uusi esitusi" (Põldmäe 2021). Leksika tõttu jääb teose väärtustamise kontekstis silma ka väliseesti meedias ilmunud kontserdiarvustus, mille kirjutas asjaarmastajast helilooja ja luteri koguduse vaimulik Eerik Purje Torontos toimunud trio ettekande järel: „Malera Kasuku klaveritrio oli vapustav. […] Helitöö ise tõestab, et tegu on võrratute talentidega, kes kutsutud ära ülekohtuselt vara. Publikul oli võimalus nautida eesti modernse instrumentaalmuusika tippsaavutust meisterlikus esituses." (Purje 2013) Üheski teises allikas teost nii ülivõrdeliselt ei kiideta, kuid põhimõtteliselt osutatakse siingi samale, mis Malera Kasuku trio retseptsiooni tervikuna on iseloomustanud – tegemist on tugeva ja tuntud helitööga, millel eriline koht eesti muusikaloos.

Ainus näide teose paigutamisest laiemasse, (Eesti) muusika arengu- või stiiliajaloo konteksti[22] pärineb Evi Arujärvelt, kes nimetab Malera Kasuku triot koos kimbu teiste, heliplaadile „Variatio delectat" (2014) salvestatud helitöödega neoklassitsistlikuks muusikaks, millel mänglev karakter ning iseloomulik rütmipulss. Osutades Malera Kasuku klaveritrio kõrval Raimo Kangro loomingule („Variatio delectat" aastast 1993 kitarrile ja klaverile; „Tarzan mängib tšellot" aastast 1981 tšellole ja klaverile) ning Alo Mattiiseni tšellosonaadile (1986), märgib Arujärv, et plaadil kõlab

> eesti neoklassitsism oma vallatumates vormides. […] See on groteskne, mänglev või loitsiv muusika, mille keskmeks ei ole jutustus, vaid rütmis ja kõlajõus kehastuv kohaloleku vägi. Kõiki nimetatud teoseid ühendab laiendatud tonaalsus ja vabadusi võttev vormikujundus ning põhitunnusena – pehmem või võimukam rütmipulss. (Arujärv 2015)[23]

Tõenäoliselt haakub Arujärve ettekujutus teose mänglevast karakterist millegagi, mida teised autorid on triost kirjutamisel pidanud vaimukaks või humoorikaks helikeeleks (sh. Vaitmaa 1992; Kangur 2012). Näiteks märgib Saale Kareda 2014. aastal ilmunud CD-plaadi bukletis, et „ootuspäraselt valitseb [teoses] impulsiivne ja vaimukas musitseerimislaad,

[22] Tiia Järg keskendub Malera Kasuku klaveritrio tutvustamisel Eesti kammermuusika ülevaateartiklis teose (erilisele) sünniloole ja kompositsiooniprintsiibile, kuid stiiliküsimust lähemalt ei puuduta (Järg 1984).

[23] Ajalootunnetuse loomise mõttes on huvipakkuv ehk ka Arujärve tähelepanek, et „plaadilt kõlavad need rütmimustrid graatsilisemalt ja nüansirikkamalt, kui seda juhtus aegadel, mil modernistlik „depsühhologiseerimine" muusikas tähendas ka jõhkramat kõlakäsitlust" (Arujärv 2015). Siia kõrvale võib tuua näite Mirje Mändla arvustusest 2020. aastal toimunud kontserdi kohta: „Kontserdi otseülekannet kuulates pidin küll tõdema, et teos on jätkuvalt rafineeritud ja põnev, kuid selle esitamiseks on stuudios paremad tingimused. Niguliste pianiino ei kannata kahjuks võrdlusmomenti välja ja seetõttu oli ka raske teose ettekandest mõjuvat muljet saada." (Mändla 2021) Malera Kasuku trio esituseanalüüs ei mahu siinse artikli raamidesse, kuid materjal selleks on olemas ning interpretatsioonikunsti uurimisele avatud.

[milles] isikustiilid on osavalt kokku sulatatud koloriitseks ühiskulgemiseks" (Kareda 2014).[24] Võib aga eeldada, et niisugune trio kõlamuljet kirjeldav arvamus tulenes siiski ka teadmisest teose (vaimuka) sünniloo kohta.

Malera Kasuku klaveritrio mängulisuse eri tahud: varjunime kasutamise motiivid ja teos kui naljategemine

Nagu juba märgitud, on nimi Malera Kasuku moodustatud kolme helilooja ees- ja perekonnanimede esisilpidest, mille loo autorid – heliloojad Kuulberg, Sumera ja Kangro – ise välja mõtlesid ja koosloodud klaveritrio nn. autorina käiku lasid. Kui mitmesuguste ansamblite ja kooride nimedes on muusikute nimetähtede või -silpide kombineerimine üsna levinud, siis heliloojate hulgas on Malera Kasuku ainuke.[25] Kunstipraktikas viitab varjunime kasutamine enamasti kas loomingu pärisautori(te) identiteedimängule või soovile oma isikut mõnel muul põhjusel avalikkuse eest varjata (eristudes sellega loovisiksuste hulgas palju levinuma nähtuse, lavanime kasutamisest).[26] Malera Kasukust kui heliloojate isikuid peitvast varjunimest on põhjust rääkida eelkõige teose esmaettekannete puhul, kuna hiljem on see teose mängulisust teeninud muul viisil. Väärib tähelepanu, et kui nimevaliku endani jõuti Malera Kasuku puhul ilmselt teatava mõttemängu tulemusel, siis selle kasutamine varjunimena teose esmaesitlemisel kolleegidele heliloojate liidu töökoosolekul oli juba etteplaneeritud, sihilik tegevus. Järgnevalt peatungi teose kahel esimesel ettekandel, mille all pean silmas teose ühiskuulamist helilindilt heliloojate liidu töökoosolekul ning teiseks kontserti, mis toimus koosolekule järgneval päeval Estonia kontserdisaalis. Mõlemad selgitavad omal moel varjunime kasutamise motiive.

Ühisautorsuses valminud teose avalikkusele esitamine varjunime all pole iseenesest seotud ühiskondlik-poliitilise kontekstiga, praegusel juhul nõukogude võimu perioodiga. Kuid just tollane, hilisnõukogude aegne muusikaelu korraldus, mis tähendas muu hulgas (poliitilist) kontrolli uue heliloomingu üle, tingis ja pakkus Malera Kasuku klaveritrio esimeseks (pool)avalikuks kuulamiseks ja esmaseks retseptsiooniks spetsiifilise formaadi. See tähendab, et sarnaselt kogu muu uue heliloominguga nõukogude ajal kuulati ka seda teost esimest korda ühel Eesti NSV Heliloojate Liidu tavapärasel töökoosolekul, sedapuhku 1. novembril 1977. Aastaid kord nädalas liidu liikmete osavõtul toimunud töökoosolekute peategevuseks oli kuulata ühiselt elavas ettekandes või lindistustelt uut eesti heliloomingut. Formaalselt olid ühiskuulamised vajalikud selleks, et kultuuriministeerium teose autorilt ära ostaks, mis omakorda andis võimaluse neid ka avalikult esitada. Kuulamiste sisuline eesmärk oli anda kolleegide muusikale hinnang, tagasisidet (vt. Klooren 2019; Kõlar 2023). See tähendab, et poliitilis-ideoloogilisest aspektist olid just autori(te) kolleegid ja muusikateadlased uudisteose esimeseks tsensoriks: nad pidid oma sõnavõttudes märku andma, kas töö on ideoloogiliselt sobiv, kehastades sellega ka nõukogudeaegset kollektiivse vastutuse printsiipi. Paradoksaalselt muutusid need hinnangud nõukogude aja edenedes järjest formaalsemaks: iga looja mõistis, et kolleegi esmamulje põhjal üldjuhul ei ole põhjust oma loomingulist ideed muuta. Liiatigi oli aja jooksul saanud selgeks, et kultuuriministeeriumi ostukomisjoni (positiivne) otsus ei sõltunud

[24] Tsitaati võib pidada parafraasiks Merike Vaitmaa 1992. aasta artiklist: „Ootuspäraselt valitseb [teoses] hasartne ja vaimukas musitseerimislaad, isikustiilid on osavalt sulatatud mingiks ühiseks keskmiseks." (Vaitmaa 1992: 18) Kujundite kordumine muusikateoste retseptsioonis on tavapärane.

[25] Näiteks tegutses kümmekond aastat Maruka Trio (1988–1997), kuhu kuulusid muusikud Ruth Haav (viiul), Kaido Kelder (tšello) ja Marrit Gerretz-Traksmann (klaver).

[26] Tuntumateks näideteks Eestis olid 1970. aastatel kirjanduses Jüri Üdi (Juhan Viiding) ning juba varasemast ajast Lall Kahas (Iko Maran ja Bernhard Lülle); kunsti vallas on tähelepanu äratanud Viljar Valdi (Ilmar Kruusamäe; pseudonüümi kasutamise institutsioonikriitilise eesmärgi kohta vt. Talvoja 2010) ning John Smith, milline pseudonüüm ühendas kunstnike Kaido Ole ja Marko Mäetamme loomingut uue aastatuhande algul. Muusikavaldkonnas tasub meenutada fiktsionaalse leiutaja Manfred MIMi „kirjutatud" ooperit „Eesti ajalugu. Ehmatusest sündinud rahvas" (2018), mille loomemeeskonda kuulus eri elualade esindajate kõrval ka helilooja Tatjana Kozlova-Johannes (Manfred MIMi ooper ... vaadatud 13.09.2023).

otseselt töökoosolekutel antud hinnangutest – määrav oli loomeliidu juhi kinnitus uudisteose vastuvõetavaks tunnistamise kohta. Teiseks kuulati ja arutati koosolekutel uue eesti heliloomingu kõrval vahel ka muud muusikat – eelkõige „vennasvabariikide" uut heliloomingut –, mille liidu liikmed olid koosolekule salvestise või noodina kaasa võtnud, või jagati muljeid külastatud festivalidest vms. Ent erinevalt eesti uudisteostest neid ei arvustatud ega hinnatud. Kasutades ära neid kaht punkti – muu muusika kaasatoomist koosolekule ning töökoosolekute formaalsust –, saigi võimalikuks Sumera, Kuulbergi ja Kangro ühisteose esitlemine koosolekul Malera Kasuku nime all. Määravaks võis seejuures osutuda ka asjaolu, et kõnealust koosolekut juhatas Raimo Kangro kui asjasse pühendatu. Motiive selliseks mänguks võis olla mitu: ühelt poolt intrigeeris ehk heliloojaid mõte sõbralikust naljaviskamisest kolleegide üle. Teisalt mõjub (õnnestunud) püüe teose tegelikke autoreid varjata ka pilkena heliloojate liidu formaalse töökorralduse pihta, mis tolleks ajaks oli kujunenud juba kohati sisutuks. Järgnevas avangi mõlemat tahku, kasutades koosolekust ülevaate andmisel selle protokolli ja osaliste (kirjalikke) meenutusi.

Koosoleku protokoll (TMM MO 257, s. 30 lk. 184–185) on koostatud tavapäraselt, sisaldades mh. koosoleku juhataja ning protokollija nimesid (vastavalt R[aimo] Kangro ja J[aan] Koha) ning päevakorrapunktide loetelu. Koosolekul osalejate nimesid liidu töökoosolekute protokollides enamasti eraldi välja ei tooda, eri allikatele tuginedes saab aga väita, et tol meid huvitaval koosolekul viibis kokku vähemalt 14 heliloojat, muusikateadlast või interpreeti: lisaks Kangrole ja Kohale ka Olav Ehala, Hans Hindpere, Mati Kuulberg, Anti Marguste, Uno Naissoo, Alo Põldmäe, Helmut Rosenvald, Jaan Rääts, Lepo Sumera, Veljo Tormis, tšellist Toomas Velmet ning muusikateadlased Monika Topman ja Ofelia Tuisk.[27]

Koosolek algas kahe helitöö kuulamisega, milleks olid Uno Naissoo „Terzetto di Varietá" ning Maléra Kasuku Trio kolmes osas.[28] Mõlemad kammerteosed kõlasid helilindilt Tallinna Trio esituses.[29] Naissoo trio osas saab protokollist lugeda nii teose idee kui kolleegide tagasiside kohta, kirjapandu vastab mõlemal juhul oma sisult (sh. ka teatavas formaalsuses) ja mahult protokolli tüüpilisele vormile. Malera Kasuku Trio kuulamist tõendavad selles aga vaid kaks lausekatket: „Kuulati M. Kasuku Triot. Teost hinnati positiivselt (sõnavõtjad A. Marguste, J. Rääts ja V. Tormis)." Hoopiski protokollimata on jäänud tõik, et enne teose kuulamist tutvustas Sumera koosolekul Malera Kasukut kui „tundmatut jaapani heliloojat", nagu asjaosaliste meenutusena kinnitavad mitmed teised kirjalikud allikad (sh. Kuulbergi kiri 2.11.1977, vt. Järg 2002; Velmet 2002; sama info ringleb ka kontserdikavades). Nii jääb ruumi oletusele, et kõik koosolekul osalejad Sumera nalja läbi ei hammustanudki või vähemasti ei näidatud seda ühiselt välja. Samuti on võimalik, et Sumera-Kuulbergi-Kangro nalja kolleegide aadressil pahaks pandi … Igatahes kirjutas Kuulberg toimunu kohta järgmisel päeval nii: „Malera Kasuku trio võeti Heliloojate Liidus hästi vastu. Ainult Ofelia Tuisk[30] oli hingepõhjani solvunud, et tulevad siin vanu ja teenekaid lollitama [*sic!*]. Jaan Koha vist ei saanudki aru, kes see Kasuku on. Lepo tegi ju [enne teose kuulamist] ettekande ja loetles paljusid oopusi ning rääkis „elulugu" kah. Täna õhtul on siis kummardamine ja pärast –

[27] Tagasisidet kuulatud helitöödele protokolliti nimeliselt, mistõttu teame, et kõnealusel koosolekul osalesid Helmut Rosenvald, Olav Ehala, Toomas Velmet, Hans Hindpere ja Raimo Kangro, kes kõik andsid eraldi sõnalist tagasisidet Naissoo triole; samuti tutvustas oma teost autor ise. Monika Topman jagas samal koosoleku muljeid festivalilt „Varssavi sügis" ning pakkus sellest tulenevalt kuulamiseks Zygmunt Krause klaverikontserti. Kasuku triole olevat protokolli kohaselt andnud positiivset tagasisidet Anti Marguste, Jaan Rääts ja Veljo Tormis. Hilisemate meenutuste põhjal jääb mulje, et koosolekul viibis ka Alo Põldmäe. Sumera osalemine oli tõenäoline juba seetõttu, et koosolekul kuulati ka tema muusikat joonisfilmile „Antennid jääs" ning dokumentaalile „Teel". Ofelia Tuisu osalemist koosolekul kinnitab Mati Kuulbergi kiri (Kuulberg 2.11.1977, tsit. Järg 2002).

[28] Autorina märgitud nime kirjapilt ja teose nimetus vastavad protokollile.

[29] Tegemist oli tõenäoliselt sama salvestusega, mis praeguseni hoiul Eesti Muusikafondis ja digiteerituna Eesti Rahvusraamatukogus.

[30] Muusikateadlane, kriitik ja ajakirjanik Ofelia Tuisk (1919–1981) oli hinnatud just nüüdismuusika uurijana. Kuulbergi kirjutatu põhjal jääb mulje, et kõiki arvamusi Malera Kasuku klaveritrio kohta kas ei protokollitud või siis jagas Tuisk oma pahameelt kolleegidega pärast koosoleku ametliku osa lõppu.

...bankett." (Kuulbergi kiri 2.11.1977, tsit. Järg 2002 järgi) Hilisemates allikates on tekkinud „elevust" (vt. näit. Järg 1984) – mille suhtes loo autorid näisid jäävat irooniliselt ükskõikseks – kirjeldatud üldiselt leebemas toonis. Näiteks meenutas heliloojate põlvkonnakaaslane Alo Põldmäe, et „1977. aastal […] sündis eesti muusika üks omapärasemaid teoseid, 3-osaline klaveritrio, mille autoriks keegi Malera Kasuku! Algul arvasime, et tegemist on jaapani heliloojaga. Kuid autoriteks olid Kuulberg, Sumera, Kangro." (Põldmäe 2021: 20)

Nagu Kuulbergi kirjastki selgus, toimus teose kontsertettekanne juba heliloojate liidu töökoosolekule järgnenud päeval, 2. novembril 1977 Estonia kontserdisaalis. Tegemist oli traditsioonilise kammermuusika kontserdiga, millel esines Tallinna Trio. Ühes Malera Kasuku trioga kõlasid kontserdil ka eelmainitud Naissoo „Terzetto di Varietá" ning eesti uudisteoste vahele vene muusikast German Galõnini trio (loodud 1949) ning Dmitri Šostakovitši „Seitse laulu A. Bloki sõnadele" *op*. 127 (1967; solist Ludmilla Belobragina). Malera Kasuku trio oli aga kontserdi ainus lugu ja „autor", mida tutvustati ka kavalehel. Teksti koostas trio pianist Valdur Roots ning selles osutati vähemasti kolmele aspektile, mis on pakkunud huvi ka siinse artikli valguses trio mängulisuse ja (sellega kaasnevalt) teose retseptsiooni uurimisel – need on teose ühisautorsus, komponeerimisprintsiip ja varjunime kasutamine. Muu hulgas kirjutab Roots:

> Kollektiivselt loodud muusika ei ole eriti levinud nähtus. Aeg-ajalt sellised teosed siiski ilmuvad, eriti nõukogude heliloojate loomingus (Vlassov ja Fere, Kara-Karajev [Kara Karajev] ja Gadžijev [Hajiyev] jt.). […] [M]eie autorite teoses muutus [heliloojate] koostöö harvaesinevaks erinevate individuaalsuste kokkusulatamiseks teose kõikides osades. Seda sümboliseerib ka autorite nimedest moodustatud varjunimi. (Roots 1977)

Viidatud annotatsioonis tuuakse välja ka Sumera, Kangro ja Kuulbergi nimed, mistõttu oli juba teose esiettekandeks Malera Kasuku varjunimena oma tähenduse *de facto* minetanud, klaveritrioga seonduvalt jäi see siiski aga kasutusele ka edaspidi (vt. põhjustest allpool). Ometi arutleti ka veel kontserdi järelkajas just varjunime kasutamise mõttekuse üle:

> Ansambel alustas [kontserti] „jaapanlase" Malera Kasuku Triost. Autoriga veeti alt isegi professionaale, alles kava omanikuks saanut valgustas V[aldur] Rootsi kaaskiri. Malera Kasuku ilutses ka afišil... aga kui seal olnuksid reas Raimo KAngro, Lepo SUmera ja Mati KUulbergi nimed, küllap olnuks huvitatuid kaugelt enam. Niisugused naljad on vaimukad (eriti tegijaile), kuid mitte igas olukorras maksimaalse kasuteguriga. (Rannap 1977)

Arvustuse manitsev toon ajab tänase lugeja ehk muigele, kuid peegeldab eelkõige erinevaid suhtumisi trio autorite „naljategemisse". Juba toona nähti Sumerat, Kuulbergi ja Kangrot kolme „noore ja vallatu" heliloojana (Velmeti meenutus 2002), keda hiljem just Malera Kasuku klaveritrio loomise valguses ongi kirjeldatud (sõnastuse eri variatsioonides) kui huumorilembeseid (paljutõotavaid) noori heliloojaid (Malera Kasuku ... 2010; Kangur 2012 jm.). Võttes arvesse, et „eriti küll ei salastatudki", kes olid Malera Kasuku klaveritrio kui „originaalse müstifikatsiooni" (Vaitmaa 1992: 18) tegelikud autorid, on seda märgilisem, et heliloojate liidu koosolekul toimunu ja Tallinna Trio kontserdiafišš asjaosalistele sedavõrd korda läksid, et „teose tavatu saamisloo tekitatud elevus ulatus kodust kaugemalegi" (Järg 1984: 26, korratud 1992).[31]

Mängu ilu ja ajaloolise tõe huvides tuleb aga lisaks heliloojate liidu töökoosoleku protokollile ning mainitud kontserdiafišile nimetada veel vähemalt kaht dokumenti, milles Malera Kasuku varjunimena oma igavest elu edasi elab: nendeks on teose käsikiri ja avaldatud rotaprindis noot. Ja lähemalt: tempel trio käsikirjal tõendab, et ENSV Kultuuriministeerium omandas teose 17. novembril 1977. See, et tegemist on ühisautorsuses valminud helitööga, käsikirjast välja ei tulegi – noodis on märgitud autoriks vaid Malera Kasuku ning teose pealkirjaks Trio *op*. 1. Teose kolm osa on aga noodipaberile kirja pandud eri käekirjades – esimese osa puhtand

[31] Tuginedes Tiia Järgi artiklile ja Tallina Trio liikmete meenutustele, mängiti teost ka Moskvas ja mitmes Ungari linnas, sh. Budapestis (Järg 1992: 158; Pilliroog 2021).

on omistatav Raimo Kangrole, teine osa Lepo Sumerale ja kolmas osa Mati Kuulbergile (tööjaotust põhjendab vahest see, et samades osades kirjutasid nad oma partii esimesena). Et ametkondades teose tegelikke autoreid siiski teati, näitab mh. „Eesti NSV heliloojate ja muusikateadlaste looming 1974–1978. Statistiline aruanne" (1979), milles kõigi kolme teoste loetelus nimetatakse „Malera Kasuku Triot" ning lisatakse sulgudes, kellega koostöös lugu valmis. Samuti ei mainita teose tegelikke autoreid rotaprindis kirjastatud noodis (ilmus 1978, nooditekst on kopisti ümber kirjutatud). Hilisemas, Edition 49 väljaandes (esmatrükk 2001. aastal) on aga mindud järgmist teed: noodi väliskaanel nimetatakse kolme heliloojat järjekorras Lepo Sumera, Raimo Kangro ja Mati Kuulberg ning teose peakirjale pretendeerib tervikuna „Trio MaLeRa KaSuKu". Noodiväljaande sisekaanel on aga esitatud heliloojanimena Malera Kasuku ning teose pealkirjana lakooniliselt „Trio".[32]

Toodud näited kavatsusest varjunime kasutamise abil klaveritrio tegelikke autoreid tõesti varjata või hoopis vastupidi, ainult „mängida" nende varjamist, illustreerivad hästi teose mängulise esitlusviisi eri tahke, haarates osalistena kord vaid heliloojaid, hiljem ka loo kuulajaid. Trio esitlemise viis haakub osalt sellega, mida on kirjeldanud kirjandusteoste mängulisusele viidates Tarmo Jüristo, piiritledes nähtust „teatud dispositsiooni kaudu, teatud moodusena esitada lugu ja sellele taustaks olevat maailma, olles ühtaegu teadlik selle esituse „ebareaalsusest" ja/või kunstlikkusest ning püüdmata seda ka kuidagi lugeja eest varjata, kuid samas oodates, et ta seda tõsiselt võtaks" (Jüristo 2015: 151). Allikatest nähtub, et osa eeltutvustatud heliloojate liidu töökoosolekul viibinutest (ning võimalik, et ka esiettekande kuulajatest) võtsidki Malera Kasuku müstifikatsiooni tõe pähe ega saanud heliloojate naljaviskamisest aru. Teisalt need, kes said, ei tõtanud tõde ka laiemalt kuulutama. Nii näib ka ajas edasi liikudes, et klaveritrio iga uue esituse korral – olles mängijate või kuulajatena kord juba „ajaloolisest tõest" informeeritud – mängitakse Malera Kasuku nime kaudu teose vaimukat sünnilugu ja esitlusviisi justkui üha uuesti läbi. Mäng võib alata juba siis, kui võtta kätte teose noot või lugeda klaveritrio tutvustusi meedias.

Ühisautorsus kui naljategemine

Veel üks tahk Malera Kasuku klaveritrio mängulisusest on seotud heliloojate naljatleva suhtumisega ühisautorsuse žanri kui sellisesse üleüldiselt. Tuginedes vaid Lepo Sumerat puudutavatele allikatele – sest Kangro ja Kuulbergi ajakirjanduslikes tekstides nende hoiakuid sel teemal ei kohta – jääb mulje, et Malera Kasuku klaveritrio ei tähendanudki teose autorite jaoks kunagi tõsiselt võetavat, s.t. esteetilist elamust pakkuvat või selle üle refleksiooni väärivat kunstiteost. Sumera ettevaatlik suhtumine ühisautorsusse kui loomeprintsiipi laiemalt peegeldub muu hulgas arvamuses Raimo Kangro ja Andres Valkoneni koostöös valminud ja 1980. aastal Vanemuises esietendunud rokkooperi „Põhjaneitsi" kohta: „Üks, mida kartsin etendusele tulles: kuidas see kokku kõlab, kui mitu inimest hakkavad koos muusikat tegema. Aga õnneks ma ei avastanud Valkoneni–Kangro ühistöös mitut käekirja." (Vaitmaa 1980) Peatudes teose eri aspektidel, annabki Sumera „Põhjaneitsile" üldjoontes positiivse hinnangu, millega samas Sirbi ja Vasara artiklis peakirjastatult „Esmamuljeid „Põhjaneitsist"" liituvad kolleegidest ka Alo Põldmäe, Erkki-Sven Tüür, Valter Ojakäär ja Jaan Rääts. Samas artiklis on Rääts see, kes Malera Kasuku klaveritrio retseptsioonis viitab esimest korda teosele pelgalt kui naljategemisele. Viitega „Põhjaneitsile" märgib Rääts, et „Kollektiivautorsust pole meil [eesti muusikas] olnud pärast seda, kui Arro ja Normet koos lõid;[33]

[32] Viitega Kuulbergi, Sumera ja Kangro ühisautorsuses valminud teosele on Malera Kasukut kasutatud teose pealkirjana või osana sellest teisteski andmestikes ning samuti kontserdikavades, näiteks „Malera Kasuku Trio" või (klaveri)trio „Malera Kasuku"; levinud on ka kirjapilt MaLeRa KaSuKu. Rahvusvahelise levikuga Edition 49 nooti tutvustatakse veebipoes kui Malera Kasuku Piano Trio By Lepo Sumera / Raimo Kangro / Mati Kuulberg (vt. näiteks https://www.sheetmusicplus.com/title/malera-kasuku-sheet-music/19266841, vaadatud 4.07.2023).

[33] Mõeldud on siin Leo Normeti ja Edgar Arro koostöös valminud operette „Rummu Jüri" (1954) ja „Tuled kodusadamas" (1958).

Malera KaSuKu teost võib võtta rohkem naljana" (Vaitmaa 1980). Ehkki Malera Kasuku klaveritrio mainimine „Põhjaneitsit" arvustavas tekstis on teemakohane, ei selgu sellest paraku, mis põhjusel täpselt Rääts teost naljaks pidas. Aasta hiljem tuli aga klaveritrio uuesti jutuks ühes Lepo Sumeraga läbiviidud raadiointervjuus, mil saatejuht seostas naljategemist taas varjunime kasutamisega juba eelkirjeldatud kontserdi afišil: „See on muidugi haruldane, kui jaapani helilooja teose esiettekanne on Tallinnas, aga siin vist on nüüd midagi juba naljategemisega ühenduses...?", arvas saatejuht Edgar Selberg toona (Muusikaline tund, eetris 18.12.1981). Sumera vastust võib pidada irooniliseks: „No nii nagu ütlevad humoristid – nali on väga tõsine asi ja see Malera Kasuku teos on ka küllalt tõsine asi tegelikult […] Ja see oli üks väga tore periood."

Pelgalt ühise noorusvembuna meenutas Sumera klaveritriot veel ka 1990. aastate lõpul muusikalises televiktoriinis „Musica grande", mida ta ise juhtis.[34] Mängu üks küsimusi kõlas nii: „Kes peitub salapärase Eestis tegutsenud helilooja Malera Kasuku[35] nime taga, kelle ainus meil tuntud teos on 1977. aastal siin esiettekandele tulnud teos „Klaveritrio"?". Vastusevariantidena pakkus Sumera seejuures välja, et tegu on kas a) Arvo Pärdi teosega, mida ta seoses oma emigreerumisega Läände ei tohtinud oma nime all Eestis esitada, b) Soomest 1976. a. Eestis kompositsioonitunde andmas käinud Sibeliuse Akadeemia prof. Kasuku siin kirjutatud teose esiettekandega, või c) teos on Mati Kuulbergi, Lepo Sumera ja Raimo Kangro ühistöö. Küsimusele vastati õigesti, kuid tähelepanu väärib viis, mida ja kuidas saatekülalised ning -juht teose kohta lisaks rääkisid. Peale teose helikatkendi kuulamist esitas Sumera nimelt mängijatele ootamatu (lisa)küsimuse: „On see teos [teie meelest] professionaalsete killast?", millele Anneli Remme muigelsui vastas, et tema arvates ei ole. Sumera omakorda sekundeeris arvamusele väitega, et teose muusika põhjal poleks toona küll olnud põhjust selle autorit heliloojate liitu vastu võtta ... ning selgitab seejärel televaatajatele, et kuulatud muusika puhul oli tegu hoopis „ühe naljaga, mida kolm äsja muusikaakadeemia, tollase konservatooriumi lõpetanud heliloojat tegid. […] Tõesti, see helikeel tegelikult on tunda, eksole ... Heliloojate liidu liikmed olid nad juba enne, nii et me ei hakka neid välja viskama selle eest." (Musica grande 1998)[36] Sumera distantseeriv hoiak Malera Kasuku klaveritrio kui esteetilist elamust mittepakkuva ega refleksiooni vääriva kunstiteose suhtes mõjub seda intrigeerivamalt, et teost on palju mängitud ja interpreedid on seda seega pidanud ka muusikaliselt huviväärseks looks.

Malera Kasuku klaveritrio kui heliloojate põlvkondlikkust põlistav teos

Heliloojate elulood on olnud alati osa muusikaloo uurimisainesest ning üheks teoste retseptsiooni kujundanud teguritest. Malera Kasuku klaveritrio kõigi kolme autori liigvarane, ootamatu ja ajaliselt lähestikune surm ühe aasta ja vähem kui ühe kuu jooksul vahemikus 2.06.2000–14.06.2001 on aga kujunenud teose retseptsiooni osas eriliselt tähenduslikuks.

Võib pidada tavapäraseks, et loomeinimeste lahkumise järel tuuakse osa nende loomingulisest pärandist taas rambivalgusse. Autorite surm mõjutas ka Malera Kasuku klaveritrio mängitavust, teos leidis pärast mõningat pausi endale nüüd taas (üha) uusi esitajaid. Kuid konkreetsel juhul saab teose taassündi

[34] Muusikateemaline televiktoriin „Musica grande" oli ETV eetris hooajal 1998/99 ning kokku valmisid 14 osa. Saatejuht oli Lepo Sumera, vahekohtunik ja mängijad vahetusid. Viidatav saade oli eetris 19.10.1998 ning selles osalesid võistkondadena muusikateadlane Anneli Remme ja helilooja Rauno Remme ning lauljad Marje ja Tiit Tralla, vahekohtunikuks oli Mikk Mikiver. Malera Kasukut puudutav küsimus esitati rubriigis „Põhjamaade muusika". Kõik saated on järelvaadatavad ERR arhiiviportaalis (vt. Musica grande ... 1998).

[35] Malera Kasuku nime loeb Sumera küsimustekaardilt seejuures veerides, esimesel korral koguni valesti, siis õiget varianti korrates, kinnistades.

[36] Öeldule lisas õli veelgi tulle Mikk Mikiver: „Kasuku võiks [heliloojana enda kohta] öelda nii, et kui ma komponeerin, siis ma tunnen ennast Pärdina. Aga siis kui tegelikult kuulan, siis tuleb välja, et nagu Kuulberg, Sumera ja Kangro ... Nii kõlas siin see hinnang." Mikiveri repliik oli sisuliselt topeltnali viitega saate esimesele poolele, milles taheti teda, kes on enda kohta kirjutanud: „Kui ma komponeerin, tunnen end alati Beethovenina, alles pärast saan ma aru, et olen parimal juhul kõigest Bizet." Õige vastus oli Alban Berg. (Musica grande ... 1998)

tõlgendada kunstiliste kaalutluste kõrval ka tulenevana teatud tüüpi praktilisest vajadusest: Malera Kasuku klaveritriost sai peale teose autorite surma pea üleöö teos, millega käepäraselt viidata peaaegu tervele (!) varalahkunud heliloojate põlvkonnale. Ehk teisisõnu – teos, mille kaudu luua ja põlistada autorite põlvkondlikku kokkukuuluvust ja meenutada nende traagilist surma. Seejuures on kurb ja kõnekas, et Sumera, Kangro ja Kuulbergi lahkumisaja sisse jäi veel ühe nende põlvkonnakaaslase, helilooja ja muusikateadlase Tarmo Lepiku surm 2001. aasta varakevadel. Niisugust kadu eesti heliloomingule on püütud seletada just autorite põlvkondliku kuuluvusega. Vajadus pidevalt kohaneda muutuvate ühiskondlik-poliitiliste oludega sai saatuslikuks eelkõige 1970. aastatel tegevust alustanud heliloojate põlvkonnale, „keda süsteem vaimselt kõige rohkem lõhkus. […] Strateegiad, mis võimaldasid olla edukad 1970–1980ndate kontekstis, pärast Eesti taasiseseisvumist enam ei toiminud. See on ka põhjus, miks uute aegade saabudes see põlvkond nii äkki ja kiiresti kadus." (Kotta 2023)

Niisiis, pärast Tallinna Trio tegevuse lõpetamist 1991. aastal algas Malera Kasuku trio taaselustumine 2002. aastal, mil muusikud Kristel Eeroja, Peeter Klaas ja Ivo Sillamaa esitasid selle Eesti Muusika Päevade programmi viimasel, Hortus Musicuse kontserdil. Kava kandiski nime „Malera Kasuku". Kontsert toimus Kadrioru lossis 10. aprillil ning lisaks klaveritriole mängis Hortus Musicus seal ka Lepo Sumera, Raimo Kangro ja Mati Kuulbergi individuaalloomingut. Ühtlasi tähistab see kontserdiõhtu esimest korda, mil nimele Malera Kasuku viidati laiemalt kui vaid ühe helitöö kontekstis – viitena peaaegu kogu varalahkunud eesti heliloojate põlvkonnale. Toon siinkohal välja terve lõigu viidatud Sirbi artiklist, kuna see koondab Malera Kasuku klaveritrio edasise retseptsiooni kõiki peamisi märksõnu:

> On sümboolne, et eesti muusika päevade viimasel kontserdil – Hortus Musicus mälestusprogrammiga „Malera Kasuku" Kadrioru lossis (10.IV) – tulid esitusele just nende komponistide teosed, kes seda festivali on pikki aastaid vedanud. Malera Kasuku (ehk MAti-LEpo-RAimo ning perekonnanimedega samamoodi) on müstifikatsioon, mille taha 25 aastat tagasi peitusid need kolm tollal noort loojat, et üheskoos kirjutada üks Klaveritrio (1977). Nüüd oli jälle põhjust seda esitada. (Garšnek 2002, vt. ka *Eesti Muusika Päevad: 4*, vaadatud 12.07.2023)

Sealtpeale on Malera Kasuku figureerinud aga veel teistegi kontsertide pealkirjades (või osana neist), näiteks „Mõisamängude" kontserdisarjas viitega Sumera 60. sünniaastapäeva tähistamisele (Malera Kasuku … 2010, vaadatud 7.04.2023). Samuti märgitakse see ära muudes ajakirjanduslikes tekstides ning Mati Kuulbergi 70. sünniaastapäeva puhul toimunud kontserdi arvustuses kirjutati koguni, et (pärast Kuulbergigi lahkumist 2001. aasta suvel) „Malera Kasukuga oligi lõpp" (Mölder 2017). Omal moel tähenduslikena jäävad heliloojate triot meenutama ka kaks 2005. aastal kirjutatud eesti heliteost: Enn Kivinurme[37] „Missa Malera Kasuku mälestuseks" ning Kristo Matsoni (snd. 1980) orkestriteos „Cantus in memoriam Malera Kasuku". Neist viimane pälvis 2006. aastal rahvusvahelisel Lepo Sumera nimelisel (*sic!*) noorte heliloojate loomingukonkursil ka eripreemia ning sisaldab seejuures viiteid Sumera muusikale.

Seega, heliloojate eluajal teose retseptsioonis prevaleerinud naljategemise aspekt sai endale pärast autorite surma olulise täienduse – viite peaaegu tervele varalahkunud heliloojate põlvkonnale. Kusjuures väärib eraldi tähelepanu ja uurimist, keda isikuliselt on eri aegadel selle põlvkonna tuumikuna ära märgitud: Malera Kasuku klaveritrio uurimise valguses läbi vaadatud materjalidest jääb mulje, et kui 1980ndatel kirjutati ajakirjanduses põlvkonnast „Põldmäest Sumerani" (Pudemeid improviseeritud triost … 1984) ning kuulsa kolmikuna esinesid pigem Alo Põldmäe – Raimo Kangro – Lepo Sumera (sh. Paul Alliku portreel „Tre corde" 1984; hilisemast ajast vt. Vaitmaa 2000: 165), siis vahest tulenevalt Malera Kasuku juhtumist on nüüdseks see asendunud kolmikuga Kuulberg–Kangro–Sumera. Seda tõendavad nii Malera Kasuku klaveritrio

[37] Luteri kirikuõpetaja Enn Kivinurm (1942–2021) oli küll õppinud kompositsiooni, kuid põhiliselt tegev vaimuliku ametis.

senine retseptsioon kui kõnealuse põlvkonna heliloojate teoste käsitlus peatselt ilmuvas „Eesti muusikaloos" (vt. Kotta 2023).

Kokkuvõtteks

Artiklis uurisin Mati Kuulbergi, Lepo Sumera ja Raimo Kangro 1977. aastal ühiselt kirjutatud teost, mida tuntakse eelkõige Malera Kasuku klaveritriona. Käsitluse fookus oli teose mängulistel tahkudel, mida tõlgendasin postmodernistlikust aspektist ja heliloojate põlvkondliku mõtteviisi peegeldusena. Analüüs näitas, et just teose mängulisust saab pidada teguriks, mis on taganud helitöö elujõulisuse ansamblite repertuaaris ning küllaldase kajastuse muusikalises kirjasõnas. Teose peamiste mänguliste tahkudena vaatlesin artiklis trio sünnilugu, teose esitlemist heliloojate liidu töökoosolekul ning varjunime kasutamise motiive. Sellega haakuvalt pakkus kõnekat uurimisainest teose retseptsioon.

Nii teose ühisautorsust kui varjunime kasutamist saab Malera Kasuku klaveritrio puhul tõlgendada heliloojate naljaviskamisena teose kuulajate üle, aga ka pilkena nõukogudeaegse heliloojate liidu töökorralduse pihta. „Jaapani" helilooja teose kavva võtmine liidu Eesti uudisloomingu arutluskoosolekul sai võimalikuks tõenäoliselt tänu sellele, et koosolekut juhtis Raimo Kangro. Teisalt, et trikk läbi läks, näitab ka koosoleku formaalsust – seda, et omajagu absurdsele ettepanekule kuulata koosolekul „jaapani" helilooja muusikat keegi vastu ei seisnud – ning heidab sedakaudu varju nõukogulikule professionaalsete heliloojate esindusorganisatsiooni toimimisele tervikuna.

Kuulbergi, Sumera ja Kangro hoiak oma ühisautorsuses valminud helitöö suhtes oli ja jäi läbivalt irooniliseks: ka veel 1990. aastate lõpul nimetas Sumera teost pelgalt naljaviskamiseks ning distantseeris end võimalusest vaadelda seda muusikaliselt väärtuslikuna. Ka teose retseptsioonis viidatakse klaveritriole sageli heliloojate noorusvembu tähenduses, kuid ometi on selge, et teose sage esitamine peegeldab ka selle muusikalist huviväärsust.

Ehkki teose retseptsioonis annab tooni selle tutvustamine salapärase, isegi müütilise nähtusena, tõi siinne käsitlus välja ka Malera Kasuku klaveritrio sünniloo argisema tahu ning näitas selle teatavat tavapärasust ühisautorsuses valminud helitööde kontekstis: sarnaselt oma žanrikaaslastega jäi ka Malera Kasuku klaveritrio kirjutamine heliloojatele pea ainsaks ühisautorsuses valminud teoseks (nii Raimo Kangro ja Andres Valkoneni koos kirjutatud teosed kui ka Lepo Sumera, Erkki-Sven Tüüri ja Peeter Vähi ühistööna ette kantud „Gooti kolmnurk" sündisid hoopis teistlaadi printsiibil). Ühtlasi oli tegemist tellimustöö ja mitte heliloojate endi algatusega – klaveritrio loomise idee pärines Tallinna Triolt, kelle repertuaari jäi teos paljudeks aastateks. Naljategemist teose idee tasandil võib näha juba selleski, et autoritele püstitatud ebatavalises ülesandes – kirjutada teos kolme helilooja koostöös – seati endile eesmärgiks komponeerida ülesehituselt ja kõlamuljelt täiesti „tavaline" lugu. Just selle poolest erineb Malera Kasuku klaveritrio mängulisus näiteks 1960. aastate lõpul korraldatud *happening'*idest, milles professionaalsed heliloojad ja muusikud tegelesid sihilikult just vormieksperimentidega. Seejuures väärib aga tähelepanu, et ühenduslüli mainitud *happening'*ide ja Malera Kasuku „ilmaletuleku" vahel oli tšellist Toomas Velmet.

Retseptsiooni põhjal tulenes klaveritrio tähelepanuväärsus tema loomisajal peamiselt selle teose iseäralikust sünniloost ja esitlemise viisist. Pärast heliloojate surma 2000. ja 2001. aastal on teost kasutatud aga ka tähistajana peaaegu tervele varalahkunud heliloojate põlvkonnale, mis pakub huvi ajalookirjutuse kontekstis, kuid selgitab ka teose taassündi kontserdilavadel nüüd juba enam kui kaks-kümned aastat tagasi.

Malera Kasuku klaveritrio on muusikaliselt kaasahaarav teos, mille kavva võtmisel ja tutvustamisel saavad kokku naljategemine ja heliloojate elulooline traagika, kohtuvad postmodernistlik mängulisus ning 1970. aastatel tegevust alustanud heliloojate põlvkondlik mõttekaaslus. Kui siinne teemakäsitlus avas teose huviväärsust muu hulgas kolme helilooja eluloolistes ja loomingualastes seostes, siis leidub ka materjale, milles Malera Kasuku saab müstifikatsioonina edasi elada oma igavest (mängulist) elu. Olgu neist siinkohal nimetatud heliloojate liidu töökoosoleku protokoll ja 1978. aastal kirjastatud noot.

Arhiiviallikad

Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum

TMM MO 257 Eesti NSV Heliloojate Liidu töökoosolekute protokollid

Noodid

Malera Kasuku. Trio op. 1. Teose käsikiri, 1977, https://www.muis.ee/museaalview/203745 (vaadatud 12.07.2023).

Malera Kasuku. Klaveritrio. [Rotaprindis noot] Tallinn: Eesti Muusikafond, 1978.

Malera Kasuku. Trio / Trio „Malera Kasuku". [Noot] Karlsruhe: Edition 49, 2001.

Salvestised

Eesti Muusikafond 1977. HL 112. Eesti Muusikafondi heliarhiivis hoitav digiteeritud salvestis Malera Kasuku klaveritriost. CD. Jüri Gerretz (viiul), Toomas Velmet (tšello), Valdur Roots (klaver). Salvestatud 1977, Eesti Muusikafond 2018.

Heli ja keel. Variatio Delectat. Chamber Music from Estonia. CD. Leho Karin (tšello), Diana Liiv (klaver), Olga Voronova (viiul), Harry Traksmann (viiul), Laur Eensalu (viola), Toomas Vavilov (klarnet), Madis Metsamart (löökpillid), Andre Maaker (kitarr). Muusikasõprade Selts 2014.

Malera Kasuku (Mati Kuulberg, Lepo Sumera, Raimo Kangro) – Klaveritrio. Edward Soon (viiul), Peeter Margus (tšello) ja Johan-Eerik Kõlar (klaver). Kontserdisalvestus. Youtube'i video. EMTAVIDEO postitus 20.05.2015, https://www.youtube.com/watch?v=iNydNvzlFEY (vaadatud 13.09.2023).

MaLeRa KaSuKu (Sumera/Kangro/Kuulberg) played by Trio Estonia [1st and 2nd movements]. Arvo Leibur (violin), Aare Tammesalu (cello), Norman Reintamm (piano). Played at the Kitchener-Waterloo Chamber Music Society in Kitchener-Waterloo, Canada in September 2013 [kuupäev täpsustamata]. Youtube video. Norman Reintamm channel, 13.11.2013, https://www.youtube.com/watch?v=oNY5NKf8nBQ (vaadatud 13.09.2023).

„MaLeRa KaSuKu" (Presto) played by Trio Estonia. Arvo Leibur (violin), Aare Tammesalu (cello), Norman Reintamm (piano). A recording at a live concert at the University of Toronto, 24.09.2013. Youtube video. Norman Reintamm channel, 4.10.2013, https://www.youtube.com/watch?v=_0WRAn8SN0Y (vaadatud 13.09.2023).

Kirjandus

Aarelaid-Tart, Aili 2012a. Sissejuhatus: põlvkondlik sidusus ja hajusus elaviku taustal. – *Nullindate kultuur II: põlvkondlikud pihtimused*. Koost. Aili Aarelaid-Tart, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk. 7–15.

Aarelaid-Tart, Aili 2012b. Sõja järel sündinute elude metamorfoosid. Ühe kursuse lugu. – *Nullindate kultuur II: põlvkondlikud pihtimused*. Koost. Aili Aarelaid-Tart, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk. 56–79.

Allas, Anu 2014. Eksperimentaaletendus/instrumentaalteater: „Kremoona ringmäng" (1968). – *Kunstiteaduslikke Uurimusi / Studies on art and architecture* 23/1–2, lk. 7–27.

Arujärv, Evi (koost.) 2009. *Eesti heliloojad 1. Kaheksa portreed*. Tallinn: Eesti Muusika Infokeskus.

Arujärv, Evi 2015. Heli ja keel. Üllatusi ja äratundmisi. – *Sirp*, 20.02.

Barrett, Margaret S. (ed.) 2014. *Collaborative Creative Thought and Practice in Music*. London / New York: Routledge.

Bouteneff, Peter C. 2021 (2015). *Arvo Pärt: vaikusest sündinud*. Tõlkinud Marrit Andrejeva, Laulasmaa: Sihtasutus Arvo Pärdi Keskus.

Boyd, Malcolm 2001. Collaborative compositions. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 6, ed. Stanley Sadie, London / New York: Macmillan Publishers / Grove, pp. 109–110.

Brauneiss, Leopold 2017. *Arvo Pärdi tintinnabuli-stiil: arhetüübid ja geomeetria*. Koostanud ja tõlkinud Saale Kareda, Laulasmaa: Arvo Pärdi Keskus.

Brooker, Peter 2003. *A Glossary of Cultural Theory*. 2nd edition, London: Arnold.

Clarke, Eric F., Mark Doffman (eds.) 2017. *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*. New York: Oxford University Press.

Classical music written in collaboration. – *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Classical_music_written_in_collaboration (vaadatud 12.07.2023).

Daitz, Mimi S. 2022 (2004). *Ancient Song Recovered: The Life and Music of Veljo Tormis*. New edition, revised and augmented, Tartu: University of Tartu Press.

Daragan, Dina 1992 (1986). Raimo Kangro [vene keelest tõlkinud Merike Vaitmaa]. – *Eesti tänase muusika loojaid*. Tallinn: Eesti Muusikafond, lk. 57–96.

Eesti Muusika Infokeskuse veebileht, www.emic.ee (vaadatud 11.09.2023).

***Eesti Muusika Päevad**: 4*. Festivali järelkaja Eesti Televisioonis. Saate autor ja juht Igor Garšnek. Eetris 26.04.2002, https://arhiiv.err.ee/video/vaata/eesti-muusika-paevad-4 (vaadatud 12.07.2023).

***Eesti NSV** heliloojate ja muusikateadlaste looming 1974–1978*. Statistiline aruanne, Tallinn: NSV Liidu Muusikafondi Eesti Vabariiklik Osakond, 1979.

***Eesti tänase** muusika loojaid* 1992. [Artiklid Lepo Sumera, Raimo Kangro, Alo Põldmäe, Mati Kuulbergi, Tarmo Lepiku ja René Eespere loomingust eri autoritelt; väljaande koostaja nimetamata] Tallinn: Eesti Muusikafond.

Epner, Luule 2018. *Mängitud maailmad*. Heuremata. Humanitaarteaduslikke monograafiaid 8, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Garšnek, Igor 2000. Kontserdipeegel. – *Sirp*, 20.10.

Garšnek, Igor 2002. Eesti muusika päevad 2002 (II) [Järelkaja]. – *Sirp*, 19.04.

Helme, Sirje 2013. *Sõjajärgse modernismi ja avangardi probleeme Eesti kunstis*. Doktoritöö, Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.

Järg, Tiia 1984. Mõttevisandeid eesti kammermuusikast. – *Teater. Muusika. Kino* 3, lk. 24–28.

Järg, Tiia (koost.) 1991. *Veljo Tormise päev*. [Artiklikogumik] Scripta Musicalia 22, Tallinn: Fratres.

Järg, Tiia 1992 (1989). Mati Kuulberg. – *Eesti tänase muusika loojaid*. Tallinn: Eesti Muusikafond, lk. 135–176.

Järg, Tiia 2002. Mati Kuulberg 9. VII 1947 – 14. VI 2001. – *Muusika* 1, lk. 49–56.

Järg, Tiia 2015. Järjehoidja. Malera Kasuku trio viiulile, tšellole ja klaverile (1977). Klassikaraadio saade. Eetris 25.01.2015, https://arhiiv.err.ee/vaata/jarjehoidja-malera-kasuku-trio-viiulile-tsellole-ja-klaverile-1977 (vaadatud 12.07.2023).

Jüristo, Tarmo 2015. Kirjandusest, mängust ja mängulisest kirjandusest. – *Vikerkaar* 1–2, lk. 150–162.

Kaarlep, Aime 2007. *Eesti muusikalugu. Kunstmuusika*. Gümnaasiumiõpik, [Tallinn]: Talmar ja Põhi.

Kangur, Pille 2012. Unustatut taasavastamas [kontserdi „Kammermuusika linna. Tallinn" arvustus]. – *Sirp*, 13.04.

Kareda, Saale 2014. Buklett CD-plaadile *Heli ja keel. Variatio Delectat. Chamber Music from Estonia*. Leho Karin (tšello), Diana Liiv (klaver), Olga Voronova (viiul), Harry Traksmann (viiul), Laur Eensalu (viiola), Toomas Vavilov (klarnet), Madis Metsamart (löökpillid), Andre Maaker (kitarr), Muusikasõprade Selts, 2014.

Karnes, Kevin C. 2017. *Arvo Pärt's Tabula Rasa*. New York: Oxford University Press.

Karnes, Kevin C. 2021. *Sounds Beyond: Arvo Pärt and the 1970s Soviet Underground*. Chicago/London: University of Chicago Press.

Klooren, Äli-Ann 2019. *ENSV Heliloojate Liit ja NSVL Muusikafondi Eesti Vabariiklik Osakond aastatel 1944–1966*. Magistritöö, käsikiri, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

Kolk, Madis 1985. Vastab Jaan Rääts. – *Teater. Muusika. Kino* 7, lk. 5–16.

Kotta, Kerri 2023. 1970–1980ndate muusikalised suundumused vaimse dissidentluse ja eskapismi vahel. – *Eesti muusikalugu*. Käsikiri, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia [ilmumas 2024].

Kulo, Helle 1977. Ei lõpe ei ideed, ei inspiratsioon. Vastavad Kangro ja Sumera. – *Noorte Hääl*, 18.12.

Kramer, Jonathan D. 2002. The Nature and Origins of Musical Postmodernism. – *Postmodern Music / Postmodern Thought*. Eds. Judy Lochhead and Joseph Auner, New York / London: Routledge, pp. 13–26.

Kõlar, Anu 2023. Vabaduse illusioon Eesti muusikas: sulaaeg; Eesti muusika 1970. ja 1980. aastatel. – *Eesti muusikalugu*. Käsikiri, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia [ilmumas 2024].

Lilleoja, Laur 2012. Sünnikohortide alusväärtused ja nende muutumine nullindate Eestis. – *Nullindate kultuur II: põlvkondlikud pihtimused*. Koost. Aili Aarelaid-Tart, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk. 247–265.

Lippus, Urve 1984. Juttu muusikast Lepo Sumeraga. – *Teater. Muusika. Kino* 1, lk. 31–34.

Lippus, Urve 1985. Veljo Tormis. „Raua needmine". Tähtteos. – *Teater. Muusika. Kino* 2, lk. 20–29.

Lippus, Urve 2010. Soome-ugri helilooja Veljo Tormis. – *Sirp*, 6.08.

Lock, Gerhard, Merike Vaitmaa (koost.) 2006. *Vaateid Lepo Sumera loomingule*. Tallinn: Scripta Musicalia.

Maimets-Volt, Kaire 2009. *Mediating the 'idea of One': Arvo Pärt's Pre-Existing Music in Film = Vahendades 'Üht(sust)': Arvo Pärdi valmismuusikast filmis*. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Väitekirjad 4, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

Malera Kasuku … 2010 = *Malera Kasuku. Lepo Sumera 60*. [Mõisamängude kontserdisarja 2010–2011 kontsertide tutvustus MTÜ Kammermuusikud kodulehel] http://kammermuusikud.ee/toimub-moisamangud-2010-2011-6/ (vaadatud 7.04.2023).

Mihkelson, Immo 2007. Uus heli. Eesti Raadio eesti muusika uuenemises 1956–1980. – *NYYD-muusika. Uued helid Klassikaraadios*. Koost. Tiia Teder ja Immo Mihkelson, Tallinn: Eesti Raadio / Klassikaraadio, lk. 35–89.

Manfred MIMi ooper „Eesti ajalugu. Ehmatusest sündinud rahvas" [MIMProjecti veebileht], http://opera.mimproject.org/et/ (vaadatud 13.09.2023).

Musica grande … 1998 = *Musica grande: 2*. Muusikamäng Eesti Televisioonis. Saatejuht Lepo Sumera, vahekohtunik Mikk Mikiver; saates osalejad: Anneli ja Rauno Remme ning Marje ja Tiit Tralla. Eetris 19.10.1998, https://arhiiv.err.ee/video/vaata/musica-grande-2?t=973 (vaadatud 12.07.2023).

Muusikaline tund … 1981 = *Muusikaline tund*. Õhtujuttu *Lepo Sumeraga* 1981. Raadiosaade. Saate autor ja küsitleja Edgar Selberg. Eetris 18.12.1981, https://arhiiv.err.ee/audio/vaata/muusikaline-tund-muusikaline-tund-ohtujuttu-lepo-sumeraga (vaadatud 12.07.2023).

Mändla, Mirje 2021. Nüüdisaja inimese pidetus ja pinnalisus. – *Sirp*, 15.01.

Mölder, Maria 2017. Salapärane Mati Kuulberg. – *Sirp*, 17.11.

Normet, Virve 2022. Hetki paaritunnisest vestlusest Toomas Velmetiga. – *Muusika* 7, lk. 25–27.

Nugin, Raili 2010. Social Time as the Basis of Generational Consciousness. – *Trames. A Journal of the Humanities and Social Sciences* 14/4, pp. 342–366, https://doi.org./10.3176/tr.2010.4.04.

Nugin, Raili; Maaris Raudsepp, Anu Kannike 2016. Introduction. Mapping generations in the Estonian context. – *Generations in Estonia: Contemporary Perspectives on Turbulent Times*. Eds. Raili Nugin, Anu Kannike and Maaris Raudsepp, Approaches to Culture Theory 5, Tartu: University of Tartu Press, pp. 13–33, https://doi.org.10.26530/OAPEN_606515.

Oja, Marika 1977. Noored ja loominguerksus [vestlus Jaan Räätsaga]. – *Kodumaa*, 16.03.

Perry, Simon 2014. Rimsky-Korsakov and Musorgsky: A Posthumous Collaboration? – *Collaborative Creative Thought*

and Practice in Music. Ed. Margaret S. Barrett, London / New York: Routledge, pp. 91–107.

Pilliroog, Ene 2021. Tallinna Trio – sõpruskond, kus seisti üksteise eest. – *Muusika* 10, lk. 17–19.

Pudemeid improviseeritud triost … 1984 = Pudemeid improviseeritud triost kahele komponistile ja kajale [Nõukogude Eesti muusika festival 2.–8. aprillini 1984; vestlevad Lepo Sumera, Eino Tamberg, Helju Tauk]. –*Sirp ja Vasar*, 6.04.1984.

Purje, Eerik 2013. Neljamehetrio võidukäik. – *Eesti Elu. Eesti kogukond Kanadas* [veebileht]. Avaldatud 4.10.2013, https://eestielu.com/et/neljamehetrio-voidukaeik/ (vaadatud 13.04.2023).

Põldmäe, Alo 2021. Meenutusi kolmest helimeistrist-põlvkonnakaaslasest. – *Muusika* 6, lk. 19–21.

Põldmäe, Mare 2002. Eesti muusika päevad. – *Sirp*, 5.04.

Rannap, Ines 1977. Uut muusikavara. – *Sirp ja Vasar*, 25.11.

Reynolds, Christopher 2021 (2020). Schumann *contra* Wagner: Beethoven, the F.A.E. Sonata and 'Artwork of the Future'. – *Nineteenth-Century Music Review* 18/2, pp. 181–207, first published online 16 November 2020, doi: 10.1017/S1479409820000257.

Roots, Valdur 1977. Kavaleht. Annotatsioon Tallinna Trio kontserdile „Estonia" kontserdisaalis 2.11.

Ross, Jaan 2017. Veljo Tormis and Minimalism: On the Reception of His New Musical Idiom in the 1960s. – *Res Musica* 9, lk. 109–118.

Sheetmusicplus. Veebipood, https://www.sheetmusicplus.com/title/malera-kasuku-sheet-music/19266841 (vaadatud 4.07.2023).

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

Siitan, Toomas (koost.) 2022. *Res Musica* 14.

Sule, Raili 1977. Noori kunstimeistreid. Helilooja Mati Kuulberg. – *Kodumaa*, 11.05.

Sumera 1977 = Noorte loomingule pühendatud pleenum 1977 [NSVL Heliloojate Liidu noorte loomingule pühendatud IV pleenum, muljeid jagavad Jaan Rääts ja Lepo Sumera]. – *Sirp ja Vasar*, 4.03.1977.

Sööt 2023 = Isiklik vestlus Raul Söödiga Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias, märts 2023.

Talvoja, Kädi 2010 (2004). Tartu slaidimaal: grotesk – mäng või taktika? – *Kadunud kaheksakümnendad: probleemid, teemad ja tähendused 1980. aastate eesti kunstis = Lost Eighties: Problems, Themes and Meanings in Estonian Art on 1980s*. Koost. Sirje Helme, Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, lk. 63–71.

Tamm, Kai 2006. Huumorist Lepo Sumera instrumentaalmuusikas. – *Vaateid Lepo Sumera loomingule*. Koost. Gerhard Lock ja Merike Vaitmaa, Tallinn: Scripta Musicalia, lk. 24–45.

Tatar, Tõnis 2015. *Kolmas tee Eesti NSV kunstis: avangardi ja võimumeelsuse vahel*. Dissertationes historiae Universitatis Tartuensis 36, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Tauk, Helju 1973. On kujunemas uus põlvkond. – *Sirp ja Vasar*, 8.06.

Topman, Monika 1989. Tallinna Riikliku Konservatooriumi lõpetanute nimekiri (1925–1989). – *Tallinna Riiklik Konservatoorium 70*. Koost. Andres Pung, Tallinn: Eesti Raamat, lk. 59–84.

Vaitmaa, Merike 1980. Esmamuljeid „Põhjaneitsist" [Anna Žigure, Arnolds Klotinši, Alo Põldmäe, Lepo Sumera, Erkki-Sven Tüüri, Jaan Räätsa ja Valter Ojakääru muljed teosest, kirja pannud Merike Vaitmaa]. – *Sirp ja Vasar*, 31.10.

Vaitmaa, Merike 1988. *Tintinnabuli* – eluhoiak, stiil ja tehnika. – *Teater. Muusika. Kino* 7, lk. 37–47.

Vaitmaa, Merike 1992 (1987). Lepo Sumera. – *Eesti tänase muusika loojaid*. [Koostaja ja toimetaja teadmata] Tallinn: Eesti Muusikafond, lk. 85–56.

Vaitmaa, Merike 2000. Eesti muusika muutumises: viis viimast aastakümmet. – *Valgeid laike eesti muusikaloost*. Koost. Urve Lippus, Eesti Muusikaloo Toimetised 5, Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia, lk. 135–181.

Valkonen 2023 = Kirjavahetus Mariliis Valkoneniga, Facebook messenger 31.03.2023.

Veenre, Anu 2018. Beyond Polystylism: Blurring the Boundaries between Different Musics in late-Soviet Estonia. – *Musicological Annual* 54/2, pp. 141–163, https://doi.org/10.4312/mz.54.2.141-163.

Velmet, Toomas 2002. MaLeRa KaSuKu. – *Sirp*, 19.04.

Viires, Piret 2006. *Postmodernism eesti kirjanduskultuuris*. Dissertationes litterarum et contemplationis comparativae Universitatis Tartuensis 5, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Viires, Piret 2011. Pärast postmodernismi. – *Vikerkaar* 4–5, lk. 163–164.

Lisa.

