

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 koguda kultuuri allutamise tsentraliseeritud juhti-

misele (Undusk 2023: 11; Tomoff 2006: 152). Loovtegelaste häbimärgistamise ja represseerimise kaudu loodi hirmuõhkkond, mis pidi vaigistama igasuguse omaalgatuslikkuse ja teisitõtlemise. 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 kunstnike massiline süüdistamine „kodanlikus natsionalismis“.

Siinkohal tuleb siiski öelda, et eesti muusika-elu kontekstis olid paar esimest sõjajärgset aastat suhteliselt mõõdukad, andes põhjust nime- tada 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 kohta¹ 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 käsitatud (Vlassova 2010; Herrala 2012 jt.) otsus keskendus peaaesjalikult 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 nädisohvriks oli valitud gruusia helilooja Vano Muradeli (1908–1970) Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni⁴ 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 oma-poolsed 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 loomeliitides ning õppe- ja teadusametutes 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 kateedri⁵ töö puudustele, sh. väärale muusikaajaloo käsitlusele ja nõrgale ideelis-poliitilisele kasvatus-tööle. 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 kasutusel 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 poliitkasvatustöö. (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 õppeasutuste⁷ seas oli TRK esimene, kes jõudis sessiooni organiseerimiseni, olles sellega tollaegse Eesti NSV Kunstide Valitsuse juhi Kaarel Irdi sõnul teistele kõrgkoolidele eeskujuks, „mille järele joonduda“ (Sõnavõttud ... 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“ käsitusviisi 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 muusika-pärandi 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 teisi 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 retseptiooni, 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 muustrid, mille abil konstrueeriti uut muusikaajaloo käsitlust. Seejuures pöoran 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 paigutada ametliku diskursuse ning nõukoguliku retoorika raamidesse, mis väljenduslaadilt püüdsid kinnistada nõukogude ideoloogiat ja kontrollida sellisel viisil inimeste teadvust (Annuk 2003: 35).

Artikli põhiallikeks on Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia raamatukogu arhiivis säilinud masinakirjas ettekanded⁹ 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 ümberhindamine¹⁰ ning „õigete“ kriteeriumide leidmine kaasaegse loomingu hindamiseks, lähtudes seejuures marksistlik-leninliku¹¹ 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 muusikalus, 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 (Sõnavõttud ... 1948: 73).

TRK sessioon seoti 1948. aasta detsembril 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), „orgbüro“ (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 loominguaga.

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 Kesk-kultuurihoone¹² teise korruse väikeses saalis. Esimene päev algas TRK direktori kohusetäitja Bruno Luki avasõnaga ning sellele järgnes neli muusikaajaloo teemalist ettekannet¹³ 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 põhjusega 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 arhiiv¹⁴ 1-K s. 14 lk. 7–8) Väljastpoolt sessiooni külasthanud 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 rahva-muusika 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 koordineeritud 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 puisteel 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 „ettekannet“.

¹⁴ Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias hoiustatavad TRK materjalid, mis ei ole aga andmebaasis 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 Isamaasõja¹⁶ ja eestlaste tegevusega Nõukogude tagalas, seejuures olid mõlemad esinejad ise asjaosalised. TRK direktori kt. ja pianist Bruno Lukk (1909–1991) rääkis teemal „Sissejuhataav ülevaade Eesti Riiklike Kunstiansamlite 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. Sõnavõttud 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, interpretide roll, õppejõudude nõrk ideelipoliitiline 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. (Sõnavõttud ... 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 müüdi loomes. 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 muustril, 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 arenemistest“ Eesti Bolševikus) ning partei jt. institutsioonide määrusi.

