

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia

Anu Veenre

**Eesti helilooming 1970. aastatel: stiilisuunad, retseptsioon
ja institutsionaalne korraldus hilisnõukogude kontekstis**

Artikliväitekiri muusikaajaloos

Juhendaja: vanemteadur Anu Kõlar, PhD

Tallinn 2026

Sisukord

Artiklite nimekiri.....	3
Abstrakt.....	4
Eessõna.....	6
1. Sissejuhatus.....	8
1.1 Heliloojad ja loomeliit 1970. aastate Eesti muusikakultuuri institutsionaalses korralduses.....	8
1.2 Töö uurimisprobleem ja eesmärk.....	16
1.3 Uurimisseis.....	17
1.4 Teoreetiline raamistik ja meetodid.....	22
1.5 Allikad.....	26
2. Analüütiline ülevaade artiklitest	28
2.1 1970. aastate eesti muusika uued stiilisuunad ja erinevate muusikaväljade peegeldused Eesti professionaalses heliloomingus (A1).....	29
2.2 Põlvkondlikkus, mängulisus ja ühisautorsus 1970. aastate noore heliloojapõlvkonna loomingus: Malera Kasuku juhtum (A2).....	32
2.3 Teoste vastuvõtt ja arutelude vaimne õhustik Eesti NSV Heliloojate Liidu töökoosolekutel (A3).....	34
3. Kokkuvõte.....	37
Allikad ja kirjandus.....	41
Summary	49
Lisad.....	55
Lisa 1. Eesti NSV Heliloojate Liidu liikmeskond seisuga 31. detsember 1978	55
Lisa 2. Illustratsioonid.....	59
Publikatsioonid.....	62
Artikkel 1	62
Artikkel 2	86
Artikkel 3	111

Artiklite nimekiri

Artikliväitekiri koosneb kolmest artiklist, millele doktoritöös viitamisel kasutatakse numbreid:

A1. Veenre, Anu 2018. Beyond Polystylism: Blurring the Boundaries between Different Musics in late-Soviet Estonia. [Polüstilismi ületamine: piiride ähmastumine eri muusikaväljade vahel hilisnõukogude Eesti muusikas] – *Musicological Annual* 54/2: 141–163, <https://doi.org/10.4312/mz.54.2.141-163>.

A2. Veenre, Anu 2023. Teose ühisautorsus ja selle mängulised elemendid heliloojate põlvkondliku mõttekaasluse peegeldajana Malera Kasuku klaveritrios (1977). – *Res Musica* 15: 63–86, <https://doi.org/10.58162/SYB8-HR18>.

A3. Veenre, Anu 2025. „Solvumiseks pole põhjust.“ Vaimne õhustik Eesti NSV Heliloojate Liidu töökoosolekutel 1970. aastatel. – *Methis. Studia humaniora Estonica* 28 (35): 43–72, <https://doi.org/10.7592/methis.v28i35.25569>.

Abstrakt

Artikliväitekiri „Eesti helilooming 1970. aastatel: stiilisuunad, retseptsioon ja institutsionaalne korraldus hilisnõukogude kontekstis” („Estonian Music in the 1970s: Stylistic Developments, Works’ Reception, and Institutional Organization of Professional Music in Late Soviet Context”) käsitleb eesti uut heliloomingut hilisnõukogude ühiskondlikus ja kultuurilises kontekstis, kirjeldades lähemalt loomeelu institutsionaalset korraldust, mis kujundas professionaalse muusika stiilisuundi ja retseptsiooni. Uurimisprobleem lähtub küsimusest, milliseks kujunesid 1970. aastate eesti heliloomingu peamised tendentsid ideoloogiliselt reguleeritud ja ühiskondlikult stagneerivas, ent kunstiliselt üha mitmekesisuvas kultuuriruumis. Samuti uuritakse, kuidas mõjutasid institutsionaalsed praktikad ja põlvkondlikud hoiakud heliloojate loometegevust ja muusika vastuvõttu.

Töö eesmärk on avada eesti muusikat kolmest üksteist täiendavast vaatepunktist, mida analüüsitakse doktoritöö aluseks olevas kolmes teadusartiklis (A1–A3). Nendeks on (A1) eesti kunstmuusika uute stiilisuundade kujunemine ning seosed erinevate muusikaväljadega, nagu varajane muusika, rahvamuusika, rokkmuusika suunad ja mitte-lääne muusikatraditsioonid; (A2) ühe teose – heliloojate Mati Kuulbergi, Lepo Sumera ja Raimo Kangro ühisautorsuses valminud Malera Kasuku klaveritrio – näitel põlvkondliku mõttekaasluse, postmodernistliku mängulisuse ja ühisautorsuse tähendus; ning (A3) Eesti NSV Heliloojate Liidu töökoosolekute kui keskse institutsionaalse mehhanismi roll uue heliloomingu hindamisel ja heliloojate tööalase heaolu kujundamisel 1970ndatel. Nende teemade koosvaatlus võimaldab esile tuua heliloojate erinevaid strateegiaid nõukogude võimu ja kunstiloomingut kujundanud ideoloogiliste ning institutsionaalsete raamidega suhestumiseks, samuti kirjeldada loovisikute ambivalentseid seoseid võimustruktuuridega.

Metodoloogiliselt ühendab väitekiri kultuurilise muusikateaduse, retseptsiooniuurimusliku ja institutsioonijaloolise lähenemise. Kolmest artiklist esimene (A1) toetub polüstilismi mõiste laiendatud, kultuurilisele käsitlusele ning analüüsib erinevate muusikaväljade vastastikmõju hilisnõukogude Eestis. Artikkel toetub Aleksei Jurtšaki (2006) ja Peter J. Schmelzi (2009) töödele hilisnõukogude (muusika)kultuurist, eelkõige loovisikute toimetulekustrateegiate kirjeldamisel nõukogude režiimiga suhestumisel. Teises artiklis (A2) kasutatakse juhtumiuuringu meetodit, analüüsides arhiivimaterjalide ja meediakajastuste põhjal Malera Kasuku klaveritrio sünnilugu, esit(l)usi ja retseptsiooni; teoreetilise raamina rakendatakse

postmodernistliku mängulisuse kontseptsiooni (nt Kramer 2002; Viires 2006) ning põlvkondlikkuse sotsiaalteaduslikke käsitlusi (Aarelaid-Tart 2012a, 2012b; Nugin jt 2016;). A3 tugineb Eesti NSV Heliloojate Liidu töökoosolekute protokollidele, mida analüüsitakse kvalitatiivse tekstianalüüsi meetodil, kuna see võimaldab koosolekute kõneainese, teoste hindamiskriteeriumide ja sõnavõtude retoorika põhjal teha järeldusi arutelude vaimse õhustiku kohta.

Väitekiri näitab, et (1) 1970. aastad kujunesid Eesti uue heliloomingu seisukohalt stiilikirevaks kümnendiks, mida toetas mitme heliloojate põlvkonna samaaegne kõrge loomeaktiivsus. Perioodi uusi stiilisuundi iseloomustab erinevate muusikaväljade mõjude ilmumine professionaalses heliloomingus; põlvkondlik ühisidentiteet on märgatav aga enim 1940. aastate lõpul sündinud heliloojate puhul, kelle loomingus avalduvad mängulised loomepraktikad. (2) Retseptsioonilooliselt järeldub uurimusest, et Malera Kasuku klaveritrio mängulisus ei ole üksnes ajalooliselt huvitav asjaolu, vaid on kujundanud teose vastuvõttu ja esitamist aktiivselt tänaseni. (3) Institutsioonijalooliselt näitab uurimus, et heliloojate liidu töökoosolekud osutusid hilisnõukogude ajal ambivalentseks suhtlusruumiks: ühelt poolt toimisid need ideoloogilise järelevalve mehhanismina, teisalt aga kolleegiaalse arutelu ja professionaalse eneserefleksiooni platvormina, mille praktiline mõju heliteoste edasisele käekäigule oli 1970. aastateks muutunud osaliselt formaalseks.

Märksõnad: eesti muusika, 1970-ndad, hilissotsialism, polüstilism, põlvkondlikkus, heaolu, Eesti NSV Heliloojate Liit

Eessõna

Käesoleva artikliväitekirja valmimisel on olnud oluline osa paljudel inimestel, kes on suunanud minu uurimishuve ning aidanud kaasa selle töö kujunemisele. Soovin neid siinkohal tänada.

Minu huvi hilisnõukogude Eesti muusikakultuuri vastu sai alguse magistriõpingute ajal. Professor Toomas Siitani juhendamisel valminud magistritöö, milles analüüsisin ansamblile Hortus Musicus kirjutatud eesti heliloojate loomingut, suunas selle huvi 1970. aastatele ning sütitas soovi seda ajajärku põhjalikumalt uurida. Muusika lähiajaloo uurimisele keskendumisel oli minu jaoks sama oluline ka dotsent Merike Vaitmaa mõju, mis avaldus nii tema muusikaloo- ja kriitikaloengutes, mida sain kuulata muusikateaduse õpingute algusaastail, kui ka artiklites. Olen neile mõlemale südamest tänulik.

Doktoriõpingute jooksul kujunesid oluliseks mõttevahetuse paigaks Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia doktoriseminarid. Tänan nende korraldamise ja läbiviimise eest doktoriõppe keskuse juhti professor Kristel Pappelit ning muusikateaduse erialarühma juhti professor Kerri Kottat. Tänan seminaridel eri aegadel osalenud kaasdoktorante – Veeda Kala, Carolin Krajňák, Ene Oltre ja Meeta Vardja – sisukate arutelude ja väärtuslike tähelepanekute eest. Samuti tänan dr Anu Schaperit ja dr Marju Rajut, kelle tähelepanekud ja sisulised soovitusel aitasid kaasa töö arengule.

Kõige suurem tänu kuulub minu doktoritöö juhendajale dr Anu Kõlarile, kes andis hindamatu panuse töö edenemisele selle kõigis etappides ning inspireeris mind ka oma uurimistegevuse kaudu. Olen talle tänulik minu tekstide alati põhjaliku lugemise ja sisuka tagasiside, uurimisteema jaoks oluliste nõukogudeaegsete kontekstide selgitamise ning argumentatsiooni ja sõnastuse täpsusele osutatud järjekindla tähelepanu eest. Sama oluline oli juhendaja siiras huvi uurimisteema vastu ja toetav hoiak, mis andsid mulle kogu kirjutamisprotsessi vältel kindlust ning motiveerisid edasi töötama.

Tänutundega meenutan professor Urve Lippust (1950–2015), kes juhendas mu tööd selle algetapis ning tervitas lahkelt ka ideed valida 2014. aastal välissemestri sihtkohaks Washingtoni ülikool St Louises. Olen tänulik toona sealses ülikoolis töötanud professor Peter Schmelzile võimaluse eest tutvustada talle oma esimesi tekstikatkeid ning saada tagasisidet, mis aitas näha uurimisteema rahvusvahelist perspektiivi. Välissemestri õpingud said võimalikuks tänu Eesti-Ameerika Ühingu ja selle asutaja hr Ago Ambre toetusele, SA

Archimedes DoRa programmi stipendiumile ning Eesti Kultuurkapitali ja Sakala Tööstusautomaatika OÜ toele.