Tabel 2. Loetelu ühisautorsuses valminud eesti heliloomingust[1]

Loomis-aasta	Heliloojad	Teose pealkiri	Koosseis/Žanr	Kommentaar
1946	Boris Kõrver (1917–1994) Leo Normet (1922–1995)	„Hermese kannul"	Operett	esietendus alles 2004. aastal Pirita velotrekil
1954	Edgar Arro (1911–1978) Leo Normet	„Rummu Jüri"	Operett	Riiklik ooperi- ja draamateater Vanemuine tellimus
1958	Edgar Arro Leo Normet	„Tuled kodusadamas"	Operett	RAT Estonia tellimus
1977	Mati Kuulberg (1947–2001) Lepo Sumera (1950–2000) Raimo Kangro (1949–2001)	Trio *op*. 1	Klaveritrio	Tallinna Trio tellimus
1980	Raimo Kangro Andres Valkonen (snd. 1951)	„Põhjaneitsi"	rokkooper	RAT Vanemuine tellimus
1985	Raimo Kangro Andres Valkonen	„Tuuru tubasümfoonia" *op*. 34	orkestriteos	esiettekanne Vanemuise orkester ja solistid
1993	Lepo Sumera Erkki-Sven Tüür (snd. 1959) Peeter Vähi (snd. 1955)	„Gooti kolmnurk"	vabaõhukontsert kolmest vanalinna tornist, instrumentaariumiks flööt, tromboon, löökpillid ja elektroonika	festivali NYYD '93 projekt
2009	Ülo Krigul (snd. 1978) Timo Steiner (snd. 1976) Mariliis Valkonen (snd. 1981)	„send/receive/ resound"	orkestriteos	festivali Klaaspärlimäng tellimus
2015	Liis Jürgens (snd. 1983) Margo Kõlar (snd. 1961)	„Beebisümfoonia"	teos segakoorile ja fonogrammile	tellimus Muusika-aasta lõpptseremooniale
2017	Malle Maltis (snd. 1977) Liisa Hirsch (snd. 1984) Tatjana Kozlova-Johannes (snd. 1977) Helena Tulve (snd. 1972) Toivo Tulev (snd. 1958) Eugene Birman (snd. 1987)	„Hiroshima – Nagasaki"	orkestriteos	festivali Klaaspärlimäng tellimus

1 Loetelu koostamisel oli abiks Eesti Muusika Infokeskuse veebileht (www.emic.ee), mõningate näideteni ühiautorsuses valminud teostest juhatas aga just Malera Kasuku nimega seotud internetiotsing; osad näiteid aitas meelde tuletada kirjavahetus helilooja Mariliis Valkoneniga (Valkonen 2023) ning projekti „9 hümni vabadusele" tagamaid aitas avada helilooja ja muusik Raul Sööt (Sööt 2023). Artikli autor palub kõigil, kel veel infot või näiteid ühisautorsuses valminud (eesti) heliloomingu kohta, sellest lahkelt teada anda, et ühisautorsusega seonduvaid teemasid ehk mõnes tulevaseski käsitluses avada.

Loomis-aasta	Heliloojad	Teose pealkiri	Koosseis/Žanr	Kommentaar
2018	20 eesti muusikut-džässiheliloojat	„9 hümni vabadusele"	üheksa teost (hümni) kammerorkestrile, bigbändile, koorile ning eri pilli- ja vokaalsolistidele, mille koosseis lugude lõikes varieerub	Eesti Jazzliidu ja Jazzkaare ühisprojekt
2020	EMTA elektroakustilise loomingu toonased ja endised üliõpilased: Tõnis Leemets, Karl Korts, Rebeca Vilpuu, Otto Iivari, Malle Maltis, Marie Vaigla, Matis Leima, Jaanus Karlson ning Taaniel Pogga; lõppviimistlus: Margo Kõlar	„9 Fragments Of Isolation / 9 kildu isolatsioonist"	elektroakustiline looming	EMTA õppeprojekt
2018	Sander Mölder (snd. 1987) Timo Steiner	„Keres"	ballett / segakoor, flööt, viiul, vioola, tšello, tromboon, klaver, elektroonika	Rahvusooper Estonia tellimus
2019	Jonas Kaarnamets (snd. 1993) Sander Mölder Timo Steiner	„Läbi laulude metsa"	teos tantsijatele, elektrikitarrile ja elektroonikale	esiettekanne Hobujaama ristmikul Tallinnas World Music Days 2019 raames
2020	Sander Mölder Timo Steiner	„Kuldne tempel"	ballett / teos tantsijatele, soolotšellole ja elektroonikale	Rahvusooper Estonia tellimus
2021	Sander Mölder Timo Steiner	„Louis XIV – kuningas Päike"	ballett / sümfooniaorkester, eelsalvestatud poistekoor, elektroonika	Rahvusooper Estonia tellimus
2022	Eesti Heliloojate Ansambel koosseisus Helena Tulve Tatjana Kozlova-Johannes Ülo Krigul Maria Kõrvits (snd. 1987) ja kümmekond eri vanuses last.	„Uneuksed"	kontsertetendus / teatrit, muusikat ja liikumist ühendav visuaalteatri lavastus, instrumentaariumiks erinevad heliobjektid	esietendus Mustpeade Majas rahvusvahelisel laste ja noorte muusikafestivalil BIG BANG Tallinn 2022

Collaborative Authorship of a Musical Composition and its Playful Elements as a Reflection of Generational Like-Mindedness of Composers in Malera Kasuku's Piano Trio (1977)

Anu Veenre

Collaborative authorship of compositions is a rare phenomenon in classical music. This makes each multi-authored piece intriguing in the light of the reasons why the composers collaborated, the compositional process, the musical result and the reception of the work. A fascinating example of this from Estonian music history is a piano trio – a neoclassical piece consisting of three movements for violin, cello and piano – jointly composed in 1977 by three young composers, Mati Kuulberg (1947–2001), Lepo Sumera (1950–2000) and Raimo Kangro (1949–2001). They attributed the work to the pseudonym Malera Kasuku, formed from the initial syllables of their own names, which is still used in promotional materials for the composition to this day.

The article focuses on the creation, presentation, performances and reception of Malera Kasuku's Piano Trio, illustrating, amongst other things, the uniqueness of this multi-authored collaboration. The discussion shows, through the aforementioned aspects of the work, a certain creative like-mindedness among the three composers in the 1970s, while also revealing some aspects of the organisation of the Composers' Union as the central institution of Soviet professional composers.

The work was commissioned from the composers by the ensemble Tallinna Trio (Jüri Gerretz on violin, Toomas Velmet on cello and Valdur Roots on piano), drawing inspiration from Albert Dietrich, Robert Schumann and Johannes Brahms's jointly written violin sonata "F-A-E" from 1853. Unlike the latter piece, the authorship of which was divided up between the different movements of the sonata, the new work was composed on the basis of its instrumental parts: Kuulberg wrote the violin part for all three movements of the piano trio, Sumera composed the cello part, and Kangro the piano part. None of the composers had an advantage in shaping the entire work, because each of them took it in turns to compose their parts first, second or third in the three different movements. The musical result of the work has thus been viewed both as a polyphony of styles and as a unique synergy in the work of the three composers.

From a theoretical standpoint the thematic approach is based mostly on the idea of postmodernist playfulness, viewing the piano trio also as a manifestation of a generational like-mindedness between the composers. The article explains how the playfulness of Malera Kasuku's piano trio manifested itself, from what it may have resulted, and in what way the playfulness has influenced the reception of the work and contributed to its remaining in the repertoire canon of Estonian chamber music. The study begins with an overview of the state of musicological research into the late Soviet period and introduces the generation of composers who started working professionally in Estonia in the 1970s, including Kuulberg, Sumera and Kangro. In order to examine the common and unique characteristics of Malera Kasuku's piano trio as a work of collaborative authorship, the paper also gives general overview of the phenomenon of multi-authored works in art music, with specific reference to examples from Estonia. The descriptions and reviews of the work in various media outlets published since its creation serve as the main sources for the study.

In addition to the aforementioned method of cooperation between the composers when writing the piece, one of the playful aspects of Malera Kasuku's Piano Trio also relates to the presentation of the piece at the Estonian SSR Composers' Union working meeting, where Sumera presented it as the work of a Japanese composer. Although the Union's working meetings occasionally listened to music by composers from other Soviet Republics, their primary objective at the time was to assess and give feedback on the work of their colleagues, i.e. Estonian composers' works. Because of this, it is possible to read the composers' adoption of the pseudonym Malera Kasuku both as a prank on the work's audience and as a mockery of the organisation of the composers' union during the Soviet era. The inclusion of the "Japanese" composer's work at the Union's working meeting was probably made possible by the fact that the meeting was chaired by Raimo Kangro. On the other hand, the fact that the ruse was successful also highlights the formality of the meeting, as evidenced by the fact that no

one objected to the rather absurd proposal to listen to the music of a Japanese composer during the meeting, and thus casts a shadow over the functioning of the Union as a representative organisation of professional composers as a whole. On the basis of the minutes of the event (TMM MO 257, 30, pp. 184–185) and later recollections of those involved, it can be concluded that some of the participants saw through the joke, while others did not; the minutes of the meeting, in any case, record only the fact of listening to Malera Kasuku's piano trio, to which only one sentence was given as feedback: the piece was well received.

However, at the work's first public performance, a concert in the Estonia Concert Hall on the evening following the day of the Composers' Union working meeting, Malera Kasuku had lost its meaning as a pseudonym, as the programme notes (Roots 1977) already contained references to the actual authors of the work. Nevertheless, both the composers and musicians continued to refer to the piece as written by Malera Kasuku, using the pseudonym in programmes for subsequent performances and publishing the piano trio's score under that name in 1978 (a later edition, printed in 2001, also includes the names of Sumera, Kuulberg, and Kangro).

The composers' general attitude towards their co-written piece was and remained jocular: even at the end of the 1990s, Sumera called the work a mere joke and distanced himself from the possibility of seeing it as musically valuable (Musica grande … 1998). In the reception of the work, too, the piano trio is often referred to in terms of the composers' youthfulness, but it is clear that the frequent performance of the work also reflects its musical interest: in addition to the Tallinna Trio, whose repertoire included the work until the ensemble's dissolution in 1991, it has been repeatedly performed by several other ensembles, most recently in the early 2020s. It has also been recorded several times.

Although the presentation of Malera Kasuku's piano trio as a mysterious, even mythical, composition has dominated the reception of the work, the analysis here also reveals the more ordinary aspect of its origin in the context of co-authored works: like other pieces in the unusual field of collaborative authorship, Malera Kasuku's piano trio remained almost a one-off collaborative venture as far as its composers were concerned (both "Gooti kolmnurk", a project by Lepo Sumera with composers Erkki-Sven Tüür and Peeter Vähi, and Raimo Kangro's partnership with Andres Valkonen were very dissimilar to Malera Kasuku's piano trio in terms of both genre and concept). Furthermore, it was also a commissioned work and not an initiative of the composers themselves. Although the three composers were given the unusual task of writing the piece in collaboration, they nevertheless set out to create an entirely "ordinary" work in terms of structure and sound. This is where the joke at the level of the work's idea can already be seen. In this sense the playfulness of Malera Kasuku's piano trio distances the work, for instance, from the happenings organised in Estonia at the end of the 1960s, where professional composers and musicians purposefully experimented with form (Allas 2014; Vaitmaa 2000: 154). It is worth noting, however, that the cellist Toomas Velmet was the link between these happenings and the "birth" of Malera Kasuku.

Its reception suggests that the noteworthiness of the piano trio at the time of its creation was due mainly to the peculiar conception of the work and the way in which it was presented (including the use of a pseudonym). However, after the composers' deaths in 2000 and 2001, the piece has also been used as a marker for almost an entire generation of composers who passed away before their time; this is interesting not only from the perspective of historiography, but also explains the work's revival on concert platforms more than twenty years ago.

Mis vaevab Adornot?

Toomas Siitan

Abstract

Despite the controversies it has caused, Theodor W. Adorno's *Philosophy of New Music* (1949) is one of the fundamental texts of modernist musical aesthetics. The article discusses the complex personal background of the author as well as the historical context of this work, which can be understood at least partly as a complement to the *Dialectic of Enlightenment* (1947), co-written with Max Horkheimer. The problems of the dehumanization of art and the relation of modernity to mass culture, as well as the loss of communicativeness in 20th-century musical modernism, are discussed. Attention is paid to the background of the national ideology of Adorno's music philosophy, which sprouts from the German cultural ideology formed at the turn of the 18th and 19th centuries. In the 19th century, music in general and the idea of the primacy of German music particularly played a significant role in the construction of German national identity, and at the beginning of the 20th century, both the defenders of the German musical tradition and the modernists started from a similar ideological base. The totalitarian cultural ideology of Nazi Germany was also formed on this ideological base, and its equivalent can be seen in Eastern Europe in the 20th century.

Ajaliselt lähestikku on eestikeelses tõlkes ilmunud kaks äärmiselt olulist ning teineteist täiendavat teksti: Theodor W. Adorno „Uue muusika filosoofia" (esmaväljaanne 1949; Adorno 2020, edaspidi UMF), mis on 20. sajandi muusika-esteetika üks võtmetekste, ning Frankfurdi koolkonna nn. kriitilise teooria nurgakivi: Max Horkheimeri ja Theodor W. Adorno kahasse kirjutatud „Valgustuse dialektika" (esmaväljaanne 1947; Horkheimer, Adorno 2022, edaspidi VD). Viimasele on „Uue muusika filosoofia" mitmeti jätkuks (UMF: 9) ja pole ilma selleta vahest päriselt mõistetavgi. Adorno tekste, mis toetuvad Hegeli filosoofiatraditsioonile, on õigusega kritiseeritud kui vastuolulisi, tema mitmetasandiliste analüüside ning eri tekstide vahelisi seoseid on tõesti raske jälgida. Samas pole võimalik ilma Adornota ette kujutada pärast Teist maailmasõda levinud avangardistliku muusika suundumusi ja neid kujundanud mõtteviise. Omalaadse muusik-filosoofina on ta kujundanud mõtteviisi, mida kooskõlas tema poolt progressiivsena käsitletud muusikaga kirjeldatakse kui dissonantset, isegi „atonaalset" (Goehr 2003: 595), hinnangud Adorno pärandile varieeruvad aga äärmuslikult. Teise sõjajärgse põlvkonna helilooja Peter Bannisteri (s. 1966) sõnadega: „Poleemilistes diskussioonides muusikalise kompositsiooni üle 20. sajandi teisel poolel on vähe nimesid, mis kerkivad esile Adornost kirglikumalt, kas siis teda avangardismi prohvetina ülistades või sõimates sallimatuks elitaristiks, süüdlaseks omalaadses kultuuriterrorismis, või misantroobiks, kelle eemalepeletav retoorika saavutas edu Teise maailmasõja järgses sandistunud muusikas" (Bannister 2013: 690).

Radikaalse mõtlejana on Adorno oma erinevais tekstides loonud uusi suundi ja hoiakuid muusikateadusele. Saksakeelses diskursuses harjuti muusika ühiskondliku aspekti teravdamisega juba 1960. aastatel, ning kuigi ingliskeelne *new musicology* kujundas oma sisu alles alates 1980ndatest, võib Adornot pidada ka selle aluserajajaks. Tema pärand on ometi vastuoluline. Adorno loodud otse-seosed uue muusika ning seda sünnitanud sotsiaalpsühholoogiliste ilmingute vahel näivad sageli liialt konstrueerituna[1] ning ühiskondlikult pinnalt tuletatud progressiidee muusikas on ühekülgselt absolutiseeritud. Massikultuuri kriitika, mis sai alguse juba Adorno 1938. aastal avaldatud essees „Fetišistlikkusest muusikas ja kuulamise taandarengust" („Über

[1] „Samal ajal kui uus muusika kõlab selle loomisprotsessist äralõigatud publiku jaoks oma pindstruktuuri poolest võõrandununa, tulenevad selles muusikas eksponeeritavad nähtused just nendest ühiskondlikest ja antropoloogilistest nähtustest, mis on publikule enesele omased. Publikut hirmutavad dissonantsid kõnelevad tema enese seisundist ning just seetõttu on nad tema jaoks väljakannatamatud." (UMF: 16)

den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens") ning jätkus „Valgustuse dialektika" peatükis „Kultuuritööstus. Valgustus kui massipettus" (VD: 151–214), loob jäiga väärtuspiiri „kõrge" ja „madala" muusika vahele. Vastandades „ühiskondlikku maitset" ja muusika kvaliteeti (UMF: 15), rakendab ta muusika „progressiivsusest" lähtuvaid elitaristlikke väärtushinnanguid, kuulutades hämmastavalt paljude silmapaistvate heliloojate loomingu maitsetuks keskpärasuseks. Tõeliselt emantsipeerunud muusika tunnuseks peab Adorno tonaalsusest eemaldunud polüfoonilist kirjaviisi ning alavääristab lihtsama faktuuriga stiili ja konsonantsust, eriti kolmkõlalisust.[2] Vaatepunktide uudsus ja Frankfurdi koolkonna juhtiva filosoofi maine andis Adorno muusikakäsitlusele omamoodi tõesuse tagatise, nii et kriitilisemalt on tema pärandit hakatud vaatlema pigem alles pärast aastatuhande vahetust. Eriti puudutab see progressikultust tema tekstides ning halastamatut põlgust massikultuuri ilmingute vastu. Peter Williamsi sõnul on Adorno olnud „omamoodi tagurpidi Kassandra, kelle saatuseks oli kõnelda ebatõdesid, kuid olla usutud" (Williams 2004: 67).

Adorno „Uue muusika filosoofiat" käsitatakse pealispindselt kahe helilooja – Arnold Schönbergi ja Igor Stravinski – dialektilise vastandusena. Lihtsustatud dihhotoomia esitab autor ise nii raamatu sissejuhatuses, kus ta seab vastakuti „ekspressiivsuse poole püüdleva radikaalse Schönbergi" ning „psühholoogilisusest hoiduva Stravinski" (UMF: 8), kui ka kahe põhiosa pealkirjades „Schönberg ja progress" ning „Stravinski ja restauratsioon". Kuigi ta näeb kahe helilooja esteetikat ja kompositsioonimeetodeid polaarsetena, pole vastandus aga sugugi nii must-valge, kui algul võib näida. Näiteks kritiseerib ta teravalt ka dodekafoonia vahendite fetišistlikku kasutust, eriti Anton Weberni poolt (UMF: 110–111). Samuti polnud see vastandus Adorno algideeks, kuivõrd ta esmalt kirjutas aastail 1940–1941 vaid uurimuse Schönbergist, mis jäi eraldi avaldamata. Käsitluse Stravinskist lisas ta sellele alles pärast koos Horkheimeriga kirjutatud „Valgustuse dialektikat" ja avaldas nad koos ühendava eessõnaga 1949. aastal. Schönbergi esteetikast räägib Adorno kui kõige eesrindlikumast, kuid täheldab ka tema helikeele seesmist vastuolulisust, muusikalise materjali nivelleerumist ja kommunikatiivset jõuetust ning jõuab koguni hinnanguni, et „muusika enese võimalikkus on [avangardis] sattunud kahtluse alla" (UMF: 112).

Adorno tunneb muusikat erakordselt põhjalikult ning tema hinnangud on teravad, sageli sarkastilised ning igal juhul erapoolikud. Schönbergi ja Stravinski vastandamisel tõuseb keskseks aspekt, milles „Uue muusika filosoofia" jätkab „Valgustuse dialektikat": mitmetahuliselt vastustab Adorno valgustusajastul kujunenud heliteose ja stiili kontseptsioone, millel põhines 19. sajandi kodanlik muusikaelu ja mille ideoloogiat Adorno vasakintellektuaalina kritiseerib. Sellest pinnasest lähtuvad Adorno kriteeriumid „progressiivne/edumeelne" ning „tagurlik/restauratiivne" või koguni „regressiivne" (neoklassitsism).

Vihje psühhoanalüüsile käesoleva artikli pealkirjas võiks Adornole sobida, sest Freudist mõjutatuna otsib ta muusikalistele protsessidele seletusi sageli just psühholoogiast ja traumaatilistest kogemustest.[3] Kuna Adorno vaadetes on väga palju subjektiivset ning et

---

2 „Kolmkõlalisi akorde võib võrrelda juhuslike kõnekujundite ja veelgi rohkem rahaga majanduses. Nende abstraktsus loob võimaluse omandada igal hetkel vahendaja roll ning nende kriisi kuni oma sügavaimate kihtideni saab praeguses faasis mõista kõigi vahendusfunktsioonide kriisina. Sellele vihjab Bergi muusikalis-dramaatiline allegoorika. Nagu „Wozzeckis", nii ka „Lulus" tonaalsus üldiselt puudub, ent C-duur kolmkõlad ilmuvad iga kord, kui tegemist on rahaga. Akordi toime on rõhutatult banaalne ja samal ajal vananenud. Väike C-duur kolmkõla paljastatakse kui valeraha." (UMF: 61)

3 „Kirgi ei jäljendata [Schönbergi muusikas] enam, vaid pigem registreeritakse muusika väljendusvahenditega ehedal kujul alateadvuses peidus olevaid šokke ja traumasid. Need emotsioonid ründavad vormi puudutavaid tabusid, sest viimased ise allutavad emotsioone enesetsensuurile ja teisendavad neid kujunditeks. Schönbergi vormiuuendused olid tihedalt seotud väljenduslikkuse sisu muutumisega. Need uuendused tähistavad läbimurret väljenduslikkuse reaalses sisus. Esimesed atonaalsed teosed on juhtumiuuringute protokollid sarnaselt unenägude psühhoanalüütiliste juhtumiuuringute omadega. […] Traumaatilise šoki seismograafiline registreerimine muutub samal ajal muusika tehniliseks struktuuriliseks seaduspärasuseks. See keelustab pidevuse ja arengu. Muusikaline keel on polariseeritud äärmusteks: ühelt poolt šoki väljendusteks, mis meenutavad füüsilisi krampe, ja teiselt poolt sellise inimese täielikuks liikumatuseks, keda hirm takistab oma eesmärke järgimast." (UMF: 44, 47)

tema tekstides peegeldub ka tema isiklik käekäik, püüan järgnevas uurida asjaolusid, mis mõjutasid „Uue muusika filosoofia" sündi – selle isiklikku ja ajaloolist konteksti.

Isiklikke taustu

Isiklik kontekst johtub teadagi perekonnast, selles loodud kujunemiskeskkonnast ning haridusest. Kultuuriline-rahvuslik-religioosne keskkond, milles Theodor (Ludwig) Wiesengrund Adorno (1903–1969) kujunes, oli mitmetahuline: ta oli saksa ühiskonda assimileerunud juudist isa ja Korsikalt pärit katoliiklasest ema ainus järeltulija. Veinikaupmehest jõukas isa kuulus poja sünni ajal veel juudiusku, kuid hiljem sai temast konvertiit – protestandist kristlane. Professionaalsest lauljast ema Maria Barbara Calvelli-Adorno oli pühendunud katoliiklane, sellisena ristiti ka poeg, kes oli ema soovil poisina mõnda aega koguni altariteenriks. Perekonda kuulus ka ema lauljast ja pianistist õde Agathe Calvelli-Adorno. Kaks naist, kellest Adorno on rääkinud kui „kahest emast", kujundasid turvalise, haritud ja muusikalise kasvukeskkonna, mis sai euroopaliku kõrgkultuuri kogemuse aluseks. Ema soovil valis ta ka perenime, mis on ilmselt seotud ka juudi taustast distantseerumisega. Isa nimest Wiesengrund jäi kasutusele vaid lühend W. (Müller-Jentsch 2017: 352–354)

Ainulaadselt võimeka ja mitmekülgsena jättis ta Frankfurdi Keiser Wilhelmi Gümnaasiumis kaks õppeaastat vahele, kuid koges seal privilegeeritud imelapsena ka kadedust ja kiusu. Siit sai alguse tema mitmelaadne tõrjutusekogemus. Eksiilis kirjutatud ja 1951. aastal Saksamaal avaldatud filosoofiliste lühitekstide kogus „*Minima moralia* [väike eetika] – refleksioonid rikutud elust" („Minima Moralia – Reflexionen aus dem beschädigten Leben") seostab ta oma hilisema fašismikogemuse otseselt koolipõlvekiusuga, mida ta kirjeldab kui püsivat traumat.[4] 1921. aastast õppis Adorno Frankfurdi ülikoolis filosoofiat, muusikateadust, psühholoogiat ja sotsioloogiat ning kaitses väitekirja Edmund Husserli fenomenoloogiast 1924. aastal, enne oma 21. sünnipäeva (hindele *summa cum laude*). Samal suvel tutvus ta Alban Bergiga ja sai mõneks ajaks tema kompositsiooniõpilaseks. Ise pidas Adorno end seotuks Uus-Viini koolkonnaga, kuid enamasti pole tema teosed siiski seotud dodekafoonia rangete reeglitega. Lõpetatud teoseid on tal vähe ja pärast 1946. aastat ta muusikat enam ei kirjutanud. Berg pidas teda õpilasena andekaks, aga kirjas Adornole 28. jaanuarist 1926 paneb ta õpilasele südamele, et ükskord peab too siiski „Kanti ja Beethoveni vahel valiku tegema" (Goehr 2003: 598). Hiljem on Adorno kirjutanud Thomas Mannile (5.07.1948, Los Angeles): „Ma õppisin filosoofiat ja muusikat. Selle asemel et nende vahel valida, on mul kogu elu olnud tunne, et erinevail aladel ma tegelikult taotlen üht ja sama."[5] (tsit. Goehr 2003: 599). Võib vaid aimata, mis see „üks ja sama" on, kuid tõepoolest on see määratlus Adorno sünteesivale vaimule ning raskesti haaratavaile filosoofilistele tekstidele mingil moel iseloomulik.

Tõrjutuse trauma lähendas Adornot isiklikult Schönbergile ja samuti Thomas Mannile – kolmekesi olid nad alates 1930. aastate lõpust eksiilis USAs, elasid Los Angeleses lähestikku ja suhtlesid tihedalt.[6] Pärast Hitleri võimuletulekut kaotasid nii Schönberg kui ka Adorno 1933 oma akadeemilise positsiooni. Schönberg oli saanud esmakordse antisemitismi-kogemuse juba 1921 Ülem-Austrias Mattsees, kust tal tuli juudina kohaliku koguduse juhtide survel lahkuda.[7] Aastast 1925 oli ta Berliini Kunstide Akadeemia professor, kuid pidi 1933. aasta suvel emigreeruma. Juudi traditsiooni kriteeriumide järgi Adorno juut ei olnudki, kuid langes – osaliselt oma vasakpoolsuse tõttu, kuid tembeldatuna ka „aaria rassi mittekuuluvaks" – ometi natside repressioonide alla. Alles 1931 oli

4 Kõige otsesemalt „Minima moralia" tekstis nr. 123 „Der böse Kamerad" aastast 1935 (Adorno 1998a: 219–220), mis on Märt Väljataga tõlkes („Halb kamraad") ilmunud ajakirjas Vikerkaar (10–11/2019, lk. 97–98).

5 „Ich studierte Philosophie und Musik. Anstatt mich zu entscheiden, hatte ich mein Leben lang das Gefühl, in den divergenten Bereichen eigentlich das Gleiche zu verfolgen."

6 Thomas Mann ei varja selle suhtluse jälgi oma romaanis „Doktor Faustus" (1947). Schönbergi peetakse romaani peategelase Adrian Leverkühni ja Adornot teda saatva kuradi prototüübiks. (Celestini 2018: 201–211)

7 Arnold Schönberg oli sel ajal konvertiit: 1898 laskis ta end täiskasvanuna ristida ja läks üle protestantlikku kirikusse. 1933 lahkus ta sealt repressioonide ajel ja ühines taas juudi usukogukonnaga.

Adornol õnnestunud Frankfurdis esitada oma habilitatsioonitöö Søren Kierkegaardi esteetikast, mille juhendajaks oli üks sajandi väljapaistvamaid protestantlikke teolooge, kristlik sotsialist Paul Tillich, ning saada ülikoolis akadeemiline positsioon. Õigus Frankfurdi ülikoolis õpetada võeti talt aga juba aastal 1933 ning 1934–1937 elas ta emigrandina Oxfordis, kus tal samuti õpetada ei lastud. Pärast abiellumist juuditariga 1937. aastal kvalifitseeriti ta Saksamaal õigustelt juutidega võrdseks (*Geltungsjude*) ja nii tuleb öelda, et juudiks ei teinud Adornot mitte tema tolerantne ja saksa ühiskonda assimileerunud isa, vaid Hitleri režiim. (Wilcock 2000) Nii ambivalentse tausta tõttu oli Adorno antisemitismi suhtes eriliselt tundlik. See ilmneb nii „Valgustuse dialektika" peatükis „Antisemitismi elemendid. Valgustuse piirid" (VD: 215–266) kui ka „Minima moralia" tekstides.

Mõtteloolisi kontekste

„Uue muusika filosoofia" sisuline kontekst avaneb otseseimalt Horkheimeri-Adorno „Valgustuse dialektikas", mille põhitekst on sündinud Teise maailmasõja aastail ja täisväljaanne ilmus 1947. Frankfurdi koolkonna ühe keskse teksti kriitika objektiks on valgustusajastu kui modernse ühiskonna lähtealus. Kooskõlas ajaloolise situatsiooniga läbib teksti alates selle avalausetest katastroofimeeleolu[8] ning küsimus, kuidas see niiviisi läks. Raamatu avatees „Valgustuse programmiks oli maailma vabastamine lummusest" (VD: 21) tõukub tänapäevase sotsioloogia ühe rajaja Max Weberi (1864–1920) teostest, eriti tema kuulsast loengust „Teadus kui elukutse ja kutsumus" (1917), kus Weber räägib maailma lummusest vabastamisest (*Entzauberung der Welt*) intellektuaalse ratsionaliseerumise ja teadusel põhineva tehnika kaudu (Weber 2010: 137–138). Ei Weber, kes pidas nimetatud loengu Esimese maailmasõja lõpufaasis, ega Horkheimer ja Adorno, kelle „Valgustuse dialektika" sündis Teise maailmasõja ajal, ei idealiseeri teadusest lähtuvat progressi, sest nad ei saanud mitte mõelda progressist sündinud ja riigivõimude kätte antud hävitusvahenditele. Samuti rõhutab Weber, et kuigi teadus pretendeerib religiooni asemel kõikehõlmavusele, ei suuda ta vastata paljudele eksistentsiaalsetele küsimustele, ning ta vaidlustab teaduse võimet vastata elu põhiküsimustele Lev Tolstoi sõnadega: „Ta on mõttetu, sest ta ei anna vastust meie jaoks ainsale tähtsale küsimusele: mida me peame tegema? kuidas me peame elama?" (Weber 2010: 143)

Tähelepanuväärne erinevus Weberi ja Adorno mõtlemises puudutab progressi kunstis. Adorno „Uue muusika filosoofias" on progress kompositsioonivahendites ja väljenduses – muusika kasvavas psühhologiseerituses – keskselt hüveline. Weber seevastu vastandab teadust ja kunsti kategooriliselt.[9] Valgustuse järelmeid läbinägelikult analüüsinud Adorno on siin ise valgustusest lähtuva progressikultuse lummuses. Arengu kontseptsiooni apologeedina püüab ta sõnastada muusikalise materjali muutumise seadusi, tuletades neid muutustest ühiskonnas ja selle liikmete ühisteadvuses.[10] Vastavalt kirjutab ta ka helikeele loomuliku arengu teostumisest või pidurdumisest (atonaalsus *versus* tonaalsus),

8 „Valgustus kõige avaramas tähenduses – kui mõtlemise areng – on alati seadnud eesmärgiks inimese vabastamise hirmust ja nende muutmise peremeesteks. Nüüd aga kuulutab meie täielikult valgustatud Maa võidukas sära hukatust." (VD: 21)

9 „Teaduslik töö on pandud *progressi* kulgemise rakkesse. Kunsti vallas seevastu pole selles mõttes mingit progressi. Pole tõsi, et mingi ajastu kunstiteos, mida luues on kasutatud uusi tehnilisi vahendeid või perspektiiviseadusi, seisaks seetõttu puhtkunstiliselt kõrgemal kunstiteosest, mis on loodud ilma igasuguse teadmiseta sellistest vahenditest ja seadustest, – *kui* ta vaid on loodud vastavuses materjali ja vormiga […]. Kunstiteost, mis tõepoolest on täiuslik, ei ületata kunagi, ta ei aegu iialgi; üksikindiviid võib tema tähendust enda jaoks isiklikult ka teisiti hinnata, ent keegi ei saa kunstilises mõttes tõesti täiusliku teose kohta kunagi öelda, et mingi teine täiuslik teos teda „ületab"." (Weber 2010: 135)

10 „Näib, et nõudmised liikuda materjali juurest subjekti poole on tingitud asjaolust, et „materjal" ise kujutab endast läbifiltreeritud vaimu, mis on sotsiaalselt, inimeste teadvuse kaudu, juba määratletud. Tema enese poolt unustatud varasema subjektiivsusena on materjali sellisel objektiivsel loomusel omad liikumise seaduspärasused. Mis tundub materjali iseseisva liikumisena, on olemuselt ühiskondlik protsess, millega esimene on ikka ja jälle läbi põimunud; ta kulgeb, talletades samal ajal ühiskondliku protsessi jälgi ning liikudes viimasega samas suunas isegi siis, kui kumbki teineteise olemasolust enesele enam aru ei anna ning on omavahel vaenujalal. Seepärast kujutab helilooja kokkupuude materjaliga kokkupõrget ühiskonnaga täpselt sel määral, kui palju ühiskond tungib muusikasse […]." (UMF: 39)

seostades seda mõnel puhul üpris vulgaarselt ühiskondlike arengufaasidega (industriaalne *versus* agraarne).[11]

„Valgustuse dialektikas" on põhjalikult arutlusel eetika ja moraal modernses maailmas. Immanuel Kanti järgi on valgustus „inimese väljumine tema omasüülisest alaealisusest. Alaealisus on võimetus kasutada oma aru kellegi teise juhatuseta." (VD: 107; Kant 1990 [1784]: 801) Horkheimer ja Adorno projitseerivad valgustuse olemuse elegantselt klassikalisele Odysseuse loole: enesekeskset, ratsionaalset ja kavalat Odysseust käsitlevad nad kodanliku indiviidi prototüübina, kelle jaoks pettus on ellujäämise ja edu tagatis: „Kaval üksiklane seikleja on *homo oeconomicus*, kellega sarnanevad kord kõik mõistuslikud olendid." (VD: 87)

Valgustusajastu individualismiga kaasnenud seisusliku ühiskonna lagunemine ja kodanluse „ilusa elu" ihalus viis kõrgkultuuri vormide demokratiseerumiseni, mida toetas valgustuse eemaldumine religioossest maailmakäsitusest. Religiooni muutumine ratsionalistlikuks ja taandumine peamiselt moraaliõpetuseks andis teed nn. „kunstireligioonile", mis eriti Saksamaal oli ratsionalismiajastu sekulariseerumise üheks kaasnähtuseks, mõneti selle vastureaktsiooniks. Saksa romantismi üks rajajaid Wilhelm Heinrich Wackenroder sõnastab ilukõneliselt selle kreedo (1797 koos Johann Ludwig Tieckiga kirjutatud) raamatus „Kunstilembese kloostrivenna südamepuisted", võrrutades palveharduse kunstinaudinguga.[12] Tieck on just helikunsti nimetanud „viimseks ususaladuseks" ning tõstnud tekstist sõltumatu instrumentaalmuusika kunsti kõrgeimaks vormiks, valmistades nii ette E. T. A. Hoffmanni Beethoveni-käsitlust. (Dahlhaus 1978: 92) Beethoveni filosoofilist inimesekuvandit esindavast sümfooniatüübist sai kesktelg 19. sajandi algul kujunenud avaliku kontserdi institutsioonile, kvaasireligioossele ühiskondlikule rituaalile. „Uue muusika filosoofia" kirjeldab aga nii selle 19. sajandil kinnistunud kultuurivormi kui ka sellega otseselt seotud heliteose-kategooria lagunemist: traditsiooniline „[s]uletud kunstiteos on kodanlik, mehhaaniline iseloomustab fašismi, fragmentaarne teos kuulub kogu oma täieliku negatiivsuse juures utoopia valda" [UMF: 124]. Sellega kaasneb progressiivse muusika eemaldumine publikust, samuti järjest jäigem distants kõrg- ja massikultuuri vahel.

Massikultuuri käsitleb modernismiajastu nähtusena José Ortega y Gasset, esmalt artiklis „Kunsti dehumaniseerumine" (1925) ja hiljem oma „Masside mässus" (1930, eesti keeles 2002) Erinevusena romantismiajastust sedastab ta „uue kunsti" ja „masside" põhimõttelist vastuolu[13] ning muusikas algab uus kunst tema jaoks Claude Debussyga, kes muusika „dehumaniseeris". Ortega y Gasset nägi Ludwig van Beethovenist Richard Wagnerini muusika peamise teemana isiklike tunnete väljendamist, kuid pärast Wagnerit, kelle juures melodramaatilisus kulmineerub, sai „inimtunnete väljarookimine muusikast vältimatuks" ning selle teostas Debussy: „tema päevist sai võimalikuks muusika kuulamine rahulikult, ilma joobumuse ja pisaraita" (Ortega y Gasset 1972: 73–75).

Adorno, kelle isiklik muusikakogemus oli teistsugune, nägi Esimese maailmasõja järgses saksa ekspressionismis pigem romantilise väljenduslikkuse liialdatud edasiarendust.[14] Schönbergi muusika toob Adorno arvates kaasa revolutsioonilise muutuse varabaroki esteetikast saati ühetaolisena mõistetud väljenduslikkuse funktsioonis: „Kirgi ei jäljendata enam, vaid pigem registreeritakse muusika väljendusvahenditega ehedal kujul alateadvuses peidus

---

11 „Seal, kus Lääne muusika areng ei ole teostunud puhtal kujul, nagu näiteks mitmes Kagu-Euroopa agraarpiirkonnas, on tonaalse materjali kasutamine olnud kuni viimase ajani õigustatud. See ei ole olnud häbiasi." (UMF: 41)

12 „Ma võrdlen naudingut õilsamatest kunstiteostest palvega. […] See on taevane armsam, kes ootab alandliku igatsusega neid valitud tunde, mil mahe taevakiir meelsasti tema juurde laskub, maise tähtsusetuse loori lõhestab ja päästab valla oma õilsa sisima… siis ta põlvitab, pöörates paljastatud rinna vaikses joovastuses taevasära poole ja täidab selle eeterliku valgusega. See on tõelisus, mida ma palvest tunnen." (*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlin 1797; www.projekt-gutenberg.org (vaadatud 21.05.2023))

13 „Romantism on olnud iseäranis populaarne stiil. Demokraatia esmasündinusse suhtusid massid suure poolehoiuga. Kuid massid on uue kunsti vastu ja see jääb alati nii. See on ebapopulaarne oma olemuselt, veelgi enam, see on antipopulaarne." (Ortega y Gasset 1972: 65–66)

14 „Schönbergi *espressivo*-stiil – kui mitte päris algusest, siis vähemalt klaveripaladest *op.* 11 ja George-lauludest – erineb romantilisest väljenduslikkusest kvalitatiivselt justnimelt sellesama „liialduse" tõttu, mis viib *espressivo*-stiili oma loogilise lõpuni." (UMF: 43)

olevaid šokke ja traumasid." (UMF: 44) Korduvalt nimetab Adorno selliselt väljenduslikke teoseid protokolliliseks, sarnaseks „unenägude psühhoanalüütiliste juhtumiuuringute omadega" (UMF: 44), ning see muudab väljenduse kogu olemuse.[15] Tonaalsuse ja ühtlasi humaansuse lõpu algust näeb Adorno juba Beethoveni hilisloomingus, selle suutmatuses saavutada eelnenud klassitsismi, samuti Beethoveni enda keskmise perioodi teoste terviklikku sidusust. Schönbergi kaksteisttooni kontseptsioon on tema käsitluses selle protsessi lõpp-punktiks. Kunsti dehumaniseerumist mõistab Adorno aga ambivalentselt – sotsiaalpsühholoogilise situatsiooni peegeldusena, ent ka vastureaktsioonina sellele.[16]

Seoses inimesest eemaldumisega räägivad nii Ortega y Gasset kui ka Adorno ainult kõrgkunstist, mis on implitsiitselt piiritletud jäikade väärtushinnangutega. Esmakordselt ajaloos kohtame neis tekstides „kõrge" ja „madala", avangardse ja kitšiliku muusika kategoorilist vastandamist. Adorno võitleb ka uute kunstmuusikale võõraste stiilide, eriti jazzi vastu, ning siis võtavad ta arutlused kultuurišovinistlikke jooni, meenutades ühtlasi 19. sajandi saksa muusikakriitikale iseloomulikke võrdlusi saksa ja itaalia-prantsuse vaimust, kus sügavat vaimset mõõdet esindasid alati sakslased. Massikultuuri kriitika on pööratud tarbimisühiskonna ja selle lõbustustööstuse (*Amüsierbetrieb*) vastu, mis korraldab ühiskonnaliikmete vaba aega ning milles toimub individuaalsuse tasalülitamine ja kultuuriline nivelleerimine. Müügile (s.t. massi maitsele) orienteeritud kommertsi vastukaaluks sai uue muusika radikaalne autonomiseerumine – vaimu sõltumatus „sellest, mis ise vaim ei ole" (UMF: 27). Ka heliteose vaimse autonoomia idee on pärit valgustusest – 18.–19. sajandi vahetusel kujunenud autonoomiaesteetikast ning romantilise sajandi kunstireligiooni ja absoluutse muusika kontseptsioonist. Radikaalset muutust näeme 1780. aasta paiku nii Joseph Haydni kui ka Wolfgang Amadeus Mozarti tegevuses: mõlemad vabanesid tööandja otsesest diktaadist loomingule ja sünkroonis sellega autonomiseerus heliteos esteetiliselt. Beethoveni jaoks oli selline loominguline sõltumatus juba enesestmõistetav.

20. sajandil hakkasid lagunema eelmisel sajandil kujunenud suhted nii metseeni ja kunstniku kui ka heliteose ja kuulaja vahel. Adorno kirjutab koguni ajastule omasest „üksilduse diskursusest" avangardses kunstis (UMF: 48), linnainimeste kollektiivsest üksildusest ning üksildusest kui sotsiaalsetest tendentsidest kõnelevast uue muusika stiilist (UMF: 51–52). Kujukalt illustreerib Adorno helikeele kommunikatiivsuse kaotsiminekut näitega Schönbergi monodraamast „Ootus" (*op.* 17 1909/1924).[17] Vastuolu, kus printsipiaalne mittekonformistlikkus, ühiskonnale vastandumine ja radikaalne autonoomia mõistavad avangardse muusika kommunikatiivsesse isolatsiooni, Adorno ei lahendagi, või üritab seda endale iseloomuliku mängulise (negatiivse?) dialektika toel, väites näiteks, et muusika säilitavat oma ühiskondliku tõesuse end ühiskonnale vastandades.[18]

---

15 „Ekspressionistlik muusika on väljenduslikkuse põhimõtte traditsioonilisest romantismist sedavõrd põhjalikult üle võtnud, et omandab protokollilise iseloomu. Nii toimub aga äkiline muutus. Muusika kui väljenduslikkuse protokoll ei ole enam väljenduslik." (UMF: 54)

16 „Kunsti ebahumaansus peab võidutsema maailma ebahumaansuse üle humaansuse nimel. Kunstiteosed püüavad lahendada mõistatusi, mis maailm on välja mõelnud inimese hukutamiseks." (UMF: 130)

17 „[Kangelanna] Traumaatilise šoki seismograafiline registreerimine muutub samal ajal muusika tehniliseks struktuuriliseks seaduspärasuseks. See keelustab pidevuse ja arengu. Muusikaline keel on polariseeritud äärmusteks: ühelt poolt šoki väljendusteks, mis meenutavad füüsilisi krampe, ja teiselt poolt sellise inimese täielikuks liikumatuseks, keda hirm takistab oma eesmärke järgimast. Sellest polariseeritusest sõltubki kogu küpse Schönbergi nagu ka Weberni vormide maailm. Schönberg purustab polariseerituse kaudu muusikalise „kommunikatsiooni", mida tema koolkonna tegevuse alguses vaevalt oleks saanud ennustada, teema ja selle arengu vahelise erinevuse, harmoonia sujuva kulgemise ja katkestamatu meloodia. Schönbergil pole ühtki tehniliselt uudset võtet, mida ei saaks taandada väljenduslikkuse polariseerumisele ja mis ei ilmuta selle polariseerumise jälgi isegi väljaspool ekspressiivsuse mõjusfääri." (UMF: 47–48)

18 „Mittekonformistlik muusika ei ole vaimu nivelleerumise, vahendite eesmärgitu kasutamise eest sugugi kaitstud. Küll säilitab muusika oma ühiskondliku tõesuse end ühiskonnale vastandades, isolatsiooni tõttu, aga see tingib omakorda muusika tardumise. Näib, justkui oleks muusikalt võetud ta tekkestiimul, tema *raison d'être*. Sest ka kunstniku kõige sügavamas üksilduses sündinud sõnumit iseloomustab paradoks, mille kohaselt muusika vaatamata oma hüljatusele, kommunikatiivse aspekti väljaarendamatusele on suunatud inimestele." (UMF: 27)

Adorno püüab sõnastada ka muusikalise ekspressionismi sisemist vastuolulisust, mis ilmneb nii kunstiteose objektiivsuse-subjektiivsuse teljel kui ka suhtes teose-kategooriaga üldiselt („Ekspressionism kui objektiivsus", UMF: 53–56). Kunstiteose objektina näeb Adorno vaid kunsti ennast, mistõttu „[r]adikaalselt võõrandunud ja absoluutne kunstiteos suhestub tautoloogiliselt ja pimedana ainult iseenesega", muutudes sisuõõnsaks (UMF: 51). Teisalt on ekspressionistliku kunstiteose taotluseks ühiskondlik tõesus ja tema subjektiks konkreetne tegelikkus: „[s]ee reaalne subjektiivsus ja tema poolt radikaalselt kujundatud materjal loovad Schönbergi jaoks esteetilise objektiveerimise kaanoni." (UMF: 61) Vahetust elust distantseeruv kunstiteos ei suuda „hüpata üle oma autonoomsuse ja vormi immanentsuse" varju (UMF: 53). Veelgi vähem suudab seda aga teose kategooriat võõrastav ekspressionism, „kuivõrd ta hülgab kommunikatiivsuse autonoomia kasuks, mille suudab tagada vaid teosesisene sidusus." (UMF: 53) Seesugune esteetiline radikalism tõuseb 18.–19. sajandi vahetusel kujunema hakanud kodanliku muusikaelu aluste vastu.[19]

Adorno elas ühiskondlikke protsesse maailmasõdade vahelisel Saksamaal väga isiklikult läbi, seega on mõistetav tema kultuuripessimism, mis kujundas muidugi ka 1940. aastatel valminud „Uue muusika filosoofiat". Adorno analüüsib selgepilguliselt probleeme enda propageeritud progressiivses helikunstis, ent ei näe sellele alternatiive. Tema vaatepunktide ainusuunalisus ilmneb eriti Schönbergi ja Stravinski esteetiliste valikute järsus vastandamises eespool käsitletud kategooriais.

Noore Stravinski koostöö Pariisis tantsukunsti radikaalse uuendaja Sergei Djagileviga ja tema trupiga Ballets Russes andis Adornole põhjuse Stravinskile ette heita loobumist nii helikunsti žanrilisest kui ka stiililisest autonoomiast. Eriti sapise iroonia pälvib Stravinski „Pulcinella süit" (1920/22) – „gratsioosne roim" Pergolesi ainetel (UMF: 195), mis alustab neoklassitsistlikku ajajärku Stravinski loomingus. „Tagurlik" ja „restauratiivne" pööre muusikastiilis pole ainus, mida Adorno põlastab: enamgi on talle mõistetamatu helilooja vabatahtlik loobumine iseseisvusest, mis saadab paratamatult tellimustööna valminud kunsti (UMF: 28). Stravinski kirjutas „Pulcinella" esmalt balletimuusikana Djagilevi tellimusel, läks kaasa viimase ideega jäljendada laval *commedia dell'arte*'t ning töötles muusikas Pergolesi ja veel mitme itaalia helilooja stiili peamiselt 18. sajandi algupoolelt. Adorno meelest oli tulemuseks moodne ja samas tuttavlik „tarbemuusika" (*Gebrauchsmusik*), võrreldav sürrealistide valmidusega kaasa lüüa kaupluste vaateakende kujundamisel (UMF: 195–197). Vastuolu muusika autonoomsusepüüdlusega leiab Adorno ka Stravinski „Petruška" (1911) groteskis ja „kehalisuses".[20] Üllatav on tema reaktsioon „Kevadepühitsuse" (1913) jõuliselt rütmilisele organiseeritusele: rütm olevat seal fetišistlikult esile toodud, ent ometi „muusikalisest sisust ära lõigatud" (UMF: 149). „Kevadepühitsus" teenib Stravinski „kuulsaima ja materjali poolest kõige eesrindlikuma teosena" Adorno põhjalikuma ja paljusid aspekte imetleva käsitluse (UMF: 141–151), kuid folkloristlik alge ja distantseerumine oma ajastu inimese psühholoogiast ei lase Adornol ka Stravinski „vene perioodi" teoseid näha teisiti kui „regressiivseina".

Rahvusideoloogia taust

Rahvusideoloogia „Uue muusika filosoofias" eksplitsiitselt teemaks ei tõuse, kuid on väga oluline „Valgustuse dialektikas", eriti selle peatükis „Antisemitismi elemendid. Valgustuse piirid". Siiski on ka Schönbergi ja Stravinski vastandusel „Uue muusika filosoofias" olulisi rahvusideoloogilisi kaastähendusi. Adorno käsitluses jätkab Schönberg loogiliselt saksa muusika traditsiooni, kuid Stravinskit oleks selles

[19] „Radikaalse uue muusika ühiskondliku sisu nihet, mis väljendub täiesti negatiivselt, publiku põgenemises kontsertidelt, ei tule otsida selles, et muusika on valinud poole. Pigem on see muusika kui antagonistliku inimliku olemuse eksimatu mikrokosmos tänapäeval hõivatud nende müüride mahalõhkumisega, mida esteetiline autonoomia on nii suure ettevaatusega ehitanud." (UMF: 128–129)

[20] „Teda tõmbab sinna, kus muusika on arenenud kodanliku subjekti seljataha jätnud, kus see funktsioneerib kui mittekavatsuslik ning tekitab kehalist liikumist, selle asemel et midagi tähistada: sinna, kus tähendused on nii ritualiseeritud, et neid ei saa kogeda kui muusikalise akti spetsiifilist mõtet. […] Nii nagu Frank Wedekindile tema tsirkusepalades sai Stravinskile võtmesõnaks „kehaline kunst"." (UMF: 136)

kontekstis (ja hoolimata vene motiividest tema varases loomingus) vale pidada vene kultuuri kandjaks: 1939. aastani elas Stravinski peamiselt Prantsusmaal ning nimetatud vastandpaaris esindabki ta pigem prantsuse muusikakultuuri.

Saksa ja prantsuse muusika vastandamisel on saksa kultuuriideoloogias sügavad juured. Rahvuslike eripärade sõnastamine oli romantilise sajandi hakul sündinud püüdlus ning sakslaste jaoks seostus muusikalise omakultuuri formuleerimine 19. sajandil vastandumisega eelkõige prantsuse muusikale. Alguse sai see Napoleoni sõdade aegsest prantsusevastasest patriotismi lainest, mis innustas unistama saksakeelsete alade poliitilisest ühinemisest. Saksa ühiskultuurist hakati mõtlema esmalt keele ja kirjanduse pinnal. Rahvusliku liikumise laiapõhjalisiks edendajaiks said aga arvukad muusika- ja kooriühingud ning nende korraldatud muusikapeod, kus hiiglaslike koosseisudega esitati orkestriteoseid ja vaimulikke vokaalsuurvorme, ning eelkõige ilmalikule meeskoorirepertuaarile keskendunud laulupeod. Samu ideid toetas ka koguduselaulu uuendusliikumine: 1819 esitas rahvuslasest luuletaja ja ajaloolane Ernst Moritz Arndt idee kõiki sakslasi muu hulgas konfessionaalselt ühendava historistliku lauluraamatu loomisest ning järgnevatel aastakümnetel sai kirikulaulu ühtlustamisest üks saksa rahvusühtsuse sümboleid (Siitan 2003: 128–132). Patriootlikult ideologiseeriti 19. sajandi algul ka saksa kunstmuusika ajalooline traditsioon: peamiseks kultuuriheeroseks, kelle toel konstrueeriti läbi terve 19. sajandi arusaama „saksa vaimust", oli Johann Sebastian Bach. Teerajajaks oli siin 1802 ilmunud Johann Nikolaus Forkeli patriootlik Bachi-biograafia, mille eessõna nimetab Bachi teoseid hindamatuks rahvuslikuks pärandiks, „millele pole ühelgi teisel rahval midagi võrdväärset vastu panna", ning mille lõpulõik nõretab rahvuslikust paatosest (Forkel 1985 [1802]: 8, 127). Bachi esitleti läbi terve sajandi saksa muusikavaimu arhetüübina, temast vooliti kultuuriidentiteedi sümbolkuju, rahvuslik isafiguur, kelle loomingu vastandamisest prantsuse ja itaalia „pealispindselt tundelisele" muusikale sai sajandi muusikakirjandust läbiv klišee. (Pappel, Siitan 2014: 76–77, 82–83)

19. sajandi Saksamaa muusikaelu ja seda korraldavate kodanikuühenduste pretsedenditu poliitilise ideologiseerituse oli käivitanud kollektiivne šokk – Napoleoni sõdade ajalooline trauma. Sellestsamast võrsub saksa romantiline muusikaesteetika, mille iseloomulikeks manifestideks on mitmed Ernst Theodor Amadeus Hoffmanni (1776–1822) kirjutised, nagu Beethoveni 5. sümfoonia arvustus Leipzigi ajakirjas Allgemeine musikalische Zeitung (1810) või essee „Beethoveni instrumentaalmuusika" (kogumiku „Fantasiestücke in Callots Manier" tsüklis „Kreisleriana", 1814). Selle esteetika keskmes on individuaalse geeniuse kultus ja autonoomne heliteos. Autonoomiaesteetika annab pretsedenditu positsiooni instrumentaalmuusikale, eriti sümfooniale, mida Hoffmann võrdleb kaalult klassikalise oodiga kirjanduses ning mille poeetiline keel „ei pärine sellest maailmast" (Dahlhaus 1981: 79–82).

Helilooja individuaalsuse ülistamine ühendab Hoffmanni Beethoveni-käsitlust sellega, kuidas nii Forkel kui ka Adorno kirjutavad Bachist. Forkeli jaoks on Bach „suurim muusikaline poeet ja suurim muusikaline deklamaator, kes iial on olnud ja kes võib-olla iial saab olema" (Forkel 1985 [1802]: 127). Adorno põhjalikem arutlus Bachist leidub artiklis „Oma austajate eest kaitstud Bach" („Bach gegen seine Liebhaber verteidigt", 1955). Ta kritiseerib Bachi muusika pärast Teist maailmasõda kujunenud objektiviseerivat esituslaadi, mis salgab maha helilooja individuaalsuse: Adorno ei pea võimalikuks käsitleda Bachi tema ajastu stiilikaanoni raames, mille tüüpilise esindajana ta näeb Telemanni.[21] Ka „Uue muusika filosoofias" käsitleb Adorno Bachi saksa muusika kõrgajastu alguspunktina ning konstrueerib ajaloolise järgnevuse Bach–Beethoven–Brahms–Wagner, ent selle kujuteldav lõppstaadium – kontrapunkti taassünd Schönbergi ja Weberni loomingus – jääb teostumata (UMF: 58).

[21] „Bachi muusikat eraldab tema aja üldisest tasemest astronoomiline vahemaa. Tähenduslikuks saab ta jälle alles siis, kui ta rebitakse välja vastumeelsuse ja vaimupimeduse vallast, isiksusetute võidukäigust subjektivismi üle. Nad ütlevad Bach, mõeldes Telemann ning nõustuvad salamisi muusikalise teadvuse allakäiguga, mis meid kultuuritöostuse surve all nagunii ähvardab." (Adorno 1998b [1955]: 150)

Forkelist ja Hoffmannist, aga samuti Mendelssohnist, kellele Bachi-renessanss võlgneb erilise tänu, algab saksa muusika ülimuslikkuse idee konstrueerimine. Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) on oma ambivalentse rahvuslik-religioosse taustaga kõnekaks paralleeliks nii Schönbergi kui ka Adorno positsioonile saksa kultuuriloos. Tema vanaisa, väljapaistev valgustusfilosoof Moses Mendelssohn, samuti ta isa, pankur Abraham Mendelssohn, kuulusid omalaadsesse saksa-juudi aristokraatiasse. Abraham Mendelssohn kasvatas oma lapsi kristlastena, võttis ise 1822. aastal koos abikaasaga omaks protestantliku ristiusu ning koos sellega teise perenime: Bartholdy. Tema pojast Felixist sai varakult saksa muusikakultuuri kirglik eestvõitleja. Koos väljapaistva muusikateoreetiku Adolf Bernhard Marxiga (1795–1866), kes oli samuti protestantismi pöördunud juut, valmistas ta 1829. aastal ette Bachi Matteuse passiooni ajaloolise ettekande. Mendelssohni teened luterliku muusikakultuuri ees on tohutud, kõrvuti Bachi suurteostega alustas ta aga samuti Londonisse emigreerunud Händeli oratooriumide „kodustamisega" Saksamaal. Mendelssohni arvukas vaimulik vokaallooming, millega ta alustas juba varateismelisena, väljendab selgelt tema kultuurilisi hoiakuid: Bachi vaimus on ta loonud hulga koraalikantaate ja kasutanud paljudes teostes luterlikke tuumiklaule. Tema oratooriumit „Paulus" (1836), mille esimese libretoversiooni kirjutas A. B. Marx ning mis algab esimärter Stefanose hukkamisega juutide poolt, võib tõlgendada lausa juudivastasena.[22] Loomingu ja tegevuse põhjal võiks Mendelssohni pidada saksa rahvuslaseks, tema põlvkonna puhul avaldus see aga ennekõike patriootlikkusena.

Radikaalselt muutis rahvusluse sisu Saksamaal järgmine ajalooline trauma – „rahvaste kevadena" kirjeldatud revolutsioonide laine aastatel 1848–1849. Rahvuslus ei piirdunud siitpeale patriotismiga: eitades kultuurilist assimilatsiooni muutus arusaam rahvusest rassiliselt eristavaks ja hakkas põhinema – kasutades omaaegset määratlust – „orgaanilisele" etnilisele alusele. Saksamaal hakati sajandi keskel avalikult pöörduma juutide kõrge ühiskondliku ja kultuurilise positsiooni vastu. Leipzigi ajakirjas Neue Zeitschrift für Musik peeti 1850. aastal kriitilist diskussiooni „juudiliku" ja „kosmopoliitse" kunstimaitse üle, mis oli eelkõige pööratud sajandi esimese poole kahe edukama helilooja, Giacomo Meyerbeeri ja Felix Mendelssohn Bartholdy vastu. Väitlus tipnes Richard Wagneri (1813–1883) varjamatult antisemiitliku artikliga „Juutlus muusikas" („Das Judenthum in der Musik"), mille ta avaldas 1869 uuesti eraldi brošüürina pea kahekordseks laiendatult. Järgides valgustusajastu ideid keele ja muusika loomuomasest kokkukuuluvusest, väidab Wagner seal, et kuna juudid ei valda Euroopa keeli mitte sünnipäraselt, vaid õpituna, on „kogu meie euroopalik tsivilisatsioon ja kunst" neile võõrkeeleks ning eriti muusikas jäävad nad seetõttu paratamatult ainult järeleaimajaiks. (Wagner 1869: 14–17)

Saksa muusika ülimuslikkus, mida Wagner kuulutas ja mille kehastuseks ta sajandi teisel poolel ise tõusis, võimendus Saksamaal muusikakultuuri narratiivi teljena pärast Esimese maailmasõja traumat veelgi. Adorno, kes 19. sajandi ulatuses kirjutas valdavalt vaid saksa heliloojatest ja kes pole suurt midagi kirjutanud muusikast enne Bachi, käsitles „tonaalsuse autokraatiast vabastatud" kaksteisttooni tehnikat, milleni jõudsid 1920. aasta paiku teineteisest sõltumata kaks Austria heliloojat, Josef Matthias Hauer (1883–1959) ja Arnold Schönberg (1874–1951), Bachist alanud helikeele emantsipeerumise loogilise jätkuna. Schönberg tõmbas 1950. aastal Bachi helikeele ja kaksteisttooni tehnika vahele otseseose: „Ma olen öelnud, et „Bach on esimene kaksteisttooni helilooja"", põhjendades väidet mitmete äärmuslikult kromaatiliste lõikudega Bachi „Hästitempereeritud klaviiri" I vihikust, eriti kogumiku viimase, h-moll fuuga teemaga, mis

[22] Oratooriumi kulminatsioonis, kooris nr. 36 „Aber unser Gott ist im Himmel" („Aga meie Jumal on taevas") kõlab *cantus firmus*'ena Lutheri laul „Wir glauben all an einen Gott" („Meie usume ühteainsasse Jumalasse", 1524), kristliku usutunnistuse parafraas ja Augsburgi usutunnistuse sümbollaul. „Paulus" kanti esmakordselt ette Düsseldorfis valdavalt katoliiklastest publiku ees. Mendelssohni looming on hea näide luteri koraali tähendusest omaaegses kultuurikontekstis: see ei tähistanud mitte konfessionaalset, vaid rahvuslikku identiteeti ja pidi ühendama kõiki sakslasi.

sisaldab helirea kõiki kahtteist heli, ning imetleb järgnevas Bachi hilisloomingu kontrapunktilist kombinatoorikat. (Schönberg 1984 [1950])

Samuti järgib klišeelikku narratiivi saksa muusika 200-aastasest, Bachiga alanud ja Wagneriga tipnenud hiilgeajast Schönbergi 1931. aastal kirjutatud kaheosaline essee „Rahvuslik muusika" („Nationale Musik").[23] Mitte-saksa rahvusluse vastuseisu saksa muusikakultuuri suundumustele taandas Schönberg nii vastandumiseks Wagnerile[24] kui ka omaenda muusikale, mida ta samuti pidas saksa muusikakultuuri ülimuslikkuse elavaks näiteks.[25] Rahvuslik vastandumine paljudes Schönbergi tekstides on sügavalt ajastuomane, samas tema isiku puhul eriliselt intrigeeriv, kuivõrd ta heitles aastatel 1921–1933 oma mõneti suurustatud kultuurilise ja tõrjutud rahvusliku identiteedi vahel. Selle heitluse tegi kindlasti keerulisemaks Saksamaa jaoks majanduslikult ränk ja traumaatiline sõjajärgne aeg; selle jäljed on ilmsed Schönbergi mõtteavalduses, mida tsiteerib muusikaliteraat Max Chop kultuuri- ja poliitikaajakirjas Der getreue Eckart 1921. aasta juunis:

> Kui ma mõtlen muusikast, siis tahes tahtmata ei tule mulle iialgi ette muud kui saksa muusika. Kes on selle vaenlane, peab tihti veel kandma tema näljutamise süüd, enne kui see arusaam temani jõuab. Saksa muusika kosub ka nälja ajal: kõhu kõrvalt näpistades loob ja asustab tema sõnatu vägi vaimupaleesid igavikus. Ja alati ulatub ta taevani, kui üleolevad maailmakodanikud vaid artistlikkusega uhkeldavad.[26] (Chop 1921: 512–513)

Üks kuulsamaid Schönbergi-tsitaate, millega helilooja oma kompositsioonitehnika saksa kultuuriloos positsioneeris, pärineb 1921. aasta suvest. Schönbergi lähedane õpilane Josef Rufer (1893–1985) kirjutas pärast oma õpetaja surma raamatus „Das Werk Arnold Schönbergs", et Schönberg olevat talle Traunkirchenis pärast kaksteisttooni tehnikani jõudmist öelnud: „ma tegin avastuse, mis kindlustab järgmiseks sajaks aastaks saksa muusika ülimuslikkuse."[27] Rohkelt tsiteeritud ütluse tõesuses on kaheldud või ka loetud seda iroonilisena, kuivõrd mõned nädalad varem oli Schönberg üle elanud konflikti Salzburgi lähedal Mattsees, kust tema ja ta pere sunniti juutidena lahkuma, kuna neil polnud kaasas oma ristimistunnistusi. Tsitaadile lisab usutavust ning samuti toetab selle iroonilist tõlgendust lõik Schönbergi kirjast Alma Mahlerile 23. juulil 1921:

> […] ma olen jälle tööle hakanud. Midagi päris Uut! Saksa aarialased, kes mind Mattsees kimbutasid, saavad olema sellele Uuele (just sellele) tänu võlgu, et isegi neist välismaal veel 100 aastat lugu peetakse, sest nad kuuluvad kokku riigiga, mis äsja kindlustas oma hegemoonia muusika vallas.[28] (Mahler, Schönberg 2012: [181])

Schönbergi identiteediheitlus pole siiski üllatav sõjajärgse Saksamaa juudivaenulikkuse tõusu taustal, mis jõudis ka muusikaesteetika

---

23 „Wagneri muusika polnud mitte lihtsalt oma aja parim ja olulisim – see mitte ainult ei ületanud Berliozi, Auberi, Meyerbeeri, Bizet'd, Rossinit, Bellinit ja teisi – vaid see oli ka 1870ndate saksa muusika, mis kõigi oma saavutustega vallutas oma sõprade ja vaenlaste maailma mitte äratamata nende kadedust ja vastuseisu." (Schönberg 1984 [1931]: 172)

24 „Debussy üleskutse ladina ja slaavi rahvastele võidelda Wagneri vastu oli viljakas, kuid vabastada iseennast Wagnerist, see käis tal üle jõu." (Schönberg 1984 [1931]: 172)

25 „[…] kuigi võitlus saksa muusika vastu [Esimese maailma]sõja ajal oli võitlus eelkõige minu enda muusika vastu, ja kuigi […] tänapäeval pole mu muusikal pärilusliini välismaal […], on tähelepanuväärne, et keegi pole mõistnud, et minu saksa pinnal võrsunud ja välismõjudeta muusika on elav näide kunstist, mis vastandub efektiivseimalt ladina ja slaavi hegemoonialootustele ning pärineb läbi ja lõhki saksa muusika traditsioonist." (Schönberg 1984 [1931]: 173)

26 „Wenn ich an Musik denke, stellt sich mir – willkürlich und unwillkürlich – niemals eine andere vor, als die deutsche. Wer ihr Feind ist, wird oft noch einer Aushungerung schuldig werden müssen, ehe ihm solche Einsicht natürlich wird. Die deutsche Musik gedeiht bei Hunger: vom Munde abgespart, wird ihre wortlose Macht in Ewigkeit Prunkräume des Geistes schaffen und füllen. Und immer wird sie in den Himmel greifen, wo weltläufige Überlegenheit sich mit Artistik brüstet."