Kaugemat minevikku käsitledes toodi ära sobivaid katkendeid ajakirjandusest, heliloojate jt. tegelaste mälestustest, näiteks Pühavaimu kiriku pastori Georg Mülleri¹⁸ jutlused eestlaste viletsa laulutase 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 tööliisklassi 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 sügavamalt analüüsi; talle sekundeeris Riho Päts, kellele Leichter ettekanne jättis „passiivse vaatleja mulje“, sest tema oodanuks „rohkem aktiivsust, rohkem printsiipaalsust käsitluses“ (Sõnavõttud ... 1948: 11, 35). Harri Kõrvits leidis Semperi ettekande olevat täiesti eklektilise, kus „kaasaegne“ sissejuhatus olevat olnud täiesti lahus iseseisvus-aegseid 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 Kunstiansamlite (ERKA) tegevuse tutvustamisel keskendus Lukk esimesena sellele, mida tehti ideoloogilise kasvatustöö alal, ja alles seejärel andis loominguosa ülevaate (Lukk 1948: 8–9). Rõhutati muusikaväliseid asju, markantsemaks 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 õppe edukuse/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 vägevast inimeseväärset momenti: meid valdab kogu inimkonna häda... Kes ei mõtle siin Titaani elementaarse võitluse peale – nimetame seda Titaani proletariaadiks –, milles esineb meie igiimmsus, 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 seal kujurlikke motive 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 Reimann²¹ nimetas Leichterit enesekriitilist sõnavõttu formalistlikuks, kuna see ei aitavat, kui „lihtsalt end süüdi tunnustada ja mitte midagi tegelikult teha” (Sõnavõttud ... 1948: 40). Selline reaktsioon kellegi „patukahetsusele” tõestab taas kord, et enda süüdi mõistmine ei päästnud edasistest repressioonidest ning oli sageli vaid üheks lülis inimese vastu suunatud kampaanias (Karjahärm 2006: 160).

Nõukogulik kunstilooming

Nagu eespool märgitud, oli nõukogude muusikateadlaste ette võimu poolt püstitatud ülesannetest tähtsaimal kohal minevikupärandi ja kaas-aegse loomingu (ümber)hindamine, lähtudes marksistlik-leninliku esteetika alustest. Selle sihni 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 mõiste²² – tähistas nõukogude kunsti ainuõiget loomemeetodit, mille järgi tuli kirjutada „vormilt rahvuslikke ja sisult sotsialistlikke” teoseid. See meetod „nõuab kunstnikult võltsimatut ajaloolis-konkreetselt 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 tagala-aastaid (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 töökspidamised, ustavus parteile, usin ja isetu töötamine jms. (Mõistlik 2007: 5) Nagu ütles oma ettekandes Vahter, on need „võrreldes kodanlastega uued inimesed, uute

²⁰ Terviseaga 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 pikaajaline õppejõud muusikateoreetilistes ainetes ja kammeransambelis. Tema loomingu 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 muutuv seisundis (Jäärats 2014: 121).

iseloомуjoontega. 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-healust (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 klassi-struktuur, 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 igakülgset 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 tihes 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 meeoludena, 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 analüüsid 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 sobituses 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, melanhoalseid ja subjektiivse laadiga teoseid. Erilist väärtust ei nähtud lauludes, mis olid apoliitilised, pessimistlikud ega kajastanud „võitluslikku paatost". Klas tõdes, et tagalas domineeris algul „rusus igatsus kodumaa järele", mis õnneks hiljem asendus „aktiivse liikumapaneva jõuga, millel oli tohutu suur tähtsus võitluses fašistlike röövvalutajatega 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 loominguga aine valikus: on vaja elulist suhtumist elulähedastele teemadele, aga mitte lauludele „Suve ööst", „Kevadest", n-ö ilu lauludest, Rii-di rai-la-la jne." (Sõnavõttud ... 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" naisküsümuse valguses: „See viitab kodanlikele 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 mars" (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 „aktiveerima, nakatama ja vaimustama masse". „Õiged" teosed rääkisid „nõukogude õnnelikust elust", väljendasid „rõõmu, võidutunnet, optimistlikku tuleviku hinnangut" (Vahter 1948: 38); „muremõtete mölgutamine" 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 loome-meetodiks tunnustatud sotsialistliku realismi keskseks vastandmõisteks²⁵ kujunes **formalism**. Nagu sissejuhatuses mainitud, jõudis mõiste nõukogude kultuuripoliitikasse juba 1936. aastal ning püsis edasi keske 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).