Täna väitekirjaartiklite anonüümseid retsensente ning doktoritöö eelretsensente dr Mart Jaansonit ja dr Epp Annust. Eraldi täna oma ingliskeelsete tekstide toimetajat Richard Carri. Doktoritöö valmimise jooksul olid mulle suureks abiks ka Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia raamatukogu töötajad eesotsas juhataja Ilvi Raunaga ning Eesti Ajaloomuuseumi Teatri- ja Muusikamuuseumi töötajad Ene Kuljus ja Kaisa Luik.

Mõeldamatu olnuks töö kirjutamine ja lõpuleviimine ilma oma pere, vanemate ja vennapere vankumatu toetuseta ning sõprade tulihingelise kaasaelamiseta. Olen neile selle eest südamest tänulik.

Loodan, et käesolev väitekiri kutsub mõtlema selle üle, kuidas ühiskondlikud olud, institutsionaalsed raamid ning loovisikute endi valikud on kujundanud heliloomingu sündi ja vastuvõttu. Ehkki uurimus keskendub Eesti 1970. aastatele, võiksid selles tõstatatud küsimused pakkuda ainet mõtestada ka teisi perioode, sealhulgas tänapäeva Eesti muusikakultuuri. Ühtlasi loodan, et töö avab uusi lähtekohti edasisteks uurimusteks ja aruteludeks neil teemadel.

Tallinnas, 27. juulil 2026

1. Sissejuhatus

Käesolevas doktoritöös analüüsin eesti heliloomingut 1970. aastatel, avades kümnendi stiilisuundi ja heliloojate tegevust ajastu ühiskondlikus, kultuurilises ja institutsionaalses kontekstis. Vaadeldav periood kuulub hilisnõukogude aega ning on osa poolsajandi pikkusest Nõukogude okupatsiooni perioodist Eestis, mil loomeelu korraldus oli kõigis kultuurivaldkondades – muusika kaasa arvatud – tänapäevasest põhimõtteliselt erinev. Nagu teisteski liiduvabariikides, oli ka eesti heliloojate tegevus institutsionaalselt rangelt reguleeritud ja muusika ideoloogiliselt kontrollitud: teoste tellimine ja autoritasude maksmine toimus riiklike mehhanismide kaudu, loometegevust suunasid kindlaksmääratud institutsioonid ning teoste vastuvõtt ja levik sõltusid ametlikust heakskiidust ja kollektiivse hindamise praktikatest (Tomoff 2006; Kõlar 2010; Stanevičiūtė 2015; Klooren 2025). Kuigi teatud aspektides olid need raamid 1970. aastateks okupatsiooni varasemate perioodidega võrreldes pehmenenud (Kõlar 2023, Klooren 2025), määrasid nõukogulikud normid endiselt loomeelu toimimise põhimõtted ning kujundasid heliloojate tegevusvõimalusi ja muusikakultuuri laiemalt. Artikliväitekiri avab kontekstid, milles uut muusikat sel kümnendil loodi ja vastu võeti. Töö sissejuhatavas 1. peatükis antakse esmalt ülevaade 1970. aastate eesti muusikakultuuri üldisest toimimisest ning tutvustatakse heliloojate tööelu kujundanud institutsionaalset raamistikku, eelkõige Eesti NSV Heliloojate Liitu, kirjeldades, kuidas see korraldas ja suunas professionaalset heliloomingut. Seejärel sõnastatakse doktoritöö uurimisprobleem ja eesmärk, käsitletakse uurimisseisu, töö teoreetilisi ja metodoloogilisi aluseid ning kirjeldatakse allikaid, luues nii konteksti kolme väitekirjaartikli analüütiliseks ülevaateks 2. peatükis. Publikatsioonide analüüsile järgnevad kokkuvõte, viidatud allikate ja kirjanduse loetelu, väitekirja ingliskeelne resümee (Summary), lisad ning artiklite koopiad.

1.1 Heliloojad ja loomeliit 1970. aastate Eesti muusikakultuuri institutsionaalses korralduses

Vaadeldavat kümnendit, 1970. aastaid eesti muusikaloos, mõistan siinses käsitluses kultuurilis-teemaatilise, mitte rangelt kronoloogilise analüüsikategooriana, mistõttu saab ka selle algust määratleda mitmest vaatepunktist. Muusikaelulistest aspektidest lähtudes pakuvad võimalikke

alguspunkte mitmed uued nähtused – väiksematest muusikakogukondadest alguse saanud liikumised Eestis –, mis ajapikku saavutasid muusikaüldsuses laiemat kõlapinna ning mängisid oma osa mitmete heliloojate (uute) stiilisuundade kujunemisel. Neist mõjukamad olid varajase muusika liikumise kujunemine ning etnograafilise rahvamuusikaliikumise hoogustumine kümnendi algupoolel (Veenre 2009; Särg ja Johanson 2020; Tomson 2021; Fischer 2022). Mõlemad leidsid esmase väljundi muusikapraktikates: vanamuusika ansamblitest loodi Viljandi linnakapell 1971. ja Hortus Musicus 1972. aastal; uus, autentset pärimust otsiv lähenemine rahvamuusikale sai aga alguse ansamblite Leegajus ja Hellero tegevusega alates 1971. aastast – liikumised, mis inspireerisid otseselt mitmeid heliloojaid. Neist tuntumad – Arvo Pärt (snd 1935) ja Veljo Tormis (1930–2017) – jõudsid kümnendi vältel neile ainuomase kompositsioonistiilini, kusjuures kummagi puhul ei saa tähelepanuta jätta just nende liikumiste rolli. Kümnendi teisel poolel ilmnesid mõne helilooja – Kuldar Sink (1942–1995), Peeter Vähi (snd 1955) ja Sven Grünberg (snd 1956) – loomingus Kesk- ja Lõuna-Aasia muusika mõjud, mis peegeldasid laiemat ühiskondliku orientalismihuvi kandumist muusikakultuuri (Kotta 2025: 210–213; Verbeek 2026). 1970ndate lõpul aga rikastus eesti professionaalse heliloomingu ring esmakordselt autoritega, kelle loominguline taust oli (progressiivses) rokkmuusikas, mis tõi uude heliloomingusse jällegi täiesti uusi kõlamaailmu.

Nii võib 1970. aastaid pidada eesti professionaalses muusikaloomes stiililise mitmekesisustumise kümnendiks, mida toetasid mitmesuunalised muusikalised otsingud väljaspool akadeemilisi piire. Nende omavaheliste seoste kirjeldamiseks kasutan käesolevas töös edaspidi mõistet muusikaväljad, mis tähistab erinevaid loome- ja muusikapraktikaid, nagu professionaalne helilooming, varajane muusika, rahvamuusika ning levimuusika eri vormid. Kuigi eesti keeles on vastavaid nähtusi nimetatud ka muusikaliikideks, žanrideks või valdkondadeks, võimaldab mõiste „muusikaväli“ rõhutada kogukondlikku ja kultuurilist mõõdet. Väitekirja esimeses artiklis (A1) kasutan samade nähtuste tähistamiseks ingliskeelset väljendit *different musics*, mille otsetõlge „erinevad muusikad“ ei mõju eesti keeles siiski loomulikuna.

1970. aastate eesti professionaalse heliloomingu uuenemine polnud aga seotud üksnes teiste muusikaväljade mõjudega, vaid olulisi arenguid toimus ka akadeemilise kompositsioonitraditsiooni enese sees. Neist lähema vaatluse all on doktoritöös eelkõige 1940. aastate lõpul sündinute põlvkond, mille raames analüüsitakse eraldi Mati Kuulbergi (1947–2001), Raimo Kangro (1949–2001) ja Lepo Sumera (1950–2000) 1970. aastate loomingulist

tegevust. Paralleelselt jätkasid 1970ndail loomist ka mitmed vanema põlvkonna heliloojad neile omases, varasemal kümnendil väljakujunenud muusikalises käekirjas.

Kuigi kõik eelloetletud protsessid jätkusid ka 1980. aastatel, märgivad 1970. aastate lõppu sümbolsest mitmed poliitiliselt laetud sündmused, mis peegeldavad nõukogude režiimi ja loovisikute vaheliste suhete pingestumist. Muusikaavalikkust raputas neist kõige tugevamalt helilooja Arvo Pärdi ja dirigent Neeme Järvi lahkumine Nõukogude Eestist 1980. aasta jaanuaris ning nende nimede kustutamine ametlik-avalikust muusikaelust – sündmused, mis tähistasid ühe ajastu lõppu. Teisalt avas 1979. aasta veebruaris esmakordselt toimunud Nõukogude Eesti Muusika festival – tänaste Eesti Muusika Päevade eelkäija – uue peatüki eesti heliloomingu institutsionaalses korralduses. Heliloomingu uuenemise seisukohalt märgivad kümnendi lõppu ja järgmise algust aga mitme noore helilooja teoste esmakordsed arutelud Eesti NSV Heliloojate Liidu (HL) töökoosolekutel (mida kirjeldan allpool põhjalikumalt), nende hulgas Sven Grünbergi (sünd 1956) ja Erkki-Sven Tüüri (sünd 1959) looming, mis tõi ajapikku kaasa muutuse arusaamades professionaalse heliloomingu väljendusvahenditest ja žanripiiridest, aga ka selles, millist hariduslikku tausta ja tegevusala professionaalselt heliloojalt eeldati.

Ühiskondlik-poliitilisest ja majanduslikust aspektist kuuluvad 1970. aastad hilisnõukogude perioodi, mida iseloomustas majanduslik seisak, bürokraatia kasv ning võimu järkjärguline kapseldumine ja tegelikkusest eemaldumine – olukord, mida nimetati juba tollal stagnatsiooniks (Tannberg 2015; Autio-Sarasma 2016; Fainberg ja Kalinovsky 2016).¹ Kultuurielu toimimise seisukohalt tähistasid 1970. aastad perioodi, mil kõik nõukogude režiimi algusaegadel eri valdkondade korraldamiseks loodud institutsioonid olid juba välja kujunenud ning nende toimimispõhimõtted teada – korralduslikult ei toonud kümnend endaga kaasa erilisi muutusi. Erinevaid kunstivorme viljeldi edasi nii kehtestatud raamides kui nendele vaatamata ning see kehtis nii üleliidulises plaanis kui Nõukogude Eesti kontekstis.