27 „Ich habe eine Entdeckung gemacht, durch welche die Vorherrschaft der deutschen Musik für den nächsten hundert Jahre gesichert ist." (Rufer 1959: 26)

28 „[…] habe ich wieder zu arbeiten begonnen. Was ganz Neues! Die Deutscharier, die mich in Mattsee verfolgt haben, werden es diesem Neuen (speciell diesem) zu verdanken haben, dass man sogar sie noch 100 Jahr lang im Ausland achtet, weil sie dem Staat angehören, der sich neuerdings die Hegemonie auf dem Gebiet der Musik gesichert hat!"

üle peetud diskussioonidesse. Muidugi ei defineerinud Schönbergi ja Uus-Viini koolkonna suundumused saksa muusikamaastiku peavoolu (kui kellelgi peaks Adorno tekste lugedes selline mulje jääma). 1920. aasta paiku toimus saksakeelses (aja)kirjanduses mõiste „uus muusika" ümber äge ning poliitiliselt laetud poleemika. Muusikalises „futurismis" nähti radikaalset rünnet helikunsti aluste vastu ning kirjutati uue intellektuaalse muusikasuuna viljatusest ja patoloogilisusest. Tõsist ohtu saksa muusikakultuurile nähti „rahvusvahelises juutluses", mille agressiivseks väljenduseks peeti esimest Gustav Mahleri festivali Amsterdamis 1920. aastal, mille aukülaliste hulgas oli ka Schönberg (John 1994: 68).

Isikuliselt oligi poleemika suunatud eelkõige Schönbergi vastu, kuid laiemalt seostati muusikalist ekspressionismi (radikaalsete) vasakliikumistega ning sildistati poliitiliselt koguni „muusikalise bolševismina" (John 1994: 46–48). Muusikalise „futurismi" põhitekstina rünnati eelkõige Ferruccio Busoni (1866–1924) kirjutist „Helikunsti uue esteetika visand" („Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst", 1907/1916), mis kõrvuti ideedega uutest helisüsteemidest (sh. mikrotonaalsusest) ja uutest instrumentidest kaitseb kirglikult helikunsti vaimset vabadust konservatiivsete „seadusandjate" (*Gesetzgeber*) eest, kes püüavad helikunsti väljakujunenud raamidesse suruda. Ent autonoomse helikunsti algallikaks (*Ur-Musik*) peab ka Busoni Bachi ja Beethovenit (Busoni 1916: 11–13) ning imetleb „Üheksanda sümfoonia apostli" saksa muusikakultuurile tunnuslikku sügavust (*Tiefe*) (Busoni 1916: 29–30).

Busoni suhteliselt rahumeelne ja tasakaalukas tekst, eriti selle teine, laiendatud väljaanne ärritas saksa muusikaelu konservatiivset tiiba, mille eesotsa asus ennast antimodernistina määratlenud helilooja ja dirigent Hans Pfitzner (1869–1949), keda arvati Wagneri järelpõlvkonna andekamate heliloojate hulka ning kes 1920 asus juhtima Preisi Kunstide Akadeemia kompositsiooni meistriklassi. Aastal 1917 – kõrvuti tema peateosega, ooperiga „Palestrina" – ilmus Pfitzneri lõikav kriitika Busoni teksti vastu brošüüris „Futurismioht" („Futuristengefahr"). Busonit ja teisi „futuriste" süüdistab ta seal kõige kunsti vallas varem saavutatu põlastamises, reeglite hülgamises ja intellekti seadmises ülemaks tunnetest. Põhjalikum vastandus modernismi tendentsidele ilmus Pfitznerilt aastal 1920 raamatus „Muusikalise impotentsuse uus esteetika" (Pfitzner 1920). Paradoksaalselt pühendab Pfitzner suurema osa raamatust Paul Bekkeri 1911. aastal ilmunud Beethoveni-monograafiale. Bekker oli sel ajal üks prominentsem saksa muusikakriitik ja uue muusika eestkõneleja ning tema Beethoveni-käsitluse kriitika varjus mõistab Pfitzner hukka ka uue muusika esteetika. Pfitzner peab Beethovenit „vaatamata Bachi hiigelkujule kogu muusika kõrgpunktiks" (Pfitzner 1920: 113) ning püüab oma mahukas käsitluses näidata, kuidas Bekkeri Beethoveni-monograafia „rajab teed esteetikale, mis on hävitav kõigele varasemale heale ning valmistab kohta kõigele tulevale halvale" (Pfitzner 1920: 116). Teemasse siinkohal pikemalt süvenemata puudutab Bekkeri-Pfitzneri vaidlus kompositsiooni-esteetika üht põhiküsimust – mis on helilooja peamine lähteidee (*Einfall*)? Pfitzneri jaoks on see heliteose algmaterjal – muusikaline motiiv/teema, millest tuletatakse meloodia, harmoonia ja lõpuks vormitervik; Bekker seevastu kirjutab tervikut kujundavast „poeetilisest ideest", mis määrab kõik madalama tasandi detailid. Ning Beethoveni instrumentaalmuusikas peab Bekker vastupidiselt Hoffmannist ja Hanslickist lähtuvale traditsioonile oluliseks ka peidetud programmilisust ning helimaali (Bekker 1911: 64–67).

Mitmete kaalukate vastulausete hulgas Pfitzneri raamatule on eriti tähelepanuväärne Alban Bergi artikkel „Hans Pfitzneri „Uue esteetika" muusikaline impotentsus" (Berg 1920). Vastandudes Pfitzneri rünnakuile modernistliku muusika vastu võtab Berg ootamatu põhjalikkusega analüüsida Robert Schumanni klaveripala „Unistus" („Träumerei") tsüklist „Lastestseenid" („Kinderszenen", 1839). Pfitzner esitles seda oma raamatus näitena lihtsast unelevast klaveripalast, mille peamine väärtus seisneb „meloodia kvaliteedis". Berg seevastu näitab särava analüüsiga, kui kompleksse kompositsiooniga on tegemist, ning lisab ainult põgusalt kaks näidet Mahlerilt ja Schönbergilt, näitamaks, kuidas need järgivad kompositsiooniesteetiliselt sedasama saksa traditsiooni (Berg 1920: 407).

Diskussioon ei käinud muidugi Schumanni ümber. Paul Bekker oli muusikakriitik, kes vormis ja sisustas 1919. aastal mõiste „uus muusika" (*Neue Musik*), mis stiilikategooriana jäi edaspidi hämmastavalt kauaks käibele – veel ka siis, kui kõnealune muusika ammu enam uus polnud. Pfitzneri rünnakud selle suuna vastu ei olnud pelgalt muusikaesteetilised, vaid varjamatult rahvus- ja rassipoliitilised. Just seepärast on Bergi vastulause eriti leidlik, et ta jääb puhtalt muusikaesteetika argumentide juurde – ka Adorno pidas tema artiklit poleemilise muusikapublitsistika hiilgavaks näiteks (John 1994: 111). Järsk politiseeritus aga jäi pärast Esimest maailmasõda kujundama saksa muusikakriitikat ja -filosoofiat: järgnevail aastakümneil on see rahvusideoloogiline, pärast Teist maailmasõda sotsiaalideoloogiline.

Rahvuslusega kaasnevat ksenofoobiat ilmestasid 1920. aastatel tekstidesse ilmunud hoiatused „rahvusvahelise juutluse" ja „amerikanismi" ohtude eest. Pfitzneri „Muusikalise impotentsuse uue esteetika" 3. väljaande eessõnas (1926) on saksa muusikatraditsiooni ohustavateks „mittesaksa" (*undeutsch*) suundadeks „rahvusvahelineatonaalne vool" (*international-atonale Strömung*), mida ta peab bolševismi kunstiliseks vasteks ja mida laiem publik ei aktsepteeri, ning ühiskonna poolt positiivselt vastu võetud jazzi-fokstroti tulv (*Jazz-Foxtrot-Flut*), amerikanismi muusikaline vorm, mis ohustab tervet Euroopat. (John 1994: 176) Need tendentsid olid ettevalmistuseks kogu Saksamaa kultuurielu äärmuslikule politiseerimisele natsionaalsotsialistliku režiimi poolt: 1933. aastal asutati rahvahariduse ja propaganda ministri Joseph Goebbelsi poolt totalitaarsele ühiskonnale tunnuslik kõiki riigiideoloogiale ebasobivaid kultuuriilminguid tasalülitav organisatsioon Reichskulturkammer, mille allasutusteks olid kirjanduse, muusika, teatri, kujutava kunsti, kino, ajakirjanduse ja raadio järelevalveorganisatsioonid.

Kõigi muusika valdkondade poliitilist sobivust pidi tagama Reichsmusikkammer, mille presidendiks määrati väljapaistvaim elusolev saksa helilooja Richard Strauss ja tema asetäitjaks dirigent Wilhelm Furtwängler. Asutuse poliitiliseks ülesandeks oli ühelt poolt saksa muusika ülimuslikkuse propageerimine ja selle suurmeistrite – eriti Beethoveni ja Wagneri – loomingu ideoloogiline ümbermõtestamine ning teisalt võitlus erinevate režiimile ebasobivate muusikasuundadega, mis koondati „mandunud muusika" (*entartete Musik*) sildi alla. Selliseks oli eelkõige „kultuuribolševistide" modernistlik helikunst (Alban Berg, Hanns Eisler, Ernst Křenek jt.), selle ründamine segunes aga antisemitismiga, mis tühistas nii ajaloolise kui ka kaasaegse juudi soost heliloojate loomingu (Mendelssohn, Mahler, Schönberg). Vihaselt võideldi „kunstivõõraste", eriti ameerikalike muusikavooludega. Juba 1929. aastal nõudis natsilik naisliikumine Deutscher Frauenkampfbund „saksofonide ja neegritantsude" keelustamist ning erilise ägedusega hoiatas ameerikaliku „alakehakultuuri" (*Unterleibskultur*) ohtude eest 1938 Düsseldorfis Riigi muusikapäevade (Reichsmusiktage) raames korraldatud näitus „Mandunud muusika" („Entartete Musik"), mille reklaamplakatil oli rassistlik karikatuur mustanahalisest Taaveti tähte kandvast (*sic*!) saksofoniga muusikust, ilmse vihjega Ernst Křeneki omal ajal ülimenukale modernistlikule ooperile „Jonny hakkab mängima" („Jonny spielt auf", 1927). (John 1994: 367–370)

„Uue muusika filosoofias" annab Adorno sellele kultuuritraumale halastamatu hinnangu: „Tervel Saksamaal jättis Reichsmusikkammer enesest järele vaid hunniku varemeid. Teise maailmasõja järgne peavoolu stiil on purustuste kohale tekkinud eklektilisus." (UMF: 15) Raske öelda, kuidas täpselt Adorno siin peavoolu piiritleb, kuid pärast sõda algas eelnenud survestamise vastureaktsioonina nii kaheks jagatud Saksamaa läänepoolses osas kui ka fašistlikku režiimi kogenud Itaalias avangardismi kõrgaeg muusikas. Mõne aasta jooksul näeme mitut uut muusikat toetavat struktuurset korraldust: 1946. aastal asutati valdavalt maatasa pommitatud Darmstadtis rahvusvahelised uue muusika suvekursused, mis kujunesid üheks avangardmuusika rahvusvaheliselt olulisemaks foorumiks,[29] 1949. aasta mais korraldati Milanos esimene rahvusvaheline dodekafoonilise muusika kongress, 1950ndate algul asutati riiklike

[29] Theodor Adorno oli alates 1950. aastast teiste rahvusvaheliste kuulsuste hulgas üks Darmstadti suvekursuste hinnatum lektor.

raadiojaamade toel elektronmuusika stuudiod Kölnis ja Milanos jm. Alex Rossi sõnadega: 1950. aastate muusika „plahvatas revolutsioonide ja kontrrevolutsioonide, teooriate, dispuutide, liitude ja lõhenemiste põrguks" (Ross, A. 2007: 268).

Külma sõja tingimusis tõusis sellele avangardi lainele nüüd äärmuslikult politiseeritud vastasjõud Ida-Euroopast: muusikaesteetika, mida natsiideoloogia oli tembeldanud bolševistlikuks, mõisteti nüüd „töörahva paradiisis" vähemalt sama karmilt hukka. Juba 1930. aastatel alanud kriitikalaine kulmineerus 1948. aasta veebruaris NSV Liidu kommunistliku partei keskkomitee vastuvõetud otsusega „V[ano] Muradeli ooperist „Suur sõprus"", millest algas nõukogude muusikaelus „formalistide" riiklik tagakiusamine ja muusika poliitiline suunamine „rahvalikkuse ja realismi teele". Ülejäänud Ida-Euroopa jaoks oli veelgi suurema mõjuga sama aasta maikuus Prahas toimunud teine rahvusvaheline heliloojate ja muusikakriitikute kongress, mille manifest nõudis heliloojailt „muusikastiili, mis ühendab suurima kunstimeisterlikkuse, originaalsuse ja kvaliteedi maksimaalse rahvalikkusega (*Volkstümlichkeit*)." (Taruskin 2001: 703) Manifesti koostajaks ja kongressi keskseks figuuriks oli helilooja Hanns Eisler (1898–1962), Schönbergi õpilane, kes oli sõdadevahelisel ajal olnud saksa töölismuusika liikumise initsiaator, tegi koostööd nii Adorno kui ka Bertolt Brechtiga, kannatas natsiterrori all ning sai muu hulgas tuntuks Saksa Demokraatliku Vabariigi hümni autorina.

Seoses Teise maailmasõja katastroofiga püüti 20. sajandil kujundada lihtsustatud kontseptsiooni kahest Saksamaast – kõrgeid kultuuriväärtusi genereerinud „heast" ja natsismi sünnitanud „halvast". Thomas Mann – esmalt seesmist ja hiljem välist pilku esindav ideaalne vaatleja – kummutas selle kujutluse oma kõnes Ameerika Ühendriikide Kongressi ees 1945. aasta maikuus, samuti romaanis „Doktor Faustus" (1947), näidates neid ühe mündi eri külgedena (Vaget 2002). Samal moel võiks käsitleda viimase sõja järgset kujutlust Lääne- ja Ida-Saksamaa vastandlikest identiteetidest, või samuti 19. sajandil kujunenud kaht erinevat rahvuse kontseptsiooni – avatud patriootlikku ja kitsalt natsionalistlikku.

Lõpetuseks

Adornost on räägitud kui aegade suurimast kultuuripessimistist ja tema muusikakäsitlust iseloomustab see hoiak sügavalt. Loetagu kasvõi ainult „Uue muusika filosoofia" Schönbergi-osa lõppu: põhjendades järjekindlalt Schönbergi ja Uus-Viini koolkonna kompositsioonilaadi progressiivsust ning ajaloolist ja ühiskondlikku tingitust, näeb ta uut muusikat sellesama ühiskondliku situatsiooni lootusetu ohvrina.[30] Samavõrra on tema vaated aga paradoksaalsed. Koos oma põlvkonna vasakintellektuaalidega kritiseerib Adorno valgustusajast lähtuvat elu- ja kultuurikorraldust, nähes selles 20. sajandi ajalooliste traumade, sealhulgas ka teda ennast isiklikult puudutanud saksa natsismi põhjuseid, ent tema paindumatu kontseptsioon kunstiliste vahendite progressist võrsub samast juurest. Põlates postmarksistliku filosoofina sügavaimalt totalitaarset riigikorraldust, mis kuni 1945. aastani avaldus jõulisimalt Natsi-Saksamaal, kuid säilitas oma näo külma sõja aegses Ida-Euroopas, rakendab Adorno samas kõiki vahendeid kindlustamaks oma autoritaarset stiilipoliitikat, alandades igasugust muusikat, mida ta pidas regressiivseks (Ross, A. 2007: 269).

Adorno muusikafilosoofia võrsub 18.–19. sajandi vahetusel kujunenud saksa kultuuriideoloogiast, milles muusikal üldse ja eriti ideel saksa muusika ülimuslikkusest on kaalukas roll rahvusliku identiteedi konstrueerimisel. Richard Taruskin nimetab teda Moses Mendelssohnist ja Immanuel Kantist alguse saanud ning E. T. A. Hoffmanni ja Arthur Schopenhaueri kinnistatud diskursuse viimaseks tõeliseks apostliks (Taruskin 2009: 338). 20. sajandi algul toimunud

[30] „Ta [uus muusika] on enese kanda võtnud maailma kogu pimeduse ja süü. Kogu oma õnne näeb ta õnnetuse tuvastamises; kogu tema ilu seisneb näivalt kauni eitamises. Keegi ei taha uue muusikaga tegemist teha, üksikisikud sama vähe kui kollektiivid. Ta hävib kuuldamatult, ilma kajata. Kui kuulatud muusika ümber muutub aeg säravaks kristalliks, siis kuulamata jäänud muusika langeb tühja aega nagu märgist möödalendav kuul. Uus muusika on spontaanselt suuna võtnud kõige viimasele kogemusele, mis mehaanilisele muusikale iga tund osaks saab – absoluutsele unustusse vajumisele. Tegemist on tõelise pudelipostiga." (UMF: 131)

teravas dispuudis saksa muusikatraditsiooni kaitsjate ja modernistide vahel (näiteks Pfitzner *versus* Busoni ja Bekker) sügavamat konflikti ei olnudki, sest esindades küll ühe idee erinevaid ajaloolisi faase, lähtusid pooled tegelikult samast ideoloogilisest alusest. Selle teljeks on 1800. aasta ümbruses kujunenud ideed absoluutsest muusikast ja kunstiteose autonoomiast, mis leidsid Saksamaal rahvuspoliitilise rakenduse ning radikaliseerusid Adorno tekstides.

Kirjandus

Adorno, Theodor W. 1938. Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. – *Zeitschrift für Sozialforschung* 7, S. 321–356.

Adorno, Theodor W. 1998a [1951]. *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Gesammelte Schriften, Bd. 4, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. [Eesti keelde tõlgitud osaliselt: *Vikerkaar* 2019/10–11, lk. 96–103, tlk. Märt Väljataga.]

Adorno, Theodor W. 1998b [1955]. Bach gegen seine Liebhaber verteidigt. – *Gesammelte Schriften*, Bd. 10/1: *Kulturkritik und Gesellschaft I*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 138–151.

Adorno, Theodor W. 2020 [1949]. *Uue muusika filosoofia*. Tlk. ja järelsõna Jaan Ross, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus. (UMF)

Bannister, Peter 2013. The Offence of Beauty in Modern Western Art Music. – *Religions* 4, pp. 687–700, https://doi.org/10.3390/rel4040687.

Bekker, Paul 1911. *Beethoven*. Berlin, Leipzig: Schuster & Loeffler.

Berg, Alban 1920. Die musikalische Impotenz der „neuen Ästhetik" Hans Pfitzners. – *Musikblätter des Anbruch* 2/11–12, S. 399–408.

Busoni, Ferruccio 1916. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Zweite, erweiterte Ausgabe. Leipzig: Insel-Verlag.

Celestini, Federico 2018. Musikpolitische Konstellationen in Thomas Manns *Doktor Faustus*. – *Archiv für Musikwissenschaft* 75/3, S. 193–215.

Chop, Max 1921. Die Bedeutung der Musik für die Deutsche Kultur. – *Der getreue Eckart: Halbmonatsschrift für das ganze Deutsche Volk* 2/11, S. 509–514.

Dahlhaus, Carl 1978. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter.

Dahlhaus, Carl 1981. E.T.A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen. – *Archiv für Musikwissenschaft* 38/2, S. 79–92, https://doi.org/10.2307/930602.

Forkel, Johann Nikolaus 1985 [1802]. *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke: Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst*. Hrsg. v. Walther Vetter, Berlin: Henschelverlag.

Goehr, Lydia 2003. Adorno, Schoenberg, and the *Totentanz der Prinzipien* – in Thirteen Steps. – *Journal of the American Musicological Society* 56/3 (Fall 2003), pp. 595–636, https://doi.org/10.1525/jams.2003.56.3.595.

Horkheimer, Max, Theodor W. Adorno 2022 [1947]. *Valgustuse dialektika: filosoofilisi fragmente*. Tlk. Katre Ligi, Toomas Rosin, Tartu: Ilmamaa. (VD)

John, Eckhard 1994. *Musikbolschewismus: Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938*. Stuttgart: Metzler.

Kant, Immanuel 1990 [1784]. Kostmine küsimusele: mis on valgustus? – *Akadeemia* 4, lk. 801–810.

Mahler, Alma, Arnold Schönberg 2012. *„Ich möchte so lang leben, als ich Ihnen dankbar sein kann": der Briefwechsel*. Hg. von Haide Tenner, St. Pölten: Residenz.

Müller-Jentsch, Walther 2017. Theodor W. Adorno (1903–1969): Kunstsoziologie zwischen Negativität und Versöhnung. – *Klassiker der Soziologie der Künste: Prominente und bedeutende Ansätze*. Hrsg. v. Christian Steuerwald, Wiesbaden: Springer VS, S. 351–380.

Ortega y Gasset, José 1972. The Dehumanization of Art. – *Velazquez, Goya and the dehumanization of art*. Transl. by Alexis Brown, London: Studio Vista, pp. 65–83.

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.

Pfitzner, Hans 1920. *Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz*. München: Süddeutsche Monatshefte.

Ross, Alex 2007. *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York: Picador.

Rufer, Josef 1959. *Das Werk Arnold Schönbergs*. Kassel: Bärenreiter.

Schönberg, Arnold 1984 [1931]. National Music. – *Style and idea: selected writings of Arnold Schoenberg*. Ed. by Leonard Stein, transl. by Leo Black, Berkeley: University of California Press, pp. 169–174.

Schönberg, Arnold 1984 [1950]. Bach. – *Style and idea: selected writings of Arnold Schoenberg*, ed. by Leonard Stein, transl. by Leo Black. Berkeley: University of California Press, pp. 393–397.

Siitan, Toomas 2003. *Die Choralreform in den Ostseeprovinzen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Geschichte des protestantischen Kirchengesangs in Estland und Livland*. Sinzig: Studio.

Taruskin, Richard 2001. Nationalism. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed., Vol. 17, ed. by Stanley Sadie, London: MacMillan, pp. 689–706.

Taruskin, Richard 2009. The Musical Mystique: Defending Classical Music against Its Devotees. – *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*. Berkeley: University of California Press, pp. 330–353.

Vaget, Hans Rudolf 2002. National and Universal: Thomas Mann and the Paradox of „German" Music. – *Music and German National Identity*. Ed. by Celia Applegate and Pamela Potter, Chicago: University of Chicago Press, pp. 155–177.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich, Ludwig Tieck 1797. *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Berlin: Unger.

Wagner, Richard 1869. *Das Judenthum in der Musik*. Leipzig: Weber.

Weber, Max 2010. *Poliitika kui elukutse ja kutsumus. Teadus kui elukutse ja kutsumus*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.

Wilcock, Evelyn 2000. Negative Identity: Mixed German Jewish Descent as a Factor in the Reception of Theodor Adorno. – *New German Critique* 81, *Dialectic of Enlightenment*, pp. 169–187, https://doi.org/10.2307/488552.

Williams, Peter 2004. Peripheral Visions? – *The Musical Times* 145/1886 (Spring 2004), pp. 51–67, https://doi.org/10.2307/4149094.

What Ails Adorno?

—
Toomas Siitan

Between 2020 and 2022 two of the most important texts of twentieth-century social critique and modernist music aesthetics were published in Estonian: Max Horkheimer and Theodor W. Adorno's *Dialectic of Enlightenment* (*Dialektik der Aufklärung*, 1947) and Theodor W. Adorno's *Philosophy of New Music* (*Philosophie der neuen Musik*, 1949), two texts which are related to each other in many respects. It is only since the turn of the millennium that the latter, which had established itself as one of the key texts of twentieth-century modernist musical aesthetics, has begun to be more openly criticised. This article examines the personal and intellectual background to Adorno's philosophy of music, with a particular focus on the role of national ideology and both personal and ethnocultural traumas in the development of musical aesthetics.

Adorno describes his varied experience of marginalisation and exclusion, culminating in his expulsion in 1933 by the Nazi regime and his subsequent exile in *Minima Moralia* (1951). His fate was closely linked to that of Arnold Schoenberg, whose predominantly positive approach to aesthetics is at the heart of *Philosophy of New Music*, as well as to Thomas Mann, for whose novel *Doctor Faustus* (1947) both Schoenberg and Adorno may have served as prototypes for the central characters.

Central to Adorno's musical aesthetics is the idea of progress, which is linked to social processes and rendered unilaterally absolute. Although Adorno's approach to society draws significantly on the legacy of Max Weber, there are striking differences in their understanding of progress in the arts. At the turn of the eighteenth and nineteenth centuries the Enlightenment's move away from a religious worldview created the soil for the so-called "religion of art" (Wackenroder, Tieck), which became the foundation of German romanticism and, most notably, of its aesthetics of music (E.T.A. Hoffmann). The *Philosophy of New Music* describes the disintegration of the cultural forms originating from the Enlightenment which had taken root in the nineteenth century, and views twentieth-century modernism as a logical continuation of these processes. The critique of mass culture is presented most forcefully in Horkheimer and Adorno's *Dialectic of Enlightenment*, but the approach to music in Adorno's *Philosophy of New Music* is also ruthlessly elitist. This is also the reason for Adorno's cultural pessimism: he recognises that opposition to society and radical autonomy condemn avant-garde music to communicative isolation and sees no solution to this contradiction.

The article also deals with the national ideological context of the *Philosophy of New Music*. This aspect is not explicitly addressed in Adorno's text and is ambivalent in the case of both Adorno and Schoenberg, but Adorno continues the cultural ideology formed in the traumatic era for Germany of the Napoleonic wars, which considers German music to be superior to others. This ideology is first manifested in Johann Nikolaus Forkel's biography of Bach (1802). From that time on, Bach is regarded as the archetype of the German musical spirit and the starting point of the flowering of German music. Adorno also follows the canonical succession of composers established in the 19th century: Bach-Beethoven-Brahms-Wagner, without, however, being able convincingly conceive its logical continuation in Schoenberg's oeuvre.

During the first half of the nineteenth century German cultural ideology was dominated by a spirit of patriotism, and prominent musicians of Jewish origin such as Felix Mendelssohn Bartholdy and Adolf Bernhard Marx were among those who helped shape it. However, the subsequent historical traumas – the wave of revolutions in 1848 and the First World War – radically changed this ideology. The transformation of German patriotism into nationalism is most clearly manifest in Richard Wagner's anti-Semitic "Das Judenthum in der Musik" (1850/1869), and the nationalistic spirit intensified after the First World War, which ended most painfully for Germany. The debate about the modernist style that arose in Germany around 1920, in which the conservative trend was represented by the composer Hans Pfitzner, also took on a national political tone: Pfitzner considered both the "international" atonal trend and the influence of American jazz as threats to the German musical tradition (John 1994: 176). These attitudes prepared the ground for the extreme politicisation of German cultural life under the

National Socialist regime. However, in the view of the opponents of Pfitzner's conservative tendency, as well as of Schoenberg himself (Rufer 1959: 26), it was the twelve-tone technique that continued the best traditions of German music and guaranteed its continued supremacy.

The publication of Adorno's *Philosophy of New Music* after the Second World War coincided with the beginning of the heyday of avant-garde music, especially in those countries that had experienced totalitarian regimes – West Germany and Italy. At the same time an aesthetics that in Nazi Germany had been associated with the left, and even with Bolshevism, was subject to repression in the countries of the Eastern Bloc.

Translated by Richard Carr

Idee on ajatu
Pidepunkte Arnold Schönbergist

Kristel Pappel

Abstract

This article deals with the main aspects of the thoughts and works of Arnold Schoenberg (1874–1951). Starting out from the composer's aesthetic and religious views, these are then considered both in terms of their context and in their relationship to his works. Among other things, Schoenberg's attitude to neo-classicism and the musical heritage of the past is highlighted, as well as the innovative character of his expressionist stage works. The final part of the article gives a brief overview of the most important stages in the composer's life. By the end of the article it should be clear why Schoenberg is still necessary and important to us, both for his ideas and for his music.

Arnold Schönberg (1874–1951) on tänaseni jäänud poleemikat tekitavaks heliloojaks ja mõtlejaks. Oleks aga üsna pealiskaudne väita, et Schönbergi muusika üldse ei meeldi, sest nii tema hilisromantilistes, atonaalsetes kui ka dodekafoonilistes teostes leidub palju eripalgelisi lähenemisi ja lahendusi, mis võiksid kõnetada eri maitseid. See aga ei tähenda eklektilisust ega muusikalist selgrootust, vaid kiireid muutumisi, ideele just selle õige kujutuse ehk vormi andmist, mis teda kõige rohkem esile toob. On hämmastav, kui kangekaelselt tahetakse Schönbergi ikka veel siduda ainult dodekafoonilise kompositsioonimeetodiga ja suruda ta kuiva konstruktori lahtrisse, kui ometi meetodi väljatöötamisele ja rakendamisele eelnes üle kahekümne aasta viljakat varasemat loometegevust. Ka dodekafoonilistes kompositsioonides rakendas Schönberg oma meetodit ikkagi idee ja väljenduse abivahendina, mitte eesmärgina iseeneses.

Me vajame Schönbergi endiselt ka nüüdisajal – mitte ainult helitööde autorina, vaid ka mõtlejana, tõe otsijana. Ükskõik kui vastuoluliselt ta oma mõttekäike vahel ka sõnastas, kajastasid need suurt austust kunsti vastu, kompromissitut nõudlikkust enda ja teiste suhtes, kriitikat mõtteloiduse ja -mugavuse pihta. Schönberg uskus idealistlikult kunsti ja kunsti jõusse.

Järgnevas on välja valitud mõned pidepunktid Schönbergi mõttemaailmast ja tegevusest, teades ühtlasi, et nii tõmmatakse vaid üks pliiatsijoon Schönbergi portrees. Artikli ülesehitus on mõjutatud Schönbergi vaimulaadist: kõigepealt pühendutakse „seesmistele asjadele" – Schönbergi vaadetele kunstist ja kunstnikust, stiilist ja ideest – ning peatutakse mõningatel teostel. Alles artikli lõpuosas mainitakse helilooja peamisi eluloolisi andmeid, et siis taas naasta tema jaoks oluliste küsimuste juurde. Kokkuvõtteks peaks selguma, miks Schönberg on meile ikka veel vajalik ja tähtis.

Idee, mõte, inspiratsioon

„Et Jumal tänapäeval enam imesid ei tee, on sama vale väide nagu kõik, mis võrsub materialistlikust mõtlemisest," kirjutas 76-aastane Arnold Schönberg paguluses Californias (tsit. Pappel 1991: 51 järgi). Kogu oma elu pidas ta kõige tähtsamaks vaimset alget, mõtet (*der Gedanke*), ideed (*die Idee*) – oli see siis seotud eksistentsi, religiooni või loominguga. Siit ka tema vaibumatu vajadus oma tegevust mõtestada, oma vaateid selgitada. Schönberg oli kindlasti üks suuremaid Vaimse eest seisjaid 20. sajandi heliloojate seas ja tema arutlused, esitatuna loengutel või kirjapanduna arvukates esseedes, olid vähemalt sama mõjukad kui tema helitööd. Õieti peakski neid haarama ühe tervikuna.

Oma saksakeelsetes kirjutistes ja loengutes kasutas Schönberg esmajoones sõna „mõte" (*der Gedanke*) ning seda mõnikord ka idee tähenduses. „Idee" oli Schönbergi jaoks midagi abstraktset, sõnastamatut, muutumatut – mõtte abstraktne vorm nagu Platoni idee. „Mõte" seostus konkreetsemalt teosega, oli selle vaimne alus.[1] Kolmas mõiste, mida Schönberg

[1] Oma tekste hiljem inglise keeles avaldades kasutas Schönberg sõna *der Gedanke* vasteks *the idea*. Milliste lahenduste kasuks eesti keeles otsustada, peaks selginema praegu käsil olevast Schönbergi artiklite tõlkest eesti keelde (eeldatav ilmumisaeg 2024).

oma arutlustes idee ja mõtte üle kasutas, oli „äkkmõte" (*der Einfall*) ehk inspiratsioon. Siiski ei eristanud Schönberg neid mõisteid rangelt, vaid liikus üsna vabalt ühelt tasandilt teisele (Brown 2018 (2014): 178–179). Torkab silma, et varasemates kirjutistes huvitas Schönbergi rohkem mõte selle konkreetsemas tähenduses, hiljem aga idee abstraktsuse küsimus – kas idee suudab midagi kujutada ja väljendada (samas: 181).

Schönbergi seisukohad võisid aja jooksul muutuda või kätkeda vastuolusid,[2] kohati sisaldavad nad provokatiivsust, irooniat ja sarkasmi. Aga kunagi ei reetnud Schönberg truudust kolmele komponendile, mis moodustasid tema mõtteviisi ja loomingu aluse ning ühtlasi olid elu- ja kunstiilmingute mõõdupuuks: idee (mõte), tõde (*die Wahrheit*) ja väljendus (*der Ausdruck*).

Schönberg täheldas, et muusikas kasutati sõna „mõte" sageli teema, meloodia, fraasi või motiivi sünonüümina. „Mina ise vaatlen teose täielikkust kui *mõtet*: mõtet, mida looja tahtis kujutada." (Schönberg 1992a: 51; Schönbergi esiletõst). Mõte idee tähenduses oli tema jaoks midagi igavikulist, püsivat, vananematut – vaimne ollus, millest sai tuletada lõputult eri variante. „*Idee ei saa kunagi kaduda*," toonitas Schönberg (samas: 52; Schönbergi esiletõst). Neis Schönbergi vaateis võib leida sarnasust Platoni ja tollest omakorda mõjutatud Arthur Schopenhaueri mõtteavaldustega, mõlemat filosoofi hindas Schönberg kõrgelt ja nende teosed sisaldusid ka Schönbergi raamatukogus.[3]

Üks poleemilisemaid küsimusi Schönbergi silmis oli idee ja selle kujutuse vahekord. Kujutust (*die Darstellung*) tõlgendas Schönberg ka kui pilti (*das Bild*) ja stiili (*der Stil*), vastandades neid mõttele ja ideele. Stiil on „teose omadus" (samas: 49), on „tööriist" (samas: 52). Tööriist võib kasutusest kaduda, aga „mõte selle taga ei vanane kunagi. Ja selles peitub erinevus palja stiili ja tõelise mõtte vahel" (samas).

Eriti oma elu teisel poolel, alates 1920. aastatest, hakkas Schönberg tegelema idee väljendatavuse ja idee puhtuse küsimustega, ajendatuna süvenevast huvist juutluse ja Vana Testamendi vastu. Oma viimases ooperis „Mooses ja Aaron" (1928–1940) ühendab ta idee mõiste Jumala-ideega (Brown 2018 (2014): 179). Idee peab adressaadini jõudma tõeselt, puhtalt. Idee-inimene Mooses nõuab oma sõnaosavalt vennalt Aaronilt: „Puhasta oma mõtlemine, vabasta ta vääritust, pühitse ta tõele …"[4] See lause viib tagasi Schönbergi noorusaega keiserlik-kuninglikus Viinis, kus mõjukas literaat Karl Kraus[5] andis välja vähemalt sama mõjukat kirjanduslik-poliitilist ajakirja Die Fackel (Tõrvik; 1899–1936), millest Schönberg ja ta õpilased olid vaimustatud. Schönberg tutvus eakaaslase Krausiga isiklikult juba 1896. aastal. Krausi üks läbivaid taotlusi oli keele puhastamine kõigest klišeelikust ja üleliigsest. Kirjanik nägi oma kaasaegsete hooletus ümberkäimises keelega märki sama hooletust suhtumisest ühiskonda ja maailmasse üldse. Seega lasus keele kasutajatel moraalne vastutus keele ees. Kraus rõhutas, et keel ei ole vahend valmis arvamuste levitamiseks, vaid keel on mõtlemise enda meedium ja sellisena vajab kriitilist refleksiooni.[6] (Rode 1988: 47–51, 65)

Samalaadseid seisukohti, küll aga arhitektuuris, jagas Adolf Loos,[7] ka üks Schönbergi Viini sõpradest, kellega koos käidi kunstnike lemmikkohvikus, Püha Miikaeli platsil keisrilossi lähedal asuvas Griensteidlis lehti lugemas ja diskuteerimas. Loosi projekteeritud mitmekorruseline maja samal platsil (nr. 3)[8] tekitas pärast valmimist 1910. aastal Viinis suure skan-

---

2 Schönbergil oli kalduvus mõelda „dialektilistes vastandustes" (Cherlin 2007: 44), mida muusikateadlane Michael Cherlin peab üldse Schönbergi loovuse aluseks (samas).

3 Lisaks neile autoritele leidus seal ka Friedrich Nietzsche, Henri Bergsoni, Søren Kirkegaardi jt. töid. Vt. Arnold Schönberg Center, Bibliothek, https://schoenberg.at/index.php/de/archiv/bibliothek (12.08.2023).

4 „Reinige dein Denken, lös es vom Wertlosen, weihe es Wahrem ..." Schönberg 1981 (klaviir).

5 Karl Kraus (1874–1936), jõukast juudi perekonnast pärit austria kirjanik, ajakirjanik, satiirik ja toimetaja, esitati kolmel korral Nobeli preemiale, mis tal jäi aga saamata.

6 Krausi vaadetel oli suur mõju ka Schönbergi õpilastele Alban Bergile ja Anton (von) Webernile.

7 Adolf Loos (1870–1933), Viini arhitekt, üks modernse arhitektuuri rajajaid. Suure mõjuga oli tema kirjutis (algselt ettekanne) „Ornament ja kuritegu" („Ornament und Verbrechen"; 1908; vt. Loos 1962). Loos toetas heldelt Schönbergi kontsertide korraldamist Viinis.

daali – majal polnud mingeid kaunistusi, ei mingit historistlikku ega juugendlikku lopsakust, vaid see oli kõigest liigsest puhastatud funktsionaalne arhitektuur. Väidetavalt olevat keiser Franz Joseph II keeldunud selle ehitise tõttu oma paleest Miikaeli platsi suunas vaatamast. See, mida Loos taotles arhitektuuris, oli tõde, mida Schönberg otsis muusikas. Mitte asjata ei kirjutanud umbes 75-aastane Schönberg oma kavandatava raamatu „Style and Idea" pühendusse[9] ka Karl Krausi ja Adolf Loosi nimesid:

> Minu surnud sõpradele,
> minu vaimusugulastele,
> minu
> Anton von Webernile
> Alban Bergile
> Heinrich Jalowetzile[10]
> Alexander von Zemlinskyle[11]
> Franz Schrekerile[12]
> Adolf Loosile
> Karl Krausile
>
> Kõigile neile inimestele, kellega ma sel viisil sain kõnelda, nagu ma mõningates selle raamatu osades räägin. […] (Schönberg 1992c: [5]).

Stiil ja Modernsky

Stiili pidas Schönberg teose omaduseks, mis põhineb „loomulikel tingimustel" (1992a: 49). Need omakorda väljendavad tema sõnutsi autorit, kes stiili esile kutsus. Stiil on autori vahend, tööriist. Schönberg toonitas, et stiil ei lähtu kunagi ühe stiili juba olemasolevast pildist, vaid täidab ülesannet olla mõttega vastavuses. Kui kõik, mida mõte nõuab, on tehtud, on ka mõtte väline ilmnemisvorm kohane. (Samas: 49–50)

Just mõtte ja stiili vahekorras nägi Schönberg uue muusika probleemi pärast esimest maailmasõda, 1920. aastatel. Tema meelest ei tegelnud „niinimetatud uued muusikasuunad" uute ideede kujutamisega, vaid üksnes uue stiili kujutamisega (Schönberg 1992a: 48). 1923. aastaks oli ligi 50-aastane Schönberg välja töötanud dodekafoonilise kompositsioonimeetodi, mis lõpuks lahendas tema mitmeid aastaid kestnud otsingud heliruumi korrastava universaalse loomemeetodi leidmiseks (Schmidt, Chr. M. 2005: 1593). 1925. aasta augustis sai ta kutse Preisi Kunstide Akadeemia[13] kompositsiooniklassi professori kohale, mis oli üks ihaldusväärsemaid kogu Euroopas, ning alustas seal tööd 1926. aasta veebruaris. (Sellest lähemalt edaspidi.) Teatud mõttes suurendas selline positsioon Schönbergi vastutustunnet helikunsti „sisu" ja arengute eest ning sundis reageerima sellele, mis oli tema jaoks küsitav. Üheks niisuguseks sündmuseks oli 1925. aasta septembri alguses toimunud Rahvusvahelise Uue Muusika Ühingu kammermuusikafestival Veneetsias. Schönberg tajus vahest liigse tundlikkusega truudusemurdmist „ideele" – vähemalt nii, nagu tema seda mõistis. Eriti olevat teda ärritanud Igor Stravinski (1882–1971) neoklassitsistlik klaverisonaat, mida autor ise esitas. Festivalilt naasnuna jagas Schönberg muljeid oma endise õpilase Weberniga ja märkis muu hulgas, et Stravinski jäljendab Bachi, „bachleb" („bachelt"). Ta pidas mitmeid teoseid „modernse muusika" läbikukkumiseks, Stravinski kaasa arvatud (Grond 2023, vaadatud 29.06.2023). Festivalil, kus peale

8 Tänapäeval kannab nimetust Looshaus.

9 Pühenduse saksakeelne originaal oli Schönbergi kirjalikus pärandis ja ilmus kogumiku „Style and Idea" saksakeelses variandis „Stil und Gedanke" 1976. aastal.

10 Anton (von) Webern (1883–1945), Alban Berg (1885–1935) ja Heinrich Jalowetz (1882–1946) olid Schönbergi esimesed õpilased Viinis 1904–1908. Juudi perekonnast pärit Jalowetz emigreerus 1938 USA-sse ning elas Põhja-Carolina osariigis. Jalowetz kaitses muusikateadlasena Viini ülikoolis doktorikraadi 1908. aastal Guido Adleri juhendamisel.

11 Alexander von Zemlinsky (1871–1942), helilooja ja Schönbergi õpetaja kontrapunktis. Zemlinsky õde Mathilde (1877–1923) oli Schönbergi esimene abikaasa.

12 Franz Schreker (1878–1934), isa poolt juudi päritolu Austria helilooja ja dirigent, Schönbergi lähedane sõber. Schreker oli alates oma ooperi „Kauge kõla" („Der ferne Klang"; 1912) edust pärast Richard Straussi kõige mängitum ooperihelilooja saksa kultuuriruumis.

13 Preisi Kunstide Akadeemia (asut. 1696, praegu Berliini Kunstide Akadeemia) pole õppeasutus, vaid Teaduste Akadeemia paralleel kunstides. Akadeemia ühendab sinna valitud silmapaistvaid loomeinimesi. Siiski võib igal osakonnal (kunstiliigil) olla üks professor, kes juhendab väheseid valitud meisterõpilasi.

Schönbergi ja Stravinski viibisid nii Leoš Janáček, Arthur Honegger kui ka Cole Porter, Arturo Toscanini ja Pariisi kunstimetseen vürstinna de Policnac jt., kerkis esmajoones Stravinski loomingu puhul esile küsimus uuest muusikast ning selle suhtest minevikuga – kas mineviku muusikastiilide elustamine on jäljendamine või originaalsus? (Ross, A. 2007: 124–125) On see uus muusika?

Vastuseks sellele oli Schönbergil juba Veneetsias tärganud iroonilis-kriitilise kooriteose idee, mis vormus ta enda tekstile kirjutatud „Kolmeks satiiriks segakoorile" *op*. 28 (1925/1926). Peagi ilmunud noodiväljaandele kirjutas heliloojа programmilise eessõna, kus tõi välja satiiride neli sihtgruppi: 1) need, kes otsivad heliloojatena keskteed (tonaalsuse ja atonaalsuse vahel), aga „kesktee on ainus, mis Rooma ei vii"; 2) need, kes orienteeruvad minevikule ja vaatavad tagasi, mitte edasi; 3) „folkloristid", kes püüavad rahvamuusika loomult primitiivse idee puhul rakendada keerulisele mõtteviisile omast tehnikat; 4) kõik „-ist'id" (s.t. eri -ismide pooldajad), kelles Schönberg võis „näha ainult maneriste" (Schönberg 1926: 3–4).

Teine satiir „Mitmekülgsus" („Vielseitigkeit") on otseselt ajendatud Stravinski esinemisest:

> Ja kes klimberdab siis seal? / See on ju väike Modernsky! […] Täiesti (nii nagu väike Modernsky teda endale ette kujutab), / täiesti papa Bach![14]

Schönbergi dodekafoonilised satiirid[15] on teravmeelsed nii muusikas kui ka sõnas ja kirjutatud ülima polüfoonilise meisterlikkusega, justkui tõestades Schönbergi väidet „Et vana kunsti reeglid (*Gesetze*) on ühtlasi ka uue kunsti omad, on minu jaoks kindel" (tsit. Schmidt, M. 2001: 10 järgi). Satiirides seatakse küsimärgi alla neoklassitsismi esteetika ning nad kajastavad tollal tekkinud vastuolu „uue" ja „vana" vahel, s.t. 1920ndate neoklassitsismi ja hilisromantismist välja kasvanud ekspressionismi vahel. Schönberg, kes oli tänu eriti oma 1909–1913 loodud murrangulistele teostele ja seejärel dodekafoonilise loomemeetodi väljatöötamisele olnud kõige uue etaloniks, sai järsku vastupidiste rünnakute – vähemalt ta ise tunnetas nii – osaliseks. Uue esteetika nõue vältida kromaatikat, ekspressiivseid meloodiaid, subjektiivsust – sest see kõik on vananenud – oli talle, kelle jaoks kogu elu vältel oli kunst „nende hädakarje, kes kogevad endas inimkonna saatust" (tsit. Schönberg 1991 (1910): 8 järgi), vastuvõetamatu. Schönbergi kolmas satiir „Uus klassitsism" („Der neue Klassizismus"), kantaat segakoorile, vioolale, tšellole ja klaverile, algab sarkastiliselt:

> Ei enam romantiliseks jää ma, / romantilist vihkan ma; / juba homsest peale kirjutan ma / vaid puhtaimat klassikat![16]

Mis on uus muusika? Schönberg oli selle mõiste laialdase, läbimõtlemata kasutamise vastu. On see muusika, mis varem komponeeritust erineb? Väljendab ta midagi, mida seni polnud kujutatud? Ent see polnud Schönbergi arvates võimalik, sest „pole ühtki suurt kunstiteost, mis ei vahendaks inimkonnale uut sõnumit; pole ühtki suurt kunstnikku, kes seda ei suudaks. […] *Sest*: *Kunst on Uus Kunst*." (Schönberg 1992a: 42; Schönbergi esiletõst) Loeb see, milline on idee. Noorem põlvkond aga keskendus Schönbergi meelest liigselt stiilile.

Schönberg hakkas polemiseerima mõiste „uus" kasutamise üle küllap ka sellepärast, et 1920ndatel neoklassitsismi kujunemise hoos hakati teda „reaktsionääriks" sildistama, nagu varasemalt „revolutsionääriks" – kummagagi polnud Schönberg nõus. Mõistesse „revolutsionäär" suhtus ta niikuinii suure kahtlusega, sest sotsiaalsete revolutsioonidega oli pidevalt kaasnenud vägivald (Brown 2018 (2014): 169). Ennast aga reaktsionääriks pidada oleks olnud Schönbergil, 20. sajandi muusika ühel suuremal uuendajal, võimatu ja enese suhtes ebaõiglane.

Peale esteetilis-filosoofiliste põhimõtete häirisid Schönbergi neoklassitsismis teatud komposit-

---

14 Tlk. Artur Alliksaar, vt. tõlketekstide andmebaas Loreta https://eamt.ee/loreta/. Originaal: „Ja wer tommerlt denn da? / Das ist ja der kleine Modernsky! […] Ganz (wie sich ihn der kleine Modernsky vorstellt), / ganz der Papa Bach!"

15 Kahtlemata rikkusid satiirid Schönbergi ja Stravinski seni kollegiaalset vahekorda. Stravinski suhtus edaspidi Schönbergi loomingusse ja sealhulgas ka dodekafoonilisse meetodisse selle looja eluajal küllaltki irooniliselt ja isegi sarkastiliselt, kuid pärast Schönbergi surma 1951. aastal tärkas ka temal huvi dodekafoonia ja laiemalt seeriaprintsiipide vastu.

16 „Nicht mehr romantisch bleib ich, / romantisch hass ich; / von morgen an schon schreib ich / nur reinstes Klassisch!"

sioonivõtted, nagu arvukad orelipunktid (väljatöötatud bassihäälte ja liikuva harmoonia asemel) ja ostinaatod, samuti sekventsid (arendava varieerimise asemel), ebatäpsete imitatsioonidega polüfoonia. Samuti jäi talle võõraks uusasjalikkusele (*Neue Sachlichkeit*) omane objektiivsus jne. (Schönberg 1992a: 48) Just selline oli tema meelest vananenud kunst, mis keskendus kunagisele stiilile, mitte aga ei otsinud ega püüdnud väljendada oma ideed.

Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Brahms …

Schönberg oli muusikas suuresti iseõppija, tegeldes sellega algul asjaarmastajana nagu paljud kaasaegsed 19. sajandi lõpupoole Viinis ja mujal, mängides klaverit, viiulit ja tšellot – ikka seltskondliku muusikaharrastuse nimel, mille üks eesmärke oli muusikateostega tutvumine. Oma ainsaks õpetajaks pidas Schönberg endast kolm aastat vanemat Alexander von Zemlinskyt, kelle juures õppis ta kontrapunkti. Samavõrd oluline oli see, mida Schönberg ise mineviku heliteostest ammutas – ja seda kuni elu lõpuni. Kui aastaid hiljem avaldas Schönberg juba etableerunud helilooja ja õppejõuna oma „Harmooniaõpetuse" (1911), kirjutas ta seal: „Kunagi ei ole uue kunsti kavatsus ja mõju olnud kõrvale tõrjuda või koguni hävitada vana, talle eelnenut, vastupidi: keegi ei armasta oma eelkäijaid sügavamalt, südamlikumalt ja austavamalt kui kunstnik, kes toob [oma loominguga] midagi tõeliselt uut." (Schönberg 1966: 481) Just teatud kompositsiooni põhireeglitele tuginemine „avab kunstnikule võimaluse leida oma kunstivorm, mis tuleneb individuaalsest seesmisest väljendustarbest" (samas).

Kõige olulisemad mineviku heliloojad, kelle teoseid Schönberg põhjalikult uuris – sellest annavad teada arvukad pliiatsimärkmed nootides – ja koos oma õpilastega analüüsis, olid (paljude teiste kõrval) Bach, Mozart, Beethoven, Brahms (Schmidt, M. 2001: 8–9) ja Wagner (Brown 2018 (2014): 45–47).

Õieti oli Richard Wagneri (1813–1883) teoste tundmine Schönbergi ja ta õpilaste jaoks endastmõistetav. Schönbergi enda kujunemisteel 19. ja 20. sajandi vahetuse Viinis peeti Wagnerit ikka veel üheks kõige modernsemaks ja poleemilisemaks heliloojaks, kelle partituuride analüüsimine oli uue põlvkonna hariduse lahutamatu osa. Schönberg olevat hiljem (1940) märkinud, et kuulas 25-aastasena iga Wagneri ooperit 20–30 korda (Brown 2018 (2014): 45). Möödapääsmatu mõju Schönbergile oli Wagneri „Tristanil ja Isoldel" (1856) oma orkestratsiooni ja harmooniakäsitlusega, ent suure tähenduse omandas tema jaoks ka Wagneri viimase muusikadraama „Parsifal" kristliku kannatuse ja lunastuse idee (samas: 47). Schönbergi ühel kriisiperioodil 1911. aasta paiku, kui ta oli masendunud suurte majanduslike raskuste ja oma teoste vähese tunnustamise pärast, lohutasid ta õpilased teda võrdluste abil Wagneri samalaadsete eluraskustega (samas: 48–49). Erinevalt oma õpilastest Anton von Webernist ja Alban Bergist ei käinud Schönberg siiski kunagi Wagneri-pidustustel Bayreuthis (samas: 47), algul esmajoones majandusliku kitsikuse tõttu ja hiljem, kui Saksamaal hakkasid pead tõstma natsionaalsotsialistlikud ideed, siis ka ideoloogilistel põhjustel.

Schönberg oli kaheksa-aastane, kui Wagner 1883. aasta veebruaris Veneetsias suri, ja lähenes kahekümne kolmele, kui tema kodulinnas Viinis suri kõigi poolt austatud Johannes Brahms (1833–1897). Schönbergi nooruses imetleti Viinis pigem Brahmsi kui Wagnerit, ka Schönbergi esimestes kompositsioonides on märgata Brahmsi mõju. 19. ja 20. sajandi vahetusel suhtumine muutus ja „konservatiivne Brahms" sai pigem negatiivse varjundi „edumeelse Wagneriga" võrreldes. 1933. aasta alguses, kui Saksamaal olid just võimule tulnud natsid, tähistati suhteliselt tagasihoidlikult saja aasta möödumist Brahmsi sünnist ja hoopis pompoossemalt Wagneri 50. surma-aastapäeva. Seevastu tegi Schönberg ise Frankfurdi Raadiole ettepaneku, et ta peaks raadios loengu Brahmsi muusikast ja tähendusest (Brown 2018 (2014): 171). Loengu põhjal valmis üks Schönbergi kuulsamaid artikleid pealkirjaga „Edumeelne Brahms" („Brahms, der Fortschrittliche"), astudes selles opositsiooni valitseva arvamusega 19. sajandi teise poole muusika jõujoonte kohta. Vähendamata Wagneri tähendust, tõi Schönberg esile selle, mida ta ise kõige enam Johannes Brahmsi teostest õppis ja kõige tähtsamaks pidas – arendav varieerimine (*die entwickelnde Variation*), eristades seda õigustatult Wagneri muusikale tunnuslikust sekventsilisusest. (Schönberg 1992b) Sellist arendavat varieerimist kasutas Schönberg ka oma atonaalsetes teostes, näiteks

muusikadraamas „Õnnelik käsi" („Die glückliche Hand"; 1913).[17] 19. sajandi ebajumal Ludwig van Beethoven aga oli Schönbergi jaoks küll oluline, kuid eriti oma elu lõpu poole tõstis Schönberg veelgi rohkem esile Wolfgang Amadeus Mozartit.

Schönbergi ärritas, kui teda ja Mozartit vastandati, kui Mozarti muusikat nimetati lihtsaks ja tema oma keeruliseks (Schmidt, M. 2001: 8). Schönberg nimetas ennast korduvalt tõeliseks Mozarti õpilaseks ning soovitas oma teoste analüüsijatele ka sellest lähtuda (samas). Schönberg analüüsis Mozarti helitöid oma õppetundides koos õpilastega ning ka enda tarbeks, millest annavad tunnistust pliiatsimärked paljudes Schönbergi raamatukokku kuuluvates nootides (Schmidt, M. 2001: 8). Elu lõpupoole Ameerikas olevat ta rõhutanud, et Mozartit ei saa võrrelda kellegagi elavatest ega surnutest, ning hüüatanud „Mozart, kõikidest kõige modernsem!" (Smith 1986: 145). Schönberg hindas Mozarti keerulisi vormilahendusi, Mozarti oskust „ühendada ühendamatuid elemente", s.t. lühikese aja vältel esitada heterogeenset muusikalist materjali, „fraasipikkuste ebavõrdsust", „heterogeensete karakterite kokkuvõtmist ühte temaatilisse üksusesse", „kõrvalekaldumist paaristaktilisusest teemas ja tema koostisosades",[18] „ kõrvalteema kujundamise kunsti", „sissejuhatamise ja üleminekute kunsti" (tsit. Schmidt, M. 2001: 9, 12, 15 järgi). Schönbergile oli tähtis just see, mis oli ebareeglipärane ja lahknes tagantjärele klassikaliseks normiks kuulutatust, samuti fraasi- ja motiivikujundamise kunst ehk meetrumi ja rütmi kujundus, motiivide vaba rütmika meetrumi suhtes. Seda silmas pidades nägi ta Mozarti muusikas 20. sajandile iseloomuliku „muusikalise proosa" ilminguid.

Schönberg tundis Mozartiga vaimset lähedust – tema meelest sisaldus Mozarti muusikas kestev idee, millele helilooja leidis järjest rohkem erinevaid sõnastusi (Schmidt, M. 2001: 12). Lihtsusel ja lihtsusel on vahe, nentis Schönberg: võib olla primitiivne lihtsus ja diferentseeritud lihtsus. Mozarti muusika keerulisus osutub diferentseeritud lihtsuseks (samas: 17), ja sama arvas Schönberg ka oma muusikast.

Fin de siècle, modernism, maalimine …

Schönbergi kujunemisaja, 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse atmosfääri iseloomustab eriliselt peenendunud kunstivastuvõtt, iluihalemine ja meelelisus, uute ideede lõputu voog, filosoofilised otsingud, nagu teosoofia ja antroposoofia, müstika, usk arvsümboolikasse, Freudi psühhoanalüüs ja alateadvuse mõju puudutavad teooriad. Järjest enam individuaalsesse (ja mitte niivõrd institutsionaalsesse) religioonitunnetusse kalduva 19. sajandi inimese tõukas veelgi suuremasse sisekonflikti Friedrich Nietzsche, pannes kristlikud väärtused ja moraali küsimärgi alla. Kõige selle taustal kasvas ühelt poolt naise emantsipatsioon, teisalt osutati järjest rohkem naise mõistatuslikkusele, vastuolulisusele – naine kui muusa, õrn armastaja, ihaldusobjekt, aga ka kui saatuslik naine, vamp, ohtlik püüniste seadja. Sajandivahetus oli kunstide erakordselt kiire transformatsiooni ja uuenemise aeg, mil eri valdkondades arhitektuurist maalikunstini, kirjandusest muusikani toimusid põhjapanevad muutused Saksamaal, Austrias, Venemaal, Suurbritannias, Madalmaades jm. Oli saabunud modernismi ajastu, mis seadis esikohale uudsuse, sõltumatuse, vaba individuaalsuse, tehnilised saavutused ja nende arengu, aga ka universaalsuse ja orgaanilise terviku taotlemise. Modernistid uskusid progressi, mis võib viia täiuslikkuseni.

Kõik need nähtused mõjutasid ka Schönbergi ja kujundasid keskkonna, milles Schönberg alustas oma õpetajategevust. Tema esimeseks õpilaseks oli Vilma von Webenau (1875–1953), keda Schönberg juhendas 19. sajandi lõpus (1898/1899) eraviisiliselt. Alates 1904. aastast, mil Schönbergi juurde asusid õppima Anton von Webern,

[17] Mõiste „arendav varieerimine" kuulub õieti samasuguste Schönbergi terminite hulka nagu *Sprechgesang* vokaaltsüklis „Kuu-Pierrot" („Pierrot lunaire"; 1912), mille puhul on nii tõlge kui ka definitsioon avatud eri võimalustele. Olen lähtunud sellest, et varieerimine tähendab väikesi muudatusi korduvas muusikalises materjalis, arendamine suuremaid muudatusi ja nendega kaasnevad pinget, ning nii Brahmsi kui Schönbergi teostest. Sõna „variatsioon" kasutamine eesti keeles siia minu meelest ei sobi, sest see tähendab eelkõige tervikliku vormiosa ehk konkreetse teema varieerimist.

[18] Schönberg kritiseeris korduvalt oma aja juhtivat muusikateadlast Hugo Riemanni, kelle väitel klassikalis-romantilise muusika meetrumi ja lauseehituse „normatiivne põhiskeem" oli 8-taktiline periood. Ta parodeerib Riemanni ka ülalpool kirjeldatud „Kolme satiiri" viimases osas.