Formalism „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 oleval olnud üles ehitatud „otsitud ja ebahariilikudele 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 oleval 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 oleval „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 Skrjabin) või dekadentlike mõjude alla, luues seega mulje heliloojast kui pigem ohvrast, passiivsest tegelasest, mitte ise otsustajast, mis otsekui pehmedaks 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).

Leichter „kaitsetaktikaks” tundus oleval formalistideks tunnustatud heliloojate loomingus „paranemismärkide” leidmine: Tubinal ooperis „Pühajärv” (1941), Karindil orelisonaadis nr. 3 (1944), Elleri ballaadis tšellole ja orkestrile (1944) ja Saarel teises „Eesti südis” (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 märkimisväärselt ebakindlust.

Nõukogudeaegsest loominguist tõi mitmeid formalismi näiteid Anna Klas, kes käsitles muu hulgas lähemalt Hugo Lepnurme variatsioone viiulile ja orelile (1942). Selles teosega tahtnud alustav helilooja²⁶ peaaesjalikult 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 Leichter 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 loomingu. 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 rolli²⁷ 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 laenamist 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 töid 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 Il 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, pealiskaudselt shehist 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 andlikult 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 rahvusoperi 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 suhtelisel 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 kultuuri-avaldustes“ (Karotamm 1945). Seda suunist jälgides kujutasid sessiooni ettekanded tööpoolest sakslasi väga halvast valguses, kusjuures saksaviha õhutamiseks käis kaasas negatiivne hoiak kiriku suhtes.

Sakslastele osutamisel kordusid sellised tugevalt negatiivse varjundiga sõnad nagu „anastajad“, „röövvalutajad“, „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 ise-

loomulik ka tolaeagsetele 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; Lippu 1995: 5) kui ka 1920.–30. aastatel levinud rahvusriiklusele (Tamm 2003: 64–65).

Lisaks sakslaste kui rahvuse mahategemisele löid 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 „nürstav“ (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 saksapärasust mõju“ olevat saanud ka Konstantin Türrpu ja Miina Härma, kelle õnneks olevat Peterburi rikas ja mitmekülgne muusikaelu andnud neile „tõhusa tõe 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 halvast 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, Hiimaa 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 „süüdsate 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 (Sõnavõttud ... 1948: 58–59). Jannseni negatiivse kuvandi võimendamiseks tõi Vahter sisse ka naisküsümuse, 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 ärsalgamiseks“ (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 astunud 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 tingimuis, 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 komanderingutel, 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 ütleva 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 juhatusale 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 öitseng ning kus inimesed olid piirilt 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 „grandioosete 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 Jaroslavis olnud eesti loovtegelase mälestused. Näiteks näitleja ja lavastaja Paul Pinna on hoopis kirjutanud, et väljasõidud kontsertbrigaadidega töid küll elevust, aga nähtud linnad ei pakkunud midagi rõõmustavat, sest kõik oli lagunenuid 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 rahvamassist“. Kodanlik aeg ei andnud väidetavalt piisavalt impulsse ja eesmäärke loominguks, pärssides nii paljude loovisikute tegutsemist. Näiteks tõi Klas Lepnurme, kes iseseisvusajal ei komponerinud 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 muusikatel 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 reaalselt 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 loominguilised ülesanded. Nad jäid pahatihti rahvast irdunuks“ (Vahter 1948: 24).

Kokkuvõte

Hilistalinismi 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 (rahva-muusika, 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 tollaegsetes 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“ (Sõnavõttud ... 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, pääddes 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 vääriskid 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. Käskiri Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia raamatukogu arhiivis.

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

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

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

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

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

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

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

ÜK(b)P Keskkomitee otsused „Ajakirjadest „Zvezda” ja „Leningrad””, „Draamateatri 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: sotsikolonialismi 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.

Gusseïnova, 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. *Võimusuuhete 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 töö otsinguil* [J]. 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 keelediskurs. 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.

Viies, 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 papers¹ 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.