Ka muusikakultuuri eri tahke korraldavad organisatsioonid toimisid 1970. aastatel edasi plaanipäraselt: haridusvaldkonnas tegutsesid konservatoorium, keskastme muusikakoolid ja

¹ Hilisnõukogude perioodi (ingl *late socialism, late Soviet period*) piire on teaduskirjanduses käsitletud erinevalt. Jurtšak (2006) määratleb selle ajavahemikuna stalinismijärgsest perioodist kuni perestroikani (1950. aastate keskpaigast 1980. aastate keskpaigani). Klumbyte ja Sharafutdinova (2013) paigutavad hilisnõukogude ühiskonna ajavahemikku 1964–1985, seostades seda Leonid Brežnevi valitsemisajaga. Fainberg ja Kalinovsky (2016) käsitlevad aga Brežnevi ajastut (*Brezhnev era*) omaette perioodina, vaidlustades sellele omistatud stagnatsiooni sildistuse. Käesolevas töös kasutatakse mõistet laiemas tähenduses, hõlmates umbes kolmekümneaastast perioodi sulajast perestroikani ning mille raames võib 1970. aastaid käsitada selle konsolideerunud faasina.

lastemuusikakoolide võrgustik; professionaalsete solistide ja kollektiivide kontserdikorraldust haldas Eesti NSV Riiklik Filharmoonia, mille juures ja rahastusel töötasid mitmed muusikakollektiivid (ERSO, RAM, alates 1976. aastast Hortus Musicus, alates 1981 Filharmoonia kammerkoor jm); meediakanalitena toimisid edasi raadio ja televisioon ning kultuuriajalehe Sirp ja Vasar kõrval kajastati muusikateemasid ka päevalehtedes ja mõningates ajakirjades (Kultuur ja Elu, Noorus). Niisamuti toimis plaanipäraselt edasi heliloojate tööelu ja loomingut kõige otsesemalt mõjutanud ja korraldanud institutsioon Eesti NSV Heliloojate Liit, mille tegevussuundi ja eesmärgi kirjeldan allpool ka lähemalt.² Oluline on aga mõista, kuidas nõukogude kultuurisüsteemi tsentraliseeritud juhtimine tegelikult toimis. Otsustamine oli koondunud Moskvasse, üleliidulistesse keskorganitesse, kust pärinesid kõik liiduvabariikides jõustunud olulisemad seadused, suunised ja otsused. Juhtimine toimus kahel paralleelsel liinil: valdkonnapõhine liin, mille kaudu andsid üleliidulised ministeeriumid ja loomeliidud praktilisi suuniseid oma liiduvabariiklikele allasutustele, ning parteiliin, mille kaudu edastas NLKP Keskkomitee ideoloogilised käsud EKP-le ja sealt edasi kultuuriinstitutsioonide parteiorganisatsioonidele. Nagu on näidanud Eesti ajaloolased Tõnu Tannberg (2007), Tiit Kreegipuu (2009) jt, oli just parteiliin see, mis kandis tegelikku võimu. Eesti heliloojate jaoks tähendas tsentraliseeritus seda, et NSV Liidu Heliloojate Liit kujundas olulisemaid ideoloogilisi otsuseid üleliidulistel kongressidel ning ka praktilisemad küsimused – välissõidulubade ja autoostulubade jagamine, honorarimäärad – otsustati samuti Moskvas, mitte Tallinnas. Veelgi enam, et riiklike asutuste struktuur ja tegevuspõhimõtted järgisid üleliidulisi norme, tähendas see näiteks muusikahariduse puhul seda, et konservatooriumides anti õpet samadel põhimõtetel kõigis liiduvabariikides – erialade valik ja õppeprogrammid töötati välja Moskvas ning rakendati ühtlustatult kõikjal (Vardja 2024). Filharmoonia kuulus aga omakorda nii üleliidulise Sojuzkontserti koosseisu, mis planeeris ja koordineeris solistide ja kollektiivide esinemisi Nõukogude Liidu vabariikides, kui ka Goskontserti süsteemi, mis korraldas nõukogude artistide väliskontsertreise ning vahendas välisesinejate ringreise Nõukogude Liidus.³

² Doktoritöö keskendub 1970. aastatel Eestis tegutsenud heliloojate tööelu ja loomingu analüüsile, kuid ajastukontekstis on märgiline, et väliseesti autoritega suhtlemiseks tegutses sel ajal eraldi organisatsioon – Väliseestlastega Kultuurisidemete Arendamise Ühing (VEKSA), mis korraldas ja koordineeris erinevate kultuurivaldkondade suhtlust (vt Tark 2017).

³ Goskontsert oli NSV Liidu Kultuuriministeeriumi alluvuses tegutsev riiklik kontsertorganisatsioon, mis moodustati 1956. aastal. Asutuse nimetus tulenes selle täisnimest Государственное концертное объединение СССР ehk NSV Riiklik Kontserdiorganisatsioon.

Nii polnud ka **Eesti NSV Heliloojate Liit** organisatsioonina autonoomne, vaid toimis oma struktuurilt ja tegevussuundades üleliiduliste põhimõtete alusel: kõigi liiduvabariikide loomeliidud lähtusid samast põhikirjast (Jakovlev 1981: 233).

Sarnaselt teiste kultuurivaldkondadega allus ka heliloomingu ideoloogiline suunamine kesksele otsustusprotsessile – olulisemad seisukohad kujundati üleliidulistel kongressidel ning edastati liiduvabariikide loomeliitude juhatustele täitmiseks. Lisaks kongresside otsustele jõudis HL-i juhatusse arvukalt muid dokumente ja korraldusi, millest osa – eelkõige olulisemad kongressikõned – avaldati tõlkena ka kohalikus meedias, eeskätt ajalehes Sirp ja Vasar. Loomeliidu juures tegutsenud NSVL Muusikafondi Eesti Vabariiklik Osakond toetas heliloojaid nii loominguliste vahendite – näiteks noodipaberi hankimisel – kui igapäevase ainelise toimetuleku osas, kuid ka selle tegevus allus üleliidulisele kontrollile. Põhikirjas oli määratletud liidu liikmeskonna koosseis: HL-i kuulusid üksnes professionaalsed, st erialase kõrgharidusega heliloojad ja muusikateadlased, kusjuures organisatsiooni tsentraliseeritust märgib näiteks asjaolu, et kõik uued liikmed kinnitati nimeliselt Moskvast – astuti ju formaalselt üleliidulisse organisatsiooni –, mida rõhutas sümboolselt seegi, et liikmepilet oli trükitud vene keeles (Kõlar 2023 [käsikiri]).

Loomeliitu kuulumine oli heliloojatele seega professionaalse tegutsemise põhimõtteline eeldus – vaid see võimaldas teoste eest honorari saamist, nende avalikku esitamist, publitseerimist ning ametlikku tunnustamist. Nii uute teoste vastuvõtu ja leviku kui laiemalt heliloojate loometegevuse seisukohalt oli HL nende töö- ja loomeelu keskseks institutsiooniks. Arvuliselt oli liidu liikmeskond võrreldes varasemate kümnenditega kasvanud ning püsis 1970. aastatel stabiilsena 75 liikme juures, neist 56 heliloojat ja 19 muusikateadlast (Eesti NSV heliloojate... 1979: 12–16).⁴ Liikmeskonnast terviklikuma pildi saamiseks on töö lisas esitatud HL-i liikmete nimekiri 1978. aasta lõpu seisuga, mis võimaldab paigutada käesolevas töös lähema vaatluse all olevad autorid kümnendi eesti heliloomingu laiemasse konteksti (vt lisa 1; nimekiri pärineb 1979. aastal ilmunud Eesti NSV heliloojate ja muusikateadlaste loomingu statistilisest

⁴ Liikmeskonna isikuline koosseis muutus kümnendi jooksul mõnevõrra – uute liikmete vastuvõtmise ja liikmete surma tõttu –, kuid püsis arvuliselt stabiilsena. Võrreldes eelneva kümnendiga oli liikmeskond siiski kasvanud: kui 1966. aastal oli liikmeid 60 (49 heliloojat ja 11 muusikateadlast) ja 1970. aastal 68 (51 heliloojat ja 17 muusikateadlast), siis 1978. aasta lõpuks oli liikmeteks 75 heliloojat ja muusikateadlast. Siin ja edaspidi pärinevad HL-i liikmeskonda puudutavad statistilised andmed Eesti NSV heliloojate ja muusikateadlaste loomingu aruannetest, mis ilmusid loomeliidu ja Muusikafondi trükistena aastatel 1962–1989 enne HL-i kongresse; viimane neist ilmus juba Eesti Heliloojate Liidu väljaandena (vt Eesti ENSV heliloojate... 1962, 1966, 1970, 1974, 1979 ja 1984; Heliloojate... 1989). Aruannetes esitatud andmeid on kontrollitud ja vajadusel täiendatud võrdluses Eesti Muusika Infokeskuse veebilehel (www.emic.ee) ja „Eesti muusika biograafilises leksikonis“ (EMBL 2007, 2008) toodud infoga.

aruandest). Liikmeskonna põlvkondlikku koosseisu ning heliloojate panust liidu erinevatesse tegevusvaldkondadesse käsitlen lähemalt allpool.

Professionaalse heliloomingu korraldamise kõrval hõlmas HL-i tegevus nõukogude ajal ka muusikaelu laiemaid valdkondi. Eri aegadel olid selleks ellu kutsutud erinevad sektsioonid ja komisjonid. 1970ndail tegutsesid HL-i juures noortesektsioon, koolimuusika, muusikapropaganda, kerge muusika⁵ ja rahvamuusika komisjon, mille töösse heliloojatel tuli panustada vastavalt oma muusikalistele huvidele ja loomingulisele profiilile (Eesti NSV heliloojate... 1974; 1979). Sellest tulenevalt oli tervitatav, kui liikmed komponeerisid lisaks akadeemilisele kontsertmuusikale – teostele, mille ettekandmine eeldab väljaõppinud muusikuid – ka pedagoogilist repertuaari, rahvamuusikaansamblitele ja -orkestritele mõeldud teoseid või kergemuusikat; kõik see kajastus ka heliloojate loomenimekirjades. Loomingulise töö kõrval oodati heliloojatelt ka šeflust – kohtumisi koolide, tehaste ja muude kollektiividega, edendamaks nende liikmete kultuurilisi arusaamu.⁶ Samuti arutati loomeliidus regulaarselt (kultuuri)ajakirjanduses ilmunud muusikateemalisi kirjutisi ning soovitatav oli, et heliloojad osaleksid ka ise avalikus arutelus, tutvustades meedias oma loomingut ja seisukohti. Et heliloojad panustavad muusikaelu erinevatesse valdkondadesse, pole ka tänapäeval midagi erakordset. Oluline erinevus nõukogude ajaga seisneb aga selles, et toona toimus see valdavas osas kohustuslikuna HL-i kaudu, markeerides muusikakultuuri institutsionaliseeritust ning loomeliidu (kontrollivat) positsiooni kultuurielus.⁷

Tõelise nõukogude fenomenina iseloomustas heliloojate tööelu see, kui mitmetasandiliselt reguleeriti loomingut jõudmist avalikkuse ette – kontsertettekandeni –, teoste eest honorari

⁵ Kerge muusika (otsetõlge vene *к лёгкая музыка*) oli nõukogude ametlikus muusikakorralduses kasutusel olev koondmõiste, mis hõlmas kõiki professionaalse kunstmuusika ehk nõukogude leksikas tõsise muusika (*серьёзная музыка*) väliseid žanre: estradailaulud, tantsumuusika, džäss, operett ning vokaal-instrumentaalansamblite stiilis popmuusika. Mõiste toimis seega administratiivse kategooriana, mitte žanrimääratlusena kitsamas tähenduses (vt Lëgkaja muzõka 1973). Valter Ojakääru poolt 1981. aastal välja pakutud ja käibeleväinud termin „levimuusika” vastab sisuliselt nõukogude kerge muusika mõistele, kuid on neutraalsem – see ei kanna endas kerge muusika varjatud hierarhilist alahinnangut (kerge kui mittetõsine muusika), mille kõrvale Ojakäär pakkus süvamuusika terminit tõsise muusika asemel (vt Ojakäär 1981).

⁶ Šeflus (*шефство*) oli nõukogude ühiskonnas laialt levinud praktika, mille kohaselt võtsid organisatsioonid, asutused või kollektiivid endale kohustuse toetada ja abistada mõnda teist kollektiivi – sageli sõjaväeosi, kooliklasse, kolhoose või tehasebrigaade. Kultuuriorganisatsioonide, sh loomeliitude kontekstis tähendas see eelkõige tasuta kontsertide, loengute ja loominguliste kohtumiste korraldamist selliste sihtrühmade jaoks, mis muidu professionaalse muusikakultuuri juurde ei jõudnud (Sieca-Kozłowski 2008; vt ka Uuet 1986). HL-is koordineeris šeflustegevust eraldi sõjaväe šefluskomisjon.