Alban Berg ja Heinrich Jalowetz, tegutses ta õpetajana pidevalt, see oli tema peamine sissetulekuallikas. Ta õpetas kontrapunkti, muusikateooriat, harmooniat ja kompositsiooni. Schönbergi isiksus, diskussioonid temaga ja ka lihtsalt seltskondlik suhtlemine omavahel hoidis õpilasi magnetina tema orbiidil. Kel vähegi võimalik, jäi Schönbergi õpilaseks-toetajaks kuni ta lahkumiseni Saksamaalt 1933 või kuni ta surmani Ühendriikides 1951. Schönbergi õpilased tegutsesid tema heaks kopistidena, s.t. tegid koopiaid originaalkäsikirjadest, kirjutasid välja partiisid, lugesid trükitud nootide korrektuuri, tegid orkestriteostest klaviire jms. See võis kergesti tekitada mulje, et Schönberg kasutab oma õpilasi ära, nagu Alban Bergi õde Smaragda oma venda hoiatas (Rode 1988: 64). Ent ilmselt oli Schönbergi vaimselt ülierksasse ringkonda kuulumine kõigile nii eluvajalik, et ka juba ammu õpingud lõpetanud õpilased ei keeldunud Schönbergi aitamast, liiatigi õpetas Schönberg puudust kannatavaid õpilasi tasuta. Kui Schönberg kolis 1918. aastal pärast Esimest maailmasõda Viinist umbes 15 km kaugusel paiknevasse Mödlingi linnakesse, siis käidi tema juures tunnis ka jalgsi, või sõideti rongiga kohale ning lahkuti jala. Schönbergi tunniplaan oli tihe ja koormus suur, ta enesedistsipliin õpetamisel väga tugev. Viinlaste jaoks on Schönberg legendaarne õpetaja tänini, sest paljude praegu viiekümneste vanavanavanemad või teised sugulased võtsid Schönbergilt tunde, nii et mälestusi tema tundidest ning jalgsi Mödlingis käimistest pärandatakse põlvest põlve (Johannes Kretz, vestlus 2.05.2022).

Siinjuures tuleb rõhutada, et Schönberg ei sundinud õpilastele peale oma kompositsioonide eeskuju, ei atonaalsust ega hiljem dodekafoonilist meetodit. Artiklis „Meelsus või tunnetus?" („Gesinnung oder Erkenntnis?") nentis ta: „Üks kahest – kas kirjuta või ära kirjuta [atonaalselt], aga ära küsi, kuidas, vaid tee, nagu oskad. Kel selge mõistus, suudab kirjutada nii tonaalselt kui atonaalselt." (Schönberg 1991 (1926): 54) Pärast seda, kui Schönberg oli 1923. aasta algupoolel kutsunud oma õpilased Mödlingisse, et neile esmakordselt dodekafoonilist kompositsioonimeetodit tutvustada, läks veel aega, kuni ta õpilased hakkasid selle rakendamist katsetama, ning tegid seda väga erinevalt, kohandades meetodi oma kunstilisele ideele.

Schönbergi õpilased olid oma õpetaja helikeele muutuste kõrvaltjälgijad. Schönbergi esimene avalikkuse ette jõudnud helitöö, veel Zemlinsky juhendamisel loodud keelpillikvartett nr. 1 D-duur kõlas küll juba varem, 1898. aasta lõpul enne jõulupühi Viinis ning võeti väga hästi vastu. Leiti, et Schönberg on „tõeline talent, kes on kõnelnud oma esimese tähendusrikka sõna" (tsit. Schmidt, Chr. M. 2005: 1583 järgi). Schönbergi tee järgmiste etappidena saab nimetada keelpillisekstetti „Kirgastunud öö" *op*. 4 („Verklärte Nacht"; 1899) ja ta õpilastele suurt mõju avaldanud kammersümfooniat 15 sooloinstrumendile *op*. 9 1906.

Kaks aastat hiljem, 1908. aasta augusti esimestel nädalatel lõpetas ta oma teise keelpillikvarteti *op*. 10, mille III ja IV osas kasutas Stefan George (1868–1933) luuletusi „Litaania" („Litanei") ja „Eemaldumine" („Entrückung"), lisades keelpillikvartetile sopranihääle. „Eemaldumine" algab sõnadega „Ma tunnen õhku teiselt planeedilt. / Mulle kahvatuvad pimeduses näod / Mis veel äsja end sõbralikult minu poole pöörasid."[19] See on vabanemine maa külgetõmbejõust, ekstaas nagu Schönbergi põlvkonnakaaslase Aleksandr Skrjabini (1872–1915) teostes, lendamine kõiksusse, „lahustumine helides", ning ühtlasi esimene atonaalne kompositsioon. Nagu on märkinud Ameerika muusikateadlane Ethan Haimo, ei saa siin aga veel rääkida murrangust tonaalsusesse suhtumises (Haimo 2006), kogu Schönbergi senist loomeprotsessi 1899–1908 võib käsitleda helikeele transformatsioonina, kus vanade elementide kõrvale ilmub kuhjuvalt järjest rohkem uusi elemente, sealjuures ka tonaalse keskme nõrgenemist ja kadumist. Täiesti ülekaalus on uued elemendid 1909. aastal loodud teostes „Kolm klaveripala" *op*. 11, monodraama „Ootus" („Erwartung") *op*. 17 ja „Viis orkestripala" *op*. 16.

Selle perioodi viimastel aastatel, 1906–1908 hakkas Schönberg tegelema maalimisega ja võttis koos oma abikaasa Mathildega (1877–

[19] „Ich fühle luft von anderem planeten. / Mir blassen durch das dunkel die gesichter / Die freundlich eben noch sich zu mir drehten."

1923) tunde noorelt maalikunstnikult Richard Gerstlilt (1883–1909), keda võib pidada esimeseks Austria ekspressionistiks. Gerstl võeti kiiresti vastu Schönbergi ringi, 1908. aastal jagas ta Schönbergiga isegi oma ateljeed ning veetis kaks suve (1907 ja 1908) koos Schönbergi perekonna ja sõpradega. 1908. aasta suvepuhkus suubus aga katastroofi – 25-aastase kunstniku ja 31-aastase Mathilde armuafäär sai avalikuks ning Gerstl muutus Schönbergi ringi jaoks *persona non grata*'ks. Talumata vaimset isolatsiooni lõpetas Gerstl oma elu 4. novembril samal aastal. Schönberg, kes juba enne oli Gerstli soovitusel hakanud autoportreesid maalima, jätkas seda nagu teraapiat. Schönbergi maalid paistavad silma tohutult intensiivse väljendustahte ja samas abstraheerimisega, nagu maaliks ta korduvalt ideed iseendast.

… ja dissonantsi emantsipatsioon

1909. aastal saatis Schönberg oma esimese läbinisti atonaalse teose „Kolm klaveripala" *op*. 11 kaks esimest osa heliloojale ja pianistile Ferruccio Busonile tutvumiseks. Busoni, kes ka samal ajal tegeles helikunsti uuendamise küsimustega,[20] leidis, et need pole klaveripärased (Haimo 2006: 12).[21] Ta ei mõistnud aga, et mitte klaveripärasus ei olnud Schönbergi eesmärk, vaid, nagu helilooja rõhutas, väljendus. Väljendus sundis vabanema „kõigist vormidest, kõikidest seose ja loogika sümbolitest", nagu kirjutas Schönberg Busonile oma kuulsas kirjas 1909. aasta augusti algupoolel.[22] Väljendustahe seostus dissonantsi emantsipatsiooniga ja seda pidas ka Schönberg oma nende aastate töödes kõige tähtsamaks, kritiseerides ajakirjanduses tekkinud ja lõpuks kinnistunud terminit „atonaalne". Hiljem kirjutas ta tagasivaatena:

> Pole ühtegi füüsika- või esteetikaseadustest tulenevat põhjust, mis sunniks muusikut kasutama oma mõtteväljundina tonaalsust. Ometi võib tekkida küsimus, kas vormiterviklikkust on võimalik saavutada tonaalsuseta. Viited loomulikule liikumisele lahenduste suunas ei paku piisavalt tuge, sest niisamuti kui helid liiguvad kolmkõlade ja nood omakorda tonaalsuse suunas, kisub maa külgetõmbejõud meid allapoole – ja ometi viib lennuk meid kõrgustesse. (Schönberg 1991 (1926): 53)

Väljenduse suurt, määravat jõudu rõhutas Moskvas sündinud kunstnik Vassili Kandinsky (1866–1944), kes alates 1896. aastast elas ja tegutses Münchenis. Nagu Schönberg, leidis ka Kandinsky, et „iga vorm võib olla sobiv, niikaua kui ta kasvab välja seesmisest vajadusest" (Weiss 1997: 39). Kandinsky külastas 1911. aasta jaanuari alguses koos kaaslastega kontserti, mille kavas olid Schönbergi esimene ja teine keelpillikvartett ning kolm klaveripala *op*. 11. See mõjus neile jahmatavalt uuena, nagu kirjeldas kunstnik Franz Marc 14. jaanuaril kirjas kolleegile August Mackele. Eriti vapustatud oli Kandinsky, kes koges muusikat sünesteetiliselt, s.t. kooskõlas värvidega. Kahe päeva jooksul – eskiisist lõpetatud teoseni – valmis Kandinskyl maal „Impressioon III" („Kontsert"), millel valitseb Marci kirjelduse kohaselt „agressiivne kollane värv" (seostus Kandinsky jaoks trompetifanfaaridega), vastandudes musta klaveriga (muusikalise pausiga, vaikusega, surmaga). (Weiss 1997: 35–36) Schönbergi muusikat iseloomustas Marc kui intuitiivset ja orientaalset, ajendudes ilmselt helilooja juudi päritolust.

Kandinsky, kes oli eelnenud aastal (1910) lõpetanud käsikirja „Vaimsest kunstis" („Über das Geistige in der Kunst"; ilmus 1911 ja 1912) ja lähenes oma loomingus abstraktsele ekspressionismile, tundis Schönbergis ära mõttekaaslase. Need kolm komponenti, mis Schönbergi jaoks olid alati olulised – idee, stiil (või kujutis, pilt), väljendus –, mängisid tähtsat rolli ka Kandinsky vaadetes. Nimekas kunstikriitik Will Grohmann (1887–1968) on hiljem märkinud, et „Kandinsky näide […] lõi uue usalduse kunsti ammendamatuse ja vabaduse suhtes" (Grohmann 1926: 8) ning tema „kunsti

[20] „Meie helidering on muutunud nii kitsaks, selle väljendusvõimalused nii stereotüüpseks, et praegu pole ühtki tuttavat motiivi, millega teine tuttav motiiv ei sobiks," kirjutas Busoni 1907. aastal oma „Helikunsti uue esteetika visandis" („Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst"; Busoni 2016 (1907): 22).

[21] Järgmisel aastal tegi Busoni teisest klaveripalast oma seade.

[22] *Briefwechsel Ferruccio Busoni – Arnold Schönberg*, http://busoni-nachlass.org/de/Korrespondenz/E010001/D0100012.html (vaadatud 13.08.2023); vt. ka Haimo 2010: 94.

eesmärgiks jääb „sisemine kõla", sisemise ettekujutuse jäägitu väljavormimine" (samas: 10). Kandinsky ehitas üles „uue, rõhutatud väljenduslikkusega vabama tõelisuse, milles peegelduvad isiksuse ja tema ajastu võitlused kogu varjundirikkuses, mis iseloomustab 20. sajandi esimest veerandit" (samas).

Kõik, mis puudutas „sisemist", oli ka Schönbergile tähtis, see seostus tema jaoks ideega. Urve Lippus on oma artiklis Schönbergist ja Kandinskyst toonud välja, et mõlemat ühendab „sisemise olemuse esmasus, vaimse alge absolutiseerimine kunstis" (1992: 42; Lippuse esiletõst). Kandinsky hindas eriti kõrgelt Schönbergi portreid: „Objektiivsest resultaadist loobunud, otsib ta ainult oma subjektiivse „tunnetuse" fikseerimist ja tarvitab selleks vaid neid vahendeid, mis talle vältimatult tarvilikena paistavad". Kunstnik tõi paralleeli Schönbergi muusikaga: „Nii nagu oma muusikas, nii loobub ta ka oma maalides pindmisest (ja kahjulikust) ning läheb otseteed olulise (ja vajaliku) juurde". (Tsit. Lippus 1992: 46 järgi) Lippus mainib mõlema filosoofiliste mõjutajatena Schopenhauerit ja Nietzschet (samas: 42), siia tuleks lisada (ilma pikemalt süvenemata), et mõlema mõtteilma köitis teatud perioodidel teosoofia ja antroposoofia.

Kandinsky rajatud ekspressionistlike kunstnike rühmituse Sinine Ratsanik (Der Blaue Reiter) esimene näitus toimus 1911. aasta lõpul ning sinna olid Kandinsky õhutusel vastu võetud ka Schönbergi maalid, ehkki mitte kõik rühmituse liikmed ei jaganud tema entusiasmi Schönbergi suhtes. Võib-olla sidus kunstnikku ja heliloojat ka see, et mõlemad olid „autsaiderid", võitlesid oma „individuaalse hääle eest vaenulikus keskkonnas" (Weiss 1997: 39).

Lava vahenditega musitseerimine

Kui erakordne ja murranguline oli Schönbergi loomingus 1909. aasta, näitab ka tema esimene lavateos, monodraama „Ootus" („Erwartung"). Atonaalset „Ootust" on täie õigusega nimetatud modernismi paradigmaks, millel puuduvad otsesed eelkäijad (Simms 1997: 100). See on ühtlasi üks väheseid hetki teatriajaloos, kus ooperižanris suudetakse edestada uusi teid nii sõna- kui ka ülejäänud muusikateatris: „Ootus" on oma teksti, muusikalise lahenduse ja laiemalt teatrikäsitluse poolest ekspressionistliku teatri tüvi. Kahjuks jäi see hetk teadvustamata, sest oma erilisuse tõttu jõudis teos esietenduseni – hoolimata mõnest katsest enne Esimest maailmasõda – alles 1924. aastal Praha Saksa teatris Alexander von Zemlinsky juhatusel. Selleks ajaks olid ekspressionistlik draama ja lavastusstiil sõnateatris juba aastaid kinnistunud.[23] Seetõttu on Schönbergi „Ootus" oma tähendusrikkusest hoolimata jäänud välja ka enamikust teatriajalugudest.

„Ootus" on ligi pool tundi kestev Naise monoloog, mis kulgeb neljas eri etapis ehk neljas stseenis. Schönberg iseloomustas seda kui „hirmuunenägu" (*Angsttraum*), kui „asjade aeglast kuhjumist, mis käivad peast läbi suure ärevuse momendil" (Simms 1997: 104). Monoloogsus – ehkki mitte nii radikaalselt – on tunnuslik ka ekspressionistlikule draamale. Ühes esimestest neist, Walter Hasencleveri (1890–1940) draamas „Poeg" („Der Sohn"; 1914), küsib I vaatuse alguses Koduõpetaja Pojalt: „Mida te nüüd teha kavatsete?" – „Võib-olla pean monoloogi. Mul tuleb iseendaga asjad selgeks rääkida,"[24] mida ta varsti ulatuslikus monoloogis teebki (Hasenclever 1917: 6).

„Ootuse" libreto kirjutas Viini ülikoolis äsja meditsiiniõpingud lõpetanud kirjandushuviline Marie Pappenheim (1882–1966), kes mõni aasta varem oli avaldanud luuletusi Krausi ajakirjas Die Fackel. Schönbergi ringiga liitus ta 1909. aasta suvel Zemlinsky vahendusel. Pappenheim ei tegelnud otseselt psühhoanalüüsiga, küll aga huvitus sellest, tema suguvõsas oli olnud hüsteeriajuhtum, mida ravinud arst oli Sigmund Freudi õpilane. Hüsteeriline seisund on iseloomulik ka Schönbergi monodraama Naisele, kes tungib öösel läbi pimeda metsa, takerdudes puuokstesse ja kuulatades kummalisi ööhääli, ning otsib oma armsamat. Väline süžeeareng peaaegu puudub, laval (ja muusikas) toimub lakkamatu otsimine ja ootamine, kuni ta jõuab metsast välja teele ning leiab

[23] … ja isegi jõudnud Eestisse – tänu Aggio Bachmanni 1921. aastal asutatud Hommikteatrile.

[24] „Was werden Sie jetzt tun? – Vielleicht einen Monolog halten. Ich muss mich aussprechen mit mir."

sealt oma armastatu laiba. Kas monoloog on Naise mälestus tapmisest? Või tema hirmutav soovunelm sellest? Libreto idee olevat pärinenud Schönbergilt ning võib arvata, et siin mõjutas heliloojat ka ta isikliku elu draama seoses Richard Gerstli ja Mathildega. Schönbergi jaoks oli „Ootus" „emotsioonide portree" (tsit. Simms 1997: 104 järgi).

Pappenheimi tekst on katkendlik ja pealtnäha seosetu, paljude vahepealsete punktiiridega, nagu saadaks alateadvus uusi mõtteimpulsse. Esimese stseeni alguses on Naine sisenemas metsa ja küsib kartlikult: „Siia sisse? … Teed pole näha … Kui hõbedaselt kumavad puud … nagu kased! … (süvenenult maha vaadates) oh meie aed … Lilled tema [armastatu] jaoks on kindlasti närtsinud … Öö on nii soe … (äkilises hirmus) Ma kardan …"[25]

Monodraama viimane stseen meenutab Richard Straussi „Salomed" (Oscar Wilde'i järgi) ja Salome ulatuslikku lõpumonoloogi armastusest ja surmast, suudeldes Ristija Johannese maharaiutud pead. Schönbergi-Pappenheimi Naine küll armsama laipa ei suudle, aga motiiv tekstis on sarnane: „On pime … sinu suudlus nagu leegitsev märk minu öös …"[26] Kui „Ootuse" Naisele eeskujusid otsida, siis peale juba nimetatud Straussi Salome terenduvad minevikust Richard Wagneri naisekujud (Isolde armusurm „Tristanis ja Isoldes", Brünnhilde lõpumonoloog „Jumalate hukus"). Hoolimata kogu oma modernsusest ei pääse Schönbergki Wagnerile osutamast, meenutades vihjamisi Tristani motiivi (näiteks taktis 389).

Hoolimata deklamatsioonilisest vokaalpartiist, mis väga täpselt jälgib teksti nüansse, kajastub kogu draama kõige täielikumalt impulsiivsete, katkendlike motiividega orkestripartiis. Suure koosseisuga orkestrit käsitleb helilooja erakordselt peenelt ja ökonoomselt, orkester reageerib igale teksti detailile, annab uusi impulsse, kommenteerib. Orkestrikõla ümbritseb laulja partiid nagu kujuteldavad dekoratsioonid teatris, kusjuures Schönberg ei sega ega sulanda värve, vaid säilitab orkestritämbrite iseseisvuse, algse puhtuse. Suur orkester (neljane koosseis, helilooja soovi kohaselt 8 pulti esimesi ja 7 pulti teisi viiuleid), üks sopranisolist laval ja „ooperi" kestus umbes 29 minutit – see ei olnud kahtlemata mitte teatripraktiline lahendus, küll aga kindlaks jäämine oma ideele ja selle väljendusele.

Samal ajal kui Schönberg otsis võimalusi tuua „Ootus" publiku ette, oli ta haaratud juba järgmisest lavateosest – draamast muusikaga „Õnnelik käsi" („Die glückliche Hand"). Selle esimene idee olevat tekkinud juba 1908. aastal, kuid konkreetsema kuju võttis kavatsus 1910. aastal, mil Schönberg kirjutas sedapuhku ise libreto. Kogu partituur valmis 1913. aastal – vahepeale jäi näiteks melodraamade tsükli „Kuu-Pierrot" („Pierrot luinaire", Albert Giraud' tekst Otto Erich Hartlebeni tõlkes; 1912) kirjutamine, milles kõige uudsem oli vokaalpartii käsitlemine ühelt helikõrguselt teisele libiseva kõnelauluna (*Sprechgesang*). „Õnnelik käsi" pakub taas uue vormilahenduse, kus kõik teatrivahendid on tervikusse integreeritud ja lavalis-muusikalised tasandid ei ole enam lahus. Schönberg pidas siin kõige tähtsamaks musitseerida „lava vahenditega" („mit Mitteln der Bühne musizieren"), s.t. esmajoones värvi ja valgusega. Eriti tähtis oli see tema jaoks kõla-valguse-*crescendo*'s (3. stseen), mille puhul olid värvi-valguse muutused partituuri täpselt kirja pandud: „Kõige otsustavam" on, et tegevust väljendatakse siin ühelt poolt „värvide ja valgusega", neid aga teisalt „käsitletaks nagu helisid: et nendega tehtaks muusikat" ja „üksikutest valgusväärtustest ja värvitoonidest moodustuksid nii-öelda figuurid ja vormid, mis sarnanevad muusika vormide, figuuride ja motiividega" (Schönberg 1976: 238; Mäckelmann 1988: 21–23). Nendes taotlustes on sageli nähtud seost Kandinsky 1912. aastal ilmunud teatrieksperimendiga „Kollane kõla" („Der gelbe Klang"; loodud 1909), mida Schönberg „Õnneliku käe" libretot kirjutades aga veel ei tundnud (Mäckelmann 1988: 21).

„Õnneliku käe" keskmes on Mees – geenius, prohvet, väljavalitu, kes suudab kullakamakast valmistada kauni diadeemi ühe vasarahoobiga,

[25] „Hier hinein? … Man sieht den Weg nicht … Wie silbern die Stämme schimmern … wie Birken! … (vertieft zu Boden schauend) oh unser Garten … Die Blumen für ihn sind sicher verwelkt … Die Nacht ist so warm … (in plötzlicher Angst) Ich fürchte mich …" Schönberg 1950 (klaviir).

[26] „Es ist dunkel … dein Kuß wie ein Flammenzeichen in meiner Nacht …" Samas.

s.t. ühe geniaalse liigutusega, äratades viha saamatutes töölistes. Mees on kõneroll mõne üksiku fraasiga, aga tähtis on tema lavaline kohalolek. Peale tööliste vastanduvad mehele ka Naine ja torukübaraga Härra, keda Naine geeniusele eelistab. Draamat alustab ja lõpetab 12-liikmeline koor, kes teab juba ette, et Mees on sunnitud oma loomingu nimel loobuma maisest õnnest.

Töö helidega – dodekafooniline kompositsioonimeetod

Schönberg kirjutas 1926. aastal tagasivaatena aastaile 1915–1923: „Mulle oli kohe algusest peale selge, et tonaalsete liigendajate äralangemine tingib vajaduse otsida neile asendaja, mis võimaldaks luua ka suuremaid vorme. […] Sellest lähtudes jõudsin komponeerimiseni kaheteistkümne heli abil", täpsemalt „kaheteistkümne vaid üksteisega seotud heli abil" (*mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*) ehk dodekafoonilise kompositsioonimeetodini (tsit. Schönberg 1991 (1926): 54 järgi).[27] Viimane võimaldas Schönbergil end siduda klassikalise muusika suurte traditsioonidega (klassikalised vormid, kontrapunktivõtted jms.). See kindlustas tema positsiooni ka 1920. aastate väitlustes uue muusika üle. Ta ise hindas olukorda nii: „Pealiskaudne hinnang võiks 12-helikompositsiooni pidada kromaatika arenemise perioodi lõpetuseks", ent ta uskus, et „kaheteistkümne heliga komponeerimine ja „atonaalne" muusika pole mitte vana lõpetus, vaid uue perioodi algus" (Schönberg 1976: 240). Selle meetodiga loodud muusikalise ruumi ühtsust on Schönberg võrrelnud Rootsi teoloogi ja müstiku Emanuel Swedenborgi taevaga: „Kahe- või mitmedimensionaalne ruum, milles esitatakse muusikalisi ideid, on ühtne tervik." (Tsit. Stuckenschmidt 1989 (1974): 218 järgi) Selles ruumis pole nagu Swedenborgi taevaski (kirjeldatuna Balzaci „Séraphitas") absoluutset alumist, paremat või vasakut, eespidist ega tagurpidist (samas). Honoré de Balzaci jutustuses „Séraphita" leidis Schönberg ka Swedenborgi õpetuse ingelvaimudest – astmest inimese ja ingli vahel, mille kõrgeim väljendus on geenius – ning kujutuse müstilisest taevaredelist.

Schönbergile tehti hiljem etteheiteid, et ta on matemaatik, konstruktor, tema looming on aju, mitte südame produkt, kuid Schönberg rõhutas alati, et ka kaksteisthelirea algimpulss on emotsionaalne ja väljenduslik. Edasised toimingud reaga on niikuinii lihtsalt vahendiks nagu meetod ise, mis aga ei tähenda, et nad ei vajaks meisterlikkust ja teravmeelsust.

Viin, Berliin

Viin, kus Arnold Schönberg 13. septembril 1874. aastal sündis, oli tuntud oma ilu- ja kunstimeele ning mõnusa elunautimise poolest. Keiserlik-kuningliku pealinna palet kujundasid aadlipaleed, 19. sajandi lõpupoole ehitatud uued uhked kodanikumajad, kontserdid, näitused ja muidugi teater – Schönbergi ajal kõigepealt õukonnaooper, kus 1897–1907 oli direktoriks Schönbergi ringi toetaja ja sõber Gustav Mahler (1860–1911), ning legendaarne Burgtheater. Schönbergist veidi noorem kirjanik Stefan Zweig (1881–1942) kirjutab oma mälestustes viinlaste „teatromaaniast", aga ka kunstilisest nõudlikkusest: „Iga laulja, iga näitleja, iga muusik pidi lakkamatult andma oma ülima, muidu oli ta kadunud." (Zweig 1988: 22) See aga ei tähendanud tingimata, et Viin oli väga uuemeelne linn – eriti selle suhtes, mis näis ohustavat traditsioonilist arusaamist ilust. Kuigi Schönberg koges Viinis ka edu – näiteks pälvis palju positiivset tähelepanu tema hilisromantilise vokaalsümfoonilise teose „Gurre-laulud" („Gurre-Lieder") esiettekanne 1913. aasta veebruaris –, kuhjus mittemõistmist ja skandaale rohkem. Üks suuremaid oli 31. märtsil samal 1913. aastal, kui Viini Muusikaühingu saalis esitati Weberni, Zemlinsky, Schönbergi ja Bergi helitöid. Kava lõpus oli ette nähtud ka Gustav Mahleri „Lastesurmalaulud" („Kindertotenlieder"; 1904), milleni aga ei jõutud, sest pärast publikule eriti provokatiivsena tundunud Bergi kahe orkestrilaulu ettekannet hakkas kuulajate konservatiivsem osa märatsema ning kontsert tuli katkestada. Kui Schönbergi Viinis hinnati, siis eelkõige õppejõuna.

Schönberg kasvas üles kingakaupmehe peres Leopoldstadti linnaosas, kuhu juba ajalooliselt oli koondunud rohkesti juudi soost

[27] Lähemalt sellest vt. Stephan 1990 (1968).

elanikke. Religioossetes küsimustes oli ta isa pigem vabamõtleja, ema see-eest järgis Praha kantori tütrena juudi traditsioone. Kaks aastat pärast isa surma, olles lõpetanud reaalkooli, asus 17-aastane Arnold tööle panka, mis aga juba 1895. aastal läks pankrotti, ning seejärel pühendus Schönberg ainult muusikale. 19. sajandi teisel poolel oli Viinis nii ortodoksseid juute kui ka ühiskonda assimileerinud juudi kodanikke, kes tundsid end pigem austerlaste või sakslaste kui juutidena. Mitmed neist loobusid juudi usust ning said kristlasteks, eelistades protestantismi valitsevale katoliku kirikule. Schönberg – nagu Zemlinskygi – otsustas samuti protestantliku kiriku kasuks. Schönbergi mõlemad abielud – kõigepealt 1901 Mathilde von Zemlinskyga Viinis ning pärast tolle surma (1923) viiuldaja Rudolf Kolischi õe Gertrudiga (1898–1967) Mödlingis 1924 – sõlmiti luteri kirikus.[28]

Ajavahemikus 1918–1926 elas Schönberg Viini lähedal Mödlingis (Bernhardgasse 6, praegu majamuuseum) kuuetoalises korteris, kus tema rajatud Muusikaliste Privaatesituste Ühing (Verein für musikalische Privataufführungen) pidas koosolekuid ja korraldas 1918–1921 nii seal kui ka Viini kontserdisaalides kinniseid, üksnes kutsega uue muusika kontserte, vältimaks skandaale ja asjatundmatuid arvustusi ajalehes. Kavva võetud kammerteoseid harjutati põhjalikult ja mängiti ühingu kontsertidel mitu korda, et teost paremini mõista. Esitati Claude Debussy, Weberni, Mahleri, R. Straussi, Maurice Raveli, Hans Pfitzneri, Erik Satie, Stravinski, Schönbergi jt. teoseid. Ühing pidi tegevuse lõpetama rahapuuduse tõttu (oli vaja maksta saali üüri ja muusikute tasu). (Stuckenschmidt 1991 (1965): 24)[29]

Kahel korral alates 1901. aastast suundus Schönberg koos perekonnaga ajutiselt Berliini, mis kujunes Schönbergi elu teiseks tähtsaks linnaks. Berliinis oli ta 1901–1903 ja 1911–1915[30] (pidi naasma Austriasse I maailmasõja ja väeteenistuse tõttu) ning seejärel pikemalt 1926–1933 kavatsusega Berliini jäädagi. Schönberg oli saanud 1925. aastal kutse Berliini Kunstide Akadeemia kompositsiooniklassi professori kohale pärast Ferruccio Busoni surma (1924). Ta ei osanud aimata, et peab seitsme aasta möödudes mitte ainult Berliinist, vaid üldse Euroopast lahkuma ja algab pagulusaeg.

Oma esimesel Berliinis viibimisel tegutses ta kabaree „Buntes Theater" („Kirju Teater" ehk „Überbrettl", s.t. kabaree) muusikajuhina, kirjutades nii kabareelaule kui ka instrumentaalpalu. Kabareekunst oli just jõudnud Prantsusmaalt Saksamaale – esmalt Münchenisse ja Berliini, mis kujunesidki kabaree kõrgetasemelisteks keskusteks. Aastaid hiljem märkis Schönberg kerge irooniaga, et talle omane, kammermuusikast mõjutatud kõlaline mõtlemine ilmnes ka kabareemuusikas: näiteks kasutas ta ühes vokaalpalas saatepillidena klaverit, pikoloflööti, (enamasti summutatud) trompetit ja väikest trummi – „see võinuks olla jazz-orkestri eelkäija" (Schönberg 1976: 242). Kabaree kõrval sai Schönberg õpetajakoha Berliini parasjagu oma edu tipul olevas üle tuhande õpilasega Julius Sterni erakonservatooriumis, kuid olles pälvinud tänu Richard Straussi abile Üldise Saksa Muusikaühingu Lisztistipendiumi (hiljem Strauss kahjuks muutis oma suhtumist Schönbergi), naasis ta Viini ning alustas õpetamist Eugenie Schwarzwaldi eksperimentaalkoolis. Sterni konservatooriumi õppejõuks kutsuti ta taas 1911. aastal. Teise Berliinis viibimise üks omapärasemaid teoseid peale „Õnneliku käe" oli näitlejanna Albertine Zehme tellimusel valminud „Kuu-Pierrot" (1912) häälele ja instrumentaalansamblile, millesse on oma jälje jätnud ka Schönbergi kunagine kogemus kabareest. „Kuu-Pierrot" vaimustas

[28] Assimileerumisprotsessi ja Schönbergi kuuluvustunnet saksa kultuuritraditsiooni väljendab drastiliselt tema 1935. aastal New Yorgis Juudi muusikaorganisatsioonis Mailamm peetud loeng: vähem kui kaks aastat varem Natsi-Saksamaalt põgenenud Schönberg väitis selles – küll 19. ja 20. sajandi vahetust silmas pidades –, et „Wagner andis juutidele võimaluse": „välja getodest!", s.t. ühineda kristluse ja saksa kultuuritraditsiooniga (tsit. Brown 2018 (2014): 45–46 järgi).

[29] Vt. ka Verein für musikalische Privataufführungen. Quellen am Arnold Schönberg Center, Mitteilungen, Protokolle von Generalversammlungen, Konzertprogramme, Prospekte, Ankündigungen, http://schoenberg.at/6_archiv/verein/verein_mitteilungen_e.htm (vaadatud 29.09.2023).

[30] Huvitav on märkida, et 1912. aastast elas Berliinis ka Schönbergi põlvkonnakaaslane Rudolf Tobias (1873–1918), kes oli Berliini Kuningliku Muusikakõrgkooli õppejõud. 1912. aasta detsembris käis Schönberg pianisti Aleksandr Siloti kutsel aga esinemas Peterburis, juhatades oma orkestriteost „Pelleas ja Melisande".

tollal 30-aastast Igor Stravinskit, kes eriti hindas teose instrumentatsiooni.[31]

Schönbergi viimane Berliini-aeg 1926–1933 Preisi Kunstide Akadeemia kompositsiooni-professorina tähistas ühtlasi tema karjääri kõrgpunkti ning tõenäoliselt ainsat eluperioodi, mil tal ei olnud materiaalseid muresid. Tema professoritasu oli selle valdkonna üks kõrgemaid Euroopas, seejuures tuli tal õppetööga tegelda kõigest kuus kuud aastas ja seda ka täiesti vaba ajaplaani ja sisuga. Ta võis võtta endale assistendi, kes tegi tema eest ära osa tundidest. Peale selle oli Berliin 1920ndatel ja 30ndate alguses üks uue muusika keskusi, kus teoste (esi-) ettekanneteks oli tunduvalt rohkem võimalusi kui näiteks Viinis. Schönbergi köitsid ka uued tehnilised vahendid, nagu raadio ning võimalus oma muusikat levitada raadiokontsertide kaudu.

Uue teatrižanrina muutus Berliinis ja mujal Saksamaal populaarseks „ajastuooper", *Zeitoper*, mis käsitles kaasaegseid teemasid moodsas võtmes ja moodsa olustikumuusika (kabaree, varietee) elementidega.[32] Schönbergi 1928. aastal valminud ühevaatuselise koomilise ooperi „Üleöö" („Von heute auf morgen")[33] oma noore abikaasa libretole (Gertrud Schönberg kasutas varjunime Max Blonda) võib ka sellesse rubriiki paigutada (esietendus 1930 Maini-äärses Frankfurdis). Schönbergi ooperi orkestrikoosseisus leidub kabaree ja ööklubide muusikaga seonduvaid pille, nagu sopran- ja altsaksofon, fleksaton, mandoliin, kitarr jt., teoses kõlab tangomotiive, ent tsiteeritakse ka lõiku Wagneri „Valküüri" esimesest vaatusest (Tregear 2010: 152).

Niisuguse rahuliku ja kindlustatud ajajärgu lõikas läbi Hitleri võimuletulek 31. jaanuaril 1933. aastal, mitteaarialane Schönberg pidi loobuma oma professorikohast ning lahkuma koos perekonnaga Saksamaalt kõigepealt Pariisi, kus ta pöördus tagasi juudi usku, ning sealt üle ookeani Ameerika Ühendriikidesse.

Los Angeles

59-aastane Schönberg jõudis Ühendriikidesse 1933. aasta sügisel koos oma 35-aastase abikaasa Gertrudi ja aastase tütre Dorothea Nuriaga (1932), kaasas ka koer Witz (Feisst 2017 (2011): 49). Algul peatuti Bostonis ja New Yorgis, kus Schönberg asus õpetama Joseph Malkini konservatooriumis. Kuna New Yorgi kliima mõjus ebasoodsalt Schönbergi astmale, kolis perekond 1934. aastal Los Angelesse Hollywoodi. Püsiv kodu rajati kaks aastat hiljem selle nooblisse linnajakku Brentwood Parki, kus elas filmitähti, edukaid kirjanikke ja šlaagrite loojaid (Marcus 2016: 141). Schönbergid üürisid ja peagi ostsid endale ruumika kahekorruselise maja (Feisst 2017 (2011): 6). Kui Pariisist saabus lõpuks nende mööbel, võis helilooja tunda end tõepoolest koduselt, see oli nüüd tema *Heimat*, kodukant (Marcus 2016: 141).

Schönberg õpetas muusikat Lõuna-California Ülikoolis ja siis Los Angelese California Ülikoolis (University of California, Los Angeles, UCLA) 1936–1944, oma 70. eluaastani. Nagu Euroopas oli tal siingi eraõpilasi. Ta pidas loenguid, vaatas läbi oma varasemaid kirjatöid, tõlkis oma saksakeelseid esseesid inglise keelde, komponeeris. Tema esimesi Ameerikas loodud helitöid oli viiulikontsert *op*. 36, pühendatud Viini jäänud endisele õpilasele Anton Webernile. Schönbergi olevat köitnud film ja televisioon, talle meeldis oma lastele muinasjutte välja mõelda ja mänguasju meisterdada. (Ameerikas sündisid Schönbergi kaks nooremat poega Rudolf Ronald (1937) ja Lawrence Adam (1941).) Lapsed rääkisid inglise keelt, nende vanemad aga suhtlesid lastega inglise ja omavahel saksa keeles (Feisst 2017 (2011): 6).

Niisugune väline pilt võib jätta idüllilise mulje ning harmoonilisi peresuhteid silmas pidades võis see nii ollagi. Kuid pinget tekitasid rahamured ja Schönbergi järjest süvenevad terviseprobleemid. Siiski käisid Schönbergid tihedalt läbi nii teiste pagulastega, kes olid Euroopast

[31] Balleti „Kevadpühitsus" kirjutamise aegu 1912. aastal (esietendus oli 1913) uuris Stravinski Schönbergi atonaalseid klaveripalu *op*. 11 (Haimo 1997: 71).

[32] Ernst Křeneki „Jonny alustab mängu" („Jonny spielt auf"), Hindemithi „Päevauudised" („Neues vom Tage"), Kurt Weilli – Bertolt Brechti „Mahagonny linna tõus ja langus" („Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny") jt.

[33] Otsetõlkes „Tänasest homsesse".

natsirežiimi eest põgenenud, kui ka leidsid sõpru kohalike intellektuaalide ja kunstiinimeste seast. Ameerika elulaadi sisseelamisele aitasid kaasa lapsed, kes käisid kohalikus katoliku koolis ja tõid sageli koju sõpru. Siinjuures võis juhtuda küll ka arusaamatusi. Üks laste sõpradest võttis Schönbergide juurde pahaaimamatult kaasa oma mängupüssi, mille Schönberg kohe konfiskeeris ja ei olnud nõus seda isegi poisi vanematele tagasi andma. (Marcus 2016: 149)

Mõnda aega elas Schönbergi läheduses Thomas Mann (1875–1955) oma perega.[34] Mann ja Schönberg vahetasid sageli mõtteid muusikast, diskuteerisid Wagneri „Tristani ja Isolde" ning „Parsifali" üle. Manni 70. sünnipäevaks 1945. aastal komponeeris Schönberg oma lugupidamise märgina 4-häälse kaanoni keelpillikvartetile (Marcus 2016: 252). Seda enam tundis ta end reedetuna, kui 1947. aastal ilmus trükist Manni romaan „Doktor Faustus", mille peategelane, süüfilist põdev helilooja Adrian Leverkühn oli oma loomingu ja isikuga võrdkuju Saksamaa allakäigule. Leverkühni uue kompositsioonitehnika kirjelduse taga aga võis aimata prototüübina Schönbergi väljatöötatud dodekafoonilist kompositsioonimeetodit ning see seostas Schönbergi isiksuse otseselt kõigi Leverkühni omadustega.

Schönberg oli haavunud mitmel põhjusel. Kõigepealt solvas teda dodekafoonia tõlgendamine manduva meetodina, see oli risti vastupidi tema kavatsustele, samuti oli tema meelest ebaeetiline siduda tema isik Saksamaa allakäigu ehk natsismi ja Hitleri diktatuuriga. Schönbergile näis ühtlasi, et Mann oli tema kui dodekafoonilise meetodi väljatöötaja autoriõigusi riivanud (Schmidt, Chr. M. 2005: 1599–1600). Schönbergi pahandas, et Mann ei pühendanud teda romaani kirjutamisprotsessi ning küsis nõu hoopis tollal veel üsna vähetuntud heliloojalt, teoreetikult ja filosoofilt Theodor W. Adornolt, kes asus elama Los Angelesse pagulasena 1940. aastal. Adorno kuulus Alban Bergi õpilasena küll Schönbergi tutvuskonda, kuid Schönbergil puudus temaga lähem vaimne kontakt. Sellest hoolimata kirjutas ta 1940. aastal Adornole soovituskirja: „Härra Wiesengrund[35] on helilooja, keda mängitakse rahvusvaheliselt. Ta on samuti filosoof ja tähtis teoreetik (muusikateadlane) ja on avaldanud huvitavaid artikleid." (Tsit. Feisst 2017 (2011): 63 järgi) Schönberg oli veendunud, et Adorno ei mõistnud tema dodekafoonilise kompositsioonimeetodi olemust, tõlgendades seda pigem jäiga süsteemi kui paindliku loomingulise meetodina (samas: 65).[36]

Adorno oli Mannile andnud lugeda oma „Uue muusika filosoofia" esimese osa käsikirja, milles autor esmajoones tegeles Schönbergiga.[37] Kui Adorno raamat 1948. aastal ilmus, oli Schönbergil võimalik ka sellega tutvuda. Schönberg ei olnud kaugeltki nõus Adorno vastandusega Schönberg kui edumeelne ja Stravinski kui reaktsiooniline helilooja.[38] Schönberg rõhutas alati, et just austus traditsiooni vastu õigustas tema kompositsioonilisi uuendusi (Tregear 2010: 147), ning ta pidas ennast saksa muusikatraditsiooni kuuluvaks. Arvatavasti häiris Schönbergi ka selline väide dodekafoonilise meetodi kohta, et kui helilooja fantaasia on allutanud materjali konstruktiivsele tahtele, halvab konstruktiivne materjal fantaasia (Adorno 1998 (1958): 68). Veelgi keerulisemaks tegi situatsiooni Manni ja Adorno raamatutega see, et Schönbergi silmad ei lubanud enam tal endal pikki tekste lugeda ning mõlemast raamatust loeti talle ette katkendeid, ta oli kursis ka ajakirjanduses ilmunud lühikokkuvõtete ja arvustustega, kuid päris objektiivset arvamust ei saanudki Schönberg kujundada.

---

34 Thomas Manni abikaasa Katia Mann (1883–1980) räägib oma mälestustes „Minu kirjutamata memuaarid" („Meine ungeschriebenen Memoiren"; Mann 2003) ka Schönbergi perekonnast, kuid mitte sõbralikus toonis.

35 Wiesengrund on Theodor W. Adorno isapoolne perekonnanimi.

36 Pärast 1923. aastat oli Schönberg meetodi kallal pidevalt edasi töötanud ja kasutas seda ka ise järjest vabamalt, näiteks ka Ameerikas loodud teostes. Adorno ei olnud nendega arvatavasti kursis.

37 Vt. selle kohta ka Toomas Siitani artiklit käesolevas numbris.

38 Pärast Schönbergi surma hakkas ka Stravinski rakendama oma kompositsioonides seeriaprintsiipi, jõudes oma individuaalsete lahendusteni. Selles ei peaks aga nägema vastust Adorno kriitikale, vaid Stravinski kui geniaalse loovvaimu uudishimu, soovi Schönbergi meetodit järele proovida, mida ilmselt aga ta uhkus ei lubanud Schönbergi eluajal teha.

Et suurte kunstnike ja/või intellektuaalide suhted võivad reaalsuses kujuneda vastupidiselt ootustele, näitab positiivses võtmes aga Schönbergi ja 20. sajandi ühe suurema teatriuuendaja Bertolt Brechti (1898–1956) juhtum.

Brecht palus oma sõbral ja Schönbergi kauaaegsel õpilasel Hanns Eisleril (1898–1962) teda Schönbergile tutvustada. Nad läksid kõigepealt Schönbergi loengut kuulama ja siis Schönbergi juurde koju vestlema, Eisler olevat olnud paanikas, teades oma õpetaja Schönbergi ja oma sõbra Brechti vastandlikke seisukohti: Brecht oli marksist ja sotsialist, kes lisaks sellele püüdis tundeid kunstis välistada, Schönberg – sotsiaalsete revolutsioonide ja vasakpoolsuse vastane, pigem subjektiivsusesse kalduv. Ja ometi lõppesid kohtumised siis ja hiljem hästi. Brechtile meeldis Schönbergi California Ülikoolis peetud elav ja polemiseerivas toonis loeng uuest muusikast väga, nagu ka Schönbergi isiksus. Ta kirjeldas heliloojat „linnutaolise, suure sarmiga" mehena (Feisst 2017 (2011): 60 järgi), ühel järgmisel korral märkis Brecht täis positiivsust, et Schönberg on segu geniaalsusest ja hullusest (samas). Schönberg omakorda hoidus Brechtiga vestlemast ühiskondlikel teemadel.

„Ja sellest hoolimata ma palvetan …"

Schönbergi lapselaps esimesest abielust, Arnold Schönberg-Greissle, on märkinud – ilmselt ka vanemate meenutustele tuginedes –, et protestantismi pöördus juut Schönberg veendumusest, tagasi judaismi protestist Hitleri vastu ja Los Angeleses kaldus katoliiklusesse (Brown 2018 (2014): 42 järgi).

Schönberg ise on öelnud enda kohta samuti, et ta pole kunagi olnud religioonitu. Vastupidi, küsimus Jumalast oli teda alati huvitanud. Olles 30ndates eluaastates luterlane 1910. aasta paiku Viinis, hakkas ta August Strindbergi fragmendi „Jaakob heitleb" mõjul uuesti mõtisklema Vana Testamendi, juutluse ja Jumala teemadel. Algul kavatses ta nendest mõtetest vormida oratooriumi „sellest, kuidas tänapäeva inimene, kes on läbinud materialismi, sotsialismi ja anarhia, kes oli ateist, aga siiski säilitas endas pisut vana usku (ebausuna) – kuidas see moodne inimene tülitseb Jumalaga (vaata ka: Strindbergi „Jaakob heitleb") ja lõpuks jõuab Jumala leidmiseni ja religioonini" (tsit. Pappel 1991: 46 järgi). Schönberg pidas väga oluliseks, et selle teksti „kõne- ja väljenduslaad [peab] olema tänase inimese oma; ja tuleb käsitleda neid probleeme, mis meidki rõhuvad" (samas). Oratooriumi idee modifitseerus ulatusliku sümfoonia kavandiks, mis omakorda uue ringina viis lõpetamata jäänud oratooriumini „Jaakobi redel" („Jakobsleiter"; 1915–1917). Viimane mängib Schönbergi muusikalistes ja ideelistes otsingutes suurt rolli, liiatigi kasutas ta selles teoses esmakordselt kaheteistkümnest korduseta helist koosnevat teemat.

Pärast esimest maailmasõda Saksamaal ja Austrias järjest rohkem pead tõstnud natsionaalsotsialism tõi kaasa järk-järgult kasvava juudivaenulikkuse. Schönberg sai seda koos oma pere ja mõne õpilasega tunda 1921. aastal Salzburgi regioonis Mattsee järve ääres puhates, kus nõuti nende lahkumist, kuna nad olid juudid. Selline olukord intensiivistas Schönbergi enese ja oma identiteedi otsinguid ning ajendas käsitlema juudi rahva ühtsuse ja riigi loomise probleemi näidendis „Piibli tee" („Der biblische Weg"; 1927).[39] Eriti oluliseks muutus tema jaoks aga Moosese ja Aaroni teema, millega ta tegeles alates 1926. aastast kuni elu lõpuni. Kavatsenud algul luua kantaadi Moosese kutsumisest, otsustas ta 1930. aastal ooperi kasuks. Libreto kirjutas Moosese Teise ja Viienda Raamatu põhjal Schönberg ise: „Nihutasin võimsast materjalist esiplaanile need elemendid: kujuteldamatu Jumala idee, väljavalitud rahva idee ja rahvajuhi idee." (Tsit. Pappel 1991: 47 järgi) Ta teravdas konflikti Moosese ja Aaroni vahel: Jumal andis Moosesele idee, aga Moosesel puudus kõneosavus; Aaron suutis ideed korrata ja rahvast vaimustada, aga ei mõistnud ideed, nagu demonstreeris ooperi kulminatsioon, kuldvasika kummardamise orgialik stseen teises vaatuses. Mooses on kõneroll, Aaronit aga on helilooja kujutanud rikkaliku meloodiaga tenoripartii abil.

[39] Schönbergi-uurija Julie Browni väitel oli Schönberg teatud seisukohti võtnud üle natsionaalsotsialismilt: Schönbergi kujutluses oli juutide tollal veel mitte eksisteeriv riik totalitaarne riik, mille eesotsas oli juhtkujuna Arnold Schönberg (Brown 2018 (2014): 168).

Palju sarnasusi on leitud „Moosese ja Aaroni" ning Wagneri „Parsifali" vahel (mõlemad on küllaltki staatilised, koori osatähtsus on suur, Schönbergi ooperi kuldvasika stseen tekitab paralleeli Wagneri ooperi võrgutavate Lilleneidudega (Blumenmädchen), mõlemas ooperis on kaks suurt meesrolli jne.) (Brown 2018 (2014): 181). Schönberg justkui püüaks assimileerida juudi usu (mis põhineb pigem Seadusel kui refleksioonil) kristlike tõekspidamistega (samas: 182). Leidub aga ka neid Schönbergi-uurijaid, kes peavad „Moosest ja Aaronit" anti-„Parsifaliks", väites, et Schönbergi ooper hävitab Wagneri fantaasia lunastusest, Wagneri lunastuse (*Erlösung*) idee asemel pakub Schönberg lunastamatust (*Unlösbarkeit*) (Kurth 2010: 185). Siiski võib oletada, et Schönbergi köitnud peamised teemad olid Jumala ehk idee kujutamisest või kujutamatusest, idee vahendamisest teistele ehk suutlikkus oma loominguga kõnetada inimesi. „Väljendamatu, paljutähenduslik idee" („unaussprechlicher, vieldeutiger Gedanke") on see, mis Moosest painab ja küsimusi tekitab. Aaroni idee Jumalast on inimmõõtmeline, Moosese Jumal on igavikuline. Vastuseta jääb, milliste vahenditega igavikulist ideed inimesteni viia, millised peaksid olema need sõnad ehk milline peaks olema vastav stiil. Ooperi teine vaatus lõpeb Moosese fraasiga „Oo sõna, sina sõna, mis mul puudub".[40] Kas on Moosesegi Jumala-idee lihtsalt küündimatu kujutus?

Ooperi kaks esimest vaatust valmisid Berliinis juba 1932. aasta märtsiks. Kolmandast on olemas üks stseen libretost ja mõned muusikaeskiisid juba Ameerika-perioodist. Hoolimata oma vitaalsusest ja jätkuvast loomevõimest ei suutnud Schönberg ooperit „Mooses ja Aaron" lõpetada. Ent ta ei andnud alla teda painavatele küsimustele, vaid püüdis elu lõpuni leida neile vastuseid. Vahest sisaldab neid Schönbergi viimane teos, millega 76-aastane helilooja oma viimasel eluaastal 1950/1951 tegeles: „Modernsed psalmid", tsükkel helilooja enda tekstile Vana Testamendi palvelaulude eeskujul. Schönberg jõudis enam-vähem lõpetada ühe psalmi muusika, *op*. 50c kõnelejale, segakoorile ja orkestrile. Ta pöördub selles „ainsa ja igavese" Jumala poole, kellelt ta „ei tohi ega saagi midagi nõuda …" Ent ta usub palve jõusse: „Ja sellest hoolimata ma palvetan, nagu kõik elav palvetab; / sellest hoolimata ma palun armu ja imesid: täitumisi."[41] (Moderner Psalm … 2023, vaadatud 29.06.2023) Sest idee ei kao kunagi.

Schönberg suri oma kodus Brentwoodis 13. juulil 1951. aastal. Paar aastakümmet hiljem, 1974. aastal sängitati urnid Schönbergi ja ta abikaasa Gertrudi tuhaga Viini Keskkalmistule.

• • •

Gustav Mahleri lesk ja Schönbergide perekonnasõber Alma Mahler-Werfel kirjutas 1934. aastal Schönbergi 60 aasta sünnipäeva puhul: Arnold Schönberg näitas muusikale põhjapanevalt uusi teid. Kes seda tunnustavad, lähevad neid mööda täis rõõmu – vaenlased vastu tahtmist –, aga kõik on temalt õppinud (Arnold Schönberg … 1998: 31). See võtab kokku Schönbergi tähenduse: ei pea olema schönbergiaan, ei pea kirjutama atonaalset ega dodekafoonilist muusikat, aga on kasulik kaasa mõelda Schönbergi taotluste ja ideedega. Isegi kui Schönbergi-aegne keskkond ja ühiskond on tänaseks sootuks muutunud, on tema ideedes, tema Jumala-otsinguis, tema nõudlikkuses iseenda ja üldse kunstniku vastu palju jäävat. Me ei tohiks lasta ennast irriteerida tema arvamuste kohatisest vastuolulisusest. Kokkuvõttes moodustavad need terviku, mis ühe tugipunktiga on 19. sajandis ja teisega tulevikus. Schönbergi ustavus ideele, mõttele, inspiratsioonile ning kristlaste ja juutide Jumalale meenutab 19. sajandi kunstireligiooni, mis asetas kunsti Jumalaga peaaegu et võrdsele positsioonile. Ent Schönbergi vabadusejanuline atonaalsus ehk dissonantsi emantsipatsioon, nagu Schönberg ise seda äärmuslikku muutust muusikas nimetas, avardas heliloojate ja muusikapubliku maailma senikogematult. Dodekafoonilise kompositsioonimeetodiga lootis Schönberg luua süsteemi, mis tagab saksa muusikale hegemoonia vähemalt sajandiks (Schmidt, Chr. M. 2005: 1593),[42] ning oma konstruktiivsetes katsetustes sai ta ajendust minevikust – näiteks Madalmaade renessansiaja

[40] „O Wort, du Wort, das mir fehlt." Schönberg [1978?] (klaviir).

[41] „Und trotzdem bete ich, wie alles Lebende betet; trotzdem erbitte ich Gnaden und Wunder: Erfüllungen."

[42] Vt. selle kohta lähemalt Toomas Siitani artiklist käesolevas numbris.

polüfoonikute kompositsioonivõtetest. Schönberg tahtis oma uuendusi näha kooskõlas traditsiooniga, või õigemini – kooskõlas traditsiooni muutmise vajadusega, et (heli)kunst jääks elama.

Teise maailmasõja järgse uue heliloojate põlvkonna üks eestvedajaid Pierre Boulez (1925–2016) kirjutas 1951. aastal Schönbergi surma puhul artikli „Schönberg on surnud", milles osutas Webernile (kes kahjuks sai surma juba 1945. aastal) nii uue muusika uue vaimse eeskuju kui ka Schönbergi „troonipärijana".[43] Schönbergi 150. sünniaastapäeva lävel võiksime öelda „Schönberg on küll surnud, aga elagu Schönberg!"

Allikad

Briefwechsel Ferruccio Busoni – Arnold Schönberg. Hrsg. von Christian Schaper und Ullrich Scheideler, Berlin: Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin, März 2016, https://busoni-nachlass.org/D0100012 (2. November 2016: zur Freigabe vorgeschlagen) (vaadatud 13.08.2023).

Hasenclever, Walter 1917. *Der Sohn*. Ein Drama in fünf Akten, Leipzig: Kurt Wolff.

Kretz, Johannes; vestlus 2.05.2022 Viinis.

Schönberg, Arnold 1950. *Erwartung*. Monodram *op*. 17, Dichtung Marie Pappenheim, Klavierauszug E. Steuermann, Wien: Universal Edition.

Schönberg, Arnold 1981. *Moses und Aron*. Oper in drei Akten, Text vom Komponisten, Klavierauszug von Wilfried Zillig, Leipzig: Edition Peters.

Verein für musikalische Privataufführungen. Quellen am Arnold Schönberg Center, Mitteilungen, Protokolle von Generalversammlungen, Konzertprogramme, Prospekte, Ankündigungen, http://schoenberg.at/6_archiv/verein/verein_mitteilungen_e.htm (vaadatud 29.09.2023).

Kirjandus

Adorno, Theodor W. 1998 (1958). *Philosophie der Neuen Musik*. Gesammelte Schriften 12, Hrsg. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Arnold Schönberg … 1998 = *Arnold Schönberg 1874–1951. Lebensgeschichte in Begegnungen*. Hrsg. Nuria Nono-Schoenberg, Klagenfurt/Wien: Ritter, 1998.

Arnold Schönberg Center, Bibliothek, https://schoenberg.at/index.php/de/archiv/bibliothek (vaadatud 12.08.2023).

Boulez, Pierre 1995 (1951). Schönberg on surnud. – *Teater. Muusika. Kino* 6, lk. 36–40.

Brown, Julie 2018 (2014). *Schoenberg and Redemption*. New Perspectives in Music History and Criticism, Cambridge: Cambridge University Press.

Busoni, Ferruccio 2016 (1907). *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*. Bearbeitet von Christian Schaper. – *Ferruccio Busoni – Briefe und Schriften*. Hrsg. von Christian Schaper und Ullrich Scheideler, Berlin: Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin, März 2016, https://busoni-nachlass.org/D0200001 (7. April 2017: in Korrekturphase) (vaadatud 1.08.2023).

Cherlin, Michael 2007. *Schoenberg's Musical Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.

Feisst, Sabine 2017 (2011). *Schoenberg's New World. The American Years*. Oxford / New York: Oxford University Press.

Grohmann, Will 1926. [Über Vassili Kandinsky.] – *Kandinsky. Jubiläums-Ausstellung zum 60. Geburtstage*. Berlin: Galerie Neumann und Nierendorf, S. 8–10.

Grond, Agnes 2023. Drei Satiren für gemischten Chor op. 28 (1925/1926). Arnold Schönberg Center, https://www.schoenberg.at/index.php/de/joomla-license-sp-1943310035/drei-satiren-fuer-gemischten-chor-op-28-1925-1926 (vaadatud 29.06.2023).

Haimo, Ethan 1997. Schoenberg and the Origins of Atonality. – *Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*. Eds. Juliane Brand and Christopher Hailey, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, pp. 71–86.

Haimo, Ethan 2006. *Schoenberg's Transformation of Musical Language*. New York: Cambridge University Press.

Haimo, Ethan 2010. The rise and fall of radical athematism. – *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Eds. Jennifer Shaw and Joseph Auner, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 94–107.

[43] Boulezi artikli on eesti keelde tõlkinud Janika Päll ja eessõna kirjutanud Mart Jaanson, vt. Boulez 1995.

Lippus, Urve 1992. Schönberg ja Kandinsky – kaks meest ühest maailmast. – *Teater. Muusika. Kino* 9, lk. 42–46, 96.

Loos, Adolf 1962 (1908). Ornament und Verbrechen. – *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*. Erster Band, Hrsg. Franz Glück, Wien/München: Herold, S. 276–288.

Kurth, Richard 2010. Immanence and transcendence in *Moses und Aron*. – *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Eds. Jennifer Shaw and Joseph Auner, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 177–190, https://doi.org/10.1017/CCOL9780521870498.014.

Mann, Katia 2003. *Minu kirjutamata memuaarid*. Loomingu Raamatukogu 27/29, Tallinn: Perioodika [originaal: *Meine ungeschriebenen Memoiren*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1981].

Marcus, Kenneth H. 2016. *Schoenberg and Hollywood Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Moderner Psalm … 2023 = Moderner Psalm für Sprecher, Gemischen Chor und Orchester op. 50c (unvollendet) (1950). Arnold Schoenberg Center, 2023, https://www.schoenberg.at/index.php/de/joomla-license-sp-1943310035/moderner-psalm-op-50c-1950-unvollendet (vaadatud 29.06.2023).

Mäckelmann, Michael 1988. „Die glückliche Hand". Eine Studie zu Musik und Inhalt von Arnold Schönbergs „Drama mit Musik". – *Musiktheater im 20. Jahrhundert*. Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 10, Laaber: Laaber, S. 7–33.

Pappel, Kristel 1991. Schönberg, Mooses ja Jumala-idee. – *Teater. Muusika. Kino* 12, lk. 45–51.

Rode, Susanne 1988. *Alban Berg und Karl Kraus. Zur geistigen Biographie des Komponisten der „Lulu"*. Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Musikwissenschaft, Bd. 36. Frankfurt am Main *et al*.: Peter Lang.

Ross, Alex 2007. *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York: Farrar, Straus, Giroux.

Schmidt, Christian Martin 2005. Schönberg (Schoenberg), Arnold (Franz Walter). – *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil Bd. 14, Hrsg. Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, Sp. 1580–1646.

Schmidt, Matthias 2001. Das Einfache und das Komplizierte. Schönberg, Mozart und die Zwölftontechnik. – *Österreichische Musikzeitschrift* 56/3–4, S. 8–19.

Schönberg, Arnold 1926. Vorwort. – *Drei Satiren für gemischten Chor, op. 28*. Wien, New York: Universal Edition, S. 3–4.

Schönberg, Arnold 1966 (1911). *Harmonielehre*. Wien: Universal Edition.

Schönberg, Arnold 1976. *Gesammelte Schriften 1. Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Hrsg. Ivan Vojtech, Frankfurt am Main: Fischer.

Schönberg, Arnold 1991 (1910). Varased aforismid. – *Schönberg. Artiklite kogumik*. Koost. Kristel Pappel, Andrus Kallastu. Tallinn: Fratres 1991, lk. 7–8.

Schönberg, Arnold 1991 (1926). Tonaalne või atonaalne? [katkend artiklist „Meelsus või tunnetus?"]. – *Schönberg. Artiklite kogumik*. Koost. Kristel Pappel, Andrus Kallastu. Tallinn: Fratres, lk. 52–54.

Schönberg, Arnold 1992a. Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke. – *Stil und Gedanke*. Hrsg. Ivan Vojtech. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 40–53.

Schönberg, Arnold 1992b. Brahms, der Fortschrittliche. – *Stil und Gedanke*. Hrsg. Ivan Vojtech. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 54–104.

Schönberg, Arnold 1992c. *Stil und Gedanke*. Hrsg. Ivan Vojtech, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Simms, Bryan R. 1997. Whose Idea Was *Erwartung*? – *Constructive Dissonance, Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*. Eds. Juliane Brand and Christopher Hailey, Berkeley / Los Angeles / London: California University Press, pp. 100–111.

Smith, Joan Allen 1986. *Schoenberg and his Circle. A Viennese Portrait*. New York *et al*.: Shirmer Books.

Stephan, Rudolf 1990 (1968). Dodekafooniline muusika. – *Schönberg. Artiklite kogumik*. Koost. Kristel Pappel, Andrus Kallastu. Tallinn: Fratres, lk. 29–51.

Stuckenschmidt, Hans Heinz 1989 (1974). *Schönberg: Leben, Umwelt, Werk*. München: Piper / Mainz: Schott.

Stuckenschmidt, Hans Heinz 1991 (1965). Arnold Schönberg. – *Schönberg. Artiklite kogumik*. Koost. Kristel Pappel, Andrus Kallastu. Tallinn: Fratres, lk. 20–28.

Tregear, Peter 2010. Schoenberg, satire, and the *Zeitoper*. – *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Eds. Jennifer Shaw and Joseph Auner, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 147–156.

Zweig, Stefan 1988. *Eilne maailm*. Tlk. Jaan Kross, Tallinn: Eesti Raamat.

Weiss, Peg 1997. Evolving Perceptions of Kandinsky and Schoenberg: Towards the Ethnic Roots of the „Outsider". – *Constructive Dissonance, Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*. Eds. Juliane Brand and Christopher Hailey, Berkeley / Los Angeles / London: California University Press, pp. 35–57.

The Idea is Timeless
Some Aspects of Schoenberg's Thought and Work

Kristel Pappel

Summary

This article deals with the main aspects of the thoughts and works of Arnold Schoenberg (1874–1951). The starting point is Schoenberg's aesthetic and religious views. The context as well as the relationship of these to the composer's works is discussed. Among other things, Schoenberg's attitude to neo-classicism and the musical heritage of the past is highlighted, as is the innovative character of his expressionist stage works. The final part of the article gives a brief overview of the most important stages in the composer's life.

Throughout his life, Schoenberg considered the spiritual foundation, the thought (*der Gedanke*) and the idea (*die Idee*), to be fundamental – whether it was related to existence, religion or creation. This was the reason for his incessant need to make sense of what he was doing and to explain his views. Schoenberg was certainly one of the greatest advocates of the spiritual among 20th century composers; his discourses, whether delivered in lectures or in written form in his numerous essays, were at least as influential as his compositions. Indeed, his discourses and his musical works should be seen as a whole. Schoenberg's views may have changed over time and may have contained contradictions, and it is true that he had a tendency to think in 'dialectical oppositions' (Cherlin 2007: 44), but he never betrayed his loyalty to the three components that formed the basis of his thinking and of his works, which were also the yardstick of his life and of his artistic expression: the idea (or thought), the truth (*die Wahrheit*) and the expression (*der Ausdruck*).

In 1934, on the occasion of Schoenberg's 60th birthday, Alma Mahler-Werfel, Gustav Mahler's widow and a friend of the Schoenberg family, wrote: "Arnold Schoenberg showed music fundamentally new paths. Those who acknowledge this go along with them full of joy – enemies against their will – but all have learnt from him" (Arnold Schoenberg ... 1998: 31). This sums up the meaning of Schoenberg: it is not necessary to be a Schoenbergian, it is not necessary to write atonal or dodecaphonic music, but it is useful to reflect on Schoenberg's aspirations and ideas. Even if the environment and society of Schoenberg's time have undergone radical alteration, there is still much to be found in his ideas, in his search for God, in his demands on himself and on the artist in general. We should not allow ourselves to be irritated by the occasional contradictions in his opinions. Taken together in their entirety, they form a whole that has one foot in the 19th century and the other in the future. Schoenberg's faithfulness to the idea, to the thought, to inspiration and to the Judeo-Christian God is reminiscent of the 19th century religion of art, which placed art on an almost equal footing with God. However, Schoenberg's liberationist atonality, or the emancipation of dissonance, as Schoenberg himself called this extreme change in music, expanded the world of composers and the music public in an unprecedented way. With the dodecaphonic method of composition Schoenberg hoped to create a system that would ensure the hegemony of German music for at least a century (Schmidt, Chr. M. 2005: 1593), and in his constructive experiments he was inspired by the past – for example, by the compositional techniques of the Dutch Renaissance polyphonists. Schoenberg always wished to see his innovations as being in line with tradition, or rather, in line with the need to change tradition in order to keep the art of music alive.

Theodor W. Adorno raadioteooria: tõlgenduskatse Eesti vaatenurgast 1920. ja 1930. aastatel

Aare Tool

Abstract

In the 1920s and 1930s radio receivers were advertised as the most wonderful invention of the century, making music and news from all over Europe easily accessible to everyone. What radio broadcasting brought to the musical scene was supposedly a perfect bond between technological innovation and the democratization of culture. According to Theodor W. Adorno (1903–1969), however, these idyllic perspectives had their aesthetic and political drawbacks. Although Adorno's essays on radio broadcasting (*Current of Music*, 2009) were written in 1938–1941 with American radio stations in mind, the motivation behind his radio scepticism can also be explained from an Estonian point of view. An analysis of radio listening and public reception in Estonia, with the focus on the years immediately following the beginning of regular radio broadcasts in Tallinn on 18th December 1926, reveals a considerable degree of similarity in the ideology surrounding radio broadcasts in their early days in Estonia and the US. While Adorno's remarks about the "standardisation" of radio broadcasts were not fully pertinent in the more varied and fragmented European context, the main problem he posed remains highly relevant: what is the intellectual and political price one has to pay for music to be easily accessible on the air?

Artiklis „Raadio füsiognoomia" on Theodor W. Adorno (1903–1969) visandanud ühtaegu poeetilise ja kummastava pildi raadioaparaadi mõjust: „Raadio „kõneleb meile", isegi kui me ei kuula kedagi kõnelemas. See võib teha grimasse, see võib meid šokeerida. See võib isegi „tõsta pilgu" just sel hetkel, kui äkitselt taipame, et kõlarist voogavad pidetud helid võtavad meid eriti puudutava muusikapala kuju" (Adorno 2009: 44). Kui Adorno nägemuslik kirjeldus raadio näoilmetest tundub üllatav, siis vaid seetõttu, et ajadistantsilt on keeruline täiel määral tajuda elevust, mille raadio kutsus esile oma alguskümnenditel. 1920. ja 1930. aastatel kehastas raadio radikaalset uuendust, mis tõotas põhjalikult muuta seda, kes ja kuidas muusikast osa saab. Raadiot kujutleti murranguna, tänu millele sai kauge lähedaseks ja varem väheste päralt olnud kultuurivormid leidsid tee laiema avalikkuseni. Just niisuguste, osalt tõepäraste, kuid samas ka liigoptimistlike ootuste üle polemiseerimisele ongi Adorno raadioalaste kirjutiste skeptiline teravik suunatud.

21. sajandil on raadio tähendus muutunud kuni selleni, et raadioaparaadi kui kindla füüsilise objekti asemel võib järjest enam rääkida veebikeskkonnas voogedastatavast sisust, mida igaüks saab (järel)kuulata, näiteks taskutelefonist ja talle sobival ajal. 1920. ja 1930. aastatel ning hiljemgi tähendas raadio aga kallist tarbeeset, mille sisendusjõudu suurendas kahtlemata ka selle visuaalne imposantsus. Toonane raadioaparaat võis olla puiduga viimistletud korpuses ja üsna massiivse väljanägemisega, esiküljel mitmesugused klahvid ja pöördnupud ning mõnikord ka jaamade lainepikkust visualiseerida aitav linnanimedega tabloo. Samavõrd esinduslik pidanuks olema raadio vahendusel esitatav muusika, kuivõrd ideaalis nähti raadiot kui kuulaja harijat ja muusikamaitse parandajat. Tehniliselt olid raadioaparaadid võrdlemisi kapriissed, sest kohalike ja välisjaamade kuulamiseks vajaliku levi nimel tuli aparaati hoolikalt seadistada.

Adorno raadioteemalised kirjutised on ilmunud Robert Hullot-Kentori toimetatuna pealkirja all „Current of Music. Elements of a Radio Theory" (2009). Neis peegeldub arusaam raadiost kui kultuuritarbimist ja teabelevikut põhjalikult muutnud vahendist, mille võimesse täita toona eriti oluliseks peetud rolli „tõsise" muusika populariseerijana suhtub Adorno aga suurte mööndustega. Autorite ja allikate kõrval, kellele Adorno oma raadiouurimustes otsesõnu viitab, on tema poleemikas oluline ridadevaheline roll toona USA väljaannetes raadio kohta levinud käibetõdedel. Käesoleva artikli eesmärk on

luua Adorno raadioalastele kirjutistele ajastu kontekst, tuginedes näidetele raadiokuulamise levikust Eestis 1920. ja 1930. aastatel. Just see, et niisugune vahemaad trotsiv lähenemine on mõeldav, näib mingil määral kinnitavat Adorno raadioalaste kirjutiste üht peamist tähelepanekut raadio „standardiseeriva" ehk kuulamiskogemust ühtlustava mõju kohta.

Peatükk 1 sisaldab ülevaadet Adorno raadioteooriast, nagu see on esindatud kogumikus „Current of Music", aga ka koos Max Horkheimeriga kirjutatud „Valgustuse dialektikas" (1947). Olles visandanud raadio võimalused sel perioodil muusika edastajana – tuginedes peamiselt perioodikas ilmunud mõtteavaldustele (peatükk 2), raadioaparaate reklaamivatele kuulutustele (3.1) ning raadiokuulamise kogemust 1928. aastal kirjeldavale Johannes Semperi ja Johannes Barbaruse kirjavahetusele (3.2) –, vaadelgem, kuidas need allikad aitavad mõtestada Eesti vaatenurgast raadiot toona ümbritsenud ootusi, mille üle Adorno oma raadioteoorias polemiseerib (peatükk 4).

„Current of Music" asetub viimastel kümnenditel raadio vastu tõusnud kultuuriloolise ja sotsioloogilise huvi konteksti. Jäänud meediauuringutes vahepeal televisiooni varju, on raadio kerkinud taas uurijate tähelepanu fookusesse alates 1990. aastatest, kui süvenes arusaam raadiost kui „unustatud meediumist" (*forgotten medium*) (Pease, Dennis 1995). Michele Hilmes'i (1997: xiv) sõnul polnud ükski teine meedium nõnda jäägitult unustatud nii üldsuse, ajaloolaste kui ka meediauurijate poolt. Sestpeale valminud uurimustes on raadio pälvinud tähelepanu just eeskätt kultuurilise ja sotsiaalse ilminguna: „Mis oleks, kui me ei vaataks raadiole kui juhtmepuntrale, saatjatele ja elektronidele, vaid sotsiaalsele praktikale, mis põhineb pigem kultuuril kui elektril" (Hilmes 1997: xiii). Samal ajal kumab Adorno raadioteoorias läbi arusaam, et ka just raadio kui „juhtmepuntra" tehnilised võimalused ja puudused tingisid suuresti selle, millist mõju see avaldas kultuuritarbimisele.

1. Theodor W. Adorno raadioteooriast

„Current of Music" koosneb artiklitest, mille ajendiks oli Adorno osalus USAs sotsioloogi Paul Lazarsfeldi juhitud Princetoni raadiouurimuse projektis (Princeton Radio Research Project).[1] Pealkirja „Current of Music" alla, kus „vool" (*current*) viitab elektrile, kavatses Adorno koondada suurema osa oma esimesel neljal Ameerika-aastal (1938–1941) Lazarsfeldi projektiga seoses inglise keeles kirjutatust. Uurimisprojekti eesmärk oli välja töötada meetod raadiokuulajate huvide analüüsiks ja seeläbi aidata täiustada saatekavasid vastavalt igat tüüpi publiku eelistustele. Samal ajal oli projekt ajendatud toonasest lootusest, et raadio pole mitte üksnes hariduse ja kultuurihüve vahendaja, vaid ka ühiskonda sidustav ja kindlustunnet sisendav moraalimajakas (Hullot-Kentor 2009: 10–11).

Adorno osalus Lazarsfeldi projektis oli algusest peale kantud vastuolulistest tunnetest. Võinuks arvata, et raadio pälvib vähemalt mingis osas Adorno kui marksistliku kultuurifilosoofi, muusikakriitiku ja helilooja heakskiidu – olid ju toonased USA raadiojaamad pühendunud kuulaja harimisele just „tõsise" muusikaga (Hullot-Kentor 2009: 12). Adorno kirjutised aga eristusid oma poleemilise tooni poolest saadete täiustamiseks mõeldud uurimisprojektist, sisaldades selle asemel hoopis raadio kui meediumi loomuomaste ja suuremas osas parandamatute puuduste analüüsi. Kuigi Adorno otsis hiljem võimalust raadiouurimuslike artiklite avaldamiseks, jäi osa materjali lõplikult viimistlemata või katkendlikuks, mistõttu kogumiku toimetaja Robert Hullot-Kentor (2009: 2) on avaldamisprotsessi kirjeldanud kui rekonstrueerimist.

Adorno on raadiokriitika kõige kokkuvõtlikumalt sõnastanud artiklis „Raadiomuusika sotsiaalne kriitika". Vastusena Lazarsfeldi eeldusele, et raadio puhul on põhiküsimus selles, kuidas tuua hea muusika võimalikult paljude kuulajateni, pakub Adorno neli omapoolset teesi. Kauba(ndus)ühiskonnas (*society of commodities*)

[1] Kogumikus „Current of Music" sisaldub seitse terviklikumat kirjutist ja muid materjale. Seitse põhikirjutist on selles pealkirjastatud kui „Raadio füsiognoomia" („Radio Physiognomics"), „Raadiomuusika sotsiaalne kriitika" („A Social Critique of Radio Music"), „Raadiosümfooniakontsert: teoreetiline eksperiment" („The Radio Symphony: An Experiment in Theory"), „Analüütiline uurimus „NBC muusika tundmaõppimise tunnist"" („Analytical Study of the *NBC Music Appreciation Hour*"), „Milline peaks olema muusika tundmaõppimise tund" („What a Music Appreciation Hour Should Be"), „Populaarmuusikast" („On Popular Music") ja „Lööklaulude muusikaanalüüsid" („Musical Analyses of Hit Songs").

ei leia kaupade tootmine aset mitte selleks, et rahuldada tegelikke soove ja vajadusi, vaid kasumi nimel tarbimisiha üles küttes. Seetõttu on Adorno sõnul muusikastki saanud kunsti asemel inimnäota kaubandusobjekt ehk „fetiš". Niisamuti võtvat maad kaubalik kuulamine (*commodity listening*), mille tunnus on, et kuulajalt nõutakse muusikast osasaamisel sama vähe pingutust kui pannkooke süües: „justkui paremini maitsev muusika oleks ühtlasi parim võimalik muusika" (Adorno 2009: 137).

Teiseks toob kaubandusühiskonna tingimuseks olev masstootmine raadios kaasa muusika ja kuulamiskonteksti standardiseerumise. Kolmandaks mainib Adorno raadio ideoloogilist mõju, mis kuulajat uimastades juhib mõtted kõrvale karmilt sotsiaalselt reaalsuselt. Näitena pakub ta hädavaevu ots otsaga kokku tuleva talupidaja, kes raadio mõjul kujutleb, kuidas Arturo Toscanini juhatatud orkester mängib ainult temale, ning et võimalus kuulata Toscaninit justkui kompenseeriks talusaaduste madalat turuhinda. Neljandana väidab Adorno, et kuigi raadio tähendab tehnilist edasiminekut, ei ole see piisavalt tagant tõuganud edenemist muusikas endas või selle kuulamises – selle asemel et mängida raadios uut muusikat, piirdub repertuaar enamasti raadioeelsel ajal looduga. Seega ei aita raadio tema arvates luua uut muusikalist reaalsust, vaid pelgalt reprodutseerib varasemat (Adorno 2009: 238).

Raadioteooria on Adorno põhjalikumalt lahti kirjutanud „Raadio füsiognoomias", kus keskseks teemaks tõuseb raadio isikustatus „raadiohäälena" (*radio voice*) ja sellest tulenev autoriteedi probleem. Just seepärast kõneleb Adorno raadio „füsiognoomiast" ehk näojoontest. Ta rõhutab, et kõne all pole mitte niivõrd raadios kõlav muusika või kõne ise, vaid eripärane viis, kuidas raadio seda vahendab. Kalduvus tehnikat isikustada on sisse kirjutatud sõnasse *loudspeaker* (kõlar; sõna-sõnalt „valjusti kõneleja"), mis justkui tähendaks, et raadio kõneleb iseseisvalt.

Vahendades kuulajast kaugel asuvaid objekte, nagu need oleksid sealsamas, loob raadio läheduse illusiooni, millega kaasneb intiimne usaldusväärsus. Seejuures mängivat rolli teadmine, et raadio edastab kõneldavat või mängitavat reaalajas (raadio algusajal olid ülekaalus just otseülekanded). Nii tekitab raadio mulje koos- või kohalolemisest, ent erinevalt fonogrammisalvestistest ei lase valida aega, millal huvipakkuvat taasesitada (Adorno 2009: 76–77). Raadio vahendab sama saatekava kõigile ühel kanalil olevatele vastuvõtjatele ja seega standardiseerib, ehkki kuulajale jääb võimalus vastustada niisugust ettemääratust oma aktiivsuse puhangutega: pöörata kanali valikuks nuppu, häälestada aparaati parima levi saamiseks, postitada toimetusele kuulamissoovidega kirju või lülitada oma hävitustungile järele andes raadio hoopis välja (Adorno 2009: 95–96, 112).

Eelnimetatud „standardiseeritus" (*standardization*), mille all Adorno (2009: 94) peab silmas ühesuguse sisu pakkumist suurele kuulajate hulgale, on raadio rolli analüüsimisel üks tema peamisi lähtepunkte. Niisuguse ühtlustava toime tõttu iseloomustab ta raadio mõju kui „autoritaarset". Kuigi Adorno raadioteooria tõukub peaasjalikult esteetilistest ja üldisematest sotsioloogilistest kaalutlustest – kogumiku „Current of Music" artiklid olid ju mõeldud olema USA raadiojaamade analüüs –, on tema probleemipüstituse paratamatuks taustaks teadmine sellest, kuidas raadiot kasutati kuulajat nivelleeriva propagandavahendina Euroopa totalitaarsetes režiimides.

Adorno jaoks, kes peale Hitleri võimuletulekut oli kaotanud oma akadeemilise positsiooni Frankfurdi ülikoolis filosoofia õppejõuna ja oli sunnitud 1934. aastal Saksamaalt lahkuma (esialgu Inglismaale ja 1938. aasta veebruaris USAsse) (Hullot-Kentor 2009: 2–3), kandsid „suurele hulgale kuulajatele" suunatud raadioülekanded oma populistlikkuses vaieldamatult negatiivset kõrvaltähendust. Max Horkheimeri ja Adorno „Valgustuse dialektika" (1947) peatükis „Kultuuritööstus. Valgustus kui massipettus" on otsesemalt öeldud, et oma petliku autoriteedi poolest on raadiost saanud „füüreri universaalne hääletoru" (Horkheimer, Adorno 2022 [1947]: 203). Sellal kui kultuuritööstusele omast standardiseeritust püütakse põhjendada tehnoloogiliste argumentide varal (lähtudes „tarbija vajadustest" ja nende täitmise tegelikest võimalustest), on õigupoolest tegu ringkäiguga, kus „süsteem rahuldab vajadusi, mida ta manipuleerides ise loob ja milles süsteemi ühtsus üha tugevneb" (Horkheimer, Adorno 2022 [1947]: 152).

Adorno arusaamale raadiost kui muusikamaitse standardiseerijast on kindlasti võimalik esitada vastuargumente, eriti kui vaadelda seda probleemi mitte ainult USA kontekstis, nagu teeb tema, vaid ka 1920. ja 1930. aastate Eesti kui Euroopa ääreala vaatepunktist. Nii näiteks saab väita, et kuivõrd tänu raadiole avanes siin ligipääs muusikale, mida kontserdil kohapeal kuulda olnuks keeruline, siis aitasid raadioülekanded ühtlustamise asemel kuulaja silmaringi avardada. Nagu selgub edaspidi peatükis 3.2, toimisid välisjaamad kui „aken Euroopasse", mille kaudu sai tutvuda muu hulgas uuema muusikaga. Just viimati nimetatud argument võinuks Adornot kui uue muusika lahkajat ja eriti Arnold Schönbergi suuna eestkõnelejat raadioga mõneti lepitada. Jennifer Doctor (1999) on näidanud, et klassikalise muusika kaanoni tutvustamise kõrval oli Briti ringhäälingu ehk BBC kavavaliku üks oluline eesmärk propageerida vähem tuntud ja „ultramodernset" muusikat; 1920. aastate lõpus ja 1930. aastatel mängiti Arnold Schönbergi, Alban Bergi, Anton Weberni, Ernst Křeneki jt. Kesk-Euroopa kaasaegsete heliloojate teoseid BBCs järjekindlalt (Doctor 1999: 334). Tähelepanekud, mille Adorno on teinud USA raadiojaamade kohta, heites muu hulgas ette „tõsise kaasaegse muusika" kaduvväikest esindatust (Adorno 2009: 138), ei pea Euroopa kontekstis seega tingimata paika. Kuid isegi see ei väära Adorno raadiokriitilisi põhiargumente, sest muusikavaliku ühekülgsuse kõrval puudutavad need ju ka raadioülekannete üleüldist esteetilist küsitavust.

Isegi kui autoritaarne ühtlustumine ei pruukinud Euroopa perspektiivis avalduda kümnetes raadiokanalites mängitud muusika valikus, leidis standardiseerumine vaieldamatult aset seoses raadio kui institutsiooni kinnistumisega eri maades ja raadioaparaatide kui prestiižika tarbeeseme levikuga 1920. ja 1930. aastatel. Seejuures ületab raadioga seotud ootuste sarnasus paljudel juhtudel eri maade kultuuri- ja poliitilise konteksti erinevuse. Nii näiteks on kõnekas, et regionaalpoliitilise abinõuna ehk kultuuritoojana maapiirkondadesse nähti raadiot tollal nii Eestis kui ka USAs. Samamoodi nagu Eestis kujutlesid optimistlikumad raadiot kui kaaslast kauges talutares, said USAs tunnuslikuks n.-ö. farmerinaisele suunatud raadiosaated, mis maaeluks vajaliku tarkuse kõrval püüdsid laiendada suurlinnade kontserdikultuurist ilma jäänud kuulaja silmaringi „väärtmuusikaga". Hullot-Kentori (2009: 7) sõnul sai nii „farmerinaisest" pea müütiline tegelane, kes raadio kui ühiskondliku hüve käsitlemisel kehastas kõnekujundina raadio demokraatlikku palet.

Raadio standardiseerivale mõjule püüdvat kuulaja vastu seista mitmesuguste enesekehtestamise aktidega, näiteks postitades raadiotoimetusse või trükiväljaannetele kuulajakirju (*fan mail*). Ehkki niisugused kirjad puudutavad objektiivseid asjaolusid (halb levi, ebamugavad saatekavad, eri tüüpi muusika osakaal, saadete ajastus jne.), sisaldavad need enamasti rohkesti viiteid kirjutaja enda isikule (Adorno 2009: 105–107). Adorno sõnul „ei soovi tarbija tunnistada, et on täielikus sõltuvuses ja eelistab seepärast jätta endale alles illusiooni initsiatiivist ja valikuvabadusest. Raadio standardiseeritus kutsub niisiis esile pseudoindividualismi loori" (Adorno 2009: 141).

Adorno raadioteooria üks keskseid tähelepanekuid puudutab ringhäälingu „kõikjalolu" (*space ubiquity*), millega seoses ta viitab Günther Andersi (Stern) artiklile „Kummitus ja raadio" („Spuk und Radio"; ilmus Viini uue muusika kuukirjas Anbruch veebruaris 1930) ja Walter Benjamini esseele „Kunstiteos oma tehnilise reprodutseeritavuse ajastul" („Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", 1936). Anders osutab raadiohääle uutmoodi „kummituslikule" kõikjalolule oma asukohta ruumis muutva kuulaja kõrvus: „Lähed kodunt õue, kõlarist kuuldud muusika ikka veel helisemas kõrvus. Oled ikka veel muusikas – aga tema on eikusagil. Teed kümme sammu ja sama muusika kõlab naabermajast."

Kuigi taies on olnud Walter Benjamini tõdemusel reprodutseeritav varemgi litograafia või fotograafia näol, jõudsid tehnilise reprodutseerimise vahendid 1900. aasta paiku tasemele, mis tõi kaasa põhjaliku muutuse nende mõjus kunstipublikule. Ent „veel täiuslikumagi repro puhul puudub *üks* asi: kunstiteose *hic et nunc* – tema ainukordne olemasolu selles paigas, kus ta asub" (Benjamin 2010: 115).

Reprodutseerituna lakkab taies olemast üksainus „autentne", kultusliku „auraga" objekt, kusjuures kunstiteose kultuslikkuse kadumine pole tingimata kaotus: näiteks filmikunst, erinevalt ainukordsusega piiratud kujutava kunsti teosest (maal), võimaldab paljudel sellest samaaegselt osa saada.

Autentsust, mille Benjamin omistab kujutava kunsti taiese originaalile, võrdleb Adorno muusika elusesitusega, sellal kui muusika reprodutseerimine raadios töötab autentsusele ja aurale vastu (Adorno 2009: 89). See ajendas Adornot juurdlema, kuivõrd on vanad autentsusele suunatud kultuuripraktikad raadio kui tehnilise reprodutseerimise vahendiga ühildatavad, ehk teisisõnu, „kas sümfoonia jääb raadioeetris sümfooniaks?" (Adorno 2009: 135). Raadioülekannete alguskümnenditel oli „tõsise" muusika populariseerimine raadioideoloogia oluline osa, kuivõrd pidanuks aitama tasandada ühiskonnas teravalt tajutud varanduslikku ebavõrdsust ja tagama kõigi ligipääsu kõrgkultuurile. Tegelikult moodustasid just populaarmuusika ja lööklaulud USA jaamades Adorno (2009: 278) tõdemusel „eetrit täitvast muusikast ülekaaluka enamuse".

2. Ringhäälingu areng ja kajastused

2.1. Ringhääling muusika edastajana

Raadio leviku puhul Eestis 1920. ja 1930. aastatel võib eristada kolme etappi, mille eraldusjoonteks on aastad 1926–1927 ja 1934. 1920. aastate algupoolel oli välisjaamade kuulamine suhteliselt väheste tehnikaentusiastide pärusmaa. Raadioomanike hulk hakkas jõudsamalt kasvama pärast 18. detsembrit 1926, kui osaühisus Raadio Ringhääling alustas regulaarsete raadiosaadetega. Kui 1926. aastal oli kuulajaid ligi 2000, siis 1929. aasta lõpus üle 15 000 ja 1940. aastal veidi alla 100 000 (Lään 1996: 194–195). Seni kontsessioonikorras (s.t. teedeministeeriumiga sõlmitud erilepingu alusel) tegutsenud Raadio Ringhääling nimetati ümber Riigi Ringhäälinguks 1. juulil 1934 sarnaselt mõnede muudegi varem eraalgatusena tegutsenud asutuste riigistamisega peale 1934. aasta märtsi riigipööret.

Ringhäälingu arengulugu nendel kümnenditel on põhjalikult uurinud Vello Lään (1967 ja 1996), sellal kui Ilvi Rauna (2005) on analüüsinud Riigi Ringhäälingu kui institutsiooni ülesehitust ja selle rolli muusikalise keskkonna kujundajana aastatel 1934–1939. Märkigem, et mõisted „raadio" ja „ringhääling" erinevad mõneti oma mahult: raadio tähendab ka üldisemalt traadita andmeside vahendit, toonane ringhääling aga oli kitsamalt raadiosaadete edastamisega tegelev institutsioon.

Raadiotehnika kiire areng Esimese maailmasõja ajal lõi eeldused selle laialdaseks jõudmiseks tsiviilkasutusse 1920. aastatel, kui Euroopa maades asutati järjepanu regulaarseid raadiosaateid edastavaid ringhäälinguid. Briti ringhääling ehk BBC (British Broadcasting Company), millele kuulus Ühendkuningriigis raadiosaadete edastamise ainuõigus, asutati 1922. aasta sügisel. Esimese raadiojaamana Saksamaal alustas 1923. aasta sügisel Berliinis edastust peatse nimega Funk-Stunde AG. Vast loodud raadiojaamadel ei jäänud puudu muusikalistest ambitsioonidest. Nii näiteks edastas Müncheni raadiojaam Deutsche Stunde in Bayern 1925. aasta veebruaris Baieri Riigiooperis mängitud Richard Wagneri „Lohengrini" ligikaudu 70 000 raadiokuulajani, peale selle nendeni, kes kogunesid selleks puhuks üles seatud avalikesse „kuulamistubadesse" (*Radio- und Opern-Hörstuben*) (Ulm 2006: 47–49).

Püsivatele raadiosaadetele aluse pannud esimene saateõhtu läks Tallinnas eetrisse 18. detsembril 1926. Nädalalehe Esmaspäev (20.12.1926) esiküljel ilmus sel puhul artikkel pealkirjaga „Tallinn kõneleb õhu kaudu", fotol haridusminister Jaan Lattik avamisõhtul kõnet pidamas: „Avamine, mis kella 7 ajal pidi aset leidma, viibis veidi. Kella poole kaheksa ajal kõlasid esimesed sõnad läbi ruumi. Need olid öeldud ringhäälingu esimehe hr. Tamme poolt: „Hallo! Hallo! Siin Tallinn, laine 440! Kõneleb haridusminister hr. Lattik!"". Postimehes (24.12.1926) märgiti ringhäälingu algus ära murdekeelse humoreskiga „Härra K. M. Uhhuu ja raadio", autoriks kirjanik Oskar Luts. Päevalehtedes hakkasid sestpeale ilmuma Tallinna ja välisjaamade saatekavad. Trükivalgust

nägid ka spetsiaalsed ajakirjad, eeskätt Raadio ja Raadioleht, mille väljaandmise lugu oli konkurentsitihe ja käänuline.[2]

Milline koht oli Raadio Ringhäälingu eetris muusikal? Esialgu väikese raadioorkestri mängitu kõrval olid sagedased solistide ja kammeransamblite ülesastumised, palju esitati muusikat grammofoniplaatidelt. Tehnilise keerukuse poolest kõige tähelepanuväärsemad olid siiski ooperi- ja operetiülekanded Estonia teatrist. Ajalehest Kaja (08.02.1927) võib lugeda, kuidas „Tallinna raadiotarbete kauplused on aina puupüsti ostjaid täis. Vaata ja imesta, kuidas see raadio meeleolu inimesi raha pilduma paneb: 5–6 tuhat marka lastakse korraga minna, nagu poleks midagi, justkui ostaks naela kompvekke". Ühtlasi selgub, et kaks päeva varem oli eksperimendi korras ja ette teatamata kantud üle Estonia teatrist Franz von Suppé operett „Modell". Pärast katsesaateid algasid märtsis juba regulaarsed ooperi- ja operetiülekanded (Bruno Granichstaedteni operett „Orlov" 5. märtsil ja näiteks Giuseppe Verdi ooper „Aida" 23. märtsil), mille kohta ilmus ajakirjas Raadio siis ka pikem sisututvustus. Muudest 1927. aastal üle kantud etendustest olgu nimetatud Richard Wagneri romantiline ooper „Lohengrin" 27. septembril (Raadio, 1927, nr. 31). 1930. aasta saadete mahu kohta on avaldatud andmed valdkondade kaupa ajakirjas Raadio (1931, nr. 11), kus selgub, et „muusikalise osa alla on kuulunud suurem osa saatekavast".[3]

Raadio Ringhäälingu aastatel põhjustas palju poleemikat küsimus, kui suur peaks olema „kerge" ja „tõsise" muusika osakaal. Kuivõrd kuulajate arvust olenesid Raadio Ringhäälingu sissetulekud, siis tuli arvestada mingil määral kõigi maitse-eelistustega. Tõsisema poole esindajad, keda võib kujutleda Eesti Lauljate Liidu kuukirja Muusikaleht sihtrühmana, heitsid ette saatekava kergekaalulisust. Niisugused arvamused on aga vaieldavad, sest pelgalt perioodikas avaldatud saatekavasid analüüsides jäi sageli tähelepanuta see, et enamik ooperi- ja operetietendusi ning sümfoonia- ja koorikontserte lasti eetrisse ilma ette teatamata (Raadio, 1931, nr. 3; Lään 1967: 137).[4] 1934. aastal moodustatud Riigi Ringhäälingu seisus kohustas sestpeale harima kuulajat iseäranis väärtmuusikaga, sh. Eesti heliloojate algupäranditega. Saatekavast umbes poole moodustasid muusikasaated: nendeks olid „orkestri, solistide ja kooride stuudiokontserdid, ülekanded kontserdisaalidest, kirikutest ja kohvikutest ning heliplaadimuusika" (Rauna 2005: 121), kusjuures heliplaadimuusika hõlmas nimetatud muusikasaadetest omakorda umbes poole (Rauna 2005: 152).

---

2 Ajakiri Raadio alustas tegevust 17. aprillil 1926 esialgu kui T. K. Raadioklubi häälekandja (väljaandjad Hans Thomson ja Karl Kesa); 1928. aasta alguses jagunes see kaheks lühiealiseks osutunud väljaandeks, „puhttehniliseks" kuukirjaks Raadio ja „raadioharrastajate-kuulajate" ajakirjaks Raadio-Nädal (vt. Raadio, 1927, nr. 44). Raadioleht (esialgu Raadio Nädalleht) ilmus alates 20. märtsist 1927 kuni 1931. aasta lõpuni. Alates 21. detsembrist 1930 lisandus uus nädalaleht Raadio, mida sedapuhku andis välja Üleriikline Eesti Raadioühing; alates 1932. aasta algusest ei avaldatud enam Raadiolehte, kuivõrd selle võttis üle nimetatud ajakiri Raadio (vt. Raadio, 31.12.1931, nr. 1 (55)). Raadiolehe nime kandev väljaanne (ehk „Saatekavad tundide järele") alustas küll uuesti ilmumist 1937. aasta novembris Üleriikliku Eesti Raadioühingu toimetamisel. Kolmest sel ajal tegutsenud raadioajakirjast – Raadioleht, Raadio ja RS (Raadio Saatekavad) – jätkas alates 1939. aastast vaid Raadioleht, sedapuhku Riigi Ringhäälingu häälekandjana ja „senisest suuremal kujul" (vt. Raadioleht, 29.12.1938).

3 Artiklis esitatud tabelist ilmneb, et 1930. aastal oli muusikaülekannetest kõige mahukam valdkond „õhtused kontserdid" (346 tundi ja 55 minutit), teisel kohal on „grammofonimuusika" (277 tundi ja 10 minutit) ja kolmandal pühapäeviti eetris olnud „lõunased kontserdid" (72 tundi ja 30 minutit). Estonia teatrist kanti 1930. aastal raadios üle 4 ooperit ja 1 operett, Vanemuise teatrist 1 ooper ja 4 operetti ning 1 ooper kõlas heliplaatidelt. Saatekava kergemat osa ehk tantsumuusikat olevat olnud „mõõdukalt": kõige rohkem grammofoniplaatidelt (47 tundi ja 15 minutit), aga ka Estonia Valgest saalist ja lokaalist Dancing-Palace Gloria (Raadio, 1931, nr. 11). Alates 1928. aasta lõpust kuni 1931. aasta alguseni võis tantsumuusikat raadioeetris kuulda eelkõige džässansambli The Murphy Band esituses.

4 Muusikalehes (1929, nr. 3) ilmunud „Ringhäälingu saatekava ülevaates" on toonase ringhäälingu üllatuslikkust kirjeldatud nii: „Suurt üllatust valmistas halloomees [Felix] Moor, kui teatas, et „mõne minuti pärast kanname üle Verdi neljapildilise ooperi „Rigoletto" „Estoonia" teatrisaalist, kus külalisena laulab kuulus vene tenor Dimitri Smirnov". Peab ütlema, et sarnased erakorralised ülekanded jäävad võib olla paljudele teadmatuks, kuid seda suurema huviga jälgisid need raadiokuulajad, kes sellest viimasel minutil teada said."

2.2. Ringhääling ootuste ja reaalsuse vahel. Sellest, kuidas kuulajate „maitset parandada ja soovitavas suunas arendada"

> Peab kohe alguses tähendama, et ringhäälingu peale ei tule mitte ainult kui lõbusa ajaviite peale vaadata. Peale suure huvi, mida raadiotehnika iseenesest pakub, on tal veel mitmekülgne sügavam tähendus. Muu seas on ringhääling tähtis tegur rahvakasvatuslises mõttes. Tema abil saab ilma suurema vaevata kuulajate kogu maitset parandada ja soovitavas suunas arendada. Hea muusika kuulamise, tähtsate kirjanikkude teoste ette kandmise hulkadele ning igasugu teaduse populäär käsituse teeb ringhääling võimalikuks. Sama tähtis on tervishoidliste näpunäidete andmine rahva hulkadele kuulsate eriteadlaste poolt juhtumistel, kui tarvis on võitlust pidada epideemiate vastu. Elav sõna on alati mõjuvam kui pikad artiklid ajalehe veergudel, eriti veel, kui kuulaja seda kodus kõigi mõnususte juures vastuvõtta võib. (Laurmann 1924: 11)

Eeltsiteeritud artikli autor, insener Ernst Laurmann (1882–1943) oli raadiotehnika üks eestvedajaid, kelle organiseeritud raadioülekannet Haapsalu raadiojaamas 11. mail 1924 peetakse esimeseks selletaoliseks Eestis (Lään 1967: 30; Lään 1996: 17). Uudissõna „ringhääling" pealkirjana kandev artikkel ilmus väljaandes Eesti Raadio (1924, nr. 1), kusjuures Laurmann oli seda välja andva vast loodud Eesti Raadio Klubi juhatuse esimees. Selles raadio-apoloogias nimetab Laurmann terve rea valdkondi, millele raadiost võiks kasu olla. Peale muusikamaitse parandamise saavat raadiot rakendada „rahvamajandusliselt turuhindade ja börsiteadete üldiselt teatavaks tegemiseks" ja valitsusasutuste teadaannete edastamiseks. Päevauudised ja „ilmade etteütlemised" olevat jällegi abiks, ja mitte ainult põllumehele, vaid ka „kalameestele, merimeestele, linna elanikkudele ja sportlastele". Raadio demokratiseerivale mõjule rõhudes märgib Laurmann, et tänu raadiole saab väikelinna kodanik ja maaelanik „alati kõigest osa võtta, mis varemalt näis pealinna elaniku eesõigus olevat". Tsitaadis viidatud võitlus epideemiate vastu oli toona eriti aktuaalne aastatel 1918–1920 puhkenud Hispaania gripi pandeemia tõttu. Suuremas osas on kõnealune ajakirjanumber pühendatud siiski raadio tehniliste küsimuste selgitamisele, sisaldades muu hulgas tähtsamate Inglismaa, Prantsusmaa, Saksamaa, Rootsi ja Soome ringhäälingujaamade lühikest saatekava ning fotomaterjali Haapsalu raadiojaamast. 1924. aastal, kui raadio oli veel entusiastide huvitegevus – raadioaparaate oli siis Eestis teadaolevalt ligi 100 (Lään 1967: 410) –, poleks reaalsus saanudki raadioga seotud optimismi väärata.

Raadioside retseptsiooniloo jälgimiseks eestikeelses kirjasõnas tuleb siiski suunduda eeltsiteerituga võrreldes varasemasse aega. Iseloomulik on 1910. aastal Päevalehes ilmunud uudisnupuke raadioside teerajaja, USA inseneri Lee De Foresti kohta – muu hulgas seetõttu, et tekst on paigutatud rubriiki „Nali". See puudutab De Foresti konstrueeritud nn. raadiotelefoni ehk „radiofoni", millega oli plaanis kanda üle New Yorgi Metropolitan Opera etendus: nii „võib igaüks, kel telefon kodus, kontserdisaaliga ühenduses seista ja kõik kuulda, mis seal sünnib" (Päevaleht, 9.01.1910).[5] Just nimelt ooperiülekanded olid Lee De Foresti soosituim viis näidata oma leiutiste tehnilisi võimalusi. Tema missioon oli tagada ligipääs väärtuslikule muusikale neil, kes elasid suurlinnadest kaugel või ei saanud ooperikülastust kalliduse tõttu endale lubada, sellal kui raadiovastuvõtjate tootjad mõistsid, et ooperiülekanded annavad raadiole omamoodi prestiiži ja on seetõttu uuele meediumile hea reklaam (Taylor 2016: 76–78). Niisugune rahvavalgustuslik püüd oli lipukirjaks ka 1920. aastatel eri maades järjepanu moodustatud ringhäälingutele. Kes siis ei oleks soovinud saada muusikast osa nii, nagu seda kirjeldatakse USA populaarteaduslikus tehnikaajakirjas Electrical Experimenter (aprill 1919): „Kujutle, et sul tarvitseb vaid astuda telefoni juurde õhtul kell 8.30, olenemata kas elad New Yorgis või kusagil mujal üle riigi, ja

[5] Silmas on peetud 13. jaanuaril toimunud Pietro Mascagni „Talupoja au" ja Ruggero Leoncavallo „Pajatsite" ülekannet, kus astusid üles Enrico Caruso ja Emmy Destinn (Taylor 2016: 73).

otsemaid on terve tuba täidetud Caruso häälega" (tsiteeritud Taylor 2016: 71).

Theodor W. Adorno raadioteooriast kumab läbi äratundmine, et raadio on sellele püstitatud ülla eesmärgi täitjana küsitav või isegi kasutu. Enamgi veel, võltsautoriteedist kantud pettekujutelmade loojana võib raadio olla koguni ohtlik. Horkheimeri ja Adorno „Valgustuse dialektikas" kirjeldatuna lasub raadiol ka teatav kahepalgelisuse koorem, sest selle kaubanduslik angažeeritus on kultuuritööstuse muude valdkondadega võrreldes varjatum:

> Toscanini ettekande raadioülekanne on mingis mõttes müüdamatu. Seda kuulatakse tasuta, ja sümfoonia iga noodiga käiks just nagu kaasas üllas reklaam, et sümfooniat ei katkestata reklaamipausiga – *this concert is brought to you as a public service* [see kontsert jõuab teieni avaliku teenusena]. Pettus saab teoks kaudselt, kasumi kaudu, mida teenivad kõik ühinenud auto- ja seebivabrikandid, kelle toetusest raadiojaamu ülal peetakse, ning muidugi ka elektritööstuse kui raadiovastuvõtjate valmistaja suurenenud läbimüügi kaudu. (Horkheimer, Adorno 2022 [1947]: 202)

Sümfoonilise muusika või ooperikatkendite vahel luges „diktori magus hääl" mitmesugustele kaupadele kiidukõnet, mis nõnda ei olnud „juba ainuüksi oma totruse tõttu enam tõsiseltvõetav" (Horkheimer, Adorno 2022 [1947]: 203–204).

USA näitel kirjeldatud olud erinesid Eesti omadest selle poolest, et kui „Ameerikas ei nõua raadiojaamad publikult mingit maksu" (Horkheimer, Adorno 2022 [1947]: 203), siis Eestis kehtis raadiokuulajatele abonentmaks. Maksust hoiduvaid raadioomanikke kutsuti „raadiojänesteks" (Lään 1967: 394). Seejuures edastati ka Raadio Ringhäälingu eetris reklaami, kuigi see õigupoolest ei olnud riigiga sõlmitud kontsessioonilepingu järgi lubatud (Lään 1967: 260–263). Olukorras, kus raadiokuulamise eest pidi Eestis abonentmaksu tasuma, tekitas monopoolses seisundis ringhäälingu mängitav reklaam (või „teated") erilist pahameelt. Ajalehes Kaja (29.01.1929) ilmus sel puhul artikkel „Raadio ringhääling ei ole reklaamikoht", kus selgub, et „suurema nurina põhjuseks võib saada uus pahe, mis tulemas – ringhääling tahab programmi asemel harrastama hakata sukapaelte või sinkide-vorstide vemmalvärsse". Kuigi ärireklaami levitamine oli keelatud, loeti ringhäälingus iga päev programmi vaheajal ette „pika rea ärikuulutusi ja pealegi muusika saatel. Viimasel ajal avaldab isegi korteriostmise ja pakkumise teadaandeid" (Kaja, 14.08.1931). Reklaamid ei kadunud raadioeetrist ka pärast ringhäälingu riigistamist – reklaamitulu oli Riigi Ringhäälingu eelarvesse sisse planeeritud –, ehkki alates 1935. aasta septembrist loeti teadaandeid vaid õhtuse saate alguses (Lään 1967: 262).

Eeltsiteeritud Ernst Laurmanni artiklikatkes on esindatud mitu motiivi, mille plussmärk pöördub adornolikust vaatepunktist miinuseks. Artiklis kiidetakse raadiot selle eest, et „elav sõna on alati mõjuvam kui pikad artiklid ajalehe veergudel". Raadios edastatava kõnega kaasnevat läheduse ja usaldusväärsuse pettekujutelma vaatleb Adorno seoses „raadiohääle" (*radio voice*) mõistega. Kuivõrd kuulaja on silmitsi raadioaparaadiga, mitte tegeliku kõnelejaga, siis saab raadiost endast tema vahendatud kõneleja kehastus. Omistades raadiost tuleva hääle raadiole kui sellisele, võib aga kergesti ununeda kuuldava ebareaalsus: läheduse illusioon (*illusion of closeness*) tekitab omakorda eksliku mulje, nagu oleks kõik „raadiohääle" pakutu tõeline (Adorno 2009: 47). Kuivõrd kuulaja tänu raadiole „seda kodus kõigi mõnususte juures vastu võtta võib", siis lisandub ka raadiokuulaja naudiskleva passiivsuse moment. Adorno käsitluses on raadiole omane just „sõna absoluutsena esitamine, võltsi käsu andmine", mille tõttu „soovitusest saab käsk" (Horkheimer, Adorno 2022 [1947]: 203). Probleem on Adorno jaoks palju laiem kui kuulaja mõjutamine ärieesmärgil, sest „sinkide-vorstide vemmalvärsside" suhtes vastuvõtlik publik on ühtlasi avatud poliitilisele manipulatsioonile.

Adorno raadiokriitika kontekstina tuleb võtta arvesse, et 1920. ja 1930. aastate ringhäälingutegelaste silmis oli raadio üldrahvalikkus vaieldamatu hüve. 1929. aastal Raadio Ringhäälingu kirjastatud koguteoses „Ringhääling" leidub raadio murrangulisust ja kasulikkust kirjeldav artikkel „Kui kaugused kaovad... Mõtteid ja tulevikupilte inimkonna rahvalikuma suurleiduse ees"; autoriks on märgitud A. T. ehk arvatavasti Aleksander Tamm, kultuuritegelane ja üks Raadio Ringhäälingu asutajaid, kes oli ühtlasi populaarne kõnemees.

> Sündinud on see, mis inimkonnale näib olevat arusaamatu, aga on temale ometi mõne vähese aastaga saanud kõige igapäevasemaks tõelisuseks: kaugus on kaotamas oma tähtsuse! Kujutagem ainult ette: tuhandete kilomeetrite taga kõneleb inimene ja samal silmapilgul kuuleme elavana ta kõnet, isegi tema hingamist. Londonis lööb tornikell – ja meie Tallinnas, Tartus, Petseris ja Pärnus oma korterites kontrollime selle järgi oma taskukellasid. […] Kuid raadio – see on korraga astunud *igaühe* ette, on saanud lühikese ajaga *igalpool* nähtavaks ja tundmaõpitavaks. Ilma suuremate kuludeta on ta tee leidnud paljudesse kodudesse, kus naabrid teda on võinud vaatamas ja kuulamas käia. Väikene kastikene laual, pealtnäha nii tähtsusetu ja lihtne, aga ometi nii võimne, et suudab kodutarre kanda terve ilma, – just *see* on, mis imestama sunnib. Raadio kuulub nimelt maailma *kõige rahvalikumate* suurleiduste hulka. Ta on kättesaadav ja tundmaõpitav, kasutatav ja käsitatav *igaühele* ja just see on teda rahva laiade hulkade teadvuses ja tundmises teinud asjaks, mis kõlbab nagu mingiks eritähiseks maailma edukäigu ajaarvamises. (Tamm 1929: 5, 7)

Sellesse, kuidas „väike kastikene laual" suutis 1920. aastate lõpu seisuga tuua kosmopoliitsele haritlasele koju kätte terve ilma, pakub sissevaate Johannes Semperi ja Barbaruse kirjavahetus peatükis 3.2. Tamme raadioapoloogias on rõhutud aga eriti just raadio rollile eesti rahvuslike eesmärkide teenistuses. Nii näiteks aitavat raadio väliseestlastel hoida sidet „emakese Eestiga":

> Kõlab Eesti keel, kostavad Eesti laulud, tulevad värsked teated kodumaa sündmustest, kostab Eesti muusika tema tuttavates viisides ja omapäras. […] Ja võib ka ette kujutada, kuidas mõjub see võõrsil, kui pühapäeva hommikuti võimalik on kuulata jumalateenistust Eesti kirikuist ja Eesti keeles ja kui rahvuslikkudel pidupäevadel kodumaine pidutunne ja vaimustus raadiolainete kaudu tungib ka võõrsilasuvasse Eesti kodusse. (Tamm 1929: 8–9)

Samas on foto kindral Johan Laidonerist mikrofoni ees kõnelemas kui tõestus sellest, et raadio võimaldab Tõnissonil, Pätsil, Laidoneril, Strandmanil jt. suurmeestel raadio abil jõuda peale linnade ka kõige „kõrvalisematesse külakolgastesse": „See on nagu mingi nõiavõim, mis paneb ühel ja samal silmapilgul tuksuma pidulikus vaimustuses kõik südamed korraga, alates pealinnast ja lõpetades kõige kõrvalisema metsakuruga" (Tamm 1929: 11). Rahvuspoliitilist kasu on artiklis rõhutatud muidugi tagamõttega, et edaspidi võiks Eesti riik eraalgatusliku Raadio Ringhäälingu tegevust mitmete teiste maade eeskujul heldemalt soodustada.

Konstantin Pätsi autoritaarse režiimi kehtestamisega 1934. aastal hakatigi ringhäälingule riiklikult rõhku panema. Ühtlasi rakendati ringhääling sestpeale aga varjamatult „riikliku propaganda ja informatsiooni teenistusse", et kodanikel oleks „võimalik saada elava sõna näol informatsiooni vahetult mõnelt kõrgemalt riigitegelaselt", nagu teatati seoses propagandaameti ehk Valitsuse Informatsiooni ja Propaganda Talituse moodustamisega (Sakala, 17.10.1934; „Riiklik propaganda ja rahvas").

Millist sisu peaks raadioeetris edastatama? Sellele küsimusele vastamisel on ikka ja jälle tulnud esile konflikt raadio kui ühelt poolt meelelahutaja ja teisalt rahva „maitse parandaja" vahel. Adorno arvates jääb kultuuritööstus ja raadio selle osana vältimatult meelelahutusäriks, mis „valitseb tarbijate üle *amusement*'i abil" (Horkheimer, Adorno 2022 [1947]: 172). Samal ajal püüdsid ringhäälingutegelased nii USAs kui ka Eestis esitleda raadiot just võrdseid võimalusi loova ühiskondliku hüvena. Raadio Ringhäälingu toonane juhatuse esimees Karl Reinmann/Reinaste (1929: 17) möönab koguteoses „Ringhääling", et kuigi kuulajate huvid on nende üleüldiseks rahuldamiseks liiga erinevad, „peame püüdma ringhäälingu kaudu pakkuda võimaluste piires kõige vajalikumat ja väärtuslikumat, silmas pidades, et ringhäälingul on peale meelelahutuse pakkumise täita suured rahvuskultuurilised ülesanded".

Viimati öeldu mõjub küll kui püüd pareerida Raadio Ringhäälingu aadressil ajalehtedes üha teravamalt kõlanud etteheiteid nii tehnilise teostuse kui ka saatekava kaalukuse osas. Ajalehes Vaba Maa (20.03.1929) ilmunud artiklis „Eestis 14 426 raadiokuulajat. Tallinna ringhäälingu puudused" võib lugeda: „Ka on Tallinna ringhäälingu programm vähe pakkuv, nii et kõrge [abonent]maksu maksmine kaugeltki õigustatud ei ole. […] Nõrk orkester, halb kõnede

valik, see tüütab kuulajaid. Kuiva ja igava, sagedasti labase programmiga ei võideta juure uusi abonente. Täiesti ülearune on reklaam ringhäälingus, kui arvesse võtta, et jaam töötab vaevalt 4 tundi päevas, s.o. poole vähem aega kui väljamaa jaamad." Seetõttu „ärgu ringhääling arvaku, et meie 15 000 aparaati on soetatud ainult tema kuulamiseks. Tõsiasjaks jääb, paljud neist „rändavad" peaasjalikult mööda Euroopat" (Vaba Maa, 27.11.1929; „Ringhäälingul „jääb õigust ülegi"").

Ent isegi kui raadioeetrit täidaks muusika, mida Adorno soostub pidama väärilisek (s.t. enamaks kui *amusement*), siis see ei lahendaks tema raadioteooria sõlmküsimust. Hõlpsasti kättesaadav kunst pöördub kultuuritööstuses just omaenda õõnesjäljendiks, kuivõrd kunstiteoseid määritakse publikule „alandatud hindadega kaela nagu poliitilisi loosungeid. Need on tehtud rahvale kättesaadavaks nagu avalikud pargid" (Horkheimer, Adorno 2022 [1947]: 204). Kaubandusühiskonnas nimelt on just kulukus mõõdupuu, mille järgi kodanlane defineerib oma suhte kunstiteosega: „Kui inimene maksis 19. sajandil ja 20. sajandi algul kallist raha, et vaadata draamat või kuulata kontserti, siis pööras ta ettekandele vähemalt sama palju tähelepanu kui väljaantud rahale." Kui „mitte miski pole tarbija jaoks enam liiga kallis" (Horkheimer, Adorno 2022 [1947]: 205), siis saab igasugusest kultuurist kergekäeliselt kõrvale heidetav juhukaup. Kultuuri lihtsa kättesaadavusega kaasneb niisiis selle väärtuse erosioon.

Toonastes raadioapoloogiates kõlas aga just „kunstipärase muusika" imelihtne kättesaadavus raadio ühe peamise pooltargumendina. Nii näiteks on Albert Üksip, Estonia teatri näitleja ning aktiivne muusikasaadete kommenteerija, kirjeldanud artiklis „Paar takti tulevikumuusikast" (Raadioleht, 23.02.1939), kuidas sümfoonia on tänu raadiole vaid nupuvajutuse kaugusel. Kui Üksip väidab järgnevas tsitaadis, et raadio vahendusel on muusika igaühele kättesaadav, siis on niisuguse optimismi taustaks raadioomanike arvu tõus 1930. aastate teisel poolel, Riigi Ringhäälingu aastail. Sellest hoolimata püsis Eesti raadiokuulajate osakaalult elanikkonnas paljudest Euroopa riikidest tunduvalt tagapool (Lään 1967: 414–416; Rauna 2005: 170); eriti vaevaline oli raadio levik maal, kuivõrd raadiokuulajate koguarvust oli linnades 80% ja maal 20% (Raadio, 1935, nr. 238 (43)). 1938. aastal kuulutati välja riiklik konkurss, millega püüti suunata tootjaid turule tooma rohkem töökindlaid ja odavamaid (kuni 100 kr. maksvaid) nn. rahvaaparaate ehk patareitoitel töötavaid standardvastuvõtjaid saksa *Volksempfänger*'ite eeskujul. Müügile jõudsid aparaadid siiski alles äreval 1939. aasta sügisel, mistõttu rahvavastuvõtjate riiklik kampaania jäi loodetud mõjuta.[6]

> Tõepoolest: muusika nautimine (mõtleme seejuures kunstipärast muusikat) on väga lihtsustatud: tarvis vaid programmist üles otsida meeldiv pala ja käänata aparaadi nuppe. Mõned aastad tagasi oli see hoopis teisiti. Sümfoonia, oratoorium, ooper olid provintsielanikele sama kui kättesaamatud; juhuslikult sattudes suurlinna võis sihuke kolkaelanik neid kuulda ja see muutus talle suureks elamuseks, mida harduses mäletati võib-olla eluaeg. […] Vaesem inimene võis muusikat kuulata kas kirikus, või rikaste inimeste akna taga […] Kõik need tõkked ja raskused varisesid kokku nagu nõiakepi puudutamisel raadio levikuga, ja muusika muutus päevapealt aristokraaditsevast kunstist kõige demokraatlikumaks. Praegu ei tee muusika kuulamine kellelegi tehnilisi raskusi – muusika on igaühe lävel ja ootab vaid sisselaskmist, ükskõik kui kehv see kodu muidu on (Albert Üksip; Raadioleht, 23.02.1939).

Kuivõrd linnade rahvastik moodustas Eestis 1934. aasta rahvaloenduse seisuga 28,5% (EA 1934: 10), siis oli siin soodne pinnas pooltargumendiks, mis Adorno kirjutistes seostub nn. farmerinaise kujundiga. Artiklis „Raadiomuusika sotsiaalne kriitika" tõdetu põhjal tuhmistab

6 Eestis tegutses sel perioodil kümneid raadiovastuvõtjate valmistajaid, kellest tuntumad olid alates 1924. aastast ka raadiovastuvõtjaid valmistanud Tartu Telefonivabrik AS, 1935. aastal asutatud OÜ RET (Raadio-Elektroonika Tehas) ja AS ARE. Raadioaparaatide müügiga tegeles näiteks muusikainstrumentide äri ja muusikakirjastus OÜ Esto-Muusika, mis algul valmistas raadioaparaate oma töökojas, hiljem tellis neid teistelt tootjatelt (Vaikla 2002, vaadatud 1.06.2023). Kuna raadio puhul oli kuuldava kõrval oluline selle „vaadatavus", moodustab raadiotööstus märkimisväärse peatüki ka Eesti tootedisaini ajaloos (vt. Paulus 2018: 37–43).

raadio sotsiaalset närvi ja soosib põhjendamatut enesega rahulolu, justkui kutsudes tagasi oma „laiale rinnale kõik kadunud pojad, kelle karm isa on ukselt minema kihutanud" (Adorno 2009: 138). Paul Lazarsfeldi juhitud uurimisprojektis, mille tulemused kajastuvad koguteoses „Radio Research 1941" (Lazarsfeld, Stanton 1941), oli raadio mõju hindamine USA maapiirkondades üks fookusvaldkondi. Sellest tõukuvad ka Adorno farmiteemalised kommentaarid. Artiklis „Raadiosümfooniakontsert" („The Radio Symphony"), mis 1941. aastal ilmus nimetatud koguteoses, uurib Adorno „sümfoonia, ja eriti Beethoveni sümfoonia saatust raadios edastatuna". Tema sõnul väljendavad raadioringkondade tüüpilist ametlikku optimismi väited, nagu saaksid farmerinaised preeriaosariikides „kuulata suurt muusikat suurte muusikute esitatuna, samal ajal kui teevad oma hommikusi toimetusi" (Adorno 2009: 145). Püüded populariseerida muusikat niisuguse huvitu raadiokuulamise abil töötavad Adorno meelest aga oma eesmärgile vastu, sest põhinevad valel eeldusel, nagu oleks „raadiosümfoonial" ja kontserdisaalis kohapeal kuuldud esitusel sarnane kultuuriline mõju.

Eestiski pandi raadiole suuri lootusi maaelu edendajana. Põllumeeste ja asunikkude häälekandjas Järva Teataja (21.12.1926; „Meil on raadio") leidub saatejaama avamise puhul meelisklus raadiosaadete vajalikkusest maapiirkonnas: „Raadio oleks meil iseäranis maal taludes suureks vaheldusekс. Tuled tuiskaval talveõhtul välistelt toimetustelt sooja tuppa, keerad nupust ja kohe kõlab muusika. Kuuled uudiseid, kõnesid jne. Maa üksluisuse ja igavuse peletaks raadio aparaat kohe minema. Kahjuks on need riistapuud kaunis kallid ja selletõttu kättesaamatud laiematele hulkadele, eriti praegusel kehval ajal." Meeleolukas pilt raadiost talvises talus kuulus tõepoolest pigem soovide valda, sest Tallinna jaam oli maal nõrgalt kuulda, ja „kuna maainimene vähe huvi tunneb võõraste saatekavade kuulamise vastu ja kui omakeelset saatjat ei kuule, siis parem ei kuulagi" (Raadio, 1932 nr. 9 (63)).[7]

Adorno raadioteooria, kuigi sõnastatud USA raadiojaamade põhjal 1930. aastate lõpu seisuga, on ometi Eestis 1920. ja 1930. aastatel raadio kohta väljendatuga justkui dialoogis. Teatav idealism, mis oli raadio ühiskondliku funktsiooni seletamisel kaasas käinud juba Lee De Foresti esimeste eksperimentide päevil, avaldus siingi lootusena, et õigesti valitud saatekava aitab „kuulajate maitset parandada ja soovitavas suunas arendada". Selle (küll mõõtmatu) eesmärgi raadio suurel määral küllap ka täitis, kuivõrd võimaldas Raadio Ringhäälingu (alates 1934. aastast Riigi Ringhäälingu) vahendusel ligipääsu mitmekülgsele muusikavalikule, rääkimata välisjaamades pakutust. See asjaolu ei kummuta siiski Adorno peamist kriitikat, mis raadios edastatava muusika enda kõrval puudutab rohkemgi raadio rolli kultuuritööstuse nivelleeriva vahendina ja poliitilise mõjutusvahendina. Peale kõige muu oli raadio siiski ka tulus äri.

3. Raadiokuulamisest 1920. aastate lõpus

3.1. Telefunkeni kuulutused Raadiolehes

Mõni kuu pärast regulaarsete raadiosaadete algust Tallinnas 1926. aasta detsembris kirjutati ajalehes Kaja (1.03.1927; „Raadiohelide sünnipaigas. Hallo! Hallo! Siin Tallinna ringhääling!"): „Kel kord juhust olnud viibida mõnes meie raadiotarbete kaupluses, sellele on tuttav see rüselemine, mis neis ärides igapäevaseks nähtuseks saanud. Küll vanu, küll noori! Kõigil vaid üks ja sama eesmärk – viia kaasa „häälitsevat imeaparaati" või vähemalt selle ehitamiseks tarvisminevaid osasid". Ehkki see kirjeldus võib sisaldada ka mõningast turunduslikku liialdust, annavad raadioaparaatide vastu tõepoolest kasvanud huvist aimu päevalehtedes ja ajakirjades sestpeale üha sagedasemad kuulutused. Kuulutused on raadiole toona püstitatud ootuste analüüsimisel oluline allikas: on ju reklaamides, mille juurde käisid sageli raadio kuulamise konteksti visandavad illustratsioonid, püütud seletada ostjale kõige lihtsamalt ja isikulisemalt, miks just tema tingimata raadiot vajab.