⁷ Igapäevases kõnepruugis nimetatakse nii nõukogudeaegset kui tänast organisatsiooni heliloojate liiduks, kuid tegemist on sisuliselt eri alustel tegutsenud või tegutsevate institutsioonidega. Erinevalt nõukogudeaegsest HL-ist tegutseb taasiseseisvumise järel asutatud Eesti Heliloojate Liit autonoomse erialase ühendusena. Ka praegusel loomeliidul on mitmetes muusikakultuuri puudutavates küsimustes nõuandev roll, kuid see hõlmab liikmeskonda kvantitatiivselt märksa vähemal määral. Liidu tegevuse kohta vt www.helilooja.ee.

saamist ning loomingu levikut üldisemalt, ning millised institutsionaalsed protsessid selleks olid ette nähtud. Keskne etapp sellel teekonnal oli kohustus esitleda kõiki uusi teoseid esmalt kolleegidele loomeliidus selleks ettenähtud kogunemistel – töökoosolekutel (nimetatud ka arutelukoosolekuteks), mis olid avatud kõigile liidu liikmetele ning ka teistele huvilistele. Nagu on osutatud varasemates HL-i tegevust käsitlevates uurimustes (Kõlar 2010; Klooren 2019b, 2025), täitsid töökoosolekud ühtaegu nii ideoloogilise järelevalve ja professionaalse hindamise rolle kui ka määrasid heliloojate sissetulekud, kujunedes üheks peamiseks praktikaks, mis struktureeris helilooja igapäevast tööelu ja määras suurel määral ka tema uudisteoste edasise käekäigu. HL-is olid töökoosolekud toimunud regulaarselt kord nädalas teispäeviti juba alates 1944. aasta sügisest ning jätkusid sellisena kuni okupatsiooniaja lõpuni – Heliloojate Maja avamisest alates 1965. aastal sealsetes ruumides (vt lisa 2, fotod 1 ja 2). Koosolekutel kuulati uudisteoste esitusi ning anti neile seejärel kollektiivne hinnang, mille kujundasid ühekaupa kõlanud arvamused. Väiksema esituskooresseisu ja lühemate teoste puhul kõlasid need elavas ettekandes, muudel juhtudel aga spetsiaalselt töökoosoleku tarbeks tehtud salvestisena, mille korraldas eelpool nimetatud Muusikafond.⁸ Koosolekute üks eesmärke oli seega ideoloogiline: juhendada loometöös ja hinnangutes nõukogude kunstiideoloogiast ning tagada kontroll uue heliloomingu üle. Arutelude praktiline tähendus oli aga laiem ja mitme-etapiline: HL-i juhatus esitas alles pärast töökoosolekut Kultuuriministeriumile taotluse autoritasu väljamaksmiseks. Niisamuti toimisid koosolekud teetähisena loomingu jõudmisel (st lubamisel) avaliku ettekandeni, kirjastamise ja salvestamiseni.

Sarnaselt teiste kunsti- ja kultuurivaldkondadega erines ka heliloojate loomeliidus töökoosolekute ideoloogiline rangus ja arutelude laad Nõukogude okupatsiooni eri perioodidel märkimisväärselt. Nagu varasemad käsitlused on välja toonud (Kõlar 2010; Klooren 2019b; Klooren 2025), iseloomustas stalinismiperioodi töökoosolekuid range ideoloogiline kontroll, mille raames keskenduti aruteludel eelkõige ideoloogiaküsimustele. Sellealaste eksimuste tagajärjed võisid olla mitmeastmelised: kollektiivne hukkamõist ja juhtkonna kriitika, nõue teoseid uuesti näidata, ostu ettepanekust keeldumine või avaliku esituse keeld. Raskematel juhtudel kandusid töökoosolekutel kõlanud hinnangud ajakirjandusse, muutudes avalikuks surveks, ning tagajärjed võisid ulatuda loomeliidust väljaheitmise või isegi arreteerimiseni. Sula-perioodil muutus arutelude õhkkond märgatavalt vabamaks, keskendudes kompositsioonitehnikale ja teoste esteetilisele väärtusele. 1970. aastatel jätkusid

⁸ Muusikafondi salvestiste ja nende tänase seisuga kohta vt lähemalt Klooren 2019a ja Kuula Varres 2024.

töökoosolekud harjumuspärase praktikana ning samuti valdavalt kollegiaalses õhustikus. Osalenute meenutusel olid sel ajal teosed üha sagedamini juba enne koosolekul esitlemist ka kontserdisaalis kõlanud, mis muutis koosoleku mõtte pigem formaalseks kui sisuliseks (Steiner 2008, Varres 2024; vt lähemalt A3).

Enamik liikmetest tutvustas töökoosolekutel oma uut muusikat igal aastal: näiteks 1977. aastal kuulati koosolekutel 56 liikmesheliloojast kokku 42 erineva autori teoseid. Olenevalt loomeaktiivsusest ja koosolekute päevakorrast kuulati neist mõnede loomingut mitmetel koosolekutel, teiste puhul vaid kord-paar aastas.⁹ Teose autori kohalolu koosolekul oli eeldatav, kuid protokollide põhjal saab ka järeldada, et kohtumiste muu osalejaskonna moodustasid tavapäraselt heliloojad ja muusikateadlased, kes kuulusid Kultuuriministeeriumi helitööde vastuvõtmise ja hindamise komisjoni – kuus kuni seitse HL-i liikmesheliloojat või muusikateadlast, kelleks olid 1970ndail Edgar Arro (1911–1978), Avo Hirvesoo (1935–2014), Boris Kõrver (1917–1994), Hugo Lepnurm (1914–1999), Jaan Rääts (1932–2020), Eino Tamberg (1930–2010) ning, vaid kümnendi algupoolel, ka Harri Kõrvits (1915–2003). Kui neile lisada HL-i retsensioonigrupi liikmed Heino Jürisalu, Eugen Kapp, Jaan Koha, Boris Parsadanjan ja Veljo Tormis, olid need tosinkond heliloojat (ja muusikateadlasena ka Avo Hirvesoo) koosolekutel sagedaseimad helitööde kuulajad ja kommenteerijad, ehkki vahel olid neist kohal vaid paar ning nende kõrvale võis vastavalt päevakorras olnud teoste vastu tuntud huvile muidugi liituda ka teisi autoreid.¹⁰

Kui koosolekute töökorraldus püsis ka 1970ndail juba ammu välja kujunenud vormis, siis muusikaliselt täitusid need paljuskki uutlaadi teostega, peegeldades seeläbi muutusi, mis kümnendi jooksul heliloomingus aset leidsid. Miks need muutused olid märkimisväärsed ning miks osutus just see kümnend käesoleva doktoritöö uurimisaineseks, sellele keskendubki järgnev alapeatükk, milles tutvustan töö uurimisproblemaatikat ja eesmäärke.

⁹ 1977. aastal töökoosolekutel kuulatud teosed on esitatud artikli A3 lisas toodud tabelis, millest nähtub ka, et lisaks muusika kuulamisele võis koosolekute päevakord sisaldada veel teisigi tegevusi poliitõppustest ja muusikakriitika ülevaadetest juubilaride õnnitlemise ja reisimuljete jagamiseni.

¹⁰ Avo Hirvesoo kõrval osalesid muusikateadlastest 1970. aastate töökoosolekutel sagedamini Ofelia Tuisk, Helju Tauk ja Merike Vaitmaa. Muusikateadlased olid loomeliidule vajalikud eelkõige muusikakriitika ja -analüüsi valdkonnas: nad täitsid uue heliloomingu tutvustamisel avalikkusele kesket rolli ning osalesid aktiivselt HL-i muusikateaduse ja kriitika sektsiooni ning rahvamuusika komisjoni töös.

1.2 Töö uurimisprobleem ja eesmärk

Nagu märgitud, iseloomustas institutsionaalsest vaatepunktist 1970. aastate eesti heliloomingu korraldust varem väljakujunenud riiklike struktuuride ja praktikate püsimine – teoste vastuvõtu, esitamise ja levikuga seotud kord jäi heliloojate jaoks sisuliselt samaks. Kümneni käsitlemist omaette ajajärgu ja uurimisainesena põhjendavad aga mitu asjaolu.

Töö uurimisprobleemi püstitamisel osutusid neist määravaks kümneni uue heliloomingu kolm omavahel seotud tunnusjoont: mitme põlvkonna heliloojate kõrge loomeaktiivsus; erinevate muusikaväljade mõju professionaalse heliloomingu teatud uutele stiilisuundadele; ning institutsionaalsete reeglite formaalsemaks muutumine hilisnõukogude stagneeruvas kontekstis. Nendest lähtudes uurin doktoritöös, milliseks kujunesid 1970. aastate eesti heliloomingu peamised tendentsid kunstiliselt mitmekesistavas, kuid ideoloogiliselt ja institutsionaalselt jätkuvalt reguleeritud kultuuriruumis, ning kuidas mõjutasid institutsionaalsed praktikad ja põlvkondlikud hoiakud heliloojate loometegevust ja muusika vastuvõttu. Doktoritöö kesksed uurimisküsimused on: (1) millised olid 1970. aastate eesti professionaalse heliloomingu stiilisuunad ja mis võis mõjutada nende kujunemist; (2) milline oli põlvkondliku ühisidentiteedi roll heliloojate loomepraktikates; ning (3) kuidas toimisid institutsionaalsed mehhanismid – eelkõige HL-i töökoosolekud – uue heliloomingu hindamise ja heliloojate tööelu kujundajana.

Töö eesmärk on avada eesti heliloomingut kolmest üksteist täiendavast vaatepunktist, mida analüüsitakse kolmes teadusartiklis (A1–A3). Neist esimeses (A1) kaardistatakse kümneni uued stiilisuunad, keskendudes professionaalsele heliloomingule, mille kõlaestetikas peegelduvad teiste muusikaväljade – varajase muusika, regilaulu ja mitte-lääne traditsiooniliste muusikakultuuride – mõjud, ning seostatakse analüüs vastavate muusikapraktikatega. Samuti vaadeldakse artiklis teatud määral nn. vastupidist protsessi: professionaalse muusika ilminguid ja mõjusid (progressiivses) rokkmuusikas. Teine artikkel (A2) analüüsib ühe teose – kolme eesti helilooja koostöös valminud, kuid pseudonüümina Malera Kasukule omistatud klaveritrio (1977) – loomislugu, esitusviise ja retseptiooni, avades nende kaudu põlvkondliku mõttekaasluse, postmodernistliku mängulisuse ja ühisautorsuse tähenduse eesti muusikas. Põlvkondlikus plaanis on fookus 1940. aastate teisel poolel sündinud heliloojatel, kelle hulka

kuulusid ka klaveritrio tegelikud autorid – Mati Kuulberg, Raimo Kangro ja Lepo Sumera.¹¹ Kolmas artikkel (A3) käsitleb Eesti NSV Heliloojate Liidu töökoosolekuid institutsionaalse mehhanismina, analüüsides nende rolli uue heliloomingu hindamisel ning heliloojate tööalase heaolu kujundamisel 1970. aastatel.