Järgnevalt uurigem Saksa firma Telefunken vastuvõtjate ja raadiolampide kuulutuste

[7] Kehva levi mure lahenes alates 1937. aasta detsembrist, kui edastust alustas tehniliselt eeskujulik Türi saatejaam. Selle saated olid kuulda ka Eestist palju kaugemal, nagu on kirjeldanud Fred Olbrei, Riigi Ringhäälingu direktor aastatel 1934–1940 (Lään 1996: 56–57). Saatejaam hävitati 1941. aastal (Lään 1996: 66).

sarja, mis ilmus Raadiolehes alates 1927. aasta sügisest. „Lamp" (*vacuum tube*) oli toonases elektroonikas hädavajalik komponent, millest sõltus, kui selgesti olid (välis)jaamad raadioaparaadiga kuulda. Telefunkeni kuulutused sisaldasid illustratsiooni ja raadiokuulamise olukorda vaimusilmas esile manavat teksti, enamasti ka üleskutset: „Kuulake kord – ja Teie tõotate: Ainult Telefunken lambid". Heliedastuse ideaalina on nimetatud, et „igat üksikut muusikariista kuulete orkestris täiesti selgesti" (Raadioleht, 27.05.1928). Ühe kuulutuse juures on kujutatud raadioaparaadi ees tantsivat paari, tagaplaanil mängimas kujuteldav džässbänd:

> Soovite ka Teie nii tantsida? Tango – Boston – Foxtrott – Charleston – Kõik toob Teile koju raadio! Ikka kõige uuemad „lööknumbrid" – ning mängitud parima kapelli poolt. Teie kuulete oma toas saksofoni puhutavat, banjot nutvat, löögiinstrumente löövat – loomutruult, kui varustate oma raadioaparaadi Telefunken lampidega. Siis kõlavad tantsukapelli viisid, nagu heljuksid nad Teie toas. (Raadioleht, 16.10.1927)

Moodsat tantsumuusikat võis kuulda Raadio Ringhäälinguga võrreldes rohkem küll välisjaamadest, eriti BBCst. Raadiovastuvõtjad oli selleks ajaks sedavõrd täiustunud, et tootjal oli võimalik neid esitleda aknana Euroopasse: ühe kuulutuse juures kujutatud Euroopa kaardil seisab nii Londoni, Berliini kui ka Rooma kohal viiuldaja – kinnitus sellest, et „kogu Euroopas mängitakse" (Raadioleht, 17.06.1928). Seejuures tuleb kauge muusika kuulajale kätte mugavalt: „Ainult üks liigutus – ja Euroopa mängib Teile!" (Raadioleht, 30.09.1928) (**näide 1**).

Raadioreklaamides kordub lubadus tuua muusik või kõneleja nii lähedale, nagu ta oleks kuulaja „oma toas". Nii on rõhutud just raadio omadusele luua läheduse illusioon (*illusion of closeness*), mille üle Adorno polemiseerib „raadiohäälega" seoses. Kuivõrd kuulaja on näoga raadioaparaadi, mitte tegeliku mängija või kõneleja poole, saabki raadiost kui vahendist nähtamatu allikaga heli kandja ja kehastus (Adorno 2009: 47). Ka Eesti ajalehtedes ilmunud reklaamkuulutuste illustratsioonidel on sageli kujutatud, kuidas raadios esinev muusik või kõneleja aparaadist justkui viirastusena välja voogab. Seejuures silmitseb raadiokuulaja

Näide 1. „Väliselt kaunim mahagoon – sisemuselt originaalne konstruktsioon". Raadioaparaatide ja nende komponentide kuulutustes pöörati tehnilise headuse kõrval tähelepanu ka raadiole kui moodsas kodus ihaldatud iluesemele. Firma Telefunken kuulutus Raadiolehes (30.09.1928).

enamasti püüdlikult aparaati, justkui üritaks vaadata raadiole või selles esinejale otse silma – süüvida tema „füsiognoomiasse". Pereliikmeid kujutatakse raadio ette kogunenuna, mis nii sümboliseerib nendevahelist sotsiaalset sidet.

> Üksildus on kadunud. Üksi ilmas, aga siiski mitte üksi, sest saadik kui teie toas raadioaparaat on ja teile teateid toob ilmast, isegi muusikat ja teisi nauditavaid rõõmusid … Kui tunnete vallalist naist: kinkige talle Telefunken lampidega raadioaparaat! Siis kuuleb ta kauget viiuldajat nii ütlemata ligi, nagu oleks ta tema toas. (Raadioleht, 8.01.1928)

> Uued muinasjutud. Milline rõõm lastele, kui „Raadio-printsess" ehk „Raadio-onu" uusi muinasjutte vestab! Kui põnevalt nad kuulatavad – milline rõõm nende nägudes peegeldub! Isad ja emad: juba laste pärast seadige oma korterisse raadioaparaat! Kuid hoolitsege, et lapsed kergesti aru saavad: varustage teda Telefunken lampidega. Siis on muinasjutu vestja nii selgesti kuulda nagu oleks ta Teie toas! (Raadioleht, 15.01.1928)

1930. aastatel võib keskmise ja kallima hinnaklassi raadioaparaatidel üha sagedamini kohata esiküljele paigutatud valgustatud tablood, kus raadiojaamade lainepikkusi sümboliseerivad Euroopa linnade nimed. Topograafiline tabloo muutis oluliselt seda, kuidas kasutaja raadioga suhestub, sest „ergutas kuulajat kujutlema, kuidas ta nuppu pöörates reisib Euroopa ringhäälingu maastikul ühelt jaamalt teisele" (Fickers 2012: 412). Kanalite vahetamine raadioaparaadil oli niisiis kui igale raadioomanikule jõukohane *grand tour* üle terve Euroopa, mis seejuures leidis aset kodus „kõigi mõnususte juures".

3.2. Raadio, uus muusika ja halb ilm Johannes Semperi ja Barbaruse kirjavahetuses

Kui ringhäälingutegelaste väljaütlemised puudutasid peamiselt seda, milline raadio roll pidanuks olema ideaalis, ja raadioaparaatide reklaamides on tootjad püüdnud tarbijale vastu peegeldada tema salasoove, siis raadioga kaasnenud kuulamisvõimalustest annavad elava pildi epistolaarsed allikad. Johannes Semperi (1892–1970) kirjavahetus kirjandusliku kolleegi Johannes Varese ehk Barbarusega (1890–1946), mis 2020. aastal ilmus kaheköitelise väljaandena „Euroopa, esteedid ja elulähedus", pakub sissevaate sellesse perioodi läbi kahe toonase tuntud kultuuritegelase silmade. Muu hulgas annab kirjavahetus tunnistust Semperit 1928. aasta sügisel tabanud „raadiopalavikust". Alljärgnev katkend on kirjast, mille Semper postitas Barbarusele Tartust 24. novembril 1928 (EEE 2020: 505):

> Armas Barbarus!
> Olen vastusega juba mõnda nädalat võlgu. Töö, töö ja töö mitmel frondil-plaanil. Kõige lisaks tuli sel nädalal veel raadio-palavik ja iga vaba minuti viibin nyyd aparaadi taga, et tabada mõnda uut jaama, mis veel yles märkimata. See on põnev nagu jänese jaht. Nelikymmend jaama on juba tabat, teine sama palju ootab veel järge, aga nende tabamine muutub järjest juhuslikumaks. Aga siis tulevad vahetevahel kontserdid, mis mu valjuhääldajas yletavad kaugelt kõige parema gramofoni. Moderni muusikatki, Stravinskit, Honeggeri, Hindemithi ja kymmekond teist kuulen iga päev. Yleeile yllatas haruldane saavutus gitarril, yks hispaania kunstnik tõmbas keeli nii, et ei oska õieti ette kujutada, kuidas see võimalik on pillil, millel ma ka paar sõrmetõmmet olen kätte õppind (muidugi omal ajal, kui sai äsja valit ylikooli rektor [Johan] Kõppu akna taga Pärnus omal ajal serenaaditset). Ja yhes inglise jaamas kuuldus suurepärane vilekontsert. Õhtuti kostab Pariis selgesti.
>
> Kogu see patulangemine tuli järsku. Vaatasin siis kõik tuttavate aparaadid yle, lasin demonstreerida uusimaid saavutusi. Olen oma masinaga täiesti rahul ja kui tulete jõulu aegu siia, võite ise veenduda, et ilma selleta yldse ei saa elada. Rahaliselt on ta ka kõigiti vastuvõetav oma järelmaksu systeemiga. Kogu aparaat, ysna hää valjuhääldaja, patareid, antennid, ylessead jne tuli maksma 300 kr. ymber. Eriti selged on soolod, triod, kvartetid, klaver, muidugi ka kõned. Ainult aega võtab. Iga öö läheb kella 1-ni vähemalt. Hasart on esialgu nagu näed väga suur, nii suur, et ma pole see nädal peaaegu väljas käind aja puudusel.

Kirjast ilmneb, et Semperi raadioaparaadiga oli võimalik tabada nelikümmend või rohkem välisjaama, eriti öösel, kui levi oli parem.[8] Tallinna ja kuni paarikümne välisjaama saatekavad ilmusid toona Raadiolehes ja ajalehtedes. Kui

[8] Semperi nimetatud jaamade suurusjärk (u. 40) läheb kokku paremate raadioaparaatide võimaluste kirjeldusega perioodikas (Heling, 1929, nr. 5/6; „Takistavad mõjurid Eesti raadio elus"). Mõne aparaadiga olnud kuulda ka üle 60 Euroopa saatja, neist alaliselt hästi 30: „Kaugelt suurem osa neist saatjaist on vastuvõetavad harilikkudel õhtutundidel, kuna häil atmosfäärilistel tingimustel (ööseti) tulevad hästi kuuldavale ka kõige kaugemad hispaania jaamad" (Raadio. Raadiotehniline kuukiri; 1928, nr. 4: 119).

Tallinna jaama muusikaülekannete repertuaar oli saatekavas nimetatud suuremas osas, siis välisjaamade puhul toodi neil aastail ära vaid saadete algusaeg, teema ja mahukamad muusikateosed. 1930. aastate jooksul perioodikas avaldatud saatekavade maht ja täpsus küll paranes tuntavalt, nagu lisandus ka jaamu ja pikenesid saatepäevad.

See, et oma kuulamishuvina nimetab Semper „moderni muusikat", pole tema varasemat publitsistlikku tegevust arvestades üllatav. Oli ta ju toonastest literaatidest ühe muusikalembesemana kirjutanud üksjagu just uue muusika teemal.[9] 1920. aastate esimesel poolel, kui Semper õppis Berliini ülikoolis, kajastas ta Eesti lehtedele sealset kontserdielu. Kirjas nimetatud modernsetest heliloojatest saanuks Semper vahetult enne postitamist raadios kuulata näiteks Igor Stravinski muusikat: Uudislehe (18.11.1928) saatekavas „Euroopa ringhäälingud sel nädalal" on kirjas, et Berliini jaam kandis 23. novembri õhtul kell 21 üle ooperoratooriumi „Kuningas Oidipus" (1927). Niisamuti võib kujutleda teda juhuse läbi „sattumas peale" esitustele, mis perioodikas avaldatud saatekavades ei kajastu.

Barbarus vastas Semperi kirjale 10. detsembril, märkides, et „raadio on ilmastiku segi paisanud. Vähemalt Pärnus on alatine raju, ja päikest pole kolm kuud näinud. Nii siis, teie Stravinsky, Honeggeri, Hindemithi & Milhaud'i nautijad rikute atmosfäärilist tasakaalu, õrritate elektroonsõrmega pilveudaraid, sõõrutades vihma, rahet & lumelörtsu. Ühtegi hüve ei ole ilma paheta". Barbarus kinnitas, et raadiohuvi on ju ka temas olemas, ent „õnnetul kombel on [raadiot kuulates] ikka äpardusi & viperusi olnud; liig vähe on puhast kõrvalmõjudeta naudingut olnud" (EEE 2020: 506–507). Seepärast polnud Barbarus kindel, kas „osta omale ka sarnane taevakannel". Sellal kui Barbarus kõhkles, jätkas Semper raadio vahendusel uue muusika tundmaõppimist: „Raadios kuulasime eile Béla Bartóki, kes mu lemmikuks sai oma rytmirikkusega" (14.02.1929; EEE 2020: 517).

Osutus raadiole kui halva ilma põhjustajale („raadio on ilmastiku segi paisanud") pole üksnes Barbaruse huumori vili, vaid seostub 1928. aasta suvel Eestis ja välisajakirjanduses lahatud sedalaadi väidetega. Nii näiteks ilmus Raadiolehes (29.07.1928) artikkel pealkirjaga „Raadio halva ilma tekitajaks? 50-aastane halvailma periood valitsemas" – tõlge Briti ajakirja Radio Times (29.06.1928) esiküljeloost –, kus tõestatakse, et kuuldustele vaatamata „ringhäälingul mingit mõju ilmastiku peale ei ole". Isegi kui raadio ei tingi kliimamuutust, tajusid mõned raadio võidutsemises ometi ohtu kultuuriõhkkonnale: nii olevat raadioeetris kõlav „elav sõna" võistelnud kirjastajate meelehärmiks raamatute ja trükiajakirjandusega. Kirjasõna asemele võivat asuda „suusõna – nagu see oli hallil ajal, kui ei olnud jõutud veel ei kirjatäheni ega trükikunstini". Helgema poole pealt märgiti, et kirjanikud saavad raadiomikrofoni ees oma loomingut levitada trükituga võrreldes palju laiemale auditooriumile (Raadio, 1927, nr. 11; „Veni, vidi, vici"). Mõtteid sellest, kuidas „elav sõna on saanud tooniandjaks", vahendati ka Raadiolehes (17.11.1929; „Raadio võistlemas raamatuga"). See, et kõrvuti raadioentusiasmiga oli toona levinud jutt ringhäälingu mitmesugustest ebasoovitavatest kõrvalmõjudest, on Adorno raadioskepsise kontekstina omajagu oluline.

Barbaruse kirjast Semperile 1931. aasta septembris selgub, et raadio suhtes esialgu kahtlev Barbarus oli siiski käinud kuulamas „grammofoni plaate & Telefunkeni uut aparaati, mille hind 240 kr. (neljalambiline)" (20.09.1931) ja kuu aega hiljem „askeldab oma uue Telefunkeniga, mis rahuldab" (20.10.1931). Semper (21.10.1931) täheldanud seepeale, et „nende aastate tehniline täiendus Sinu [Barbaruse] aparaadi man tugevasti tunda ja et ma oma Esto-Muusikaga enam ligidale ei pääse, päälegi kus lambid juba kolmeaastase vuristusega hakkavad läbi kuluma" (EEE 2020: 697).

Kõneldes Barbaruse suhtumisest raadiosse, ei saa mööda minna tema 1920. aastate luulest. Selles näitab ta end toonaste eesti poeetide

[9] Nii näiteks on Johannes Semper kirjutanud Aleksandr Skrjabinist (Vaba Sõna, 1915, nr. 5) ja Claude Debussyst (Postimees, 11.04.1918; nime all „Muusika harrastaja") ning avaldanud muidki muusikaartikleid (sageli pseudonüümi all Naata Nael), nagu näiteks esteetika küsimusi populaarses vormis käsitlev „Lahtised lehed" ajakirjas Murrang (1921, nr. 2 ja 3/4). Muusikaga ühendas teda abikaasa Aurora Semper (1899–1982), kes 1920. aastatel õppis Berliinis ja Pariisis klaverit ja muusikateadust ning oli hiljem tuntud muusikakriitik.

seas kahtlemata tehnikahuvilisena. 1927. aastal ilmunud suurlinnaelu teemalises kogus „Multiplitseerit inimene" (VI kogu värsse) esindavad Barbaruse modernsusekujutelma uued tantsurütmid („Five-O'Clock Dancing") ja kiirust õhutav tehnikavaimustus („Mina ja aeroplaan", „Pegasus propelleriga"). Luuletus „Multiplitseerit poeet II" kõlab jällegi kui kõigi maade luuletajaid ühinema kutsuv ülistus ringhäälingule:

Hallo, Euroopa, hallo!
Siin mina – väikse rahva poeet:
minu südame ringhääling – jaam.
[…]
Hallo, Euroopa, hallo!
Ei tähenda palju, et vahel on mäed:
maa lahutab, ühendab eeter.
Rahvad, sirutagem vastu elektroonidest käed, –
süda südamest – ainult tsentimeeter!
Hallo, Paneuroopa, hallo!

4. Raadiokuulamisest Adorno teooria taustal: utoopiast düstoopiasse

Adorno muusikasotsioloogiliste kirjutiste üks enim viidatud, kuid oma idealiseerituses ka probleemsemaid tahke puudutab kuulajate või kuulamisstrateegiate tüpoloogiat. Omadustelt paljuski kattuvad kuulajatüübid, kelle tippu paigutab ta muusikat struktuurselt tajuva ja muusikateoreetiliselt mõtestada oskava eeskujuliku „ekspertkuulaja", on Adorno esitanud artiklikogumikus „Sissejuhatus muusikasotsioloogiasse" (1962), aga need on lisatud joonealusena ka kogumiku „Current of Music" artiklile „Populaarmuusikast" („On Popular Music") (Adorno 2009: 311–315).

Kõige arvukam kuulajatüüp olevat „meelelahutust otsiv kuulaja" (Ross 2007: 146) ehk lõbukuulaja (*Unterhaltungshörer*), kelle Adorno defineerib paljuski just raadiopublikuna. Muusika on niisuguse publiku jaoks „meelelahutus ja ei midagi rohkemat", mistõttu just temale ongi kultuuritööstus suunatud (Adorno 1975 [1962]: 28–29; vt. ka Rauna 2005: 171–172). Lõbukuulajate laiale spektrile paigutuvad need, kes „ei suuda töötada ilma raadio üürgamiseta" või „viidavad aega ja peletavad üksildustunnet, luues illusiooni ükskõik mille juuresolemisest [*Dabeisein*]" (Adorno 1975 [1962]: 30). Selle kuulajatüübi esindajad on Adorno sõnul „enamasti väga passiivsed ja avaldavad teravat vastupanu igale jõupingutusele, mida kunstiteos neilt peaks nõudma. […] Tema spetsiifilist kuulamisviisi iseloomustab hajevil olek ja keskendumatus, mida katkestavad ootamatud tähelepanu ja äratundmise puhangud" (Ross 2007: 147; Adorno 1975 [1962]: 30–31).

Johannes Semper on Adorno klassifitseerimispüüdluse taustal märkimisväärne juhtum. Kuigi muusikalise asjaarmastajana ei liigitu kirjanik Semper ilmselt Adorno poolt visandatud kõiketeadvaks ekspertkuulajaks (Adorno järgi ei oleks raadio muusika tõeliseks mõistmiseks vahest niikuinii õige teejuht), on tema erudeeritud huvi koondunud peaasjalikult uuele muusikale kui üsna spetsiifilisele ja kitsale valdkonnale. Ühelt välisjaamalt teisele ekseldes on tema kuulamiskogemus aktiivne, ent samas tingitud juhusest. Võiks isegi väita, et „raadiopalavikust" haaratud Semper on seejuures „hajevil olekus ja keskendumatu" nagu keegi, kelle puhul suur osa hasardist on suunatud raadioaparaadi enda fetišeerimisele. Igatahes näitab Semperi raadiokuulamise kaasus, et Adorno etteheited USA raadiojaamadele uue muusika kättesaamatuse pärast pole tingimata laiendatavad Euroopa konteksti, sest eri maade saatejaamade vahel valides võis sattuda kuulama omanäolist repertuaari.

Selle kõrval, *mida* raadioeetris kuulata, ongi Adorno raadioteoorias probleemi teravik ühtlasi suunatud sellele, *kuidas* raadiot kuulatakse: millist kuulamist raadio soosib ja kuidas see sobib klassikalisele muusikale omase 19. sajandil kujunenud kultuuripraktikaga. Sellal kui USAs esitleti raadiot 1930. aastatel tüüpiliselt kultuurihüve vahendaja ja demokratiseerijana, on Adorno raadioteooria taustaks ühtlasi arusaam raadio kui mõjutusvahendiga kaasnevatest ohtudest.

Viited raadiole kui ühiskondlike lõhede ja geograafilise vahemaa ületajale moodustavad eelmistes peatükkides tsiteeritus ühe läbiva mõtteliini: alates sellest, kuidas „raadio – see on korraga astunud *igaühe* ette, on saanud lühikese ajaga *igalpool* nähtavaks ja tundmaõpitavaks" (Tamm 1929: 7), kuni jutuni raadiost kui vahendist, mis muutis muusika „aristokraaditsevast kunstist kõige demokraatlikumaks" (Albert Üksip; Raadioleht, 23.02.1939).

Raadioga kaasnenud optimismi tüüpiliseks näiteks pidas Adorno (2009: 145) USAs maalitud kujutluspilte raadio saatel oma koduseid toimetusi tegevast farmerinaisest. Niisugune kuulamine on Adorno meelest aga eriti sobimatu just „suure muusika" ehk Beethoveni sümfooniate puhul, kuivõrd soosib teose kui terviku tajumise asemel üksiknähtustele suunatud „atomistlikku" pealiskaudsust (Adorno 2009: 155).

See, millele Adorno viitab kui juuresolemise illusioonile, oli raadioaparaatide ja tarvikute reklaamimisel õigupoolest üks tüüpargument 1920. aastatest peale. Lubatakse ju ka näiteks Eesti väljaannetes ilmunud Saksa firma Telefunken raadiolampide kuulutustes, et tänu raadiole „kõlavad tantsukapelli viisid, nagu heljuksid nad Teie toas" (Raadioleht, 16.10.1927). Läheduse mulje annab kuuldule ühtlasi autoriteedi tunde. Selle kohta pakub Adorno (2009: 47) näitena 1938. aasta oktoobris CBSi (Columbia Broadcasting System) eetris olnud Orson Wellesi kuuldemängu „Maailmade sõda" („The War of the Worlds") H. G. Wellsi ulmejutustuse põhjal, mis paisus ajakirjanduslikuks sensatsiooniks seepärast, et osa ehmunud raadiokuulajaid pidas seda lavastuse asemel tõeliseks raadioreportaažiks marslaste sissetungist. Wellesi kuuldemäng kui õpetlik näide massimeedia võimust mõnede kergeusklike kuulajate üle demonstreeris ühtlasi seda, miks on põhjust olla valvas raadio kui propagandavahendi suhtes. Nagu tänu raadiole tundus „kauge viiuldaja" olevat sealsamas ja „muinasjutu vestja" oli selgesti kuulda, niisamuti pidanuks raadio koju kätte tooma agitatsioonikõned, pannes „ühel ja samal silmapilgul tuksuma pidulikus vaimustuses kõik südamed korraga" (Tamm 1929: 11). Nii võib raadio osutuda hoopiski ehituskiviks düstoopilises maailmas, kus samaaegselt kõigile edastatav üheplaaniline sisu leiab naudiskleva kuulaja näol kerge ohvri.

Raadioaparaatide arvukate ajalehekuulutuste seas võib pidada kõnekaks kuriioosumiks mudeli „Dictator 3" (**näide 2**) reklaami Päevalehes (22.11.1929), kus lubatakse tuua raadio vahendusel „kogu Euroopa koju!". Illustratsioonil on kujutatud raadioaparaadi kui diktaatori (või ehk hoopis dikteerija kui ettelugeja?) poolt alistatud Euroopa kaarti, motoks „tuli, nägi, võitis!" (*veni*, *vidi*, *vici* – tulin, nägin, võitsin) – loosung, mis 1920. aastatel oli saanud uue tähendusvarjundi seoses Mussolini võimuletulekuga Itaalias. Allpool on kuulutuses märgitud, et „Dictator ületab võimelt kõik". Adorno 1930. aastate lõpu suhtumine ringhäälingusse on tihedalt seotud rolliga, mille raadio oli omandanud propagandavahendina Euroopa totalitaarsetes režiimides. Saksamaal 1933. aastal müügile paisatud odavad rahvavastuvõtjad (*Volksempfänger*) VE301, mida tõepoolest saatis üldrahvalik ostuhuvi, võimaldasid rakendada raadioülekandeid natsionaalsotsialistlikus riigis „tähtsaima masside mõjutamise vahendina" (Ulm 2006: 61–63). Kahemõttelise nimega raadiomudel „Dictator

Näide 2. Raadiomudeli „Dictator 3" (AS Karl Lemberg) kuulutus Päevalehes (22.11.1929).

3" kannab niisiis Adorno jaoks raadio kui autoriteetsel häälel massidele kõneleva meediumi kõige vastuolulisemat taaka.

Muusika kõlab raadiokõlarist passiivsele kuulajale, kuni selleni välja, et „raadiote ja heliplaadiautomaatide üldise leviku ajajärgul unustab inimkond muusika kogemuse kui sellise üldse" („Uue muusika filosoofia"; Adorno 2020 [1949]: 29). Nagu nähtub eelmainitud kuulamisstrateegiate klassifikatsioonist, oli Adorno mõistes eeskujulik kuulamiskogemus seejuures paljuski kättesaamatu teoreetiline paleus. Raadio kohta täheldatu heiastub paljuski ka Adorno hilisemates muusikaalastes kirjutistes, isegi kui raadio pole neis otsesõnu vaatluse all. Kui „Uue muusika filosoofias" kasutab Adorno Igor Stravinski muusikast rääkides märksõnu „leierkast kui algmõiste", „võõrandumine kui objektiivsus", „vahendite fetišism", „depersonalisatsioon", „ebaloomulikustumine ja lihtsustumine", „ajaga ühenduse kadumine", „objektiivsuse pettus" jne., siis reastab ta paljuski just samad esteetilise terviku lagunemisele ja näivusele viitavad sümptomid nagu ka „raadiohääle" puhul. Nagu Stravinski muusikas „[m]älestuste rusud rivistatakse üksteise kõrvale" (Adorno 2020 [1949]: 180), nii ei ole sellest kaugel ühenduse kadumine eneseküllase teosega atomistlikku kuulamist soosivas raadioeetris.

Raadiokuulamist iseloomustava osavõtmatusega samal ajal ilmnevat ka vastupidine tendents. Raadioaparaat soodustab petlikku aktiivsust: kanaleid vahetades näitab kuulaja oma valikuvabadust, ehkki õigupoolest satub selle tulemusena vaid ühelt standardiseeritud saatekavalt analoogilisele. Halva levi tõttu sahisev raadiovastuvõtja nõuab endale tähelepanu, mida tehnikat fetišeeriv raadioomanik talle meelsasti pakub: „Raadioga tegeletakse rohkem kui oleks hea levi nimel hädavajalik. […] Inimesed pööravad nuppu lihtsalt pööramise pärast. Nad pööravad seda, kuni leiavad uue jaama, ja olles selle leidnud või vähemalt aimates, et see on käeulatuses, vahetavad nad taas kanalit ja proovivad mõne järgmisega" (Adorno 2009: 101). Mingis mõttes on Adorno kirjeldatud olukord väljapääsmatu, sest jaama vahetamise võimaluseta aparaat kui standardiseerimise äärmuslik näide poleks ju vastuvõetav ammugi. Nõukogude Liidus juurutatigi kohustuslikuna ainult ühe programmi edastamiseks mõeldud sidevahendid, mida eesti rahvasuus kutsuti „krappideks" (Ulman 2019: 119).

1930ndate jooksul hakkas raadiokuulamine Eesti perioodikas ilmunud kuulutustes üha rohkem seostuma omamoodi hedonistliku naudisklemisega – paralleelselt sellega, kuidas kümnendi alguse majanduskriis asendus heaolu lootusega (**näide 3**).

Peab möönma, et need kirjakohad, kus Adorno puudutab raadio tehnilisi puudusi (kõlaris kostva moonutatud heli ebaloomulikkus jms.) on aegunud sedamööda, kuidas 20. sajandi jooksul täiustusid heli salvestamise ja edastamise vahendid. Samas on Adorno kirjutiste põhiajendid suuresti aktuaalsena püsinud. Ei tohiks ju olla 1920. ja 1930. aastatel raadioga seoses valla pääsenud tehnikavaimustus mõistetamatu neile, kes on olnud tunnistajaks personaalarvutite ja interneti kõikehõlmavale levikule alates 1990. aastatest ning mobiilse andmeside arengule viimase paarikümne aasta jooksul. Selles, mis puudutab ühiskonna sõltuvust tehnoloogiast, on panused saja aasta taguse ajaga võrreldes just vaieldamatult tõusnud. Internetiga seotud ideoloogia on kulgenud suuresti sama trajektoori mööda nagu raadio puhul selle alguskümnenditel: püüdlus pakkuda võimalikult paljudele ligipääs teabele ja haridusele kui üldisele hüvele on paratamatult põrkunud tarbimisühiskonna märksa mitmetahulisema reaalsusega. Adorno kirjelduse järgi pöörasid raadiokuulajad aparaadil nuppe „lihtsalt pööramise pärast", kusjuures tema enda sõnul poole ööni raadiot kuulanud Johannes Semper sattus raadiost peaaegu sõltuvusse („Ilma selleta yldse ei saa elada […] Hasart on esialgu nagu näed väga suur, nii suur, et ma pole see nädal peaaegu väljas käind aja puudusel"). Uuemaaegse paralleelina nimetagem, et 2010ndatest peale on kujunenud laialt teadvustatud ja ka meditsiiniliselt formuleeritud probleemiks „nutisõltuvus" ehk võimetus toime tulla ilma interneti ja sellele kõikjal ligipääsu võimaldava nutitelefonita (*smartphone*).

Kultuurifilosoofilise küsimusepüstituse kõrval – mis on „hea" muusika ja kas selle toomine „võimalikult paljude kuulajateni" on vaieldamatu hüve? – on Theodor W. Adorno „Current of Music" mõtisklus alguskümnendite raadiost kui ühtaegu ohtlikult paeluvast ja samas oma tehniliste piirangute tõttu heidutavast vahendist,

Näide 3. „Raadio helid tungivad hinge". OÜ RET (Raadio-Elektroonika Tehas) patareivastuvõtjate „Maret 2", „Maret 3", „Tuljak" ja „Ilmatar" ajalehekuulutus (Uus Eesti, 30.11.1937).

mille mõju kultuuritarbimisele ei saanud ometi salata. Mitmedki Adorno poleemilised kujundid on tõukunud toona sagedastest kiidukõnedest raadiole kui sajandi kõige imelisemale ja demokraatlikumale leiutisele, mis ühiskondlikke lõhesid ületades toob kultuuri kerge vaevaga koju kätte. Niisuguseid näiteid leidub küllalt ka eestikeelsetes allikates. Teisalt väljendati kartust, et isegi kui raadio ei põhjusta halba ilma, võib see kahjustada kultuurikliimat. Olles paljuski püüd vastanduda 1920. ja 1930. aastatel raadio suhtes valitsenud optimismile, pakub „Current of Music" raadio toonase rolli ja retseptsiooni mõistmiseks vajaliku antiteesi.

Allikad

Eestikeelne perioodika: Eesti Raadio (Eesti Raadio Klubi väljaanne; 1924), Esmaspäev (1926), Heling (1929), Järva Teataja (1926), Kaja (1927, 1929, 1931), Murrang (1921), Muusikaleht (1929), Postimees (1918, 1926), Päevaleht (1910, 1929), Raadio (algselt T. K. Raadioklubi häälekandja; 1927), Raadio (Raadiotehniline kuukiri; 1928), Raadio (Üleriikliku Eesti Raadioühingu häälekandja; 1931, 1932, 1935), Raadioleht (1927–1929), Raadioleht (Saatekavad tundide järele; 1938–1939), Sakala (1934), Uudisleht (1928), Uus Eesti (1937), Vaba Sõna (1915), Vaba Maa (1929).

Muu perioodika: Radio Times (1928).

Kirjandus

Adorno, Theodor W. 1975 [1962]. *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. 2009. *Current of Music. Elements of a Radio Theory*. Edited with an Introduction by Robert Hullot-Kentor, Cambridge: Polity Press. Ilmunud ka 2006, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. 2020 [1949]. *Uue muusika filosoofia*. Tõlkinud Jaan Ross, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Barbarus, Johannes 1927. *Multiplitseerit inimene*. Tallinn: Eesti Kirjanikkude Liit.

Benjamin, Walter 2010. *Valik esseid*. Koostanud ja kommenteerinud Marek Tamm, Loomingu Raamatukogu 26–29, Tallinn: SA Kultuurileht.

Doctor, Jennifer 1999. *The BBC and Ultra-Modern Music, 1922–1936. Shaping a Nation's Tastes*. Cambridge: Cambridge University Press.

EA = *Eesti arvudes: 1934. a. rahvaloenduse mälestuseks*. Tallinn: Riigi Statistika Keskbüroo.

EEE 2020 = *Euroopa, esteedid ja elulähedus. Semperi ja Barbaruse kirjavahetus 1911–1940*. 1. ja 2. köide, koostanud Paul Rummo, toimetanud ja kommenteerinud Paul Rummo, Abel Nagelmaa, Tiina Saluvere ja Ülo Treikelder, Tartu: EKM Teaduskirjastus, 2020.

Fickers, Andreas 2012. Visibly Audible: The Radio Dial as Mediating Interface. – *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Eds. Trevor Pinch, Karin Bijsterveld, Oxford: Oxford University Press, pp. 411–439.

Hilmes, Michele 1997. *Radio Voices. American Broadcasting, 1922–1952*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Horkheimer, Max, Theodor W. Adorno 2022 [1947]. *Valgustuse dialektika. Filosoofilisi fragmente*. Saksa keelest tõlkinud Katre Ligi ja Toomas Rosin, Tartu: Ilmamaa.

Hullot-Kentor, Robert 2009. Introduction. – *Current of Music. Elements of a Radio Theory*. Edited with an Introduction by Robert Hullot-Kentor, Cambridge: Polity Press, pp. 1–40.

Lazarsfeld, Paul F., Frank Stanton 1941. *Radio Research 1941*. New York: Duell, Sloan and Pearce.

Laurmann, E[rnst] 1924. Ringhääling (The Broadcasting). – *Eesti Raadio. Raadioasjanduse ajakiri* I/1, lk. 10–14.

Lään, Vello 1967. *Ringhääling kodanlikus Eestis (1924–1940). Ajalugu, arengujooned ja pärand*. Väitekiri filoloogiakandidaadi teadusliku kraadi taotlemiseks, masinkirjas, Tartu Riiklik Ülikool.

Lään, Vello (koost.) 1996. *Eesti Raadio. Esimesed 70*. Tallinn/Tartu: Eesti Raadio.

Paulus, Karin 2018. *Eesti disaini ja reklaami 100 aastat*. Tallinn: Post Factum.

Pease, Edward C., Everette E. Dennis (eds.) 1995. *Radio – The Forgotten Medium*. New Brunswick: Transaction Publishers.

Rauna, Ilvi 2005. Riigi Ringhääling muusikalise keskkonna kujundajana Eestis aastail 1934–1939. – *Muusikaelu Eestis 20. sajandi algupoolel*. Eesti Muusikaloo Toimetised 7, koostanud Urve Lippus, Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia, lk. 105–191.

Reinmann, Karl 1929. Eesti ringhäälingu arenemiskäik. – *Ringhääling*. Tallinn: Raadio Ringhäälingu Kirjastus, lk. 13–17.

Ross, Jaan 2007. *Kaksteist loengut muusikapsühholoogiast*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

T[amm], A[leksander] 1929. Kui kaugused kaovad ... Mõtteid ja tulevikupilte inimkonna rahvalikuma suurleiduse ees. – *Ringhääling*. Tallinn: Raadio Ringhäälingu Kirjastus, lk. 5–12.

Taylor, Timothy D. 2016. The Role of Opera in the Rise of Radio in the United States. – *Music and the Broadcast Experience. Performance, Production, and Audiences*. Eds. Christina L. Baade and James Deaville, Oxford: Oxford University Press, pp. 69–87.

Ulm, Renate 2006. Rundfunkentwicklung am Beispiel des Bayerischen Rundfunks. – *Musik und Kulturbetrieb. Medien, Märkte, Institutionen*. Hg. Arnold Jacobshagen, Frieder Reininghaus, Laaber: Laaber, S. 46–73.

Ulman, Jaak 2019. *Eesti side 100 aastat*. Tallinn: Post Factum.

Vaikla, Rain 2002. *Raadiotuba. Eesti raadiotööstuse ajalugu* [Veebiandmebaas]. www.raadiotuba.ee, vaadatud 1.06.2023.

Theodor W. Adorno's Radio Theory: An Interpretation from the Estonian Perspective of the 1920s and 1930s

Aare Tool

Theodor W. Adorno's (1903–1969) articles on radio broadcasting from 1938–1941, published in a compilation entitled *Current of Music* (2009), form a significant part of his voluminous writings on music. In these articles ("Radio Physiognomics", "A Social Critique of Radio Music", etc.), Adorno analysed the specific mode of listening fostered by radio broadcasts during their early days, while remaining critical of the widespread presumptions about radio's potential to provide musical "enlightenment" to unprecedentedly large audiences. Although Adorno's analysis is focused on American radio stations, Estonian sources from the 1920s and 1930s bear witness to a similar view of the hopes and attitudes that defined radio's early public reception. Very much in line with the claims that Adorno scrutinises in his writings, radio was considered in Estonia as a means of improving the audience's musical taste, while helping to overcome social divides (urban vs rural regions, elite vs accessible forms of culture, etc.).

In this article, radio listening is analysed as a cultural practice in Estonia in the 1920s and 1930s, with a special emphasis on the years immediately following the beginning of regular radio broadcasts in Tallinn on 18th December 1926. The primary sources for this study include articles and advertisements for radio receivers published in Estonian periodicals, while the correspondence between the Estonian literary figures Johannes Semper and Johannes Barbarus serves as an illustration of the late-1920s fascination with what was then widely described as the most wonderful technical invention of the century.

Adorno's criticism of radio, as expressed in its most concise form in the article "A Social Critique of Radio Music", focuses on four major aspects: commodity listening, the standardisation of radio programmes (one of Adorno's stances that can be challenged from a European perspective), radio's effect upon social consciousness, and radio's failure to promote progress in music itself and in listening habits (Adorno 2009: 137–138). In one of the most extensive of Adorno's radio-related articles, "Radio Physiognomics", radio is described as susceptible to personification:

> Radio "speaks to us" even when we are not listening to a speaker. It might grimace; it might shock us; it might even "raise its eyes" at the very moment we suddenly realize that the inarticulate sounds pouring from the loudspeaker are taking the shape of a piece of music which particularly touches us (Adorno 2009: 44).

The sense of closeness, intimacy and authority invoked by the "radio voice" increases the threat of radio's misuse for political propaganda. In Chapter 2, examples from articles published in Estonian periodicals help to illustrate several of the above-mentioned aspects that Adorno criticised in his radio theory.

In Estonia, radio broadcasts were operated initially by the private-sector company Raadio Ringhääling (Radio Broadcasting Corporation), which in 1934 became the national broadcasting company Riigi Ringhääling (State Broadcasting Corporation). Broadcasts of live music and gramophone recordings formed a major part of the programming of Raadio Ringhääling and included, most notably, opera and operetta broadcasts from the Estonia theatre. For many listeners, however, their precious radio receiver was a gateway to the music available on foreign stations, as described by Semper in a bout of enthusiasm (Chapter 3.2): "I have already spotted forty stations, and so many are still waiting ahead. […] Every day, I find myself listening to modern music, Stravinsky, Honegger, Hindemith, and dozens of others" (EEE 2020: 505).

The Estonian State Broadcasting Corporation emphasised the role of radio as a socially responsible educator and democratic promoter of "great music" in just the same way as their European and American counterparts. The role of radio broadcasts in remote areas, a problem widely discussed in the USA, was no less pertinent in Estonia, where, in the 1930s, the rural population still predominated.

Radio was widely described as the most democratic of all the great inventions as it was accessible and easy to use for everybody. Nevertheless, the early years of radio broadcasting were marked by a delicate balance between outspoken idealism and commercially determined realities.

Apart from posing the questions of what "great" music is and whether early radio, for all its technical deficiencies, was able to do it justice, Adorno's *Current of Music* is primarily an attempt to reflect on the great expectations and optimism that surrounded radio's public image. Many of these expectations can be exemplified also from an Estonian perspective. Adorno's *Current of Music*, a polemical view with regard to the prevailing technological optimism, thus presents an antithesis crucial for understanding the cultural and political implications of radio broadcasting in the 1920s and 1930s.

JUBILATE

In Celebration of Jaan Ross: Perspectives on ESCOM and *Musicæ Scientiæ*

Jane Ginsborg

Introduction

This article consists largely of the transcript of the talk I gave on 23 April 2022 for the Estonian Musicological Society at the Estonian Literary Museum, "In celebration of Jaan Ross: Perspectives on ESCOM and *Musicæ Scientiæ*". I began by expressing my thanks for the invitation and describing myself as "absolutely thrilled" to have the opportunity to visit Tartu for the first time. I had visited Tallinn twice, most recently in November 2019 when I spoke at the conference to celebrate the centenary of the Estonian Academy of Music and Theatre.[1] On that occasion I had spent an afternoon at the Kadriorg Art Museum and seen an exhibition entitled *Ars Academica. The University of Tartu Art Collection*. Ever since, I had wanted to come back and see Tartu for myself. I went on to explain that my distinguished colleague and friend, Jaan Ross, in whose honour we were meeting on this occasion, had invited me to speak at the conference primarily about ESCOM, the European Society for the Cognitive Sciences and the society's journal, *Musicæ Scientiæ*.

Jaan was the treasurer of ESCOM for nine years, from 2010 to 2019, and published four articles in *Musicæ Scientiæ* over the course of 17 years. He was also a member of its editorial board between 2009 and 2015. We served together on the Executive Council of ESCOM, its governing body – I was elected president in 2012 – and I have been the editor-in-chief of *Musicæ Scientiæ* since the beginning of 2019. Other contributions to this volume of *Res Musica* address Jaan's research in detail. At this point, I just want to note its extraordinary range. From these four publications alone, regardless of all his other many and various outputs, Jaan has interests in general topics – the nature of the trained voice, and the way performers interpret notated rhythms – as well as those specific to Estonia and other regions.

Like the talk I gave, this article is in three main parts. The first is quite short, and traces the period in Jaan's career and in mine from 1997 to 2012, when our research paths crossed, although we hadn't yet got to know each other. The second part is longer, and concerns the history and purpose of ESCOM, from the events that led up to its founding in 1991 to the present day, from which vantage point we can see how its purpose is being fulfilled. The third part focuses on *Musicæ Scientiæ*. And along the way there are detours as I introduce you to some of the major figures in European music psychology and pedagogy who, like Jaan, have been so influential on our discipline. Inevitably, I refer to my own activities and publications too.

First encounters (1997–2012)

I've known Jaan a lot longer than the decade since 2012. He may not remember, but our first encounter was in 1997, when he presented a paper with the late Ilse Lehiste entitled "Folksongs as interface between speech prosody and musical rhythm" at the Third Triennial ESCOM conference in Uppsala (Lehiste, Ross 1997). At the time, he was already Dean of the Faculty of Philosophy and professor not only at the University of Tartu but also a professor at the Estonian Academy of Music (now Estonian Academy of Music and Theatre). I was then a PhD student at Keele University undertaking research on singers' memory for the words and melodies of songs, and although I was studying classically trained singers memorizing notated classical music, I did carry out one experiment in which singers learned, memorized, and performed from memory a new unaccompanied folk song (subsequently published in Ginsborg, Sloboda 2007). The extent to which musical rhythm mapped or did not map on to speech prosody in the context of songs, as described by Jaan, was of particular interest to me, because it would

[1] Education conference "The Future Prospects of Estonian Professional Music Culture" 29–30 November 2019.

be possible to find out singers found it easier to memorise songs in which prosody and rhythm were well matched – as in the operas of Leoš Janáček, for example – than ones in which they are not, such as Joseph Haydn and Ludwig van Beethoven's settings of English lyrics.

Our subsequent encounters were almost all at ESCOM conferences. At the combined Sixth International Conference on Music Perception and Cognition and Fourth Triennial ESCOM conference at Keele University Jaan presented a paper entitled "Generative performance rules and folksong performance" (Ross, Friberg 2000). I had recently completed my PhD, spent a year as a temporary lecturer in the Department of Psychology at the University of Manchester, and was about to start a post-doctoral fellowship at the University of Sheffield doing research on young children's spoken language and non-verbal cognitive development. As an aside, because the field is so much larger than that of music psychology, my publications in this area – particularly relating to the effects of social disadvantage on language acquisition – have received many, many more citations than my music psychology research (Clegg, Ginsborg 2006; Locke, Ginsborg 2003; Locke et al. 2002). Once again, there was an overlap, since the idea of generative performance in music derives from the way that young children, in particular, generate language. We met again at the Fifth Triennial ESCOM conference in Hannover, where Jaan reported an acoustic comparison of the same words spoken and sung (Ross 2003) and a paper on intonation (Vurma & Ross, 2003). I was now a senior lecturer in psychology at Leeds Metropolitan (now Beckett) University and beginning to publish my PhD research (e.g., Ginsborg 2002), but longing to start a new programme of research on expert musicians' preparation for performance.

In 2007 Jaan co-chaired the Conference on Interdisciplinary Musicology with Richard Parncutt, which took place at the Estonian Academy of Music and Theatre. It was a very stimulating and extremely well organised conference on the topic of singing – so vital to the history of Estonia, and such a crucial interest of Jaan – which I enjoyed enormously. Not least because – for the first time – my husband and even, on this occasion, my children joined me, and we were able to visit Riga. My Latvian grandfather lived there until just before the first world war when he came with my Lithuanian grandmother to London, where my father was, eventually, born. By this time I had taken up a senior research fellowship at the Royal Northern College of Music in Manchester, in the north of England, and was engaged in a wide variety of research projects. From Jaan's curriculum vitae I think he must have been too busy preparing for the 2007 conference and then with publishing a great deal of research to have attended the 2009 and 2012 ESCOM conferences. I was elected president of ESCOM by the General Assembly that took place in 2012, by which time Jaan already had been treasurer for two years. So it would have been from this point onwards that we began to get to know each other.

This first part of my talk was only supposed to be a brief introduction to ESCOM and its importance in both Jaan's life and mine. Next, I discuss the history of ESCOM before I became aware of its existence.

The history of ESCOM

Music psychology is well established now, but was unknown as a discipline when Jaan and I were students back in the 1970s and 1980s. The story begins in the 1970s and 1980s when Jaan was a student of musicology and pedagogy at the Tallinn State Conservatory (the former name of the Estonian Academy of Music and Theatre), from which he graduated in 1980, writing his first doctoral dissertation ("Objective prerequisites for consonance in music") at the Lithuanian State Conservatory (Lithuanian Academy of Music and Theatre now), which he defended in 1988, and his second doctoral dissertation ("Studies of pitch, timbre and timing of complex auditory events") at the Åbo Akademi University in Turku, which he defended in 1992. Meanwhile, I had already won a place at the Guildhall School of Music and Drama in London, but I'd turned it down on the grounds that I would be too young to make a career as a singer as soon as I graduated. Instead, I studied music at the University of York, on a pioneering course in which composition and performance were as important as musicology, and in which students had a great deal of freedom to choose the topics they explored. My mother

was a clinical psychologist, and I knew a little bit about psychology – I had read some of the books on her bookshelves – so I thought that perhaps I could combine my interest in the topic with my interest in music, and I wrote my final-year dissertation on the psychology of music performance.

Two books had been published in English with "psychology" and "music" in the title – Carl Seashore's *The Psychology of Musical Talent* (1919) and *Psychology of Music* (1938) – but they weren't in the university library. So my dissertation was based on books on philosophy and my own attempt to build a model of what happens between the composer's inspiration, the performer's interpretation of the composer's intentions, and the way the audience constructs the performance – and what happens next. I graduated in 1976 and went on to gain an advanced diploma in singing from the Guildhall School in 1978. That was the year the British psychologist John Booth Davies published his book *The Psychology of Music*. The first edition of the American psychologist Diana Deutsch's book – which had the same title – appeared in 1982, and in 1983 Lerdahl and Jackendoff, also Americans, published *A Generative Theory of Tonal Music*.

Because I was building my career as a professional singer specialising in contemporary music but also singing chamber music, being a soloist with choirs and orchestras, giving concerts and making recordings as a professional choral singer, and teaching, I was quite unaware of developments in music psychology. The UK Society for Research in the Psychology of Music and Music Education – now Society for Education, Music and Psychology Research (SEMPRE) – had been established in the 1970s, with its journal *Psychology of Music* available to members but not, at that time, university libraries. Other societies were beginning to emerge: the Society for Music Perception and Cognition (SMPC), chaired by Diana Deutsch, with its journal *Music Perception*; the Japanese Society for Music Perception and Cognition (JSMPC) and the Deutsche Gesellschaft für Musikpsychologie in Germany. Also, researchers in this developing field were beginning to hold meetings.

The first European symposium on music and the cognitive sciences was held in 1988 at IRCAM in Paris, chaired by Stephen McAdams and Irène Deliège, as Irène's husband Célestin was working there with the great composer and conductor Pierre Boulez. In their introduction to the book that came out of that symposium, they referred to the challenge of combining "a *very* broad range of approaches to music cognition […] [that] bore witness to a diversity of basic assumptions, vocabularies, concepts, aims, methods, interpretations, and reasoning methods that often seemed at first view to be irreconcilable" (McAdams, Deliège 1989: vii). The second European symposium was held in 1990 at the University of Cambridge, chaired by Irène Deliège with Ian Cross; its aim was to facilitate communication across disciplines by focusing on research methodologies. The third meeting was the colloquium held in Trieste in 1991, and at this meeting, l'Association Européenne pour les sciences cognitives de la musique, or the European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM) was born.

You might well ask why ESCOM's founders chose a name including "cognitive sciences of music" – a term coined by the British psychologist Christopher Longuet-Higgins[2] – rather than "perception and cognition" as in the names of the American and Japanese societies, for example. There were two good reasons. One is that the word "science" has a broader meaning than many people think (according to the UK Science Council "the pursuit and application of knowledge and understanding of the natural and social world following a systematic methodology based on evidence"[3]), which is very much applicable to the questions we ask and the methods we use to understand music. The other reason is that it is an acronym, or a set of initial letters that can be said aloud, like IRCAM (l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique).

The main purpose of ESCOM was to bring researchers together from across the whole of the European continent. I hardly need to

2 See Sloboda, Ginsborg 2018.

3 https://sciencecouncil.org/about-science/our-definition-of-science/ (12 December 2022).

remind Estonian readers of the huge upheavals following the singing revolution in 1988, between 1989 and 1991, with the fall of the Berlin Wall and the collapse of the Soviet Union. It is no coincidence that ESCOM was founded at this time, as it was only now beginning to be possible for researchers who had previously worked within their own countries and had had limited opportunities for travel to meet and to learn from each other. For example, there had been an Institute for Research in Music Education at the Fryderyk Chopin Academy – now the Fryderyk Chopin University of Music – in Warsaw, in which Maria Manturzewska had worked since 1974 and where she held the first ever Chair in Music Psychology. In 1990 she organised an International Seminar of Music Psychologists in Radziejowice, which formed a model in some ways for the first ESCOM colloquium in 1991, and when the Chopin Academy planned to close the Institute in 1992, ESCOM members signed a petition to keep it open. Research in music pedagogy and music psychology did continue to be carried out at the Chopin Academy for many decades, until relatively recently, but after a hiatus it is resurgent again elsewhere in Poland.

So – going back to opportunities to travel – the main purpose of ESCOM was to bring researchers together from across the whole of the European continent by holding conferences every three years. These would coincide every sixth year with the International Conference on Music Perception and Cognition, which takes place every two years.

All the triennial and anniversary conferences that have taken place since 1991 to the present day (i.e., until 2021) are shown in Table 1.

ESCOM also holds annual assemblies, workshops and winter and summer schools. These have been delivered primarily online since 2020 because of the COVID-19 pandemic. As early as 1995 ESCOM began to produce a series of books and more recently, since the Irène Deliège Translation Fund was established, translations into English of classic works in German and French on issues relating to music psychology. These include Carl Stumpf's *The Origins of Music* (2012 [1911]), edited and translated by David Trippett; the 2005 Collège de France Lectures delivered by Pierre Boulez, edited and translated by Jonathan Dunsby, Jonathan Goldman and Arnold Whittall as *Music Lessons* (2018); Stumpf's *Tone Psychology*, Vol. 1 (2019 [1883]), translated and edited by Robin D. Rollinger; and André Schaeffner's *The Origin of Musical Instruments: An Ethnological Introduction to the History of Instrumental Music* (2020 [1936]), edited and translated by Rachelle Taylor, Ariadne Lih and Emelyn Lih.

Conferences and books are two ways for researchers to learn from each other. But from the very beginning, ESCOM tried to address the question of how we can learn and communicate across cultural and linguistic boundaries. ESCOM has done this in part by ensuring that its Executive Council represents as many European countries as possible. At the time of writing (October 2022), its current President is an Italian who has worked for many years in Austria and has recently taken up a position at my first alma mater in the UK, the University of York. Vice-president Suvi Saarikallio is Finnish; the Treasurer, Caroline Curwen is British; Renee Timmers, Past President, is Dutch although working in the UK, and the General Secretary, Niels Christian Hansen, is Danish. Other members are Polish, Danish, Serbian and Italian; our highly respected and distinguished honorary members are Irène Deliège, of course, Alf Gabrielsson, and Johan Sundberg from Sweden – Jaan has done a great deal of work with him – and my former PhD supervisor, whom I'm going to be talking about shortly, John Sloboda. And I must acknowledge, too, ESCOM's Administrative Secretary, Andrew Danso, who is Irish, working in Finland.

Since 2017 ESCOM has also had named regional representatives whose role is to encourage participation through regional meetings. These are typically held in regional languages so as not to disadvantage researchers who are not so fluent in English. ESCOM also advocates the development of strategies for helping researchers to publish in English, since this is still largely considered necessary for career progression. There are currently regional representatives in Finland, France, Italy, the Netherlands, Serbia, and Spain, but if any young Estonian researchers would like to be supported in this way, they need only contact the General Secretary of ESCOM, Niels Christian Hansen.

The ESCOM website (www.escomsociety.org) lists all the past executive councils. Presidents

Table 1. ESCOM conferences 1991–2021.

Date	Venue	Chair(s)	Title
27–29 October 1991	Trieste, Italy	Irène Deliège	1st ESCOM Colloquium and General Assembly of ESCOM
23–27 July 1994	Liège, Belgium	Irène Deliège	3rd International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC) and 2nd Triennial Conference of ESCOM
7–12 June, 1997	Uppsala, Sweden	Alf Gabrielsson	3rd Triennial Conference of ESCOM
5–10 August 2000	Keele, UK	John Sloboda and Susan O'Neill	6th ICMPC and 4th Triennial Conference of ESCOM
5–8 April 2002	Liège, Belgium	Irène Deliège	10th Anniversary Conference: Musical Creativity
8–13 September 2003	Hanover, Germany	Reinhard Kopiez, Andreas Lehmann, Irving Wolther	5th Triennial Conference of ESCOM
22–26 August 2006	Bologna, Italy	Mario Baroni, Anna Rita Addessi, Robero Caterina, Marco Costa	9th ICMPC and 6th Triennial Conference of ESCOM
12–16 August 2009	Jyväskylä, Finland	Jukka Louhivuori, Tuomas Eerola, Tommi Himberg, Suvi Saarikallio, Päivi-Sisko Eerola	7th Triennial Conference of ESCOM
23–28 July 2012	Thessaloniki, Greece	Emilios Cambouropoulos and Costas Tsougras	12th ICMPC and 8th Triennial Conference of ESCOM
17–22 August 2015	Manchester, UK	Jane Ginsborg and Alexandra Lamont	9th Triennial Conference of ESCOM
31 July – 4 August 2018	Ghent, Belgium	Marc Leman and others	25th Anniversary Conference of ESCOM: Expressive Interaction with Music
23–28 July 2018	Graz, Montreal, Sydney	Richard Parncutt and others	15th ICMPC and 10th Triennial Conference of ESCOM
28–31 July 2021	University of Sheffield, UK (online)	Renee Timmers, Nicola Dibben, Mark Doffman	16th ICMPC and 11th Triennial Conference of ESCOM: Connectivity and Diversity in Music Cognition

serve a single three-year term and then another single term as Past President, although other members can be re-elected for more than one term. For example, to provide continuity, Irène Deliège was the General Secretary from 1992 until 2009 and Jukka Louhivuori was General Secretary from 2010 to 2018, although Niels Christian Hansen now fulfils this role. ESCOM has never had a large income, although Irène was a superb fundraiser, but it is important that the money it does have is managed efficiently. This means it can support universities to hold conferences and individuals to attend them, and contribute to the cost of publishing books and other resources. As I've already said, Jaan played a vital role in this, as Treasurer of ESCOM from 2010 to the end of 2018.

Musicæ Scientiæ

Now we come to the third part of this article, which focuses on *Musicæ Scientiæ*, the Society's journal. Besides conferences and books, journals are the third way in which researchers can learn from each other. But first I need to return to John Sloboda, who followed Michel Imberty as President of ESCOM from 1992 to 1994, and

was instrumental in founding *Musicæ Scientiæ*. Without any question, he has been the most influential music psychologist in the UK. But he also has a major reputation worldwide; indeed Jaan interviewed him (Ross 2007), and they were fellow members of the editorial team for the Changing Face of Music Education conference for which John wrote the preface to the Proceedings (Sloboda 2009).

As a teenager John was a promising pianist, budding composer and conductor, but rather than pursuing a career as a professional musician, he completed a degree in philosophy and psychology at Oxford, a PhD on the cognitive skills that underlie sight-reading at University College London and post-doctoral research on musical savants with autism. He became a lecturer in psychology at Keele University in 1974, when I was just starting my second year as an undergraduate at York. In 1985 he published a book entitled *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music* (subsequently translated into Estonian and edited by Jaan; Sloboda 1985 and 2007, resp.), and in 1991 he set up the Unit for the Study of Musical Skill and Development, inspired not only by the work of Irène Deliège and her counterparts in France, Finland, Italy, and the Netherlands, but also by Andrzej Rakowski, who was the Polish co-founder of ESCOM, and Maria Manturszewska's Institute for Research in Music Education.

I think I probably first met John in the early 1990s. You will remember that I had a career – quite a successful career – as a freelance concert singer based in London. But times were hard in the UK in the late 1980s; my best-paid work was commercial recordings, and the recording companies were moving out of the UK. At this time my husband – a composer, pianist and conductor – was teaching musicianship at the Guildhall School of Music and Drama, and composition to adult learners at Morley College. He also taught composition as a temporary lecturer at Kings College, London, but at the point where we wanted to have children we knew that one of us needed to have regular, secure employment, and George was in a better position than me to find such a job. He was offered a lectureship at Keele University, and we duly moved to Staffordshire – about three hours' drive north of London – in September 1988.

On my son's first birthday I applied to the Open University to do a degree in psychology by distance learning, thinking that I would be able to follow in my mother's footsteps and become a psychologist working with individuals and families. Our daughter was born in 1991. During the course of my degree, from which I graduated in 1994, I discovered not only that I was interested in cognitive psychology but also that there was a growing discipline called music psychology and that John Sloboda, already a major figure, was based at Keele. I abandoned all thoughts of clinical psychology and asked him to supervise my PhD.

The late 1990s couldn't have been a better time to be studying at Keele. John was working with Michael Howe and Jane Davidson on a huge, funded project on the application of the nature-nurture debate to musical development, looking at the biographical determinants of musical expertise (e.g., Howe et al. 1998). He was working with Richard Parncutt, Eric Clarke and Matti Raekallio on a project to do with piano fingering (e.g., Clarke et al. 1997). Warren Brodsky had done a fascinating PhD on musicians' use of music therapy and therapy via music (e.g., Brodsky, Sloboda 1997). Susan O'Neill was a PhD student focusing on motivation to learn (e.g., O'Neill, Sloboda 1997) and subsequently became a lecturer at Keele in the social psychology of music before returning to her native Canada. John organised monthly music psychology meetings that we attended as well as the weekly psychology research seminars and it felt as though a conference was coming to us every month as we met speakers from across the world. In addition to Andrzej Rakowski, visitors included Kate Stevens (University of Western Sydney), Nicola Dibben (University of Sheffield), Aaron Williamon (Royal College of Music, UK), Daniel Levitin (formerly McGill University, Canada) and Andreas Lehmann (University of Music, Würzburg).

And I vividly remember John coming into a meeting and saying, with great excitement, "ESCOM is going to have its own journal!" There had been a series of little bulletins, but they did not consist of peer-reviewed articles. The first issue of *Musicæ Scientiæ* appeared in March 1997 and included a message from John in five languages: English, French, Italian, Spanish and

German. There were articles in German, French and English, each one followed by abstracts in the other four languages, two book reviews and a list of forthcoming events. In addition to being Permanent Secretary of ESCOM, Irène Deliège fulfilled the role of editor-in-chief of *Musicæ Scientiæ* from its inception until the end of 2009, the role that I fulfil now. In March 2019 I published an editorial in *Musicæ Scientiæ* tracing the history of Irène's editorship. Briefly, she was responsible for producing two issues each year, with additional Special Issues published most years with the aim of gathering together significant contributions around a given theme that would enable readers to gain a sense of the state of the art in that area of literature. Typically, but not exclusively, these included articles deriving from presentations at ESCOM symposia or conferences on topics ranging from interdisciplinary approaches to the cor anglais solo in *Tristan und Isolde* (1998), via musical creativity (2003/2004), to music and evolution (2009). Irène also published six Discussion Forums, which took the form of debates around a central topic or a series of critical commentaries centred on the publication of a significant book. These included "L'Afrique et l'Europe médiévale" by Simha Arom et al. (2000), responses to Nicholas Cook's *Music: A very short introduction* (2001), aspects of time in the creation of music (2004), similarity perception in listening to music (2007 and 2009), and Lerdahl and Jackendoff's *A Generative Theory of Tonal Music* (2010). That same year, 2010, there was a Special Issue devoted to Irène herself and the contribution she had made to the field, including a preface by John Sloboda, an interview with the new editor-in-chief, Jukka Louhivuori, a list of Irène's own publications and the events she had organised to date, and 15 articles by colleagues reflecting different aspects of her research interests.

At this point, between 2010 and 2012, I was preoccupied with work. My research fellowship at the Royal Northern College of Music (RNCM) had been very productive indeed and I had a lot of papers to write. I had been appointed Associate Director of Research in 2009 and in 2011 I was promoted to a personal chair and was now Professor of Music Psychology, with my own research centre, the Centre for Music Performance Research.[4] With my colleagues Gunter Kreutz and Antonia Ivaldi, I had launched a new international, peer-reviewed online journal in 2006, also not entirely coincidentally called Music Performance Research,[5] so I was getting to know a wide range of researchers and reviewers, and learning the skills of an editor. I was rather surprised to be asked to be President of ESCOM, as I wasn't a member of the Executive Council. But the next triennial conference was due to be in the UK and I thought it would be a good idea to host it at the Royal Northern College of Music. I didn't realise that I would then be expected to play such an important role in ESCOM, and that I would be involved in the Society for the next 15 years.

So – first – I became President. This is when I really got to know Jaan, since he had been Treasurer since 2010 and he remained in this role until the end of 2018. As a Society, ESCOM needed better publicity, so we began to improve our website and social media profile. We recruited more student members. We became more democratic; I instituted a proper election procedure, which has now been followed for all three of my successors, Richard Parncutt, Renee Timmers and now Andrea Schiavio. And over the course of the three years there was a great deal of work to do to prepare the 2015 conference. I was delighted, of course, to have the opportunity to show my colleagues across Europe, and further afield, our beautiful building in Manchester and our terrific facilities, and to put together a really interesting and stimulating programme of events and concerts as well as talks. I was lucky enough to be able to persuade Alexandra Lamont, now at Keele University herself, to be co-chair.