Metodoloogiliselt käsitleb väitekiri kolme artiklit üksteist täiendavate vaadetena samale perioodile. Ükski kolmest lähenemisest – stiilianalüüs, juhtumiuuring ja protokollialanalüüs – ei taotle iseseisvalt terviklikku pilti 1970. aastate eesti muusikakultuurist. Koos moodustavad need kolm eri tahku, millest kümnendit käsitleda: stiilide mitmekesisustumine, ühe põlvkonna loomeloogika ja institutsionaalse ruumi toimemehhanismid.

1.3 Uurimisseis

Valdkondlikult asetub doktoritöö eesti muusikaajaloo, kultuurilise muusikateaduse ja hilisnõukogude kultuuriuuringute uurimisevälja. Järgnevas ülevaates koondan käsitlused, millega siinse töö uurimisküsimused kõige otsesemalt suhestuvad, ning põhjendan, kuidas väitekiri olemasolevat diskursust täiendab. Lisaks peatükis tutvustatavatele materjalidele tuginevad väitekirjaartiklid igaüks ka oma lähemast uurimisteemast tulenevale erialasele kirjandusele.

Eesti muusikaajaloo seisukohalt olid väitekirja jaoks olulised nii muusikat kunstiteostena ja stiilisuundade kaudu analüüsivad käsitlused kui ka need, mis kirjeldavad muusikakultuuri ühiskondlikke ja institutsionaalseid aspekte. Pikem uurimistraditsioon on neist esimesel: eesti muusikahistoriograafias on heliloomingut kuni 2000ndate alguseni avatud eelkõige stiiliajaloolisest aspektist ehk heliloojate loomesuundade ja teoste analüüsi kaudu. 1970. aastaid on seejuures vaadeldud peamiselt pikemate ajalooperioodide osana, mitte omaette uurimisobjektina. Artikliväitekirja esimese publikatsiooni (A1) ilmumise ajal (2018) oli neist kõige põhjalikum stiiliajalooline ülevaade Merike Vaitmaa 2000. aasta artikkel eesti professionaalsest muusikast 20. sajandi keskpaigast kuni 1990. aastate alguseni (Vaitmaa 2000). Teedrajava tekstina andis Vaitmaa selles esmakordselt ülevaate Eesti muusika eelmise sajandi teise poole peamistest stiilisuundadest ja heliloojate põlvkondlikust jaotusest –

¹¹ Materjali ilmestamiseks on lisan 2 toodud kõnealuse põlvkonna esindajatest kolm fotot. Neist esimesel (foto 3) on Eino Tambergi kompositsiooniklassi lõpetajad aastal 1973; teine (foto 4) on Mati Kuulbergi portree aastast 1977 ning kolmas (illustratsioon 5) on Paul Alliku maal „Tre corde“.

raamistiku, millest üldjoontes lähtutakse praeguseni. Artikkel ilmus Eesti Muusikaakadeemia (täna Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia) muusikaajaloo väljaannete sarjas „Eesti muusikaloo toimetised“ (Eesti Muusikaloo toimetised 1–9, ilmunud 1995–2008), mille mitmetes artiklites pandi ka alus eesti muusikaloo eri aspektide käsitlemisele muusika struktuuriajaloo meetodil – lähenemine, mis tõi teosteanalüüsi ja elulugude uurimise kõrvale muusikaelu struktuuride, nagu kontserdielu, muusikahariduse ja neid korraldavate institutsioonide tegevuse ja mõju uurimise.¹² 2025. aastal täienes eesti kunstmuusika stiiliajalookirjutus Kerri Kotta mahuka uurimusega „Traditsioon ja murdumised modernismi – eesti helikunsti lugu“, milles vaadeldakse heliloomingu arengut 19. sajandi lõpust kuni 21. sajandi alguseni (Kotta 2025). Käsitletuse fookus on sümfoonilise muusika arengulool, kuid autor toob näiteid ka muudest žanritest ning vaatleb eesti helikunsti stiilipöördeid ajastu vaimu ja ühiskondlike olude kontekstis. 1970. aastate muusikast kirjutades kasutab Kotta Arvo Pärdi, Veljo Tormise ja Kuldar Singi uute loomestiilide tõlgendamisel vaimse eskapismi mõistet, kirjeldades selle kaudu heliloojate püüdu luua nõukogude ideoloogilisest survest sõltumatu loominguline ruum. Ehkki Kotta lähenemisviisi polnud minu A1 artikli valmimisaegu võimalik arvesse võtta, haakub see siiski doktoritöö teoreetilise raamistikuga – eelkõige Aleksei Jurtšaki käsitlemusega, mis hoidub loovisikute positsiooni taandamisest lihtsustatud vastandusele režiimiga koostöö ja sellele vastupanu vahel (vt lähemalt ptk 1.4). Uurimisseisu täiendavad ka heliloojate biograafiad, kelle loometee mõni etapp langes 1970. aastatesse. Enim on uuritud kaht tol kümnendil välja kujunenud originaalset autoristiili: Veljo Tormise regilaulupõhist loomingut ning Arvo Pärdi *tintinnabuli*-teoseid, mille kohta on ilmunud rohkelt nii eesti- kui ingliskeelseid artikleid ja teadusmonograafiaid (Lippus 1985, 2010; Vaitmaa 1988; Maimets-Volt 2009; Shenton 2012; Brauneiss 2017; Karnes 2017, 2021; Ross 2017; Bouteneff 2021; Daitz 2022; Siitan 2022 jt). Põhjalikud, monograafia mõõdus elulood koos loominguga ülevaadetega, on avaldatud mõnede teistegi 1950. aastatel loometeed alustanud heliloojate kohta – Ester Mägi (Arujärv 2008), Eino Tamberg (Irjas 2005; Normet 2005) ja Jaan Rääts (Arujärv jt 2008). Suure osa neist raamatutest hõlmavad intervjuud autoritega ja väljavõtted meedias ilmunud arvustustest, kolleegide ja õpilaste hinnangutest. Neist noorematele heliloojatele keskenduvaid tervikkäsitlusi veel pole (erandiks Lepo Sumera muusikale pühendatud artiklikogumik, vt Lock ja Vaitmaa 2006). Isikupõhist lähenemist muusikaloo

¹² Sarja üheksast köitest on kuus artiklikogumikud ja kolm monograafiaid. Sarja peatoimetaja oli muusikateaduse osakonna juhataja prof Urve Lippus (1950–2015) ning autoriteks valdavalt sama osakonna õppejõud ja hiljutised muusikateaduse eriala lõpetanud (Eesti Muusikaloo toimetised 1995–2008).

uurimisel peegeldavad hästi ka vahemikus 1970–1992 ilmunud neli artiklikogumikku, mis sisaldavad kokku 26 eesti helilooja elukäigu ja teoste tutvustusi, koostajad vastavalt Helju Tauk (1970), Tiina Šubin (Vabrit; 1979 ja 1985) ning ilma koostaja-toimetaja nimeta ilmunud „Eesti tänase muusika loojaid“ (1992). Eesti 1970. aastate muusika uurimiseks pakuvad konteksti ka kaks žanrilt erinevat väljaannet: Mart Jaansonini käsitus eesti muusikast, mis jälgib eri muusikažanride arengulugu (Jaanson 2018), ning Alo Põldmäe koostatud kroonika, mis koondab kronoloogilises järjestuses eesti muusikaelu tähtsamad sündmused, isikud ja teosed 12. sajandist kuni 2005. aastani (Põldmäe 2022).

Ulatuslikumad uurimused nõukogudeaegsest institutsionaalsest muusikakorraldusest Eestis on siiani keskendunud okupatsiooniperioodi varasematele etappidele – stalinismi- ja sulaajale. 1970. aastate loomeelu mõistmiseks on need siiski olulised, kuna varasemal perioodil väljakujunenud struktuurid ja praktikad püsisid suures osas muutumatuna ka hiljem. Nõukogudeaegse muusikaelu korraldust ja selle mõju professionaalsete heliloojate tegevusele on uurinud Anu Kõlar oma väitekirjas helilooja Cyrillus Kreegist, milles muusikabiograafia žanri kaudu analüüsitakse, kuidas nõukogude institutsioonid – võrdluses omariikluse perioodiga – kujundasid helilooja loomingut ja loomeelu (Kõlar 2010). Teemaaliselt haakuvad siinse tööga ka Urve Lippuse koostatud ja kommenteeritud intervjuude kogumik „Muutuste kümnend. EV Tallinna Konservatooriumi lõpp ja TRK algus“ (Lippus 2011) ning Meeta Vardja doktoritöö Tallinna Riikliku Konservatooriumi muusikateaduse kateedri kujunemisest ja tegevusest aastatel 1944–1968 (Vardja 2024), mis avavad põhjalikult, kuidas nõukogude ideoloogia rakendus ühes konkreetses muusikainstitutsioonis muusikahariduse ja muusikateaduse kaudu okupatsiooni varasematel ajajärgudel. Institutsioonikesksete uurimisküsimuste seisukohalt pakkusid siinsele käsitlusele konteksti ka Heli Reimanni väitekirja džässist Nõukogude Eestis aastatel 1944–1953 (Reimann 2015) ning Tõnu Tannbergi uurimus džässivastasest kampaaniast 1946. aasta sügisel (Tannberg 2023), milles analüüsitakse muusikute loometegevust ja toimetulekut ideoloogiliste piirangutega ühe konkreetse žanri näitel. Hilisnõukogude aegse muusikakultuuri käsitlustest seostuvad siinse tööga kõige vahetumalt koostatava koguteose „Eesti muusikalugu 2“ käsikirjad, millega olen saanud tutvuda (Kõlar 2023 [käsikiri]).¹³

¹³ Kultuurilise muusikateaduse seisukohast on koguteose „Eesti muusikalugu“ puhul tegemist kõige mahukama ja terviklikuma eesti muusikalooga, mille juba ilmunud 1. köide käsitleb eesti muusikakultuuri 12./13. sajandi vahetusest kuni Eesti Vabariigi väljakuulutamiseni 1918. aastal (Eesti muusikalugu 1 2025). Muusikaloo 2. köide saab olema pühendatud 20. sajandile.

Eesti nõukogude perioodi uurimise laiemas humanitaarteaduslikus kontekstis on oluline alates 21. sajandi alguskümnendist elavnenud interdistsiplinaarne huvi hilisnõukogude ühiskonna vastu. Selle huvi varasemaid väljundeid esindavad mitu artiklikogumikku, mis hõlmavad erinevaid kultuuri- ja loomevaldkondi, kuid milles muusikateemasid oli väga vähe.¹⁴ Minu töö valguses väärib neist eraldi tähelepanu kogumikus „Võim ja kultuur“ ilmunud Eve Annuki (2003) artikkel, mis käsitleb nõukogude aja uurimise metodoloogilisi võimalusi ja väljakutseid. Annuk osutab vajadusele eristada nõukogude perioodi eri etappe ning rõhutab, et uurimistöö analüütiliste kategooriate valik – olgu selleks totalitarism, kolonialism, vastupanu, konformism või topeltnõuetlemine – mõjutab paratamatult ka uurimistulemust. Artikkel on avanud tulevastele uurijatele olulisi küsimusi: kuidas tõlgendada avaliku ja eraisikliku sfääri piiri nõukogudeaegsetes allikates, milline on enesetsensuuriga arvestamine uurimiseetika seisukohalt ning kuidas vältida ühekülseid must-valgeid hinnanguid perioodi kohta, mis on paljudele isikliku kogemuse kaudu läbi elatud. Muusikakultuuri uurimise seisukohalt on Annuki käsitus asjakohane eelkõige seetõttu, et need küsimused kehtivad kõigis kultuurivaldkondades, sh ka heliloojate institutsioonilise tegutsemise ja loominguliste valikute analüüsimisel.