I then had three years on the Executive Council as Past President, and one of the highlights was working very closely with Jukka Louhivuori and Lászlo Stáchó to prepare for an ESCOM-supported conference on virtuosity in Budapest, held in 2016. Under Jukka's editorship, *Musicæ Scientiæ* had begun to be published by SAGE, a large academic publishing

4 https://www.rncm.ac.uk/research/research-centres-rncm/centre-for-music-performance-research/ (12 December 2022).
5 http://musicperformanceresearch.org/ (12 December 2022).

house with offices in London and a production department in India. Under Reinhard Kopiez's editorship there was an increase in high-quality submissions such that SAGE was willing to produce four, rather than two issues per year, including Special Issues. In the spring of 2018, Reinhard Kopiez asked me to consider applying for the role of editor-in-chief of *Musicæ Scientiæ*. I duly applied, was appointed, started shadowing Reinhard in September 2018 and took over fully in January 2019. Like all ESCOM roles, being the editor-in-chief is unpaid. It's also a lot of work. On average I receive three or four new submissions every week – it was more during the COVID-19 pandemic – and most manuscripts go through two or more revisions and edits before they are published. The acceptance rate is about 25% but I do try to make useful suggestions to authors as to where else they might consider submitting their manuscripts. Once reviewers have recommended publication I work with the first author to edit almost every manuscript myself, typically after the first round of revisions, rather than waiting until the reviewers are satisfied. I don't get any allowance for it within the hours I work for the RNCM so I tend to do it in the evenings, at weekends and during my vacations. I've even been known to take unpaid leave to catch up with manuscripts I'm working on. But it is a huge privilege to follow in the footsteps of Irène Deliège, Jukka Louhivuori and Reinhard Kopiez, and to be given the opportunity to read the very latest research, and to help its authors share their findings as effectively as possible.

The latest developments are that there is no longer a so-called page budget. Until this year there could be no more than 526 pages each year – this limited us to six or seven articles per issue – and as a result there was a huge backlog of articles published online but not yet in hard copy. Now we can have as many articles in each issue as we like – but I personally am a little daunted by book-length journals, and aim to publish around 10 or 11 articles in each issue. According to the last publisher's report (March 2022), the journal's Impact Factor rose from 1.93 in 2019 to 3.18 in 2020, and its ranking in Psychology, Experimental rose from 44/87 to 31/91 over the same period. According to the journal website,[6] its current Impact Factor is 2.73 and its 5-year Impact Factor is 2.87.

I've kept up the tradition of Special Issues, although with the change of editorship we didn't have one in 2020. The first one I edited appeared in 2019 and was on expressive interaction with music (Guest Editors: Micheline Lesaffre, Edith Van Dyck and Marc Leman), the second appeared in 2021 and was on the social impact of music making (Guest Editors: Brydie-Leigh Bartleet and Lukas Pairon), while the third appeared in 2022 and was on identity and music (Guest Editors: Karen Burland, Guadalupe López-Íñiguez and Dawn Bennett). The 2023 Special Issue will be in memory of Maria Manturzewska, guest edited by Maria Chełkowska-Zacharewicz, Julia Kaleńska-Rodzaj and Anna Antonina Nogaj. In addition, Kacper Mikłaszewski's recent obituary of Maria Manturzewska is available online (open access).[7]

In the final part of this article, I return to the main purpose of ESCOM: bringing researchers together to learn from each other, and as far as possible to overcome cultural and linguistic barriers. In its earliest years, *Musicæ Scientiæ* published articles in French and German as well as English, with abstracts in several languages. This hasn't been the case since it began to be published by SAGE – English is its only language now. But, like all international journals, we have submissions from across the world, not just Europe. At the ESCOM 25th anniversary conference in 2017 John Sloboda made an analysis of first authors submitting manuscripts to *Musicæ Scientiæ* by their country of origin – at least in Europe – and calculated submission rates for each country according to their size of population. These are shown in Table 2. It can be seen that Estonia was in the high participation group, second only to Finland. As we say in English, it punched well above its weight.

For the purposes of my talk and this article, I attempted to update this analysis. This was not straightforward, as 1997 and April 2022 there were submissions from authors in a total of 53 countries. SAGE provides statistics only for *accepted* manuscripts by country, and in fact these are limited to 38 countries. By number

6 https://journals.sagepub.com/home/msx (12 December 2022).

7 https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1029864920980669 (12 December 2022).

Table 2. Authors submitting manuscripts to *Musicæ Scientiæ* by (European) country of origin and mean population (2017).

Country	Authors	Population (m)	Authors/population (m)
GROUP 1 – HIGH			
Finland	66	5	7.29
Estonia	**8**	**1**	**4.41**
UK	182	65	1.54
Sweden	22	10	1.21
Germany	165	81	1.12
Belgium	22	11	1.1
Switzerland	15	8	1.03
Austria	16	9	0.98
GROUP 2 – MEDIUM			
Netherlands	22	17	0.71
France	78	67	0.64
Cyprus	1	1	0.55
Eire	4	5	0.44
Norway	4	5	0.44
Lithuania	2	3	0.36
Italy	29	61	0.26
Greece	5	11	0.25
GROUP 3 – LOW			
Hungary	2	10	0.11
Spain	6	46	0.07
Portugal	4	10	0.05
Romania	2	20	0.05
Poland	2	38	0.02
Turkey	4	78	0.02
Denmark	1	6	0.01

of publications – four in all – Estonia is 20th in the league table. Accordingly, so as to make a comparison with John's analysis in 2017, I focused on the same 23 countries of the European continent, and made the same analysis of contributions per size of population. As shown in Table 3, Estonia is again in second place, just below Finland.

The four publications by Estonian authors are all by Jaan and his former PhD students, now colleagues: Vurma and Ross (2000), Raju et al. (2010), Raju et al. (2015), and Davidjants and Ross (2017). This represents a real achievement on the part of Jaan and his fellow researchers.

Conclusion

I began this article by explaining that Jaan invited me to speak at the conference celebrating his work from my perspective as a fellow member of the executive council of ESCOM and editor-in-chief of *Musicæ Scientiæ*. I'm delighted to have been given this opportunity to talk, and now to write, about my perspectives *on* ESCOM, which

Table 3. Authors whose manuscripts were accepted by *Musicæ Scientiæ* by (European) country of origin and mean population (1997–2022).

Country	Authors	Population (m)	Authors/population (m)
Finland	36	5	7.2
Estonia	**4**	**1**	**4**
Cyprus	2	1	2
Austria	15	9	1.67
Norway	7	5	1.4
Belgium	14	11	1.27
UK	174	65	1.14
Switzerland	9	8	1.13
Denmark	6	6	1
Germany	78	81	0.96
Spain	40	46	0.87
Portugal	8	10	0.8
Netherlands	11	17	0.65
Sweden	6	10	0.6
Greece	6	11	0.55
Republic of Ireland	2	5	0.4
Poland	12	38	0.32
Italy	19	61	0.31
Hungary	3	10	0.3
France	13	67	0.19
Turkey	14	78	0.18
Romania	1	20	0.1

I came to from a career as musician and then a psychologist, and now as much a teacher as a researcher. Jaan's role in ESCOM was vital, because its aim of bringing people together to learn from each other could not have been fulfilled without the careful management of financial income. It is really important to acknowledge Jaan's academic citizenship – his willingness to make a practical contribution that does not typically bring with it much glory.

As for my perspective as the editor-in-chief of *Musicæ Scientiæ* on Jaan as an author – he was a member of the editorial board before my time, and this is another example of his academic citizenship – I've looked at his list of publications in several languages. I am enormously impressed by the range and variety of his research, from disciplines to topics to methodologies and methods, and the huge number of co-authors he's worked with. This issue of *Res Musica* includes tributes to Jaan's research from some of his former students, many of whom are now distinguished colleagues.

In concluding, it only remains to say that, for me, Jaan exemplifies the very best kind of researcher and pedagogue. He is someone who is always willing to learn from others, to collaborate, to encourage and to teach. We are all lucky to have Jaan in our field, to know him as a colleague, and above all to have him as a friend.

References

Booth Davies, John 1978. *The Psychology of Music*. Stanford: Stanford University Press.

Boulez, Pierre 2018. *Music Lessons: The Collège de France Lectures*. Ed. and tranl. by Jonathan Dunsby, Jonathan Goldman and Arnold Whittall, London: Faber & Faber.

Brodsky, Warren, John A. Sloboda 1997. Clinical Trial of a Music Generated Vibrotactile Therapeutic Environment for Musicians: Main Effects and Outcome Differences Between Therapy Subgroups. – *Journal of Music Therapy* 34/1, pp. 2–32, https://doi.org/10.1093/jmt/34.1.2.

Clarke, Eric, Richard Parncutt, Matti Raekallio, John Sloboda 1997. Talking Fingers: An Interview Study of Pianists' Views on Fingering. – *Musicæ Scientiæ* 1/1, pp. 87–107, https://doi.org/10.1177/102986499700100106.

Clegg, J., Jane Ginsborg 2006. *Language and Social Disadvantage: Theory into Practice*. New York: John Wiley & Son Publishers Ltd.

Cook, Nicholas 1998. *Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford Univ. Pr.

Davidjants, Brigitta, Jaan Ross 2017. Conflicts in music in the South Caucasus: The case of Armenians and Azerbaijanis. – *Musicæ Scientiæ* 21/4, pp. 430–441, https://doi.org/10.1177/1029864916662904.

Deutsch, Diana 1982. *The Psychology of Music*. New York: Academic Press.

Ginsborg, Jane 2002. Classical Singers Learning and Memorising a New Song: An Observational Study. – *Psychology of Music* 30/1, pp. 56–99, https://doi.org/10.1177/0305735602301007.

Ginsborg, Jane, John Sloboda 2007. Singers' recall for the words and melody of a new, unaccompanied song. – *Psychology of Music* 35/3, pp. 421–440, https://doi.org/10.1177/0305735607072654.

Howe, Michael J.A., Jane W. Davidson, John A. Sloboda 1998. Innate talents: Reality or myth? – *Behavioral and Brain Sciences* 21/3, pp. 399–407, https://doi.org/10.1017/S0140525X9800123X.

Lehiste, Ilse, Jaan Ross 1997. Folksongs as Interface Between Speech Prosody and Musical Rhythm. – *Third Triennial ESCOM Conference: Proceedings*. Ed. Alf Gabrielsson, Uppsala: University of Uppsala, pp. 241–245.

Lerdahl, Fred, Jay Jackendoff 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Mass. et al.: MIT Press.

Locke, Ann, Jane Ginsborg 2003. Spoken language in the early years: The cognitive and linguistic development of three- to five-year old children from socio-economically deprived backgrounds. – *Educational and Child Psychology* 20/4, pp. 68–79, https://doi.org/10.53841/bpsecp.2003.20.4.68.

Locke, Ann, Jane Ginsborg, Ian Peers 2002. Development and disadvantage: implications for the early years and beyond. – *International Journal of Language and Communication Disorders* 37/1, pp. 3–15.

McAdams, Stephen, Irène Deliège 1989. Preface. – *Music and the Cognitive Sciences: Proceedings from the 'Symposium on Music and the Cognitive Sciences', 14–18 March 1988, Centre National d'Art et de Culture 'Georges Pompidou', Paris, France*. Contemporary Music Review 4, eds. Stephen McAdams and Irène Deliège, Chur et al.: Harwood Academic Publishers, pp. vii–ix.

O'Neill, Susan A., John A. Sloboda 1997. The Effects of Failure on Children's Ability to Perform a Musical Test. – *Psychology of Music* 25/1, pp. 18–34, https://doi.org/10.1177/0305735697251003.

Raju, Marju, Eva Liina Asu, Jaan Ross 2010. Comparison of rhythm in musical scores and performances as measured with the Pairwise Variability Index. – *Musicæ Scientiæ* 14/1, pp. 51–71, https://doi.org/10.1177/102986491001400102.

Raju, Marju, Laura Välja, Jaan Ross 2015. Estonian children's improvisational songs, the nature of performance and songs' coherence with the Western tonal musical canon. – *Musicæ Scientiæ* 19/3, pp. 282–300, https://doi.org/10.1177/1029864915598663.

Ross, Jaan 2003. Same words performed spoken and sung: An acoustic comparison. – *Proceedings of the Fifth Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM)*. Eds. Reinhard Kopiez, Christian Wolf, Irving Wolther and Andreas Lehmann, Hanover: Hanover University of Music and Drama, pp. 406–409.

Ross, Jaan, Friberg, A. 2000. Generative Performance Rules and Folksong Performance. – *Proceedings of the Sixth International Conference on Music Perception and Cognition*. Keele, August 2000 / ICMPC 2000, eds. Chris Woods, Geoff B. Luck, Renaud Brochard, Frederick Seddon, and John A. Sloboda, Keele: Keele University, pp. 1399–1404.

Ross, Jaan 2007. John Sloboda: muusika aitab inimestel paremini toime tulla [intervjuu inglise muusikapsühholoogi John Slobodaga]. – *Eesti Päevaleht*, 27.08, lk. 14–15.

Schaeffner, André 2020 [1936]. *The Origin of Musical Instruments: An Ethnological Introduction to the History of Instrumental Music*. Ed. and transl. by Rachelle Taylor, Ariadne Lih and Emelyn Lih, Abingdon: Routledge.

Seashore, Carl E[mil] 1938. *Psychology of Music*. New York et al.: McGraw-Hill.

Seashore, Carl Emil 1919. *The Psychology of Musical Talent*. Boston, New York: Silver, Burdett & Co.

Sloboda, John A. 1985. *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Clarendon.

Sloboda, John A. 2007. *Muusikaline meel. Kognitiivne muusikapsühholoogia*. [Tallinn]: Scripta Musicalia.

Sloboda, John 2009. Preface. – *The Changing Face of Music Education (CFME09). Music and Environment. 2nd International Conference. Abstracts*. [Tallinn]: Tallinn University, pp. 9–10.

Sloboda, John A., Jane Ginsborg 2018. 25 years of ESCOM: Achievements and challenges. – *Musicæ Scientiæ* 22/2, pp. 147–160, https://doi.org/10.1177/1029864918764574.

Stumpf, Carl 2012 [1911]. *The Origins of Music*. Ed. and transl. by David Trippett, Oxford: Oxford Univ. Pr.

Stumpf, Carl 2019 [1883]. *Tone Psychology*. Vol. 1, transl. and ed. by Robin D. Rollinger, London: Routledge.

Vurma, Allan, Jaan Ross 2000. Priorities in Voice Training: Carrying Power or Tone Quality. – *Musicæ Scientiæ* 4/1, pp. 75–93, https://doi.org/10.1177/102986490000400104.

Vurma, Allan, Jaan Ross 2003. Am I in tune or not? – *Proceedings of the Fifth Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM)*. Eds. Reinhard Kopiez, Christian Wolf, Irving Wolther and Andreas Lehmann, Hanover: Hanover University of Music and Drama, pp. 445–448.

Täies vastavuses Murphy seadusele: Jaan Ross ilukirjanduse tõlkijana

Irina Belobrovtseva

Käesolev artikkel on pühendatud Jaan Rossi tegevusele ilukirjanduse tõlkijana. Mis on tõlkimine ja millega peab tõlkija arvestama? Kuidas teha võõras tuttavaks ja tuttav võõraks? Artiklis vaadeldakse nii Jaan Rossi poolt tõlkimiseks valitud teoste põhjendatust kui ka tõlgete erilisi jooni, kasutatud kirjanduslikke võtteid ja tõlkija tekstitunnetust.

Kohati naljakaid ja isegi ebaloogilisi Murphy seadusi – see nimetus hõlmab ka Chisholmi, Eweritti, Finagle'i seadusi, Kiplingu aksioomi jms. –, mis peegeldavad inimeste kõiki mõtteid, saab rakendada samahästi kui iga inimese puhul. Küsimus on ainult selles, milline konkreetne seadus või aksioom on konkreetse isiksuse jaoks relevantne.

Jaan Ross vastab igati suisa kahele üldtuntud Murphy seadusele, mis tunduvad naljakana, aga on tegelikult täiesti põhjendatud:

1) Igaüks on millegi järele pöörane.
2) Igale süsteemile on omane kasvutendents – iga institutsioon pürgib laienemise poole.

Seda, et Jaan Ross on eesti kultuuris terve institutsioon, võime võtta sulatõena: ta on muusika- ja keeleteadlane, psühholoog, kultuuriajaloolane, Theodor Adorno eestindaja. Kuid sellest kõigest oli talle veel vähe ja nii otsustas ta siseneda ka vene kirjanduse väljale, hakates eestindama kaasaegsete vene kirjanike teoseid ja nende mõtteid – mitte kirjandusklassikuid, kelle nimed on igale vähegi haritud inimesele juba teada. Vaid just nende omi, kelle raamatud ei kuulu üldhariduskoolide õppekavadesse ega ka vene kirjanduse kaanonisse. Samas on selliste kirjanike teosed ootamatud ning levivad kiiresti, venekeelse idioomi kohaselt – nagu soojad saiad.

Tänaseks on Jaan Ross eesti keelde tõlkinud seitsme[1] erineva kaasaegse vene autori seitse erinevat teost:

- Vladimir Voinovitš, „Karvamüts" („Шапка") (ilmus 1987 – tõlge 2002)
- Andrei Gelassimov, „Janu" („Жажда") (2002 – 2005)
- Jevgeni Griškovets, „Kuidas ma koera sõin" („Как я съел собаку") (1998 – 2006)
- Mihhail Šiškin, „Pime muusik" („Слепой музыкант") (1994 – 2009)
- Andrei Ivanov, „Tuhk" („Зола") (2008 – 2010)
- Marina Palei, „Küla" („Хутор") (2004 – 2012)
- Viktor Pelevin, „Kõrilõikajad" („Тхаги") (2010 – 2022)

Kas seda on palju või vähe? Ja milline on Jaan Ross tõlkijana?

Siinkirjutajale pole teada, mis ajendas teda valima nt. Vladimir Voinovitši „Karvamütsi", tollal ei olnud me veel tuttavad. See on jutustus nomenklatuurist ja nõukogude aja inimese soovist kuuluda nomenklatuuri, olgugi et karvamütsi kategooria lõikes. Kuigi jutustuses endas midagi eriti märkimis- või kunstiväärtuslikku ei olnud, oli ta täis sarkasmi, mütse jagati erinevate staatusega inimeste vahel nii, et kõrgel seisvad said näiteks naaritsa- või ondatramütse, vähem tähtsatele pakuti küülikutest tehtud mütse, aga jutustuse peategelane pidi leppima „keskmise kohevusega" kassimütsiga. Sellest sündiski nõukogude vaimuga „vaese inimese" mäss.

Kuidas on aga lood ülejäänud kuue teosega? Ja milline on üldse tõlkija ettemääratus?

Tõlkimisest rääkides peame meeles pidama kogenud tõlkijate ülestunnistusi, kes kaebavad, et teksti rütmi sukeldudes ja seda tunnetades muutub tõlkimine küllaltki kurnavaks ettevõtmiseks: „Mul ei jätku energiat selleks tööks rohkem kui paariks tunniks korraga"[2] (Parks 2020).

Et lugeja tekstist aru saaks, et tal oleks võimalik loetavat teksti võrrelda omaenda

---

1 Pärast artikli valmimist lisandus veel üks: Vadim Bžegovski, „Esimene nahatäis", ilmus Vikerkaares 2023, 4–5.

2 Vt. originaali: „And I don't have the energy for more than a couple of hours of this work at a time." https://www.nybooks.com/online/2020/09/21/the-writer-translator-equation/?lp_txn_id=1389614 (20.07.2022).

kogemusega, tuleb tal nii-öelda teksti siseneda, või nagu Mark Polizzoti on öelnud, tõlkija peab „autorist paremini teksti tundma"[3] (Polizzoti 2018). Tema väide kõlab paradoksina, kuid selle õigsust on kerge põhjendada konkreetse näitega – Jaan Rossi teostatud Marina Palei jutustuse „Küla" tõlkega. Kordan minu poolt selle jutustuse eestikeelse trüki järelsõnas öeldut, ent rõhuasetusega sellel, kuivõrd erinevalt tajuvad kirjeldatavaid sündmusi eesti- ja venekeelsed lugejad. 1979. aastal toimuva tegevustikuga jutustuse minategelane (kes kannab kirjanikuga sama eesnime – Marina – ja lahkus sarnaselt autoriga 40-aastasena oma kodumaalt – Palei elab 1995. a. alates Hollandis –, ning nagu autorgi on ta kutseline kirjanik) „sõitis Eestisse, puutus seal kokku sallimatusega venelaste suhtes, kuid samal ajal näib vene lugejale siiski … nagu oleks kogu sündmustik allutatud teatud kunstilisele töötlusele: see tähendab, midagi nagu oleks juurde lisatud, midagi teravdatud, mõned tegelased välja mõeldud …" (Belobrovtseva 2012: 58).

Vestluse käigus jutustuse eestindaja Jaan Rossiga, otse minu silme all kujunes Palei tekstist *roman à clef* ehk „võtmeromaan", jutustus päris elust, millele ilukirjanduslik vormistus on vaid fassaad. Jaan Ross määratles kohe ja eksimatult nii koha, kus tegevus toimub, kui ka mitmed tegelased, kes jutustuse käigus ette tulevad. Mind vaevas küsimus, kui suur osa kirjutatud loost võiks vastata tõele, ning Jaan Ross oli veendunud, et kõik. Hilisemas kirjavahetuses Marina Paleiga sai see tõlkija veendumus ka kinnitust.

Kuidas aga tunnustatakse tõlkija filigraanset tööd? Millised loorberid tema tööd kroonivad? Üks huvitavatest vene intellektuaalidest, filosoof, filoloog ja tõlkija Vladimir Bibihhin (1938–2004) kirjutas, et

> on rida põhjuseid, miks tõlkimist peetakse tühiseks asjaks. Ükskõik kui palju aega selle peale ka ei kulutataks, ei anna see originaalile oluliselt väärtust juurde. Suurele autorile võivad ühtviisi vähe juurde anda nii halvim kui ka parim tõlge. Oma lemmikteose tõlkimiseks tehtud suur töö on sisuliselt vaid teie enda isiklik kangelastegu, mida suudab ehk korvata vaid mõte tunnetada lähedust teile armsa vaimujõuga (Bibihhin 2001).

Muusikateadlasest, psühholoogist ja Eesti Vabariigi Teaduste Akadeemia liikmest Ross võib endale lubada luksust olla samaaegselt ka tõlkija ja seda mitte elatise teenimise nimel, vaid just siis, kui loetud autor talle huvi ja vaimset rahulolu on pakkunud. Selline tundeelamus, see energia kandub vältimatult üle ka tema eestindatud teksti lugejale. Tuntud kirjaniku ja tõlkija Mark Polizzoti sõnul on „tõlkimine kesktee võõra tuttavaks tegemise ja tuntu võõrandamise vahel"[4] (Polizzoti 2018).

Kõigepealt valib Jaan Ross pakutavate tekstide seast kaljukindlalt kõige keerulisemad teosed, mis ei nõua mitte pelgalt sisu edasi andmist, vaid ka mõistmist, isegi selle dekodeerimist. Selle printsiibi järgi valis ta Mihhail Šiškini loomingust jutustuse „Pime muusik". Ross luges tähelepanelikult läbi kõik, mida on tema valitud teose kohta kirjutanud kriitikud. Samas pole ta kordagi käinud sissetallatud rada mööda. „Pimedas muusikus" näitas ta ennast uurijana, kes kasutab induktsioonimeetodit. Jah, tal oli vaja öelda, et juba jutustuse pealkiri viitab ukraina juurtega vene kirjaniku Vladimir Korolenko (1853–1921) samanimelisele kanoonilisele tekstile. Ross on hoolas tõlkija, loomulikult luges ta selle esimese „Pimeda muusiku" (1886)[5] läbi. Ja sai kohe aru, et Korolenko jutustust peetakse vaatamata peategelase tragöödiale kaasajal massikirjanduse lemmikžanri – õnneliku lõpuga armastusromaani – näiteks. Teine komistuskivi oleks tõlkija jaoks Apuleiuse „Amor ja Psühhea" („Amor ja Psyche") intertekstuaalne kasutus Šiškini teoses. Ja selliseid kohti võiks veel palju loetleda! Kuidas käitub Jaan Ross tõlkijana?

Vastavalt Murphy seadusele ta laieneb – kirjutab järelsõna, kuhu mahutab enda uurimise tulemused, mis teevad teksti vastuvõtu (või taju) lugeja jaoks palju kergemaks:

---

3 Vt. originaalis: „The translator must know the text better than the author". https://aeon.co/essays/is-the-translator-a-servant-of-the-text-or-an-original-artist (10.09.2022).

4 Vt. originaalis: „translation navigates between making the strange familiar and the familiar strange". https://aeon.co/essays/is-the-translator-a-servant-of-the-text-or-an-original-artist (10.09.2022).

5 Eesti keeles ilmunud 1960 Johan Tamme tõlkes.

> Niisiis on jutustuse teemaks armastus. Eri liine aga on sealjuures nii palju, et põhjust pole rääkida mitte kolmnurgast, vaid hulknurgast. Kombinatsioon (kõrvaltegelasi arvestamata) on kokkuvõttes sümmeetriline: kaks pluss kaks pluss kaks. Nagu teada, võib armastus olla üks kõige julmemaid elunähtusi. See võib pakkuda ülimat rõõmu, ent viia ka suurte kannatusteni ja isegi tappa. Armastuse võimu näitlikustab suurepäraselt tuntud müto-loogiline motiiv, kus Amor sihib inimest vibuga, kuid inimene on Amori valiku ees jõuetu. Armastust ei saa tahtega juhtida – sellest tuleneb ka julmusega pikitud hullumeelsus, enesevalitsuse puudumine, tsiviliseerimatu käitumine jms „Pimedas muusikus". Šiškini teosed on realistlikud sel määral, kuivõrd kõik neis kirjeldatavad situatsioonid on elus reaalselt mõeldavad, kuigi sellist julmuse kontsentratsiooni nagu Šiškinil elus tavaliselt ei esine (Ross 2009: 33).

Šiškinil on tõlkija Rossi elus eriline koht – juba pärast „Pimeda muusiku" eestindamist vestles Ross kirjaniku endaga festivali HeadRead raames (Ross 2010), ta jälgis Šiškini põhimõttelist ja julget loobumist esindada 2013. aastal Venemaad rahvusvahelisel raamatumessil[6] ja selle tagajärjena tema järkjärgulist eemaldumist Venemaast, aga mitte vene kirjandusest.

Kuid Šiškin pole ainus nii-öelda raske kirjanik tõlkijast Rossi pärandis. Järgmine „keeruline" autor oli Andrei Ivanov, tema esimestel Eesti kirjandusmaastiku silmapiirile kerkimise aastatel. Ivanovi kahe esimese jutustuse „Minu Taani onuke" (2007) ja „Tuhk" (2008) tõlkijateks olid Ilona Martson ja Jaan Ross.

Ivanovi jutustus „Tuhk" seostub tema kuulsate Hanumani romaanide ja lühijuttude tsükliga – jutustaja istub Taanis punkarite külas, mis asetseb ümber laguneva lossi ja meenutab elu Pääskülas. Just jutustusega „Tuhk" sai selgeks, et esmapilgul kiretu ja nagu tegelikkusest ära lõigatud Ivanovi proosa on täis oma aja märke:

> Kord aastas, aga võib olla sagedamini ilmus meie tänavale üks mees … mõõtis kiiresti, rapsides ja närviliselt kõike, mis talle kätte juhtus. … Nagu hiljem selgus, andsid tema mõõtmised iga kord erinevaid tulemusi, nagu ka meie vastused tema küsimustele … Kõik – uksepiidad, laed, seinad, kaevude sügavus, taevani ulatuvate aiapostide kõrgus … ja tähtede asend – kõik, nagu osutus, oli pidevas muutumises. Nurgad nürinesid üha enam, uksed avanesid ja sulgusid üha halvemini, lillevaasid aknalaudadel enam ei püsinud, kaevud vajusid sügavamaks, katused madalamaks, ning isegi taevas üha lähenes aia veeres istuvatele vanainimestele ja sosistas neile midagi. […] Jah, majad olid vääramatult liikumas nõlvakule alla ning mitte miski ei võinud enam nende kokkuvarisemist takistada. Nad varisesid alla justkui aegluubis laviin – üks sentimeeter aastas. Aastatega said sentimeetritest meetrid. […] Ja lõpuks 1991. aastal variseski kokku kõige äärepoolsem ning ammu elaniketa maja, ning kõik läks segi ja kaotas järsku mõte.
>
> Minu, ja ainuüksi minu silmis on see Tallinna äärelinna nurgake oma käest libiseva tuleviku, … prügimäe ja muu sellise kilakolaga ammu teisenenud üheksakümnendate aastate alguses oskamatult lavale toodud ajaloolise lühinäitemängu metafooriks (Ivanov 2010: 55–58).

Ross tõlkijana tajub, et selle rõhutatud ükskõiksuse taga seisab koduseks muutunud maailma varingust tekkiv terav valu. Ta tahab lisaks algupärandi edastamisele selle ka omaks võtta ning teha see ka lugejale omaseks. Kuidas seda teha?

Ta vestleb autoriga korduvalt ja pikalt (vaat mille poolest kaasaegne kirjandus on klassikast etem – klassikult ei saa küsida ei üht ega teist, aga seda nii poolnaljaks öeldes), et endale täpselt ette kujutada jutustuse tegevuskohtadeks olevaid Kalamaja dekoratsioone. Ta püüab Ivanovi natuke ka parandada, et fiktiivne, väljamõeldud maailm oleks reaalsusega ikkagi tasakaalus.

Kuna ka nende ridade autor elas üsna kaua Kalamajas, siis saatis Ross oma kaalutlusi selle kohta ka mulle. Toon nad siinkohal pisut kärbitud kujul ära:

---

6 Vt.: Mikhail Shishkin refuses to represent 'criminal' Russian regime. – *The Guardian*, 2013, 7. märts, https://www.theguardian.com/books/2013/mar/07/mikhail-shishkin-russia-us-book-expo (18.01.2023).

> Kalevi ja Salme tänavaga ongi see probleem, et nad on risti. Andrei kirjeldab tänavat, mis kulgeb samas suunas Salme, Kungla ja Volta tänavaga. Volta tänav ei saa see olla, sest Volta tänav ei möödu Salme kultuurikeskuse juurest ja ei jõua välja Kalamaja põhikooli juurde. […] Andrei nõustub mu tõlgendusega Salme tänava kasuks. Aga nagu ma ka osutan, kirjelduses võib leiduda elemente teistest paralleeltänavatest, siis Kungla ja miks ka mitte Volta tänavast.
>
> [Teie] viide Kalamaja keskkoolile on suurepärane ja ilmselt õige. Oleksin ise pidanud selle peale tulema.[7]

Vähe sellest, Jaan Ross avaldab oma mõtisklused jutustuse geograafia kohta kõigepealt ettekandes Andrei Ivanovile pühendatud seminaril ja pärast seda ka Vikerkaares (Ross 2021). Ja lõppeks, töö selle jutustuse tõlkimisel viis tõlkijast Rossi veel ühe huvitava teemani – venelaste ja eestlaste erineva psühhogeograafilise reaalsuseni.

Imelikul kombel kõlavad Jaan Rossi tõlgitud teosed just täna, meie lõplikult muutunud tegelikkuses äärmiselt aktuaalsetena. See on omamoodi kinnitus tõlkija valiku õigsusest, tema probleemi sisu prohvetlikust arusaamisest. Toon mõne näite.

Andrei Gelassimovi jutustuse „Janu" peategelased on Tšetšeenia sõjas osalenud noored poisid. Oma kodumaal mitmeid kirjandusauhindu saanud Gelassimov tunnistati 2005. aastal Pariisi Raamatusalongi päevade ajal kõige populaarsemaks vene kirjanikuks Prantsusmaal, kus ta tollal edestas nimekaid Ljudmilla Ulitskajat ja Boris Akuninit. Jutustuse põhjal vändatud samanimelisel filmil oli suur menu filmifestivalidel. Ja vaatamata sellele, et tuntud kriitik Dmitri Bõkov nimetas Gelassimovi raamatuid „kirjanduslikuks *mainstream*'iks" ja „suhkruvatiks", sest neid olevat väga kerge lugeda ja lihtne ka unustada (Bõkov 2003), kõlab jutustus Jaan Rossi tõlkes tänases olukorras vägagi aktuaalselt.

Ross tabas ära selle, mis on jäänud paljudele vene kirjanduskriitikutele arusaamatuks – Gelassimov kujutab sõja jubedusi omal moel. Jah, ta mainib tulevahetust, plahvatusi, tuttavate ja sõprade surma. Ent kõige õudsem on tal selle sõja nii-öelda argipäevasus, programmeeritus, ettemääratus. Võtame näiteks sõjakomissariaadi lammutamise kirjelduse:

> Seisad prahihunnikul, teed suitsu ja mõtled: siin ma istusin vastuvõtukomisjoni ees, ise üleni paljas, tagumik kleepus veel nii naljakalt koiku vakstu külge. Mõtled umbes nii, kurjus on maa pealt kadunud. Ja hing hõiskab. Nagu oleks mitmepealisele lohele üks-null ära tehtud. Aga pärast selgus, et võta näpust. Paar tänavat edasi ehitati uus sõjakomissariaat. Sedakorda mitte enam puumaja. Nagu muinasjutus: raiud lohel ühe pea ära, kaks kasvab juurde. Üks-null ei tule kuidagi välja (Gelassimov 2005: 17).

Siinkohal tuleks ikkagi üks ääremärkus teha: algupärandis mingit lohet ei ole, on aga hirmus muinasjututsaar Surematu Kaštšei. Aga mida see Kaštšei tähendab Eesti lugejale? Kalju Kangur, kes tõlkis eesti keelde Puškini poeemi „Ruslan ja Ludmilla", jättis selle nime muutmata kujul alles, kujundist lõpuni aru saamata: „Seal vireleb kuningas Kaštšei kulla pärast". Jaan Ross valis teise tee. Temale oli peamine just mõistmine, et hirmsast koletisest ei ole võimalik kuidagi jagu saada. Siin ongi mitme peaga lohe ilmumine omal kohal.

Üks esimesi Jaan Rossi tõlgitud Jevgeni Griškovetsi tekstidest oli huvitavas monodraama žanris kirjutatud „Kuidas ma koera sõin". See on teravmeelne, kergesti loetav jutustus ning võib-olla just seetõttu ei tahtnud Ross oma tõlget seletustega üle koormata. Asi on selles, et väljendit „koera süüa", mis on tegelikult idioom ja tähendab „kogemusi saama", kasutatakse selles jutustuses sõna otseses tähenduses – korealasest teenistuskaaslane valmistab oma sünnipäevaks koerast rahvusroa ning seda mitte süüa oleks ülimalt piinlik ja kaaslasele solvav. Niisiis on pealkiri kohane selles teoses, kus räägitakse poiste mereväkke (s.t. kolmeks aastaks sõjaväkke) minekust Kaug-Ida saarele nimetusega Vene saar.

Minategelane, kes remargi kohaselt on kolme- või neljakümnene, meenutab kaotatud kolme aastat ja küsib:

[7] Artikli autori isiklik arhiiv.

> Huvitav oleks teada, kellele oli kõike seda tarvis, mida me Vene saarel tegime? Konkreetselt kellele? Kas oli mõni mees, kes oleks mõistnud, milleks see kõik toimub? Kui oli või kui on, siis kes see mees on? Isegi ette ei suuda kujutada … seal … sõjaväes, ma tundsin ja pärast sain ka aru, et kodumaa ja riik, kus sa oled sündinud, ei ole üks ja sama. Võib olla on see niigi selge, kuid sellest peab siiski ise aru saama … noh … aru saama! Mida me seal ikkagi tegime? Tegime väga palju kõiksugu jampsi … Ja kõike seda nimetati teadagi – 'kodumaa kaitsmiseks' (Griškovets 2006: 19, 22).

Minategelane hakkab kiiremini rääkima, justkui tema pulss oleks kiiremaks muutunud, ning Ross annab seda edasi väga veenvalt, osalt ka tänu eesti keelele omasele lühidusele võrreldes vene keelega:

> Neil hetkedel, kus mul oli nii halb olla, et halvem enam olla ei saanud, kui mind jubedalt … solvati … neil hetkedel … mul polnud enesest kahju. … Mul oli välja-kannatamatult kahju oma vanematest ja kõigist teistest, kes mind armastavad. … Ema, kelle jaoks ma olen … Ja isa … Nad ju tunnevad mind … Hoiavad ja armastavad … Aga mulle antakse samal ajal kere peale … korralikult … Ja mind ei ole olemas … Seda inimest, keda kõik väga armastavad ja ootavad, ei ole olemas … Mind, see tähendab teda, pole olemas. Aga minu kodused ei tea sellest midagi. Mind pole olemas (Griškovets 2006: 28–29).

Hetkeks aktuaalsusest eemaldudes ütlen, et ajapikku on Jaan Ross hakanud end üha vabamalt tundma tõlgitava teksti tõelise valdajana. Hiljuti avaldati tema tõlkes vene kirjanduses ühe kõige diskuteeritavama autori Viktor Pelevini jutustus. Ja seekord muutis muidu hoolas ja täpne tõlkija Ross ilma igasuguse raskuseta ära raskesti loetava pealkirja „Thagi", millest tavalugeja vaevalt aru saab, ning pani selle asemele kutsuva pealkirja „Kõrilõikajad" (Pelevin 2022). Selline tee tõlkijavabaduse poole on aastatepikkuste oskuste ja kogemuste tulemus.

Ent läheme tagasi Jaan Rossi tõlgitud teoste aktuaalsuse juurde. Kui mõlemad siin tsiteeritud sõjaväe ja sõjaga seotud teosed, mis on tänasel päeval iseenesest aktuaalsed, siis kolmas jutustus, mida tahan mainida, ei räägi üldse sõjast, kuid ei ole seetõttu vähem aktuaalne, võib-olla on selle aktuaalsus isegi teravam. Jaan Rossi jaoks oli Marina Palei jutustus „Küla" *must-be-* ja *must-read*-raamat. Tõenduseks on selline lugejatele teadmata fakt, et teose autor soovis oma jutustuse avaldamise eest saada Loomingu Raamatukogult ülemäära kõrget honorari, ning mida tegi siinkohal tõlkija – ta loobus oma honorarist Marina Palei kasuks. Miks ta nii tegi?

Jutustusel „Küla" oli Jaan Rossi jaoks kaks tähtsat momenti: esiteks autobiograafiline aspekt – selle tegevus toimub Rossile tuttavas ruumis, ja nagu juba varem sai mainitud, ta tunneb mõningaid teose tegelaste prototüüpe. Teiseks, „Küla" keskmes on eestlaste tõrkuv suhtumine teose autoriga samanimelisse vene naispeategelasse, kes üritab sellist suhtumist mõista ning jõuab järelduseni, et inimese üheks olulisemaks omaduseks on isikliku vastutuse tunnistamine isegi kõige kibedamatel elu-hetkedel.

Marina Palei kirglik ülestunnistus jutustuses „Küla" kõlab, nagu see oleks täna öeldud, ja ka selle tuline päevakajalisus oli Jaan Rossile üheks põhjuseks hakata seda teost tõlkima:

> Lugu hakkab lõppema. Ning järelikult on praegu paras aeg püüda selgusele jõuda küsimuses, mida ei õnnestu vältida. … See küsimus puudutab ajaloolist süüd ja isiklikku vastutust. … „Mida sa sonid?" küsivad minult inimesed, kes elavad maal, mille keelt ma räägin. „Me ei saa mitte midagi aru, millest sa räägid." Mind ei pane selline vastus üldsegi mitte imestama. Inimesed elavad ja tapavad edasi ainuüksi sellepärast, et neil puudub mälu. Kui neil oleks mälu, siis nad lõpetaksid tapmise – aga ühtlasi lõpetaksid nad ka elamise (see tähendab, liikumise kuhugi „edasi"). Ent mulle ei lähe üldised seadused korda. Mul tuleb iseendaga toime tulla … Oma südametunnistusega. Niisiis: aeg on kulunud, otsad vette kadunud. Tuleb välja, et süüdlasi pole. Suured ja tugevad on alati väikeseid ja nõrku alistanud (Palei 2012: 51).

Kirjanik seab ritta kõik need, kes eiravad täielikult oma süüd eestlaste kannatuste pärast, nende eestlaste, kelle ilmselge paha-tahtlikkusega tema peategelanna kokku puutus.

Selles reas on lõpuni oma õigsusse uskunud ideolooge, on poliitikuid, kes olevat tahtnud „paremat", on sõjaväelasi, kes täitsid käske, harimatuid majandustegelasi, müüdavaid ametnikke. Ja keegi neist ei tunnista end süüdi.

> Aga kes see on, kes selle ahela lõpus jalalt jalale tammub? Päris-päris lõpus? Kes see karjub seal peenikese häälega: „Mina, mina isiklikult olen süüdi!" … See olen mina. … Aga süü eeldab vastutust. Milles seisneb vastutus, kui sa ei saa mitte millelegi mõju avaldada? Pole tõsi, saan küll. Sellepärast ma seda teksti kirjutangi. Sellepärast on mul jõudu seda kirjutada (Palei 2012: 52).

Kahtlemata võttis Jaan Ross kokku vastuseisu kurja jõule ja eneseväärikuse, mis on lahutamatult seotud valmidusega tunnistada kollektiivset ja isiklikku süüd. See aga lubab meil veel kord veenduda tõlkija eksimatus vaistus. Samas tähistab Palei jutustuse tõlge veel üht Jaan Rossile kui tõlkijale omast joont. Kord, esinedes Lev Tolstoi romaanile „Anna Karenina" pühendatud saates, ütles Ross, et Anna kohtumist pojaga kujutaval fragmendil oli talle maagiline mõju – „ma püüdsin aru saada, kas sellel on mingi muusika kõla. Ei, aga selles on minu jaoks mingi keemia" (Tähenduse teejuhid 2021). Arvatavasti tunnetas ta samasugust muusikalist kõlajõudu ka Marina Palei jutustuses, mis on eesti keelde tõlgitud omamoodi erilise rütmilaenguga.

Kokkuvõtteks võib märkida, et Jaan Rossi tegevus tõlkijana toob esile veel ühe tema mitmekülgse isiksuse tahu ja samal ajal on see harmoonilises kooskõlas tema põhitegevustega muusikateadlase ja psühholoogina.

Artikli valmimist on toetanud Euroopa Liit Euroopa Regionaalarengu Fondi kaudu (Eesti-uuringute tippkeskus), see on seotud Eesti Haridus- ja Teadusministeeriumi uurimisprojektiga TAU-16078.

Kirjandus

Belobrovtseva, Irina 2012. Järelsõna. – Marina Palei. *Küla*. Tlk. Jaan Ross, Loomingu Raamatukogu 15, Tallinn: Kultuurileht, lk. 57–60.

Bibihhin, Vladimir 2001. Podstanovochnyi perevod. – *Slovo i sobytie*. Moskva: URSS, http://www.bibikhin.ru/podstsnovochnyi_perevod (01.10.2022).

Bõkov, Dmitri 2003. Andrei Gelassimov pohozh na pisatelya. – *Novyi Mir* 1, https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2003/1/andrej-gelasimov-pohozh-na-pisatelya.html (18.01.2023).

Bžegovski, Vadim 2023. Esimene nahatäis. (Tlk. Jaan Ross.) – *Vikerkaar* 4–5, lk. 8–18.

Gelassimov, Andrei 2005. *Janu*. Tlk. Jaan Ross, Loomingu Raamatukogu 16–17, Tallinn: Kultuurileht.

Griškovets, Jevgeni 2006. *Kuidas ma koera sõin*. Tlk. Jaan Ross, Loomingu Raamatukogu 36, Tallinn: Kultuurileht.

Ivanov, Andrei 2010. Tuhk. (Tlk. Jaan Ross.) – *Minu Taani onuke. Tuhk*. Loomingu Raamatukogu 7–8, Tallinn: Kultuurileht, lk. 47–122.

Palei, Marina 2012. *Küla*. Tlk. Jaan Ross, Loomingu Raamatukogu 15, Tallinn: Kultuurileht.

Parks, Tim 2020. The Writer–Translator Equation. – *The New York Review of Books*, September 21, https://www.nybooks.com/online/2020/09/21/the-writer-translator-equation/?lp_txn_id=1389614 (20.07.2022).

Pelevin, Viktor 2022. Kõrilõikajad. (Tlk. Jaan Ross.) – *Vikerkaar* 6, lk. 24–46.

Polizzoti, Mark 2018. *Sympathy for the Traitor: A Translation Manifesto*, https://aeon.co/essays/is-the-translator-a-servant-of-the-text-or-an-original-artist (10.09.2022).

Ross, Jaan 2009. Sanitaararst barakis. – *Vikerkaar* 9, lk. 33–35.

Ross, Jaan 2010. Mihhail Šiškin*: maailm Šveitsis elava vene kirjaniku pilgu läbi*. – HeadRead: Tallinna Kirjandusfestival, 5.–9. mai 2010.

Ross, Jaan 2021. Tallinna reaalidest Andrei Ivanovi jutustuses „Tuhk". – *Vikerkaar* 36/12, lk. 59–63.

Tähenduse teejuhid 2021. Saade Lev Tolstoi raamatust „Anna Karenina". https://kuku.pleier.ee/podcast/tahenduse-teejuhid/52380 (26.03.2021).

Šiškin, Mihhail 2009. Pime muusik. (Tlk. Jaan Ross.) – *Vikerkaar* 9, lk. 4–32.

Voinovitš, Vladimir 2002. *Karvamüts*. Tlk. Jaan Ross, Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.

Meie südames leidub koht Adornole

Marju Raju (transkribeerija ja koostaja)

Theodor W. Adornot (1903–1969) võib pidada üheks olulisemaks 20. sajandi kultuuri ja ühiskonnaelu mõtestajaks, keda peavad „omaks" nii filosoofid, sotsioloogid kui muidugi muusikateadlased. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia korraldas koostöös Kultuuriteaduste ja kunstide doktorikooliga 2022. a. kevadel avatud kursuse „Kuidas kõnetab Adorno uue muusika filosoofia meid täna", mis pakkus osalejatele võimaluse Theodor W. Adorno raamatu „Uue muusika filosoofia" (1949) mõistmiseks ja sügavamaks analüüsiks. Akadeemik Jaan Rossi esmatõlkes ilmus nimetatud raamat eesti keeles 2020. aastal, mille eest sai Ross Eesti Kultuurkapitali helikunsti sihtkapitali preemia. Adorno kursus osutus väga populaarseks, seda kuulas üle kolmekümne tudengi, õppejõu ja teadlase EMTAst, Tallinna Ülikoolist, Tartu Ülikoolist, Arvo Pärdi Keskusest ja Eesti Muusikateaduse Seltsist. Kursusele pani punkti Jaan Rossi 65. sünnipäevale pühendatud vestlusring „Kelle südames leidub koht Adornole?" Eesti Muusikateaduse Seltsi Tartu päeva konverentsil 23. aprillil 2022. Vestlusring avas Adorno pärandit laiemalt, hõlmates lisaks muusikafilosoofiale ka Adorno ühiskonnakriitikat ja -filosoofiat ning tema tegevust sotsioloogia valdkonnas. Vestlusringis osalesid lisaks Jaan Rossile veel ühiskonnateadlane ja SA Liberaalne Kodanik juht Tarmo Jüristo, TÜ eesti kirjanduse ja kultuuriteaduste doktorant Indrek Ojam, Turu Rootsi ülikooli (Åbo Akademi) sotsioloogiaprofessor Mikko Lagerspetz ja EMTA muusikapsühholoogia teadur Marju Raju.

Siinne tekst annab edasi huvitavamad mõtted, mis vestlusringis esile kerkisid. Tegemist ei ole vestlusringi täpse protokolliga, sest nagu Indrek Ojam pärast umbes tundi aega vestlemist märkis, oli vestlus „selline väga atonaalne, ühe teema juurest teise juurde" liikuv. Siin tekstis on püütud need teemad süsteemsemalt koondada.

Metakriitika: Charles Rosen Adornost

Jaan Ross: Tahaksin öelda niipalju, et minu sõnavõtud võiks nimetada omamoodi kriitika kriitikaks, võib-olla peaks kasutama sõna „metakriitika". Ma kavatsen rääkida sellest, kuidas Adorno on kritiseerinud eeskätt Stravinskit, aga ka paljusid teisi, ja rääkida sellest, kuidas on kritiseeritud Adornot. Minu mõtted rajanevad põhiliselt ühel Charles Roseni artiklil pealkirjaga „Should we adore Adorno?". Pange tähele sõnamängu: *adore Adorno*! Kas me peaksime Adornot jumaldama? See [artikkel] on ilmunud väljaandes The New York Review 20. oktoobril 2002. Enne kui tulla Roseni mõtete juurde, tuleks rääkida sellest, kes Charles Rosen oli. Tema eluaastad on 1927–2012. Sündis New Yorgis Manhattanil ja suri New Yorgis Manhattanil. Elas praktiliselt kogu elu Manhattanil, kui välja arvata lühike episood, mil ta õppis Princetoni ülikoolis, ja hoopiski mitte muusikat.[1] Princeton on New York Cityst vähem kui 100 kilomeetri kaugusel, nii et ta ei kolinud oma kodusaarelt kuskile. Rosen oli väga kuulus pianist ja väga kuulus muusikateadlane. Tema huvide keskmes olid klassikud – Haydn, Mozart ja Beethoven. Ja iga muusikat vähegi tundev inimene teab, et need kolm heliloojat moodustavad Lääne süvamuusika kultuuri absoluutse tuuma. Et inimene, kes tegeleb Haydni, Mozarti ja Beethoveniga, ei saaks tegeleda eriti millegi olulisemaga. Muidugi, Bach on erand, aga ma ei süvene sellesse. Roseni kõige kuulsam raamat kannab nimetust „Classical style". Rosen on käinud ka Tallinnas aastal 2000, esinenud Tallinnas kontserdiga ja pidanud heliloojate liidus ettekande. Roseni vanemad olid vene juudid, immigrandid USAs, ja tema muusikaliste õpingute kulg on üsna ebatavaline. Kõigepealt õppis ta Juillardi muusikakoolis, mis on väga kuulus kool, 7.–11. eluaastani, aga seejärel asus ta

[1] Õppis seal prantsuse keelt. – Siin ja edaspidi koostaja märkused.

õppima ühte Manhattani eramuusikakooli, mida vedas abielupaar Moriz Rosenthal ja Hedwig Kanner-Rosenthal. Rosen on õpetanud ka õppeasutuses Royal Northern College of Music, kus on töötanud Jane Ginsborg, kes pidas ka täna ettekande.[2]

Charles Roseni kõige tõsisem etteheide Adornole on rassism. Tänapäeva ühiskonnas ei söandaks keegi avaldada sellist arvamust [nagu tegi Adorno], ta tõugataks ühiskonnast välja, ta muutuks paariaks, aga kuna Adorno tegutses mitmekümneid aastaid tagasi, siis seda ei ole juhtunud. Adorno rassism seisneb selles, et ta väidab, nagu slaavi päritolu muusika oleks alaväärtuslikum võrreldes germaani päritolu muusikaga. Minu jaoks on see väide koletuslik. Pärast Tšaikovskit, Rahmaninovi, Prokofjevit, Šostakovitšit väita, et slaavi muusika on alaväärtuslik – midagi jäledamat välja mõelda ei ole väga võimalik. Ma saan muidugi aru, et Ukraina sõja tingimustes oleks niisugune mõte ju populistlikult väga atraktiivne, aga peab ütlema, et Adorno põlgus slaavi päriolu muusika suhtes ei piirdu ainult Venemaaga, see käib ka Dvořaki kohta. Ma võin muidugi natuke modifitseerida oma ideoloogilist positsiooni, sellepärast et Adorno on mõistnud räigelt hukka ka Jean Sibeliuse muusika. Me oleme „parema puudumisel" Sibeliust pidanud peaaegu et oma heliloojaks. Mikko [Lagerspetz] võib seda kinnitada või ümber lükata, aga Soomes on suhtumine Adorno kirjutistesse kohati väga figuratiivne. Adorno on põlglikult kirjutanud näiteks ka Béla Bartókist, kuigi üks temapoolne teine rassistlik mõtteavaldus on see, et arenemata Ida-Euroopa maades on vähearenenud tonaalse muusika kirjutamine aktsepteeritav. Samuti on ta kasutanud väga dekoratiivseid väljendeid Claude Debussy kohta ja olnud erakordselt kriitiline Hindemithi suhtes, kes on tegelikult väga-väga saksa helilooja.

Ma tahtsin veel öelda Adorno keele[kasutuse] kohta, et Rosen on selle suhtes kriitilisem kui meie siin praegu. Rosen ütleb, et Adorno lähimad kolleegid on tunnistanud, et nad ei saa aru, mida Adorno kirjutab. Ja siit edasi tekib tunne, kas Adorno ka ise saab aru, mida ta kirjutab. Roseni arvates Adorno ei ole ka originaalne mõtleja, vaid on omaks võtnud ja ümber sõnastanud selle, mida Karl Marx on kirjutanud Hegeli kohta. Mul ei ole nii palju pädevust, et seda väidet jaatada või hakata ümber lükkama.

Veel üks Roseni mõte on see, et „Uue muusika filosoofias" kirjutab Adorno oma teksti seriaalselt, kus teineteisega võistlevad halb ja hea, ja ma arvan, et see on üsna terane tähelepanek, mida tasuks silmas pidada.

Võib-olla [on] huvitav teada, et Adorno töötas kogu elu raamatu käsikirja kallal, mis oli pühendatud Beethovenile, aga mida ta ei suutnudki lõpetada. Roseni seletus sellele oli järgmine: et Adorno eesmärgiks oli kujutada Beethovenit sellisena, nagu ta ise oli, aga seda oleks teatavasti olnud võimatu saavutada.

Kunsti autonoomia

Indrek Ojam: Nüüd ütlen siis oma põhilise arusaama selle kohta, miks on oluline Adorno filosoofia uurimine – sest see on relevantne ja loetav, põnev ka tänapäeval ja see on võetav kokku hästi lihtsalt, kui[võrd] Adorno on läbi oma karjääri kõige põhjalikumalt tegelenud selle küsimusega, mida me tunneme kunsti autonoomia küsimuse all. [See tähendab,] et ühel ja samal ajal [eksisteerivad] kunsti autonoomia ja heteronoomia, mis tähendab lõppude lõpuks seda, et [on olemas] kunsti iseseisvus; kunsti, muusika, kirjanduse võime olla meie jaoks mõistetav iseendana, oma vormina iseeneses, ilma et ta oleks allutatud kas moraalireeglitele, mingisugustele etnoloogilistele tähendustele. [Meil on] ses mõttes vabadus võtta kunsti kunstina. Samas loomulikult on see autonoomne, ja on paradoksaalne, et see on mõeldamatu heteronoomiata, mis tähendab mõnes mõttes seda, et kunstil, muusikal on tagajärg, ta asub maailmas, mida asustame meie, inimesed, loomad ja kõik muu, aga kus me[ie, inimesed] oleme vastutavad oma sõnade ja oma loomingu eest. Ma ei tea ühtki teist filosoofi [peale Adorno], kelle esteetika ja kirjandusteooria alaseid raamatuid kätte võttes leiaks iga kord mõne uue, värske formuleeringu või sellise väikese mudeli

[2] Jane Ginsborgi ettekandest annab ülevaade artikkel „In Celebration of Jaan Ross: Perspectives on ESCOM and *Musicæ Scientiæ*" käesolevas ajakirjas lk. 146–156

sellesama autonoomia-heteronoomia küsimuse kohta.

Tarmo Jüristo: See [Adorno tekstide mõistmise keerukus] pole sellest, et Adorno ei osanud end teistmoodi väljendada – ta ei tahtnud! Adorno ütleb, et muusika ei tohiks kunagi olla dekoratsioon, et see ei ole muusika funktsioon. Muusika funktsioon on väljendada tõde. See ei ole see [küsimus], kas sulle meeldib Stravinski rohkem kui Schönberg, vaid see, kas üks või teine väljendab täpset tõde maailma kohta. On oluline, et Adorno ei vaidle esteetikast lähtudes, ta ei vaidle inimeste maitse üle, vaid tema jaoks on sellel küsimusel hoopis teine sügavus – see on küsimus tõest. See jällegi teeb temaga suhestumise väga keeruliseks.

Adorno tegevus sotsioloogina

Mikko Lagerspetz: Olen armastanud muusikateadust ja muusikat, aga minu esimene kokkupuude Adornoga oli läbi sotsioloogia ja see, et Adorno tegutses ka heliloojana, on asi, mida mina alles palju hiljem teada sain. Aga huvitaval kombel on Adorno ka sotsioloogina sedavõrd palju teinud, et teda [sotsioloogide hulgas] mainides ei tuntagi vajadust selgitada, mida ta siis veel tegi. Sotsioloogias on kolm teemat või valdkonda, kus Adorno tegutses ja on tuntud. Ühtepidi teame teda valgustuse ja modernsuse kriitikuna. Horkheimeriga koos kirjutatud „Valgustuse dialektikas" räägib ta valgustusprojekti vastuoludest, sellest, kuidas valgustus on vabastanud ühelt poolt inimesed looduse poolt etteantu lummusest, aga tehnika areng on taas kord meid allutanud. „Valgustuse dialektika" on suures osas vastuse otsimine küsimusele, mis painas läänemaailma intellektuaale pärast Teist maailmasõda, et kuidas natsismiga kaasnenud irratsionaalsusest üle saada [ning muutuda] tsiviliseeritud ja valgustatud Euroopaks. Teine [Adorno] panus sotsioloogiasse kasvab välja sellestsamast küsimusest. Ameerikas olles juhtis Adorno projekti, mis uuris autoritaarset isiksust, ja 1950. aastal avaldas ta massiivse uurimuse pealkirjaga „The authoritarian personality", mille empiiriline materjal koguti Ameerika Ühendriikides ja koosnes üle kahe tuhande ankeetküsitluste vastustest ja sadadest intervjuudest. Adorno konstrueeris nn. F-skaala,[3] mille eesmärk oli mõõta autoritaarsust inimeses, selliseid isiksuseomadusi nagu mõtlemise jäikust ja stereotüüpidel põhinemist, irratsionaalsest hirmust tulenevat jõukasutamist. Üks nende järeldustest, mida nad kirjeldasid oma tulemustes, oli see, et 25% rahvastikust on vastuvõtlikud fašismile. See skaala on pärast saanud palju kriitikat, peamiselt metodoloogilistel ja tehnilistel põhjustel. Psühholoogias on selle 1980. aastatest [alates] asendanud Bob Altemeyeri loodud parempoolse autoritaarsuse skaala,[4] mida kasutatakse praegugi aktiivselt. Aga kuigi Adorno F-skaalat on metodoloogilises mõttes tulnud väga palju parandada ja lihvida, on see 1950. a. uurimus pidanud paika autoritaarsuse uurimise suunal, mis keskendub just isiksusele. Ja siis ma võtan selle Adorno kolmanda teema, muusikasotsioloogia. See lähtub samamoodi kapitalistiku modernsuse kriitikast ja seda tunnete te ilmselt kõige rohkem: kuidas populaarmuusika seostub massiühiskonnaga, mille kapitalism on loonud ja mida iseloomustab standardiseeritus. „Uue muusika filosoofias" sotsioloogia vaateväljas ei ole, aga seda tasub tegelikult lugeda koos „Valgustuse dialektikaga", seal on seesama ratsionaalsuse ja modernsuse problemaatika.

Adorno tegutses sotsioloogina sellisel ajal, mida iseloomustas tugev paradigmavahetus. Ja me näeme nüüd, et filosoofiline antropoloogia, mida „Valgustuse dialektikas" arendatakse, viib tegelikult edasi selliseid mõtteid, mis sotsioloogias kerkisid [esile] 19. sajandil [ja mida esindas] näiteks [Heinrich] Zimmer 19. sajandi lõpus, veidi hiljem Max Webber, kes rääkis tehnologiseerumisest ja ratsionaalsuse võiduvaimustuse modernsusest Frankfurdi koolkonna algusaegadel. Adorno ja Horkheimer jätkavad siin esialgu sotsioloogia väga traditsioonilist suunda. Aga Teise maailmasõja ajal satub Adorno Ühendriikidesse ja hakkab tegelema uuringutega, mis tegelikult põhinevad uuel suunal, mis uuris indiviidide hoiakuid

3 Nn. fašismiskaala.

4 Interaktiivset versiooni vt. https://openpsychometrics.org/tests/RWAS/ (vaadatud 3.03.2023).

ulatuslike ankeetküsitluste abil. Siin võib näha selgelt teatud ebamugavust, kui Adorno asetab end teistsugusesse sotsioloogi rolli, aga ta on teadlik sellistest vastuoludest, mis siin on. Ta kirjutab aastal 1968:[5] „Sotsioloogia üks raskusi on ühendada need kaks väga erinevat eesmärki, see tähendab ühelt poolt sooritada ühiskondlikult kasulikku tööd, nagu Marx seda nimetab, ja teiselt poolt püüda maailma mõista. Praeguseks on need kaks nõuet osutunud omavahel peaaegu kokkusobimatuks." Ja nüüd ongi huvitav, kuidas ta ühelt poolt autoritaarsuse uuringute küsimuse püstitusest lähtuvalt näitas teemasid, mis olid „Valgustuse dialektikas" formuleeritud, aga siis empiirilises töös järgib tavapärast Ameerika ankeetküsitluse meetodit. See isegi ei ole seotud tema meetodiga, ta lähtub seekord täpselt sellest ratsionaalsuse praktikast, mida „Valgustuse dialektika" fikseerib – et ühiskond jaotatakse indiviididideks, indiviidid omakorda redutseeritakse isiksuseomadusteks. Tähelepanuväärne on veel see, et tema [Adorno] ei seostanud valgustust mitte 18. sajandi valgustusega ja mitte ka varauusaegse kapitalismi tekkega nagu Max Webber, vaid kui ta kirjutab kodanlikust indiviidist, siis saab sellest midagi ajalooülest, [mis on] välja kasvanud pigem saksa idealistlikust filosoofiast kui marksismist. Me näeme, et autoritaarse isiksuse kujunemisel saab fašismile kalduvusest mingisugune isiksuse struktuur, mis ei arvesta inimeste interaktsiooni sfääriga, mis on üldise tsivilisatsiooni ja indiviidi psühholoogia vahel. Nii et küsimus on praegu pigem selles, et kui 25% inimestest omab kalduvust autoritaarsele totalitarismile, miks siis mingites oludes see tõepoolest realiseerub, teistes olukordades mitte? See on samas pessimistlik vaade, et inimloomuses on fašism, ja samas on see ka pime institutsionaalsete tegurite ja inimeste interaktsiooni praktika suhtes. Siiski ma ütleks aga, et kui Adorno kirjutab muusikast ja esteetikast, siis ta ei jää sellesse lõksu, et meil on ühelt poolt väga üldine teooria ja teiselt poolt inimest nagu ainult tükkideks jagav [käsitlus], selline binaarsuse akt, tehnitsism. Massidele loodetakse leida midagi huvitavat, aga Adorno leiab esteetilistest terminitest vahepeal sillad, mis viivad modernsusest konkreetsete kunstiteosteni. Ses mõttes tundub mulle, et Adorno oli võitja, [kes] väga palju on saavutanud sotsioloogilises esteetikas. Esteetika vallas oli ta metodoloogiliselt osav ja suutis ellu viia seda, mida ta oleks tahtnud ka praktiliselt ellu viia.