Ajakirja Methis. *Studia humaniora Estonica* nõukogude ajale pühendatud erinumber (nr 7, 2011; koostajad Sirje Olesk ja Tiina Saluvere, vt Olesk ja Saluvere 2011) oli esimene temaatiline kogumik, mis käsitles nõukogude perioodi eesti kultuuri- ja argiajaloo vaatepunktist erinevate juhtumiuuringute kaudu. Erinevalt eelnevatest kogumikest, mis keskendusid valdavalt stalinismiperioodile ning kirjanduse ja kujutava kunsti valdkonnale, hõlmab Methise erinumber nii varasemat kui hilisemat nõukogude perioodi ning ka käesoleva väitekirja fookuses olevat 1970.–1980. aastate aega. Kogumik koondab valiku uurimusi, mis hõlmavad nii loometegevust mõjutanud poliitilise kontrolli mehhanisme (sh parteilist tsensuuri, honoraripoliitikat) kui ka kultuurilise ja sotsiaalse elu eri tahke: rahvatantsu, isamaalaulude, garaažikultuuri, koolinoorte elustiili ja reisikirjanduse kaudu konstrueeritud läänekujutlusi, samuti rahvusliku ajaloo tõlgendusi ning teatriuuenduse retseptsiooni 1970.–1980. aastatel. Ehkki muusikateemad on kogumikus esindatud – Kanni Labi käsitleb

¹⁴ Pean silmas kolme kogumikku: „Muutuste mehhanismid eesti kirjanduses ja kirjandusteaduses“ (Laak ja Olesk 2000) käsitleb nõukogude perioodi kirjanduse ja kirjandusteaduse arengut; „Kohandumise märgid“ (Sarapik jt 2002) uurib kultuurilise kohanemise strateegiaid eri valdkondades; „Võim ja kultuur“ (Krikmann ja Olesk 2003) analüüsib võimu ja kultuuriloomingu vahekorda. Kogumike rõhuasetus on valdavalt stalinismiperioodil ning peamiselt kirjanduse ja kujutava kunsti valdkonnas; muusika osas on esindatud paar artiklit folkloorivallast (Ojamaa 2003; Rüütel 2003). Käesoleva väitekirja fookuses olevat 1970. aastate perioodi on neis käsitluste osana puudutatud oluliselt vähem.

isamaalaulude ja okupatsioonirežiimi suhet ning Sille Kapper rahvatantsu olukorda Eesti NSV-s –, keskenduvad autorid neis rahvakultuurile ja kollektiivsele (kultuurilisele) identiteedile, mitte professionaalsele muusikale.¹⁵ Teoreetilise lähtepunkti annab kogumikule Epp Annuse avaartikkel, mis arutleb postkolonialismi ja post-sovetoloogia vahekorra üle ning asetab nõukogude perioodi uuringud Eestis laiemasse rahvusvahelisse paradigmadebatti.¹⁶ Sealtmaalt on nõukogude-uuringud hoogustunud mitmete valdkondade, sh kunsti- ja kirjandusloouurimisainesena (Ross, Johanna 2018; Talvoja 2019); mõningaid neist väljaannetest on kasutatud ja tutvustatakse lähemalt ka väitekirja artiklites A2 ja A3. Otsesemalt haakub siinse käsitlesega Sirje Oleski monograafia „Aegade lugu. Kirjanike liit ENSV-s“ (Olesk 2022), mis avab põhjalikult kirjanike loomeliidu kujunemisest, struktuuri ja toimimist nõukogude perioodil. Kuigi Oleski uurimisvaldkond on kirjanduslugu, loob see uurimus olulise paralleeli HL-i toimimisega – mõlemad loomingulised liidud tegutsesid sarnases institutsioonilises raamistikus ning nende võrdlev vaatlemine aitab mõista nõukogude loomeliitude üldist loogikat.

Heliloojate liidu kohta on ilmunud paar ülevaatlikku käsitlust – juubeliväljaanded, mis tutvustavad liikmeskonda ja organisatsiooni peamisi tegevussuundi (Hirvesoo 1984; Irjas 2004; vt ka Uuet 1986). Mõningaid aspekte HL-i toimimisest on kirjeldatud ka heliloojate loometegevust käsitlevas teaduskirjanduses või elulooraamatutes, samuti muusikaajakirjanduslikes tekstides või raadiosaadetes, kus loomeliidu tegevus tuleb teemaks peamiselt tollase asjaajamise ja heliloojate tööelu lahutamatu osana – mitte iseseisva uurimisobjektina (Kõlar 2010; Ross, Jaan 2010 ja 2017; Steiner 2008; Kautny 2002). Kõige põhjalikum ja ühtlasi hiljutisem käsitlus HL-i ajaloost ilmus 2025. aastal loomeliidu 100. aastapäeva tähistavas artiklikogumikus, milles organisatsiooni struktuuri ja tegevust eri riigikordade ajal käsitlevad Äli-Ann Klooren, kes avab nii esimese omariikluse aegset loomeliitu (toonase nimega Eesti Akadeemiline Helikunstnike Selts) kui ka tervet nõukogude ajajärku, ning Kristina Kõrver, kelle vaatluse all on taasiseseisvumisaegne Eesti Heliloojate Liit (Klooren jt 2025). Klooreni (2025) käsitlus HL-ist hõlmab nii loomeliidu kui sellega seotud

¹⁵ Just kollektiivse identiteedi kujundamise ja poliitiliste mõjude vaatepunktist on lähemalt uuritud ka eesti laulupidude kultuuri nõukogude aegset perioodi (vt Kõlar 2015; Rahi-Tamm 2023).

¹⁶ Epp Annus on arendanud sotskolonialistlikku lähenemist eesti nõukogude ühiskonna analüüsimisel edasi nii koostaja ja autorina Methise sotskolonialismile pühendatud erinumbris (Annus 2017), temaatilises kogumikus „Mitmele isandale loodud kunst. Sotskolonialism ja Eesti“ (Ross, Johanna ja Annus 2020) kui ka temaatilistes monograafiates (Annus 2018; Annus 2019). Käesoleva doktoritöö teoreetiline raamistik lähtub teistest kontseptsioonidest (vt ptk 1.4), kuid kuna Annuse käsitlus avab ajastu probleeme ka laiemalt – sh loovisikute suhestumist poliitilise režiimiga –, väärrib see perspektiiv tulevikus süsteemsemat rakendamist ka muusikateemade uurimisel.

Muusikafondi tegevust, kirjeldades põhjalikult organisatsiooni toimimist ja peamisi tegevusalasid läbi viie aastakümne ning tuues analüütilise jutustuse kõrvale ajastatud illustreerivaid arhiivileide, foto- ja noodimaterjale. Töökoosolekud on selles vaatluse all ühe loomeliidu tegevusvormina ning pakuvad siinsele uurimusele olulist tausta, eriti stalinismi- ja sulaaja arutelukultuuri mõtestamisel. Käesolev doktoritöö keskendub seevastu 1970. aastatele ning analüüsib töökoosolekute protokollide põhjal süstemaatiliselt nende kõneainest, hindamispraktikaid ja vaimset õhustikku (vt A3).¹⁷

Nõukogudeaegseid loomeliite on uuritud ka laiemas üleliidulises kontekstis, sealjuures rõhuasetusega organisatsioonide rajamise algusaegadel. Neist põhjalikem, Kiril Tomoffi uurimus „Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939–1953“ (Tomoff 2006) käsitleb NSV Liidu heliloojate liidu kui professionaalse organisatsiooni kujunemist ja toimimist stalinismiperioodil. Vahetumat konteksti siinsele käsitlusele pakub aga Rūta Stanevičiūtė artikkel Leedu muusikast hilisnõukogude perioodil, milles analüüsitakse muuhulgas ideoloogilisi pingeid ja nende kajastumist Leedu heliloojate liidus (Stanevičiūtė 2015).

1.4 Teoreetiline raamistik ja meetodid

Metodoloogiliselt paigutub artikliväitekiri kultuurilise muusikateaduse (ingl *cultural musicology*) diskursusesse, milles vaadeldakse muusikat mitte isoleeritud esteetilise objektina, vaid kultuurilise ja sotsiaalse tähendusloome osana – nii selle loomise, retseptsiooni kui ka institutsionaalse toimimise kontekstis (Fulcher 2011). See lähenemine läbib kõiki kolme väitekirjaartiklit ning määrab uurimise üldise raamistiku: käsitleda 1970. aastate eesti heliloomingut omaette kultuurilise nähtusena, mida küll kujundasid spetsiifilised ideoloogilised ja institutsionaalsed tingimused, kuid mis peegeldab ühtlasi loovisikute just sellele ajajärgule iseloomulikku ambivalentset suhet nende tingimustega.

Teoreetilises raamistikus on käesoleva töö seisukohalt kesksed kaks kontseptsiooni hilisnõukogude kultuuri toimimisest. Esimene neist pärineb Aleksei Jurtšaki (Alexei Yurchaki) teedrajavast monograafiast „Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation“ (Jurtšak 2006), mis pakkus ilmunisajal uudse ja varasemast nüansseerituma

¹⁷ Klooren on käsitlenud HL-i ajalugu ka oma magistritöös, mis hõlmab perioodi 1944–1966 (Klooren 2019b).

lähenemise hilisnõukogude ühiskonna mõistmiseks. Jurtšak seab kahtluse alla nõukogude-uuringutes seni domineerinud dihhotoomilise käsitluse kultuuripraktikate toimimisest ametlik-mitteametlikul, režiimile vastupanu ja kollaboratsiooni teljel, väites, et tegelikult tegutses enamik inimesi, sealhulgas loovisikud väljaspool seda dihhotoomiat ehk *вне* (edaspidi *vne*; Jurtšaki ingliskeelses käsitluses kirja-pildiga *vnye*). Otsetõlkes tähendab venekeelne sõna *vne* „väljaspool“ või „väljaspool midagi“, kuid Jurtšak ei kasuta seda üksnes ruumilise määrsõnana, vaid mõistena, mis tähistab isikute positsiooni süsteemis ühtaegu sees- ja väljaspool olemisena – seisundina, kus inimene ei samastu täielikult ametliku ideoloogiaga, kuid ei asetu ka otsesse opositsiooni sellega (vt Jurtšak 2006: 126–128). Mõiste ei tähenda seega ametliku-mitteametliku vastanduse kõrvale mingi kolmanda positsiooni välja toomist, vaid õõnestab dihhotoomia enda kehtivust: nõukogude süsteemist väljaspool-olek on siin läbipõimunud seespool-olekuga, mistõttu kumbki pool eraldi enam ei kirjelda inimese tegelikku positsiooni. Seetõttu jäetakse see sõna ka akadeemilistes tekstides sageli tõlkimata (vt nt Schmelz 2009; Tion 2020; Wilson 2021; Medarov ja Stoyanova 2024). Loovisikute ambivalentse positsiooni kirjeldamiseks Nõukogude süsteemis on *vne*-positsiooni kõrval aga ka teisi võimalusi, eriti, kui soovida vabaneda venekeelsest terminoloogiast. Jurtšak ise kasutab lähedase, kuid kollektiivsemat tasandit rõhutava nähtuse selgitamiseks mõistet „deterritorialiseeritud miljö“ (ingl *deterritorialized milieu*), mille juured ulatuvad Gilles Deleuze'i ja Félix Guattari deterritorialiseerimise kontseptsioonini. Hilisnõukogude kontekstis kirjeldab see tegevusvälju ja praktikaid, mis ei tuginenud riiklikule ideoloogilisele raamistikule, vaid hoopis teistsugustele teadmise- ja väärtussüsteemidele (Jurtšak 2006: 114–116, 288) ning mõistet on kasutatud ka käesoleva töö artiklis A1 erinevate muusikaväljade tähendusruumi tõlgendamisel. Sarnasel loogikal – vältides jäika vastupanu-koostöö vastandust, ent ka *vne* ruumilist kujundlikkust – põhineb Aili Aarelaid-Tarti välja pakutud sotsiaalteaduslik mõiste „irooniline distant“, mida käesolevas töös rakendatakse artiklis A2 1940. aastate teise poole sündinud heliloojapõlvkonna kirjeldamisel (vt Aarelaid-Tart 2012b: 58).

Hiljutisemad nõukogude-uuringud osutavad ka, et loovisiku positsiooni võimustruktuuride, iseäranis nõukoguliku süsteemi suhtes, ei pea tingimata kirjeldama millegi fikseerituna – subjektus võib tähendada ka pidevalt ümberkujunevat, liikuvat seisundit, mis sõltub konkreetsetest olukordadest ja valikutest, mida isik eri eluvaldkondades – loomingus, töös, isiklikus elus – teeb (vt Annus 2023). Siinses käsitluses võimaldab *vne*-positsioon siiski kirjeldada eesti heliloojate ambivalentset suhet nõukogude ideoloogiaga viisil, mis ei taanda

seda lihtsale vastupanu või koostöö vastandusele.¹⁸ Väitekirja esimeses artiklis kirjeldab *vne*-positsioon heliloojate loomingulisi valikuid – huvi varajase muusika, rahvamuusika või mitte-lääne muusikatraditsioonide vastu –, mis polnud niivõrd poliitiliselt motiveeritud vastupanuteod, kuivõrd omalaadsed eemaldumisstrateegiad nõukogude süsteemist. Vastavaid muusikavälju võib seega mõista ka juba eelpool mainitud deterritorialiseeritud miljöödena, mis tuginesid ametlikust diskursusest sõltumatutele tähendusvormidele (vrd vaimse eskapismi kirjeldusega Kotta 2025: 201). Ka A2 ja A3 analüüs haakub Jurtšaki käsitleusega, mille kohaselt muutusid nõukogude institutsionaalsed praktikad – sh komsomolikoosolekud või parteikongressid ja muud tseremooniad, avalikud kõned – 1970. aastatel ja hiljem suuresti rituaalseks vormiks: nende sõnasõnaline ideoloogiline sisu kaotas tähtsuse, kuid rituaali täitmine (nt osalemine ainsa kandidaadiga valimistel) jäi hädavajalikuks, et hoida üleval ühiskonna „süsteemi illusiooni“ (Jurtšak 2006: 93–98). Sama muster kordus HL-i töökoosolekutel. Ka nende puhul oli rituaali täitmine otsustava tähtsusega – see andis teosele avaliku esituse ja selle autorile honorari saamise õiguse. Koosolekute algne, loomingut kontrolliv ideoloogiline eesmärk kujunes aga ajapikku suuresti teiseseks: domineerima hakkasid pigem kollegiaalsus ja harjumuspärane vorm kui teoste sisuline, ideoloogiline hindamine (vt lähemalt ptk 2.3 ja A3).

Teise teoreetilise kontseptsioonina – õieti hüpoteesina selle võimalikust rakendatavusest Eesti 1970. aastate muusika analüüsile – kasutan artiklis A1 Peter J. Schmelzi mitteametliku muusika (*unofficial music*) mõistet, mille ta esitas monograafias „Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw“ (Schmelz 2009). Schmelz käsitleb mitteametlikku muusikat kategooriana, mis kujunes välja sulaperioodil Nõukogude Liidus ning jäi elama ka hilisematel aastakümnetel. Mõiste haakub ühtlasi Jurtšaki käsitleusega: Schmelz kasutab terminit „mitteametlik“ selleks, et koondada *vne*-positsiooni ja deterritorialiseerumise iseärasusi spetsiifiliselt muusika valdkonnas.

Seejuures eristab autor kahte mitteametliku muusika dimensiooni. Ühelt poolt on tegemist kompositsioonimaterjali enda muusikalise ülesehitusega, näiteks seriaalsuse ja aleatoorikaga, mis olid vastuolus Nõukogude režiimi ametlikus kunstiideoloogias – sotsialistlikus realismis –

¹⁸ Kontseptsioon osutub eriti asjakohaseks 1970. aastate ja 1980. aastate alguse analüüsil. Dihhotoomilisem käsitlus (loov)isikute kaastööst või vastuhakust võimule on kindlasti põhjendatum okupatsiooni algusaastate, eriti stalinismiaja analüüsil, mil ideoloogiline surve loovisikutele oli palju otsesem ja jõhkram. Okupatsiooniperioodi lõpuaastatel, 1980. aastate keskpaiku Mihhail Gorbatšovi algatatud reformid tõid aga Eestis kaasa ühiskondlikud muutused, mille puhul tuleks leida perioodile nii dihhotoomilise käsitluse kui *vne*-positsiooni asemel mõni muu, uus analüütiline keel.

eelistatud tonaalse-meloodilise kõlaaestetikaga. Teiselt poolt puudutab mitteametlik muusika teoste loomise ja levitamise seotud sotsiaalset konteksti (Schmelz 2009: 183; vt ka A1: 145). Schmelz tõdeb ka ise, et termin „mitteametlik“ on binaarne ja problemaatiline, kuid eelistab seda siiski teadlikult varem kasutusel olnud ja (loov)isiksuste subjektsust tähistanud terminitele, nagu dissident (*dissident*), kõrvalseisja (*outsider*), mittekonformist (*nonconformist*) või põrandaalne (*underground*), kuna *unofficial* toob paremini esile Nõukogude elu seotuse võimustruktuuridega ja sellest tulenenud pinged (Schmelz 2009: 20).

Schmelzi käsitluse fookuses on Nõukogude sula- ja varase stagnatsiooniperioodi (1950. aastate keskpaigast kuni 1970. aastate keskpaigani) heliloojate põlvkond, kelle hulgas ta vaatleb eelkõige 1930ndatel sündinud autoreid: Edison Denissov (1929–1996), Sofia Gubaidulina (1931–2025), Arvo Pärt (snd 1935), Alfred Schnittke (1934–1998), Valentõn Sõlvestrov (snd 1937) ja Andrei Volkonski (1933–2008). Nende loomingus – eriti seriaalsuse ja aleatoorika kasutuses – väljendus selge kompositsiooniline ja institutsionaalne distants sotsialistlikust realismist, mistõttu sobib mitteametliku muusika mõiste selle materjali kirjeldamiseks küll (Schmelz 2009: 3–29). Küsimuse all on aga, mil määral sobib see kontseptsioon Eesti konteksti kirjeldamiseks ning kas ja kuidas eristus eesti heliloojate puhul ametlik ja mitteametlik looming tol ajajärgul. Analüüs näitab, et Eesti 1970. aastate muusikaelu puhul on olukord teine, ning seda kahel põhjusel: kümnendi uued heliloomingu suunad ei olnud kõlaaestetilisel tasandil enam vastuolus sotsialistliku realismi kõlaaestetikaga (uus muusika „kõlas hästi“), ning vastav looming võeti ka ametlikes struktuurides (nagu HL-i töökoosolekud) hästi vastu. Samal ajal pingestusid aga suhted loovisikute ja võimustruktuuride vahel teisel tasandil: kuigi uus helilooming sai positiivse vastuvõtu, piirati üha enam heliloojate isiklikku tegevusvabadust – välisreise, teoste ettekandmist välismaal ning suhtlust läänega. Võrreldes mitteametliku muusika kontseptsiooniga pean seetõttu Eesti oludest kõnelemisel asjakohasemaks Jurtšaki lähenemist, kuna see väldib binaarse vastanduse lõksu.

Kolm artiklit toetuvad lisaks üldisele kultuuriajaloolisele raamile ka erinevatele meetoditele. Artiklis A1 rakendatakse stiilianalüüsi: vaatluse all on, kuidas eri muusikaväljade mõjud avalduvad 1970. aastate eesti professionaalses heliloomingus ning kuidas neid mõjusüsteeme seob omavahel nõukogude ideoloogiaga suhestumise üldisem loogika (sh *vne*-positsioon). Artiklis käsitletakse polüstilismi mõistet – mis on tavapäraselt kasutusel stiiliajaloo terminina – laiemalt, st kultuurilise nähtusena, küsides, mida need stiililised valikud heliloojate ja nende ajastu seisukohalt tähendasid (vt lähemalt ptk 2.1).

Artiklis A2 rakendatakse juhtumiuuringu meetodit, mis võimaldab ühte teost – Malera Kasuku klaveritriot – ja selle retseptsiooni käsitleda nii arhiivimaterjalide, nooditeksti kui ka meediakajastuste kaudu, luues sellest mitmekihilise käsitluse, mis ulatub teose loomisest tänapäevani. Vaatluse all on nii teose institutsionaalne vastuvõtt Heliloojate Liidu töökoosolekul kui ka klaveritrio hilisemad meediakajastused (kontserditutvustused, arvustused, intervjuud jm), mille kaudu jälgitakse teose retseptsiooni mõnikümmend aastat hõlmaval ajavahemikul. Artiklis A3 on retseptsiooni fookus kitsamalt organisatsiooni-keskne: vaatluse all on töökoosolek kui peamine institutsiooniliselt reguleeritud ruum, milles uusi teoseid esmakordselt hinnati ja neile ametlik heakskiit anti.

Artiklis A3 kasutatakse kvalitatiivse tekstianalüüsi meetodit. Uurimismaterjaliks on Eesti NSV Heliloojate Liidu töökoosolekute protokollid aastatest 1973–1979, mida hoitakse Eesti Ajaloomuuseumi Teatri- ja Muusikamuuseumi arhiivis. Protokollid on olemuselt ametlikud, bürookraatliku funktsiooniga dokumendid, mis sisaldavad päevakorra punkte, sõnavõtte üleskirjutusi ja koosolekute üldist käiku kajastavat infot, kuid nende lähilugemine võimaldab teha järeldusi ka arutelude vaimse õhustiku kohta. Kvalitatiivne tekstianalüüs lähtub printsiibist, et tekst ei peegelda tegelikkust neutraalselt, vaid konstrueerib seda – mistõttu on protokollide retoorikat, väljajätmisi ja rõhuasetusi käsitletud sama tähelepanelikkusega kui üleskirjutuste sisulist külge.

1.5 Allikad

Artikliväitekirja allikad jagunevad kahte põhirühma – arhiivimaterjalid ning meediakajastused, eriti muusikaajakirjandus –, mida täiendavad noodid ning heli- ja videosalvestised. Lähtematerjali rõhuasetused erinevad artikliti, peegeldades iga käsitluse uurimisküsimuste eripära: A3 tugineb eelkõige HL-i arhiivimaterjalidele, A2 keskmes on Malera Kasuku klaveritrio käsikiri, noodiväljaanded ja salvestised; meediakajastused mängivad olulist rolli kõigis kolmes artiklis.