Miks Adornot tänapäeval lugeda?

Tarmo Jüristo: Me elame ajas ja ajastus, millel on väga ebamugavaid paralleele selle ajaga, kui Adorno autoritaarsuse, totalitaarsuse ja fašismi probleemidega tegeles. Sellele, millele 1950ndatel Euroopa ja läänemaailm tervikuna *said „never again"* – tundub, et me oleme tagasi ebamugavalt lähedal nendelesamadele asjadele. Ja see on see, mis võiks olla põhjuseks Adornot endiselt või siis uuesti tõsiselt võtta, sest need probleemid, millega Adorno maadles, ei ole kuskile kadunud – kas fašism on mingisugune nii-öelda viga valgustatuses või selle olemuslik osa – ja see on täna sama relevantne küsimus kui siis.

Indrek Ojam: [Nimetada võib kasvõi] ratsionaalsuse kriitika ideed ise[ennast]. Mitmel tasandil jõuame me selleni tegelikult [ka praegu]. Kasvõi ökoloogia on üks näide, on ilmunud mõned artiklikogumikud Frankfurdi koolkonna ja ökoloogia kohta [sellest], kuidas meil ei ole ei plaan B-d ega planeet B-d, et praegust majandamisviisi, sellist hoolimatut ressursside kuhjamise ja nende raiskamise [tõttu] läbikukkuvat ühiskonda kuidagimoodi mingile muule printsiibile üles ehitada. Lisaks räägib Adorno, et mõistus on nagu masin, ta töötab, ta otsib tehnoloogilisi võimalusi, kuidas lahendada olukordi, aga tundub, et sisu ei ole[gi] eesmärk. Tal [Adornol] on üks pihtimuslik essee „Essee kui vorm" raamatus „Notes to Literature", kus ta teeb ülestunnistuse enda kohta, ise seda ütlemata.

Adorno filosoofia parem mõistmine läbi tema muusikafilosoofia

Tarmo Jüristo: Mina jõudsin Adorno muusikateooriani ringiga läbi tema filosoofia, ja seal oligi võib-olla kõige huvitavam see, kuidas see tekitas mulle [just]nagu mingi teistsuguse arusaamise

[5] 1968. aastal pidas Adorno loenguid sotsioloogiast, mis on hiljem avaldatud raamatuna „Einleitung in die Soziologie" (1993), inglise keeles „Introduction to Sociology" (1999).

registri Adorno filosoofia aspektist. Seda on ka varem öeldud, et Adorno filosoofia on atonaalne filosoofia. Adorno filosoofial on [paralleel sellega], mismoodi suhestub atonaalne muusika tonaalsesse. Ta püüab ka filosoofia puhul kiskuda nähtavale, hoida nähtaval seda, mismoodi meetrum ja helistik muusikas tekitavad teatud ootusi, mis osutuvad isetäituvateks. Suur osa nii-öelda Lääne filosoofiast töötab samamoodi, et ta konstrueerib mingisuguse ootuse ja siis ise täidab seda. […] Filosoofia koha pealt lähevad asjad keeruliseks, kui vaadata negatiivse dialektika lühikokkuvõtet – Adorno oli hirmus pahane, kui tema teooriaid lühidalt kokku võeti – [Adorno] püüab dekonstrueerida filosoofia süsteemi, [luua] antisüsteemi, aga niipea kui ta selle meetodina kirja paneb, saab sellest süsteem, sellest saab jällegi meetod, mida järgida. Selles suhtes mulle tundub, et nii „Valgustuse dialektika" kui negatiivne dialektika on filosoofilise projekti mõttes – kui ma nüüd julgen nii öelda – läbi kukkunud. Need on hästi uhked ja võimsad ettevõtmised, aga seal jääb ta [Adorno] justkui lõksu. Mis minu jaoks „Minima moralia" kõige rabavam aspekt, kus minu arust ta õnnestub, on see, et ta ei ehita süsteemi, vaid raamat koosnebki ainult fragmentidest, sellistest tillukestest, pisikestest eluolulistest asjadest. Adorno kirjutas selle Horkheimerile sünnipäevakingituseks, see on siis kingitus ta parimale sõbrale ja kaasvõitlejale. See on ka väga keeruliselt loetav tekst, aga teistel põhjustel kui ta nii-öelda teoreetilised tekstid. Ta räägib mingist lastelaulu viisist, sellest, kuidas isesulguvad uksed on harjutanud inimest lihtsalt läbi jalutama, mitte panema tähele seda, kuidas keskkond muutub, ja see omakorda on kustutanud piiri avaliku ja eraelu vahel, [nii] et me liigume sellest läbi ilma seda märkamata. Ta toob selliseid pisifragmente ilma neid kuidagi totaliseerimata, üldistamata, ja see on selle raamatu puhul kõige rabavam. Kui ma seda üliõpilastele lugeda annan, siis ma näen nende silmist jahmatust, et „mis mõttes on see filosoofia, mida ma just lugesin!". On väga huvitav lahti seletada, miks see on filosoofia, miks see on täpselt see filosoofia, mida Adorno teha tahtis. Ta ei jutusta, vaid näitab, kuidas seda teha.

Adorno muusikafilosoofia parem mõistmine läbi Ukraina sõja kogemuse

Marju Raju: Me arutasime tudengitega Adorno teksti ja Ukraina sõda oli just jõudnud uude jubedasse etappi ning ma läksin üsna emotsionaalseks ja tundsin äkki, et sain esimest korda päriselt aru sellest, mida Adorno tahab öelda ja miks tal on nii suur põlgus massikultuuri, levimuusika ja jazzi vastu. Mina muusikapsühholoogina tean, kuidas muusika erinevad elemendid meid paratamatult mõjutavad, kuidas muusika mõju on füsioloogiline, kuidas see haarab meid kaasa: me hakkame ju muusikale kaasa [elama] isegi vastu oma tahtmist, väga lihtsad meloodiad jäävad meid kummitama vastu meie tahtmist. Muusika on tõhus relv, mida võib psüühika vastu kasutada, ja propagandas ning seda levitavas massimeedias on seda alati ka tehtud. Jah, võime muidugi öelda, et sellist muusikat on mõnus kuulata, me ei peagi alati muusika üle pikalt mõtlema, vastupidi, saamegi ennast välja elada, tantsida ja unustada. See, mida minu meelest Adorno tahab öelda, on just see, et me ei tohi unustada. Me ei tohi mitte kunagi unustada. Muusika ei tohi meil lubada valida unustust. See tabas mind hästi valusalt. Kui ma mõtlen, et saan muusikaga muuta meeleolu, see on hea käepärane vahend, mis aitab meil kurvast hetkest üle saada, siis tegelikult on need minu isiklikud pisikesed probleemid, millele leevendust vajan. Oma paha tuju, tühise ebaõnnestumise või kaaslase käitumise unustamisega unustan ma hetkeks ka selle, mis toimub maailmas. Adorno muusikafilosoofia pressib kogu aeg peale seda, et ei tohi unustada, et „tõde maailmast" peab alati muusikast läbi kumama, ja paraku ei ole see meeldiv taluda.

Adorno konstellatsioon

Tarmo Jüristo: Minu jaoks kõige silmiavavam käsitlus [Adorno liigitamise kohta] on selliselt autorilt nagu Martin Jey, kes on seotud Frakfurdi koolkonnaga lähemalt ja ka üks suurimaid selle koolkonna autoriteete, tõlgendajaid. Tema kasutab hästi nutikat lähenemist, mille ta laenab Adorno healt sõbralt Walter Benjaminilt – konstellatsioonide metafoor. Ta [Jey] ütleb, et Adornol on viis peamist konstellatsiooni, mille

vahel Adorno jõuväli moodustub. Üks neist on Lääne marksism, mis on natukene – ma ei hakka detailidesse minema – [György] Lukácsi stiilis marksism, mitte Karl Marxi marksism, selline materialistlik vaade asjadele, aga mida Adorno sellest võtab, on kriitika. Ta võtab marksismist üle selle kriitilise diskursuse ja rakendab seda läbivalt, ükskõik mis valdkonnas ta siis tegutseb. Teine suur täht tema tähtkujus või konstellatsioonis on esteetiline modernism. See on üks oluline asi, mida alla joonida. Kuigi Frankfurdi koolkonnas, tolleaegsete Euroopa intellektuaalide hulgas oli ju palju neid, kes tegelesid modernismiga abstraktselt, seda kritiseerides, siis Adorno on üks vähestest, keda võib päriselt ka modernistiks pidada läbi tema muusikaloomingu ja selle, et ta ei olnud lihtsalt teoreetik, vaid ta tegelikult oli ise modernistlik helilooja ja pianist. Järgmine suur täht selles konstellatsioonis oleks – mille kohta on omaette termin, omaette ajalugu – Weimari vabariigi aegne mandarinism.[6] Need, kes teavad, muigavad ja ma ei hakka seda ideed jälle lahti pakkima, aga on huvitav tähele panna, et see on omamoodi pinges kultuurimodernismiga. Järgmine asi, mis on kõigi nende eelmistega pinges, on protodekonstruktsionism. Siin on ilmne viide Adorno „Valgustuse dialektikale", kus ta vastandub Hegeli totaliseerivale vaatele, kuidas dialektikat kasutada selleks, et negatiivsust asjadest välja lükata ja luua uus tervik – Adorno võitleb sellele küünte ja hammastega vastu. Nüüd tuleb viies täht – juudi identiteet, mis on jällegi vastuoluline, sest Adorno oli isa poolt juut ja juudi identiteet oli tema jaoks Teise maailmasõja ajal ambivalentne. See oli asi, millest ta ei distantseerunud, mis oli talle oluline. Eriti tema „Minima Moralia" lõpusõnades on see selgelt sees. Adorno mõte sunnib meid otsima maailmas lunastust, samal ajal lükates tagasi kõik hüpoteesid, et on olemas mingisugune päästja või päästmine. Lunastus peab olema selles maailmas siin, mitte kuskil mujal, mitte kellegi teise armust kunagi hiljem. Need on viis tähte Adorno tähtkujus. Ma arvan, et see tähtkuju mõte on hästi elegantne, sest ükski neist tähtedest ei taandu teisele, kõik on omavahel pinges ja see teeb Adornost väga vastuolulise mõtleja. See on üks osa sellest, miks Adornot on nii raske lugeda.

Jaani ja Adorno konstellatsioon

Tarmo Jüristo: Kuulates nüüd päev läbi neid vestlusi, hakkas mul tekkima mõte, et siin tuleb täitsa huvitav paralleel. Ma ei tea, kuidas Jaan üldse suhtub sellesse, et tal on omamoodi sarnane profiil Adornoga. Tema on samuti väga mitmekülgne, ta on konstellatsioon mitmest erinevast valdkonnast: ta on tegelikult ajaloolane, muusikateooriaga tegelenud, innustanud inimesi tervel hulgal. [Pöördub näoga Jaani poole]: „Võib-olla Adorno on üks täht sinu tähtkujus, millega oled pannud oma märgi Eesti ajalukku."

6 Jay kasutas terminit „mandarin cultural conservatism". Briti slängis nimetatakse mandariinideks inimesi, kellel on liiga palju võimu, aga ka intellektuaale (*highbrow*).

Olulised tekstid, mida vestlusringis mainiti:

Adorno, Theodor W. 2020 [1949]. *Uue muusika filosoofia***.** Tõlk. Jaan Ross, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Adorno, Theodor W. 1951. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Berlin / Frankfurt a.M.: Suhrkamp. Eesti keelde tõlgitud osaliselt: *Vikerkaar* 2019/11, lk. 96–103, tlk. Märt Väljataga, http://www.vikerkaar.ee/archives/25507 (vaadatud 16.03.2023).

Adorno, Theodor W. *et al*. 1950. *The Authoritarian Personality*. Social Studies Series 3, New York: Harper and Row. [Adorno sotsioloogiline küsitlus ja F-skaala]

Adorno, Theodor W. 1991 [1958]. The essay as form. – *Notes to Literature*. Vol. 1, transl. by Shierry Weber Nicholsen, ed. Rolf Tiedemann, New York: Columbia University Press, pp. 3–23.

Adorno, Theodor W. 2019. *Valik esseid kirjandusest*. Tlk. Krista Räni, Loomingu Raamatukogu 32–34, Tallinn: Kultuurileht.

Adorno, Theodor W. 1993 [1968]. *Einleitung in die Soziologie*. Nachgelassene Schriften 4, Bd. 15, Berlin: Suhrkamp. [Ingliskeelsena ilmunud 1999: *Introduction to Sociology*. Transl. Edmund Jephcott, Stanford, California: Stanford University Press.]

Horkheimer, Max, Theodor W. Adorno 2022 [1947]. *Valgustuse dialektika. Filosoofilisi fragmente*. Tartu: Ilmamaa.

Jay, Martin 1984. *Adorno*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. [Sisaldab Adorno konstellatsioonide metafoori ideed.]

Ojam, Indrek 2020. Lepituse tähendus on endiselt lahtine. Arvustus. [Theodor W. Adorno 2019. *Valik esseid kirjandusest*. Tlk. Krista Räni, Loomingu Raamatukogu 32–34, Tallinn: Kultuurileht.] – *Akadeemia* 5, lk. 920–927.

Rosen, Charles 2002. Should We Adore Adorno? – *New York Review of Books*, October 24, pp. 59–66, http://www.nybooks.com/articles/15769 (vaadatud 16.03.2023).

Rosen, Charles 1971. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. London: Faber & Faber.

Rosen, Charles 1989. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Expanded edition, New York: W. W. Norton & Company.

Lõunaudmurtide laulud IV
I[rina] V. Pchelovodova, N[ikolai] V. Anisimov. *Udmurt folklore. Songs of Southern Udmurts. Issue IV* = И[рина] В. Пчеловодова, Н[иколай] В. Анисимов. *Удмурт фольклор. Лымшор пал удмуртъёслэн Кырӟан гуръёссы. IV поттэт = Удмуртский фольклор. Песни южных удмуртов. Выпуск IV*. Izhevsk/Tartu: Estonian Literary Museum Scholarly Press = Ижкар/Тарту: ЭЛМ-лэн тодослыко книгапоттонниез = Ижевск/Тарту: Научное издательство ЭЛМ, 2020, 376 lk.[1]

Žanna Pärtlas

2020. aastal sai udmurdi rahvamuusikauurijate monumentaalne sari „Udmurdi folkloor" uue köite „Lõunaudmurtide laulud IV". Seekord ilmus raamat Udmurdimaa ja Eesti teadlaste koostöös Hõimurahvaste programmi finantstoetusel. Väljaannet on samuti toetanud Eesti Kirjandusmuuseum (teadusgrandist EKM 8-2/20/3) ja Euroopa Regionaalarengu Fond. Raamatu autoriteks ja koostajateks on üks juhtivaid udmurdi etnomusikolooge Irina Ptšelovodova (Udmurdi Ajaloo-, Keele- ja Kirjandusinstituut) ja eesti-udmurdi etnoloog Nikolai Anisimov (Eesti Kirjandusmuuseum).

Sari „Udmurdi folkloor" on muusikaliste allikate (noodistuste) publikatsioon, mis lähtub territoriaalsest printsiibist – iga köide kirjeldab ühte lokaalset laulutraditsiooni. Kokku on selles sarjas varem ilmunud seitse kogumikku, neist on lõunaudmurtidele pühendatud kolm (Bojkova, Vladõkina 1992; Tšurakova 1999; Veršinina, Vladõkina 2014). Uus köide tutvustab Kijassa rajooni udmurtide laulutraditsiooni. Kogumik sisaldab 137 laulu noodistust; laulud on helisalvestatud Kijassa rajooni kuues külas aastatel 1979 kuni 2015; valdav osa salvestusi on tehtud välitöödel kogumiku autorite osalusel. Raamatule on lisatud mälupulk audio- ja videonäidetega.

Nagu ka eelmiste „Udmurdi folkloori" väljaannete puhul eelneb noodistustele sissejuhatav teadusartikkel, kust saab mitmekülgset informatsiooni kogumikus esindatud laulutraditsiooni kohta. Selle köite omapära seisneb selles, et erinevalt varasematest väljaannetest iseloomustab see Kijassa udmurtide tavandivälist repertuaari (sarja teised köited sisaldavad peamiselt tavandilaule). Tavandivälised (ehk vaba esitamiskontekstiga) laulud jagatakse siin viide rühma: (1) lüürilised laulud, (2) tšastuškad ja tantsulaulud, (3) mängulaulud, (4) narrimislaulud ning (5) laenatud (tatari, vene, mari) laulud. Laulude liigitamise juures arvestavad autorid traditsioonisisese (nn. *emic*) vaatenurga ja rahvapärase terminoloogiaga. Nii kasutavad Kijassa udmurdid laulude kohta kahte mõistet – *gur* (viis, meloodia) ja *kõrdzan* (laul). Esimene nimetus käib pigem vanemate tavandilaulude kohta, teist kasutatakse tavandivälistest lauludest rääkides. Laulu määratlemine viisi kaudu (näiteks „kurb viis") on udmurdi kultuuri iseloomulik joon, mis lõunaudmurtidel on seotud teksti mobiilsusega – salmide vaba järjekorraga ning samade salmide kasutamisega erinevates kombinatsioonides erinevates laululiikides. Viisi tähtsustamine ja teksti mobiilsus ja korduvus eri laululiikides on seotud ka viisi erilise väljendusliku funktsiooniga kultuuris, nii et võib öelda, et erinevalt eesti regilaulust selle tekstikeskse väärtussüsteemiga on udmurdi laulutraditsioon pigem muusikakeskne. Lüüriliste laulude kohta öeldakse ka „tavaline viis/laul" ja „muistne viis". Huvitaval kombel ei viita „muistne viis" mitte niivõrd laulu(liigi) vanusele, vaid pigem selle haruldusele kaasaegses repertuaaris. Oma välitöödel olen sellist sõnakasutust märganud ka teistel rahvastel.

[1] Tiitelleht udmurdi, vene ja inglise keeles, sissejuhatus vene, inglise ja eesti keeles.

Udmurdi laulukultuuri veel üheks omapäraseks nähtuseks on nn. „nimelised laulud". Need on laulud, mis „kuuluvad" konkreetsetele isikutele ja mida teised inimesed laulu „peremehe" kohalolekul laulda ei tohi. See meenutab mingil määral Siberi soomeugrilaste „isikulaule". Üllatusena tuli aga märkus, et udmurtidel olid vanasti hea lauluoskuse poolest tuntud pigem mehed kui naised.

Sissejuhatavas artiklis vaatlevad autorid põhjalikult eespool nimetatud laululiikide poeetilist sisu, teksti ja viisi ehitust ning esituskonteksti. Eraldi teemaks on laenatud laulud. Kijassa laulutraditsiooni iseloomustavad teiste rahvaste (tatarlaste, venelaste ja maride) mõjud repertuaarile. Tundub tähelepanuväärne, et rahvalaulikud ise teadvustavad hästi laulude ja nende viiside päritolu ning et vanasti oskasid Kijassa udmurdid ka naaberrahvaste keeli, mis osutab kohaliku kultuuri avatusele ja tolerantsusele. Publitseeritavate laulude muusikalist külge kirjeldatakse sissejuhatuses üsna lühidalt, mainides tüüpilisi heliridu (anhemitoonilist ja diatoonilist), teksti ja viisi rütmilist vahekorda ja mitmehäälse laulmise vorme (need on põhiliselt heterofoonia ja paralleelsetes tertsides laulmine).

Laulude noodistused (need on teinud põhiliselt Irina Ptšelovodova) ise on väga rikkalikuks materjaliks tulevastele uurimustele. Rõõmustab, et paljud laulud on salvestatud ansamblite esituses ja mitmehäälses faktuuris, mis räägib traditsiooni küllaltki heast seisundist laulude kogumise ajal. Kuigi tegemist on tavandivälise repertuaariga, on paljud viisid pigem vanemas stiilis. Kogumiku eriliseks boonuseks on võimalus kuulata kõiki noodistatud laule mälupulgale salvestatud audiolisas. Videolisa võimaldab tutvuda ka Kijassa udmurtide rahvarõivaste ja tantsuga ning annab aimu välitööde kontekstist.

Väljaande põhjalikkust ja vastavust headele teadustavadele näitavad detailsed metaandmed laulude ja lauljate kohta, mis on toodud kommentaarides ja teistes lisades. Raamatu kasutamist lihtsustab ka selle mitmekeelsus: laulutekstid on tõlgitud vene ja inglise keelde, sissejuhatavat artiklit saab lugeda vene, inglise ja eesti keeles. Väikese kriitikana mainin trükivigade rohkust ja muusikaterminite ebakorrektset tõlkimist eestikeelses sissejuhatuses. Kommentaarid on kahjuks ainult vene keeles.

Kokkuvõtteks võin rõõmuga tunnistada, et „Lõunaudmurtide laulude IV" puhul on tegemist märkimisväärse panusega soome-ugri rahvaste muusikalise pärandi jäädvustamisse ja uurimisse. Arvestades aga sarja „Udmurdi folkloor" teisi osi ja paljusid udmurdi laulude väljaandeid ka väljaspool seda sarja, võib tõdeda, et udmurdi rahvalaul on hetkel üks paremini dokumenteeritud ja avalikkusele kättesaadavaks tehtud soome-ugri rahvamuusika kultuure.

Kirjandus

Bojkova, Vladõkina 1992 = Бойкова, Е[лена] Б., Т[атьяна] Г. Владыкина 1992. *Удмурт фольклор = Удмуртский фольклор. Песни южных удмуртов***.** *Выпуск I*. Ижкар = Ижевск: Удмуртский институт истории, языка и литературы УрОРАН. [Bojkova, J[elena] B., T[atjana] G. Vladõkina 1992. *Lõunaudmurtide laulud*. I köide, seeria „Udmurdi folkloor", Iževsk: Udmurdi Ajaloo-, Keele- ja Kirjandusinstituut.]

Tšurakova 1999 = Чуракова, Р[имма] А. 1999. *Удмурт фольклор. Лымшор пал удмуртъёслэн Кырӟан гуръёссы. II поттэт* **=** *Удмуртский фольклор. Песни южных удмуртов***.** *Выпуск II*. Ижкар = Ижевск: Удмуртский институт истории, языка и литературы УрОРАН. [Tšurakova, R[imma] A. 1999. *Lõunaudmurtide laulud*. II köide, seeria „Udmurdi folkloor", Iževsk: Udmurdi Ajaloo-, Keele- ja Kirjandusinstituut.]

Veršinina, Vladõkina 2014 = Вершинина, Е[лена] Б., Т[атьяна] Г. Владыкина 2014. *Удмурт фольклор. Лымшор пал удмуртъёслэн Кырӟан гуръёссы. III поттэт* **=** *Удмуртский фольклор. Песни южных удмуртов***.** *Выпуск III*. Ижкар = Ижевск: Удмуртский институт истории, языка и литературы УрОРАН. [Veršinina, J[elena] B., T[atjana] G. Vladõkina 2014. *Lõunaudmurtide laulud*. III köide, seeria „Udmurdi folkloor", Iževsk: Udmurdi Ajaloo-, Keele- ja Kirjandusinstituut.]

Saale Fischer. *Tempo ja retooriline ajastamine 17.–18. sajandi instrumentaalmuusika esituses*. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Loovuurimused 4, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia kirjastus, 2022, 95 lk.

Mihhail Gerts

Koroonapiirangute ajal, mil soovisin äkitselt tekkinud vaba aega kasutada oma erialaliste lünkade täiteks, kirjutasin Toomas Siitanile (nii Saale Fischeri kui ka minu doktoritöö juhendaja) palvega soovitada mulle kompaktset raamatut barokiajastu retoorikast. Minu soov oli ajendatud eelnevatel aastatel sageli kogetud tundest, et kogu hilisem muusika baseerub mingil määral barokiajastu retoorilistel võtetel ning nende võtete teadvustamine aitaks mul ükskõik millise muusikateose ülesehitust paremini mõista. Toomase vastus oli väga kujundlik: „selles valdkonnas on kirjandust mägede kaupa". Tõepoolest, ulatudes Aristotelesest tänapäevani, on tänaseks kogunenud hoomamatu hulk selle teemaga seonduvaid tekste. Toona jäid mu küsimused vastuseta, kuid mõned kuud hiljem, valmistudes Saale Fischeri loovuurimusele oponeerimiseks, leidsin tema doktoritöö näol just sellise, retoorikat ülevaatlikult käsitleva teksti, mida olin otsinud.

Saale Fischeri uurimistöö teemapüstitus on väga julge – tavapäraselt eeldab loovuurimus uurimisvaldkonna kitsamat piiritlemist. Lugejana on mul aga seda suurem rõõm, et autor on julgenud niivõrd ambitsioonika uurimistöö ette võtta ja selle kompaktselt läbi viia. Väga suure hulga kanooniliste tekstide läbitöötamises ning sidusas refereerimises peitub antud töö üks peamisi voorusi. Seejuures on autor piiritlenud uurimisteemat väga osavalt, keskendudes ainult tempole. Selline fookuseasetus muutis doktoritöö kaitsmisel oponeerimise minu kui dirigendi jaoks väga põnevaks. Teatavasti on tempoküsimuste lahendamine dirigendi üheks peamiseks ülesandeks. Loovuurimust lugedes tunnetasin sageli paralleele hilisemate ajastute muusikaga. Seesugune lugeja mõttetegevuse provotseerimine on hea teksti tunnuseks.

Loovuurimus „Tempo ja retooriline ajastamine 17.–18. sajandi instrumentaalmuusika esituses" uurib, kuidas kujundada teose baastempot vastava ajastu teoste elavas esituses. Juba sissejuhatuses, uurimisseisu kirjeldades, toob autor välja põhilise konflikti – ajastuteadliku esituspraktika (*historically informed performance practice* ehk HIP) reeglitest (Arnold Dolmetsch) tuleneva normeeriva, ehk metronoominäitudel põhineva tempovaliku kriitika, millest kõrvalekaldeid hinnatakse skaalal „õige" või „vale". Alternatiiviks peab autor lähtumist muusikalis-retoorilistest elementidest, nende dekodeerimist. Samuti toob autor välja barokiajastu partituuride „puudulikkuse" probleemi, esindades seejuures seisukohta, et varased partituurid on ka ilma sõnaliste esitusjuhisteta piisavalt informatiivsed. Peatüki lugemine viis mõtteni, et hilisemate ajastute partituurides sisalduvad ohtrad tempo, dünaamika ja karakteri esitusjuhised (*dolce*, *espressivo* jne.) on teinud interpreedid teatud mõttes laisaks – kui kõik on kirjas, ei pea iseseisvalt mõtlema. Olen tunnetanud, et eriti saksakeelses kultuuriruumis on nn. helilooja kavatsuste järgimise püüe hüpertrofeerunud. Käib justkui võistlus kõige täpsema, autoritruu (*Werktreue* – autoritruudus) esituse eest. Omalt poolt lisavad õli tulle ka kirjastused, andes välja uusi *Urtext*-redaktsioone vanadest teostest, pretendeerides veelgi täpsema ja puhtama autoritekstiga väljaande tiitlile. Selle trendi tulemusena võib tempovalik ja fraseerimine muutuda käsutäitmiseks. Tegelikkuses on ilmselge, et iga interpreet peab leidma teost esitades oma muusika- ja tempotunnetuse ning siinkohal on tegelemine barokiajastu „tühjade" partituuridega igale interpreedile väga tervistav.

Uurimistöö koosneb viiest peatükist. Esimeses peatükis käsitleb autor retoorilise teekonna etappe (Cicero järgi) muusikas, vaadeldes põhjalikumalt viimast etappi – *actio* (esitus). Olulisel kohal on ajastamise (*timing*) küsimus,

tuuakse paralleele teiste muusikastiilidega (rütmimuusikast tuntud gruuv ja *laid-back* ajastamine). Teises peatükis keskendub autor normeeriva tempoteooria kriitikale. Võrdlusest (näide 3) ilmneb selgelt, kuivõrd suured võivad olla ühe ja sama teose tempotähiste erinevused eri väljaannete redaktsioonides. Kompaktse peatüki peamiseks sõnumiks on metronoomiliste näitude rakendamise problemaatilisus 17.–18. sajandi muusikas. Seda peatükki lugedes tekkis jällegi tunnetus, et ka hilisemate ajastute muusikas pärsib jäik metronoomi järgimine loomulikku esitust. Lugejana imponeerib mulle väga autori julgus kritiseerida normeerivat tempoteooriat. Kuigi lk. 28 toodud Beethoveni tsitaat rõhutab metronoominäitude olulisust,[1] oli tunnistajate sõnul ka Beethoveni enda mängus väga palju *rubato*'t. Metronoominäitude ligikaudsust on oma kirjavahetuses korduvalt maininud ka tempode suhtes väga täpne ja nõudlik Eduard Tubin: „skertso võiks võtta pisut kiiremini kui minu poolt antud [metronoominäit]" (kirjast Arne Mikule 4.01.1972).[2]

Uurimistöö kolmas ja neljas peatükk tegelevad meetrumi küsimustega. Kolmandas peatükis selgitatakse aristotellikku ajakäsitlust ja *tactus*'e printsiipi 17. sajandi muusikas. *Tactus*'t võib mõista teose põhimeetrumina ning peatükki lugedes jõudsin äratundmiseni, et ka näiteks klassikalistes sümfooniates on sarnaselt 17. sajandi muusikaga käibel sama printsiip: nelja osa tempod on erinevad, kuid põhimeetrum on seejuures sama. Neljandas peatükis toob autor välja varaste taktimõõtudega seonduva spetsiifika ning pakub juhiseid taktimõõtudes sisalduva informatsiooni mõistmiseks. Kuigi autor vastandab aristotellikku ja newtonlikku ajakäsitlust, tekkis lugejana tunnetus, et varased taktimõõdud on oma olemuselt *tactus*'e edasiarendus.

Uurimistöö kõige mahukam, viies peatükk käsitleb retoorilisi elemente ja nende ajastamist. Autor tutvustab klassifitseeritult erinevaid retoorilisi figuure (kordustel põhinevad figuurid, vastanditel põhinevad figuurid, retoorilised pausid, rõhud, aga ka *tempo rubato* printsiipi, agoogilist pikendamist ning muusikalisi kirjavahemärke). Mainitud elementide käsitlemisel tuleb ilmsiks ka üks uurimistöö peamisi voorusi – retoorilised figuurid on ära toodud kompaktselt ja ülevaatlikult. Kuna tegu on loovuurimusega, oleks olnud väga huvipakkuv lugeda ka autori enda personaalsetest valikutest retooriliste kujundite ajastamisel kasvõi oma doktorikontsertidel esitatud repertuaari põhjal. Seda aga töö paraku ei paku, jäädes pelgalt erinevate võimaluste kirjeldamise juurde. Kohati mainib autor põgusalt seoseid retooriliste figuuride ja muusikateose harmoonilise ülesehituse vahel (harmoonia tihenemine, kromatism), kuid generaalbassi ajastu valguses oleks huvitav olnud käsitleda neid seoseid veelgi põhjalikumalt. Klavessiinimängija (*basso continuo* grupi) käes on barokiajastu muusikas kogu teose harmooniline karkass – kõik muud hääled „põlvnevad" generaalbassist. Harjumuspäraselt kõige tähtsam meloodiline hääl ning keskmised täitehääled asetuvad seega teose harmoonilise ülesehituse ehk generaalbassi teenistusse. Seega ei peaks ajastamine lähtuma mitte ainult meloodilise materjali joonisest, vaid eelkõige harmoonilisest ülesehitusest, harmoonilise pinge sõlmpunktidesse liikumisest. Autori mõttekäik viis mind lugejana jällegi mõtteni, et hilisemate ajastute muusikas on eelmainitud sõlmpunktid pikemalt välja töötatud (Hepokoski & Darcy[3] kasutavad Heinrich Schenkerile toetudes mõistet *prolongation*), kuid oma olemuselt jääb muusikalise ülesehituse printsiip samaks. Kuna loovuurimus peaks andma ka edasise uurimistöö suuna, jään lootma, et autor leiab tulevikus võimaluse kirjutada põhjalikumalt generaalbassi harmoonilise teostamise ja retooriliste figuuride seostest.

---

1 „Metronoomimärgid tulevad tagantjärele: te ju ootate neid. Meie aastasajal on need hädavajalikud. Olen saanud ka kirju Berliinist, et [9.] sümfoonia esimene ettekanne entusiastlike ovatsioonide saatel olevat möödunud, mida ma võin suurelt osalt metronomiseerimise (*Metronomisierung*) arvele kirjutada. Me peaaegu enam ei saa kasutada normaaltemposid (*tempi ordinari*) ajal, mil valitsevad vaba geeniuse ideed." Fischeril tsit. väljaandest *Beethovens Briefe. In Auswahl herausgegeben von Albert Leitzmann*. Leipzig: Insel, 1917, lk. 244.

2 *Eduard Tubin. Kirjad 2 (1962–1982)*. Koostanud ja kommenteerinud Vardo Rumessen, Tallinn: Rahvusvaheline Eduard Tubina Ühing, 2006, lk. 367.

3 James Hepokoski, Warren Darcy 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth Century Sonata*. New York et al.: Oxford Univ. Press.

Kokkuvõtvalt saab öelda, et Saale Fischeril on oma loovuurimuses õnnestunud hoomata väga mahukat valdkonda ning panna lugeja oma arutluskäikudega aktiivselt kaasa mõtlema.

Aastakümnete jooksul arenenud HIP-liikumise üks negatiivseid kõrvalmõjusid on vanamuusika eraldumine – barokiaja muusikast on saanud valdkond „spetsialistidele". Tegelikkuses baseerub kogu tonaalne ja suur osa atonaalsest muusikast generaalbassiajastu ja varase polüfoonia kompositsioonivõtetel ning vastavalt on nende teemadega tegelemine oluline igale muusikule, sõltumata erialalisest spetsialiseerumisest. Seega saab Saale Fischeri loovuurimust pidada oluliseks tekstiks iga interpreedi jaoks erialast olenemata. Ideaalis peaks teadmistepõhine lähenemine muusikateosele muutuma intuitiivseks – see on tee loomuliku ja autentse interpretatsiooni juurde. Kuid selleks, et interpreedina oma muusikalistes mõtetes ja tunnetes selgusele jõuda, on oluline need läbi kirjutada – selle eesmärgi on Saale Fischeri loovuurimus igakülgselt täitnud ning kõigi muusikute rõõmuks on eestikeelses muusikakirjanduses nüüdseks olemas oluline baastekst.

Madis Järvekülg. *Facebook as a Digital Music Platform: Communicative Reorganization of Estonian Music Cultures*. Tallinna Ülikooli humanitaarteaduste dissertatsioonid 68, Tallinn: Tallinna Ülikool, 2022, 162 lk.

Brigitta Davidjants

2022. aasta kevadel kaitses Madis Järvekülg Tallinna Ülikoolis Balti filmi, meedia ja kunstide instituudis doktoriväitekirja teemal „Facebook as a Digital Music Platform: Communicative Reorganization of Estonian Music Cultures". Oma artiklidissertatsioonis analüüsib ta kolmest vaatepunktist – 1) muusikakriitikud ja -ajakirjanikud, 2) valdkonna spetsialistid ja turundajad ning 3) muusikaspetsiifilised kogukonnad –, kuidas on kohalik muusikakultuur oma väljundite paljususes kohanenud digitaalse meedia arenguga. Tegu on tugeva ja päevakohase tööga, mis käsitleb Eestis vähem ja globaalses plaanis rohkem uuritud teemat – kuidas on ühismeedia muutnud muusika(elu) suhtluse dünaamikat. Sotsiaalmeedia fookus on seda intrigeerivam, et tegu on multidimensionaalse platvormiga, kus kohtuvad tekst, pilt ja heli, dialoog ja diskussioon. Oma uurimistöö tarbeks on autor teinud hulga intervjuusid, millele lisab usaldusväärsust etnograafiline vaatlus Facebookis. Andmeid on ta analüüsinud n.-ö. alt üles, tuletamata eos hüpoteese, vaid lähtudes uuritavast materjalist.

Artiklidissertatsiooni esimene artikkel kannab pealkirja „From institutionally embedded „serious" to individualized „popular": A report on the values and attitudes of Estonian music criticism". Tekst loob põhiprobleemile, digitaalsele meediale pigem konteksti ja kaardistab kohalikku trükimeediat muusikakriitika vaatest. Autor analüüsib kriitika väärtushoiakuid ning kuidas need väljendavad ja kujundavad jõuvahekordi Eesti muusikakultuuris. Ta visandab veenvalt kõrge ja madala kultuuri vastanduse ning toob need mõlemad lõppsõnas kenasti kokku. Mõnevõrra latentselt sõnastab Järvekülg kriitikute erinevad sotsiaalsed lähtepunktid, näidates, kuidas kindlatest sotsiaalsetest kontekstidest võrsuvad oma süsteemi ja institutsioone toetavad autorid.

Artiklit lugedes tabasin end mõtlemast lisakihtidele, mis võivad samuti mõjutada sisuloojate valikuid. Näiteks, kui oluline roll on lehelugude tellimuste puhul autori sotsiaalsel ringkonnal, nagu muusikaväljal tegutsevatel sõpradel, kes oma teemasid n.-ö. ette söödavad (ja kui mõtestatult toimetajad seeläbi teemasid üldse valivad)? Või autori sõltuvusel (võimalik, et kultuurikaugete) peatoimetajate valikutest? Tervikpilti vaadates – autor viitab küll sisuloojate valikute peamise põhjusena sellele, et ikka veel valitseb kohalikul meediamaastikul arusaam kõrgest või madalast kultuurist, ent oletan, et sama asjakohased on sageli esmapilgul hoomamatud jõujooned, mis autoritele teemasid ja tonaalsust dikteerivad. Samas on paratamatu, et kui analüüsi fookuses on tekstid ise nagu antud väitekirjas, siis kõiki teemasid lahata ei jõua, nii et vahest võiksid kõik need küsimused olla mõne edasise analüüsi aineseks.

Mõtlesin ka sellele, kuidas antud artikkel kaardistab ühte situatsiooni, mis on lühikese ajaga drastiliselt muutunud. Nimelt on autor analüüsinud väljaandeid vahemikus 2014–2016, mil valitses selge piirjoon: riigi toel tegutsevad väljaanded olid akadeemilise repertuaari poole kaldu, erakapitalil tegutsevad väljaanded jällegi popi suunas. Aga isegi nende väheste aastatega pärast uuringu lõppu on näiteks Sirbi muusikaküljed märkimisväärselt muutunud, muusikatoimetaja fookus on täna palju intersektsionaalsem kui varasematel aastatel. Samamoodi on Müürileht, kes ainult popkultuurist kirjutabki, läinud oma tegevusega riikliku SA Kultuurileht alla.

Teine artikkel „The Converged Promoter, the Calculating Professional, and the Autonomous Critic – the presentation of Musical Authority on Social Media" astub trükimeediast pika sammu edasi ning keskendub sotsiaalmeedia sisuloojatele. Autor vaatleb, kuidas muusikakriitikud

ja -ajakirjanikud Facebooki oma töös kasutavad ja end seal representeerivad ning kuidas on sotsiaalmeedia muutnud autokommunikatsiooni, samuti kriitikute positsiooni ühiskonnas. Järvekülje analüüsis joonistub välja kolm kategooriat: propageerija, kalkuleeriv professionaal ja autonoomne kriitik, samuti nende rollide sage sulandumine. Viimane on globaalses plaanis mõnevõrra ebatavaline, ent tõstab esile Eesti pisikese ühiskonna eripära. Kõigi eelduste kohaselt ei ole hea toon olla korraga kriitik ja promoja, ent Eestis on see miskipärast aktsepteeritud. Tulevikus võikski olla huvitav vaadelda, millest sõltuvalt on välja kujunenud dünaamika, mis aktsepteerib justkui teineteist välistavate rollide kattumist, ning seda just n.-ö. vastuvõtja, muusikasõbra vaatest.

Huvitava teemana toob autor sisse n.-ö. kaubastatud intiimsuse, mida sotsiaalmeedia toodab ja kriitikutele mõnevõrra peale sunnib. Nagu selgub uuringust, võimaldab isiklikum suhtlus oma lugejaga sotsiaalmeedias saada autoritel kommentaarides tagasisidet, mis aitab publikut paremini mõista, samuti isikliku prisma kaudu oma tekste paremini promoda. Seegi teema on sedavõrd intrigeeriv, et vääriks edasi uurimist – kasvõi aspektist, milline on sellise intiimsuse mõju kriitikute endi emotsionaalsele heaolule (arvestades mh. *online*-suhtluse võimalikku konfliktsust).

Kolmas artikkel „The emergence of promotional gatekeeping and converged local music professionals on social media" keskendub institutsioonidele – muusikaettevõtjatele ja -spetsialistidele, reklaamistrateegiatele ja -praktikatele. Autor vaatleb, kuidas sotsiaalmeedia tugevdab või nõrgendab traditsioonilise meedia ja muusikatööstuse sümbioosi, ning joonistab lahti sotsiaalmeedia toimimisloogika. Ta toob näiteks välja, kuidas kriitika ja reklaami piirid üha enam hägustuvad ning sotsiaalmeedia muutub üldisel meediamaastikul üha kandvamaks. Süvaintervjuude analüüsis muusikatööstuse spetsialistidega joonistub välja kaks turundusstrateegiat: kaubamärgikeskne ja kogukonnakeskne. Analüüsi põhjal visandab Järvekülg pildi muusikaturundaja oskuslikust sotsiaalmeedia kasutusest, kus olulisel kohal on ka oma n.-ö. müügitegevusse südametunnistusega suhtumine – fänn kehastub turundajaks (ja vahel ka kriitikuks) ning kõik need rollid võivad kattuda. Uuringust selgub, et fännist turundaja ei taha, et reklaam muutuks spämmiks, postitustel peab olema lisaväärtus ja teiste muusikainimestega tuleb olla solidaarne. Omamoodi on siingi rollikonflikt, samas on see jätkuvalt väikese ühiskonna paratamatus, globaalse ilmingu lokaalne vorm, ning sageli saab inimesest valdkonna autoriteet just tänu sellistele kattumistele.

Neljandas artiklis „Auto-communicative reconstruction of meaningfulness in musical randomness: Reclaiming musical order on Facebook" nihkub fookus neile, keda on lihtne alahinnata, ent kelleta muusikaelu ei eksisteeriks – muusikafännidele ja nende kogukondadele ning sellele, kuidas nad sotsiaalmeedia abil oma ühtsust konstrueerivad. Just siin artiklis muutub oluliseks platvormivalik. Järvekülg jätab kõrvale voogedastusplatvormid nagu Spotify, Soundcloud või Bandcamp (mis saavad küll artikli teoreetilises osas üpris palju tähelepanu) ning keskendub suurema omavahelise kommunikatiivsusega ühismeediale, Facebookile, mis julgustab ja võimaldab avaramat muusikateemalist dialoogi kui vaid jagatud pleilistid. Fookuses on kogukonnad, kes koonduvad füüsiliste muusikaformaatide, aga ka žanrite ja teadmispõhisuse ümber. Lisaks ei põhine nende kogukondade dünaamilised jagatud identiteedid mitte ainult jagatud muusikal ja selle armastusel, vaid ka jagatud teadmistel, mis omakorda dikteerivad hierarhilisi suhteid ja hoiakuid, milles mängib olulist rolli muusikatarbimise ja kuulamiskogemuse kultuuriline kontekst.

Järvekülje töö väärtus seisneb muu hulgas selles, et see asetab Eesti globaalsesse konteksti, tõstab esile lokaalseid iseärasusi või osutab nende puudumisele, täites seega meie uurimismaastiku olulist teadmislünka. Artikliväitekirjal on omad mahulised (ja seetõttu sisulised) piirangud, küll aga võimaldab see tõstatada huvitavaid fookusi järeluuringuteks. Näiteks oleks väitekirja teema laiema kontekstualiseerimise valguses põnev mõtiskleda, millisesse taustsüsteemi suhtlus ühisplatvormidel üldse paigutub. Tasub meenutada, et Facebook ei olnud sugugi esimene omalaadne vastuvõtjate suhtlust soosiv veebikeskkond ja uue sajandi algul iseloomustasid formaalset meediat näiteks anonüümsed kommentaarid. Needki tekitasid lisakihi, millele kriitikud hinnanguid andes tahes-tahtmata mõtlema pidid, muutes kriitiku autonoomse positsiooni

juba tollal võrdlemisi hapraks ja lugejatega pealesunnitult intiimseks. Seega oleks omaette teema uurida, kuidas mõjutas anonüümsete kommentaaride tulek muusikakriitikat ning millise aluse moodustas see hilisemale *facebook'*istumisele (kahtlustan, et seos võib olla tugevam, kui esmapilgul tundub).

Edaspidi võiks uurida veel mitmeid küsimusi: kuidas kandub institutsionaalsel tasandil tänagi edasi tõsise ja kerge muusika dihhotoomia? Millised on popi ja akadeemilise žanri sisemised jõusuhted ja milliseid marginaale kumbki loob? Kui palju mõjutab tekste varjatud reklaam (mis – kahtlustan – ka doktoritöös analüüsitud ajalehes KesKus moodustab ilmselt tänaseni arvestatava osa sisust)? Tervikuna osutab Järvekülje uurimistöö ühiskonnas toimuvatele protsessidele, mis iseloomustavad muusika- ja kultuurielu juba nullindatest alates, ja tõestab nende kehtivust, olgugi et neile vahel ikka veel vastu vaieldakse – piirid sulavad, nii rollide, stiilide ja žanrite kui ka loominguliste väljundite vahel.

KROONIKA

Muusikateadusliku elu kroonikat 2022/2023

Koostanud Äli-Ann Klooren, Eesti Muusikateaduse Seltsi sekretär

Eesti Muusikateaduse Selts

Hooaeg 2022/2023 oli EMTSile 31. tegevusaasta. Seisuga 30. september 2023, mil lõpeb seltsi majandusaasta, kuulub seltsi 98 liiget.

2023. aastal jätkavad EMTSi juhatuses esimees Kerri Kotta, aseesinaine Brigitta Davidjants ning liikmed Anu Kõlar, Anita Maasalu ja Anu Schaper; revisjonikomisjoni esimees on Eerik Jõks, liikmed Raili Sule ja Heidi Heinmaa.

Sel hooajal korraldati taas EMTSi tavapäraseid muusikateaduslikke üritusi: Leichteri päeva ja Tartu päeva. Leichteri päev toimus 31. oktoobril 2022 EMTA auditooriumis, kus ettekannetega astusid üles Maris Kirme („Karl Leichter – Tallinna Riikliku Konservatooriumi avarapilguline ja karismaatiline muusikaajaloo õppejõud"), Raili Sule („Leo Normet – mitme põlvkonna suunaja ja ühendaja"), Meeta Morozov („Aurora Semper ja Tallinna Riikliku Konservatooriumi muusikateaduse eriala kujunemislugu aastatel 1944–1950") ja Aare Tool („Muusikud polemiseerivad – Johannes Jürisson 100"). Samuti tutvustati EMTSi aastaraamatu Res Musica neljateistkümnendat numbrit. Tartu päev toimus 15. aprillil Heino Elleri Muusikakooli Elleri saalis ja oli pühendatud Rudolf Tobiase 150. sünniaastapäevale. Ettekannetega esinesid Aare Tool („Heroiline melodeklamatsioon ja Põhjala romantiline rahvuslus 19. sajandi ja 20. sajandi alguse muusikas. Rudolf Tobiase melodraamad „Kalevipoja unenägu" ja „Kalevipoja epiloog""), Janika Oras ja Taive Särg („„Eesti kunst on spekulatsioon, mis 100 % dividendisid annab!" Rudolf Tobiase roll Eesti Üliõpilaste Seltsi rahvaviiside kogumisel"), Toomas Siitan („Rudolf Tobias: Eesti muusikakultuuri vastuoluline heeros"), Anu Kõlar („Rudolf Tobiase muusika ja ideede järel-elu kahe maailmasõja vahel") ning Mart Humal („Ühe kavalehe kommentaariks"). Slaididelt näidati Mai Simsoni esitlust Tobiase „Joona" erinevatest redaktsioonidest ja Tobiase teemad võttis kokku ümarlaud, kus osalesid kõik esinejad. Õhtu lõpetas Zoomi vahendusel Mimi S. Daitz, kes tutvustas oma vast ilmunud raamatut „Ancient Song Recovered.: The Life and Music of Veljo Tormis".[1]

2023. aasta sügismatk, mis pidi viima Hiiumaale, jäi registreerunute vähesuse tõttu ära.

Uued väljaanded

Toomas Siitani koostatud aastaraamatu Res Musica neljateistkümnes number on pühendatud Arvo Pärdile. Numbris ära toodud seitse artiklit pärinevad 2021. aastal Arvo Pärdi Keskuses toimunud konverentsilt „Arvo Pärt: tekstid ja kontekstid", autoriteks Peter J. Schmelz, Kevin C. Karnes, Toomas Siitan, Leopold Brauneiss, Peter Bouteneff, Andreas Waczkat ja Tauri Tölpt. Lisaks on Res Musica neljateistkümnendas numbris avaldatud neli raamatuarvustust.

Res Musica artiklite täistekstid jm. sisu võib leida kodulehelt www.resmusica.ee, kuhu need riputatakse nüüdsest kohe pärast numbri ilmumist. Res Musica numbreid saab tellida nii kodulehelt kui ka saates meili ajakirja aadressil resmusica@eamt.com. Nii Res Musica numbreid kui ka teisi muusikateaduslikke väljaandeid saab osta Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia veebipoest (eamt.ee/shop, tootekategooria „publikatsioonid"). Sealt võib EMTA teiste väljaannete kõrval leida info ka kõigi EMTA muusikateaduse osakonna varasemate publikatsioonide kohta.

Nende muusikateadlaste publikatsioonid, kes osalevad Eesti ametlikes teadusprojektides ja/või töötavad õppejõududena kõrgkoolides, saab internetist kergesti kätte kas Eesti Teadusinfosüsteemist (www.etis.ee) või vastavate kõrgkoolide aastaaruannetest.

[1] Uus, parandatud ja täiendatud trükk, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2022. Esimene trükk ilmus 2004 USAs (Hillsdale, NY: Pendragon Press).

AUTORID / AUTHORS

IRINA BELOBROVTSEVA on kirjandusteadlane. Ta on lõpetanud Tartu Ülikooli vene keele ja kirjanduse erialal. Belobrovtseva on Tallinna Ülikooli Humanitaarteaduste Instituudi vene kirjanduse emeriitprofessor ja on olnud külalislektor mitmetes ülikoolides. Tema peamised uurimisvaldkonnad on 20. ja 21. sajandi vene kirjandus ja kultuur ning eesti-vene kirjandussidemed. Belobrovtseva on Eesti Vabariigi teaduspreemia laureaat Mihhail Bulgakovi romaani „Meister ja Margarita" kommentaari eest.

IRINA BELOBROVTSEVA is a literary scholar. She graduated from the University of Tartu with a degree in Russian language and literature. Belobrovtseva is Professor Emeritus of Russian Literature at the Institute of Humanities of Tallinn University and has been a guest lecturer at several universities. Her main research interests are 20th and 21st century Russian literature and culture and Estonian-Russian literary relations. Irina Belobrovtseva is a laureate of the Estonian Science Prize for her commentary on Mikhail Bulgakov's novel *The Master and Margarita*.

E-mail: venefil@tlu.ee

JANE GINSBORG õppis muusikat Yorki Ülikoolis ja laulmist Londoni Guildhalli Muusika- ja Teatrikoolis. 1970ndate lõpus ja 1980ndatel tegi ta edukat karjääri vabakutselise kontsertlauljana, spetsialiseerudes 20. sajandi ja kaasaegsele muusikale, enne kui omandas bakalaureusekraadi psühholoogias Open University's (Suurbritannia; 1994) ja doktorikraadi Keele'i Ülikoolis (1999). Ta on muusikapsühholoogia professor ja teadusdirektor Royal Northern College of Music'us (Manchester, Suurbritannia), kus ta on töötanud alates 2005. aastast. Jane Ginsborg on Euroopa Kognitiivsete Muusikateaduste Ühingu endine president (2012–2015) ja praegu ajakirja Musicæ Scientiæ peatoimetaja. Ta on õpiku „Performing Music Research: Methods in Music Education, Psychology, and Performance Science" kaasautor (Oxford University Press, 2021) ning avaldanud artikleid ja raamatupeatükke, mis käsitlevad individuaalset ja ühist eksperdipraktikat, proovi ja esinemist, eelkõige seoses laulmisega; muusikute tervist ja heaolu, tervisekirjaoskust ja vastupidavust; praktikast lähtuvat uurimistööd ja virtuoossust.

JANE GINSBORG studied music at the University of York and singing at the Guildhall School of Music and Drama in London. In the late 1970s and 1980s she established a successful career as a freelance concert singer specializing in 20th century and contemporary music before taking a bachelor's degree in psychology with the Open University (1994) and a PhD at Keele University (1999). She is Professor of Music Psychology and Associate Director of Research at the Royal Northern College of Music (Manchester, UK) where she has worked since 2005. Former President of the European Society for the Cognitive Sciences of Music (2012–2015), she is currently Editor-in-Chief of the journal *Musicæ Scientiæ*. She has co-authored a textbook, *Performing Music Research: Methods in Music Education, Psychology, and Performance Science* (Oxford University Press, 2021), and many articles and book chapters on expert individual and collaborative practice, rehearsal and performance, particularly involving singing; musicians' health and well-being, health literacy and resilience; practice-led research; and virtuosity.

E-mail: Jane.Ginsborg@rncm.ac.uk

MEETA MOROZOV on Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia neljanda aasta muusikateaduse doktorant, kes keskendub oma töös muusikateaduse kateedri kujunemisloole nõukogudeaegses Tallinna Riiklikus Konservatooriumis. Ta on omandanud Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias bakalaureusekraadi muusikapedagoogikas ja magistrikraadi muusikateaduses, mõlemad *cum laude*. Doktoriõpingute kõrval õpetab ja juhendab EMTA tudengeid, kirjutab arvustusi erinevatele kultuuriväljaannetele ning on ühtlasi EMTA kontserdikeskuse toimetaja.

MEETA MOROZOV is currently a fourth year doctoral student in musicology at the Estonian Academy of Music and Theatre, focusing in her work on the formation of the musicology department at the Tallinn State Conservatory during the Soviet time. She graduated from the same institution, obtaining a bachelor's degree in music pedagogy and a master's degree in musicology, both with honours. In

addition to her doctoral studies, she teaches and supervises EAMT students, writes reviews for several cultural newspapers and is also the music editor of the EAMT's concert and performance centre.

E-mail: meeta.morozov@eamt.ee

RISTO PAJU on kuraator ja Tallinna Linnamuuseumi kunsti- ja raidkivikogu hoidja. Tema uurimistöö keskendub linnamuuseumi eksponaatidele, sealhulgas raidkivikogu omadele, mille põhjal on ta avaldanud artikleid ja korraldanud näitusi. Viimastest kõige olulisem on 2016. aastal tema kureeritud püsiekspositsioon raidkivimuuseumis. Paju on uurinud ka 18. sajandi Tallinna linnakodanike inventarinimekirju, millest üks on kuulunud Tallinna muusikule Ernst Jacob Tewesele.

RISTO PAJU is a curator and the keeper of the Collection of Art and Ashlars at the Tallinn City Museum. His research is focused on the exhibits in the Collection of Ashlars in the City Museum, based on which he has published articles and organised exhibitions. Among the latter, the most important is the permanent exhibition in the Carved Stone Museum, which he curated in 2016. Paju has also researched the inventory lists of the 18th century citizenry of Tallinn. One of these belonged to Tallinn musician Ernst Jacob Tewes.

E-mail: risto.paju@linnamuuseum.ee

KRISTEL PAPPEL on Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia muusikaajaloo professor ja doktoriõppe keskuse juhataja. Väitekirjaga „Ooper Tallinnas 19. sajandil" omandas ta EMTAs doktorikraadi (PhD) 2004. aastal. Pappeli peamised uurimisvaldkonnad on muusikateatri ajalugu, sealhulgas saksakeelne teater Eestis, ning muusikateatri teoreetilised küsimused. Viimasel ajal tegeleb EMTA doktoriõppe keskuse juhina ka loovuurimuse arendamisega. 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 is Professor of Music History and Head of the Centre for Doctoral Studies at the Estonian Academy of Music and Theatre. In 2004 she received her PhD from EAMT (dissertation *Opera in Tallinn in the 19th century*). Pappel's main research areas are the history of opera and musical theatre, including German theatre in Estonia, and theoretical issues relating to opera and musical theatre. More recently, as head of the Centre for Doctoral Studies at EAMT, she has also been involved in the development of creative research. 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@eamt.ee

TOOMAS SIITAN on lõpetanud Tallinna Riikliku Konservatooriumi 1981. aastal heliloojadiplomiga ning omandanud doktorikraadi muusikateaduse alal Lundi Ülikooli juures. 1986. aastast õpetab ta muusikaajalugu Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias (EMTA; alates 2004. aastast professorina) ning oli 2013. aastast muusikateaduse osakonna juhataja, 2018–2023 muusikateaduse õppejuht. Siitani peamised uurimisvaldkonnad on varase lääne muusika ajalugu ja esteetika, muusikaelu Eestis kuni 20. sajandini, samuti Arvo Pärdi muusika, millest ta on lugenud kursusi nii Tartu Ülikoolis kui ka EMTAs. Toomas Siitan oli pikka aega Eesti Muusikateaduse Seltsi esimees (1992–1997, 2003–2013), Eesti Muusikanõukogu aseesimees (1999–2017) ja Rahvusvahelise Hümnoloogiaühingu juhatuse liige (1993–2005). 2019. aastast on ta Arvo Pärdi Keskuse loomenõukogu liige. Tegutseb ka dirigendina ning alates 1994. aastast toimub tema juhtimisel Haapsalu vanamuusikafestival.

TOOMAS SIITAN graduated as a composer from Tallinn State Conservatoire in 1981 and received his PhD in musicology from the University of Lund. Since 1986 he has been teaching music history at the

Estonian Academy of Music and Theatre (EAMT). In 2004 he was promoted to Professor and in 2013 he became the Head of the Department of Musicology; from 2018 to 2023 he was the Head of Musicology Studies. Siitan's main areas of research are the history and aesthetics of early Western music and music life in Estonia until the 20th century, as well as the music of Arvo Pärt. He has taught courses on Pärt's music both at the University of Tartu and at EAMT. For many years Toomas Siitan was the Chair of the Board of the Estonian Musicological Society (1992–1997, 2003–2013), Vice-Chairman of the Board of the Estonian Music Council (1999–2017), and board member of the International Fellowship for Research in Hymnology (1993–2005). Since 2019 he has been a member of the Artistic Advisory Board of the Arvo Pärt Centre. He is also active as a conductor and serves as the artistic director of the Haapsalu Early Music Festival, which has been held since 1994.

E-mail: toomas.siitan@eamt.ee

TÕNU TANNBERG on Tartu Ülikooli Eesti ajaloo professor ja Eesti Teaduste Akadeemia liige. Tema uurimistöö keskmes on Eesti ajaloo ja laiemalt Baltikumi ajaloo erinevad aspektid 18. sajandi algusest kuni 20. sajandi viimase kümnendini. Tema viimaste aastate üldisemateks uurimisteemadeks on olnud (1) Moskva kontrollimehhanismid ja sovetiseerimisprotsessi iseloomulikud jooned (keskuse ja perifeeria võimusuhted), (2) Baltikumi Vene impeeriumi sõjalisse süsteemi integreerimise eripärad (keskendudes eelkõige Napoleoni sõdade ajastule, sõjaväekohustuse ajaloole ja Esimese maailmasõja perioodile) ning (3) ühiskonna vaimuelu suukorvistamise mehhanismid ja selle protsessi institutsionaalne ning ideoloogiline raamistik hilisstalinistlikus ENSVs.

TÕNU TANNBERG is a Professor of History at the University of Tartu and a member of the Estonian Academy of Sciences. Various aspects of Estonian history and, more broadly, the history of the Baltic region from the start of the 18th century to the last decade of the 20th century are at the centre of his research. The more general themes of his research of the past few years have been (1) Moscow's control mechanisms and the characteristic traits of the Sovietisation process (centre-periphery power relations) in the Estonian SSR and in other Baltic Soviet republics in the context of political developments in the Soviet Union and Eastern Europe, (2) the distinct features and consequences of the integration of the Baltic region into the Russian Empire's military system (focusing primarily on the era of the Napoleonic Wars, the history of military conscription, and the period of the First World War), and (3) mechanisms for muzzling intellectual life in society and the institutional and ideological framework of that process in the late-Stalinist Estonian SSR.

E-mail: tonu-andrus.tannberg@ut.ee

AARE TOOL on muusikateaduse lektor ja teadur Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias. 2016. aastal kaitses ta EMTAs doktorikraadi muusikateaduse erialal (väitekiri „Piiratud transponeeritavusega heliread ja vorm Eduard Oja muusikas"). Tema uurimistöö on sestpeale puudutanud näiteks päikese teemat 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse muusikas, uusmütoloogilisust 20. sajandi muusikas ning Eesti (džäss)muusika ajalugu 1920. ja 1930. aastatel.

AARE TOOL is a lecturer in musicology and researcher at the Estonian Academy of Music and Theatre. In 2016 he received his PhD in Musicology from EAMT, focusing on music theory and analysis (*The Modes of Limited Transposition and Form in the Music of Eduard Oja*). His research interests have recently included solar topics in the music of the late 19th and early 20th centuries, neo-mythologism in 20th-century music, and the history of Estonian (jazz) music in the 1920s and 1930s.

E-mail: aare.tool@eamt.ee

ANU VEENRE on Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia muusikaloo lektor. 2009. aastal kaitses ta magistrikraadi muusikateaduse erialal tööga „Eesti nüüdismuusika ajaloolistele pillidele vanamuusikaansambli Hortus Musicus repertuaari näitel". Praegu uurib Veenre peamiselt hilisnõukogude aegset Eesti uut heliloomingut, keskendudes selle loomisele ja retseptsioonile tollase muusikaelu eri tahkude ning institutsionaalse korralduse kontekstis.

ANU VEENRE is a lecturer in music history at the Estonian Academy of Music and Theatre. In 2009 she defended her Master's degree in musicology with a thesis "Estonian contemporary music for historical instruments on the example of the repertoire of the early music ensemble Hortus Musicus". Currently, her primary research interest is Estonian new music of the late Soviet period, focusing on its creation and reception in the context of musical life and its institutional organisation at the time.

E-mail: anu.veenre@eamt.ee