Mahukaima allikarühma moodustavad Eesti NSV Heliloojate Liidu materjalid Eesti Ajaloomuuseumi Teatri- ja Muusikamuuseumis (ETMM MO 257). A3 peamiseks uurimismaterjaliks on HL-i töökoosolekute protokolliraamatud aastatest 1973–1979, mis dokumenteerivad koosolekute päevakorda, kuulatud teoseid ja sõnavõtte; uurimust täiendavad

HL-i juhatuse protokollid aastast 1976 (ETMM 11302 MO 257:1/10. karp) ning Rahvusarhiivis hoitavad Kultuuriministeeriumi loomingulised lepingud aastatest 1972–1979 (ERA.R-1797.3.2564, ERA.R-1797.3.2346), mille kaudu avaneb teoste institutsionaalne käekäik – tellimine ja omandamine.

Artiklis A2 kasutatud arhiiviallikatest on oluline Malera Kasuku klaveritrio käsikiri (ETMM M 130: 2/38), mis on digiteeritult kättesaadav Eesti Muuseumide Veebivärava www.muis.ee kaudu. Täiendavat konteksti pakkusid sellele heliloojate isikufondides leiduvad materjalid (Kuulberg ETMM M 130; Sumera ETMM M 397; Kangro ETMM M 422), mis võimaldasid paigutada klaveritrio laiemasse konteksti autorite loomingulise tegevuse taustal. Teose retseptsiooni jälgimiseks võrdlesin eri noodiväljaandeid ning kasutasin olemasolevaid heli- ja videosalvestusi.

Meediakajastuste hulgas tuginesin eelkõige ajalehe Sirp ja Vasar (hilisem Sirp) kontserdituvustustele, arvustustele ja ülevaateartiklitele, mis võimaldasid jälgida nii üksikteoste vastuvõttu kui 1970. aastate muusikaelu kajastusi laiemalt. A3 käsitlust täiendas Klassikaraadio saatesari „Töökoosolek. Protokollitud helilooming“, milles töökoosolekutel kõlanud muusika vaheldub saatejuhi Ardo Ran Varrese kommentaaride ja helilooja Alo Põldmäe meenutustega, avades tollase muusikaelu argisemaid ja isiklikumaid kihistusi (vt Varres 2024). Publitseeritud allikatena kasutasin töös HL-i ja Muusikafondi välja antud heliloojate ja muusikateadlaste loomingu statistilisi aruandeid, mis ilmusid iga nelja-viie aasta järel vahetult enne loomeliidu kongressi ning sisaldavad liikmeskonna andmeid, loomingu ülevaateid ja muid statistilisi kokkuvõtteid (Eesti NSV heliloojate...; ilmunud vahemikus 1962–1989).

2. Analüütiline ülevaade artiklitest

Väitekirja põhiosa, kolm eelretsenseeritud teadusartiklit, täiendavad üksteist, liikudes Eesti 1970. aastate heliloomingu analüüsil eri tasandite vahel: A1 avab kümnendi stiililist mitmekesisust laiemas kultuurilises perspektiivis, kaardistades erinevate muusikaväljade vastastikmõju Eesti hilisnõukogude aegses kultuuriruumis; A2 süveneb ühe teose – Malera Kasuku klaveritrio – kaudu põlvkondliku mõttekaasluse ja postmodernistliku mängulisuse mikromaailma; A3 pöördub aga institutsionaalse vaatepunkti poole, analüüsides HL-i töökoosolekuid heliloojate tööelu ja loominguilise heaolu kujundajana.

Kirjutamisel võtsin arvesse artiklite ilmuniskonteksti, s.t konkreetsete väljaannete ja teemanumbri fookust ning eeldatavat lugejaskonda. Esimene artikkel (A1) on ingliskeelne ja ilmunud rahvusvahelises muusikateaduslikus ajakirjas *Musicological Annual* (koostaja Gregor Pompe; 2018), teine (A2) eestikeelne, avaldatud Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia ja Eesti Muusikateaduse Seltsi aastaraamatus *Res Musica* (koostaja Marju Raju; 2023), ning kolmas (A3) samuti eestikeelne, ilmunud Tartu Ülikooli ja Eesti Kirjandusmuuseumi ajakirja *Methis. Studia humaniora Estonica* erinumbris „Vaimne heaolu ja kunstid“ (koostajad Anu Kõlar ja Meeta Vardja; 2025). Sellest tulenevalt arvestasin A1 ja A2 puhul põhjalikuma muusikakogemusega lugejaga, pidades adressaadina silmas vastavalt rahvusvahelist ning eesti lugejat; A3 haakub teemakäsitluses laiema humanitaariaga ning on seetõttu suunatud lugejaskonnale, kellel ei pruugi olla spetsiifilist muusikateaduslikku tausta.

Artikleid seob uurimisainesena 1970. aastate eesti muusika, kuid neist kahe puhul väljub käsitlus mõnevõrra kümnendi piiridest. A1 ületab kümnendi piire temaatiliselt: hilisnõukogude Eesti kunstmuusika stiilisuundi analüüsides ulatub vaatlus 1980. aastate keskpaigani, kaasates heliloojaid, kes alustasid oma loometegevust alles seitsmekümnendate lõpul. A2 omakorda väljub seitsmekümnendatest kahes suunas: ühisautorsust kui loominguilist nähtust käsitletakse selles ka ajaloolises perspektiivis ning Malera Kasuku klaveritrio retseptiooni ja ühisautorsuse praktikaid Eesti muusikas jälgitakse katkematult, ehkki ülevaatlilikult, kuni tänapäevani.

Analüütilise ülevaate peatükkide pealkirjad ei vasta publikatsioonide originaalpealkirjadele, vaid on kohandatud doktoritöö tervikut silmas pidades.

2.1 1970. aastate eesti muusika uued stiilisuunad ja erinevate muusikaväljade peegeldused Eesti professionaalses heliloomingus (A1)

Artikli uurimisaineseks on eesti professionaalse heliloomingu stiililine mitmekesisustumine kui kultuuriline nähtus hilisnõukogude perioodil. Keskendusin küsimusele, kuidas ja miks ilmusid eesti kunstmuusikasse alates 1970. aastatest erinevate muusikaväljade – rahvamuusika, varajase muusika, mitte-lääne muusikatraditsioonide ning teatud pop- ja rokkmuusika suundade – mõjud, ning mida see tähendas heliloojate ja vaadeldava ajastu seisukohalt.

Muusikahistoriograafiliselt on tegemist esimese ingliskeelse käsitlusega, milles vaadeldakse hilisnõukogude aegse eesti heliloomingu uusi stiilisuundi kultuuriloolisest vaatepunktist, seostades neid erinevate muusikaväljade arenguloo ja omavaheliste seoste valguses ühtses analüütilises raamistikus. Pidades silmas artikli ilmutiskonteksti,¹⁹ lähtusin teoreetiliste valikute tegemisel toona teemavaldkonna rahvusvahelises käsitluses aktuaalsest kirjandusest, keskendudes eelkõige Aleksei Jurtšaki (2006) ja Peter Schmelzi (2009) uurimustele hilisnõukogude (muusika)kultuurist ja nende käsitlusele loovisikute ambivalentsest suhtest võimustruktuuridega (vt lähemalt ptk 1.4).

Muusikaanalüütilise kategooriana kasutasin artiklis polüstilismi mõistet, avades selle kaudu erinevate muusikaväljade mõjul kujunenud uusi stiilisuundi Eesti heliloomingus 1970. aastatel ja 1980. aastate alguses. Muusikaloo diskursuses on polüstilismi käsitatud seni eelkõige kompositsioonitehnilise võttena, mis osutab eri ajastutest või muusikaväljadest pärinevate stiilielementide koosinemisele ühes ja samas teoses viisil, kus need jäävad tervikus selgelt eristatavaks. Rahvusvahelises kontekstis seostub niisugune käsitlus eelkõige helilooja Alfred Schnittke (1934–1998) loominguga ning eesti muusikas näiteks Arvo Pärdi 1960. aastate kollaažitehnikas teostega. Mõiste ise pärineb Schnittke ettekandest „Polüstilistilised tendentsid kaasaja muusikas“ („Полистилистические тенденции современной музыки“), mille ta pidas 8. oktoobril 1971 Moskvas UNESCO Rahvusvahelise Muusikanõukogu VII kongressil.²⁰

¹⁹ Artikkel ilmus ajakirja Muzikološki zbornik / Musicological Annual kakskeelses teemanumbris „Muusika ja ühiskondlikud muutused 20. sajandil“ („Glasba in družbene spremembe v 20. stoletju“). Väljaanne koondab uurimusi Euroopa riikide kohta, mille sotsiaalspoliitiline ajalookogemus on võrreldav ajakirja koostajamaa Sloveenia omaga. Kogumiku fookuses on seetõttu eeskätt Euroopa väikeriikide stiililiselt mitmekesise muusika käsitlused, mis arvestavad nende riikide suhtelist perifeerset positsiooni, kuulumist mitmerahvuselistesse riiklikesse süsteemidesse ning kunstiloomingu ideoloogilist suunitlust ja sõltuvussuhet poliitilisest kontekstist. Väljaande pikemat tutvustust vt <https://journals.uni-lj.si/MuzikoloskiZbornik/issue/view/647>.

²⁰ Ettekande venekeelne tekst avaldati osaliselt 1973. aastal ning terviklikumal kujul 1990. aastal, kuid laiemalt tuntuks – sh 2002. aastal ilmunud ingliskeelse tõlkena kogumikus „A Schnittke Reader“ – sai hoopis 1988. aastal avaldatud, pisut ümbertöötatud versioon (ettekande leviku kohta vt lähemalt Schmelz 2009: 366–367). Peter Schmelzi 2021. aasta monograafia „Sonic Overload: Alfred Schnittke, Valentin Silvestrov, and

Schnittke eristab ettekandes kahte põhimõtteliselt erinevat strateegiat võõraste stiilide sissetoomiseks heliteosesse: tsitaadipõhimõtet, mis hõlmab nii otseseid tsitaate kui ka stiililiste mikroelementide, nagu meloodiaintonatsioonide, harmooniliste järgnevuste või faktuuritüüpide ülevõtmist varasematest muusikatraditsioonidest, ning allusiooni ehk vihjepõhimõtet, mille puhul minevikustiil on teoses kohal pigem hoiaku või õhustikuna, ilma otseste tsitaatideta (Schnittke, ref. Schmelz 2021: 355–356 kaudu). Peale kompositsioonitehnilise poole käsitleb Schnittke polüstilismi põgusalt ka nähtusena, mis on seotud oma ajastu tehnoloogiliste ja psühholoogiliste muutustega – info- ja suhtluskanalite paljususe, ajalis-ruumilise kogemuse nn polüfoniseerumise ning kunsti üldise pluraliseerumisega –, rõhutades, et polüstilismi kaudu avardub muusika väljendusvahendite ring ning toimub „kõrge“ ja „madala“ stiili demokratiseerumine (Schnittke, ref. Schmelz 2021: 356, 357 kaudu).

Edasi arendades Schnittke tsitaadi- ja vihjepõhimõtte eristust, käsitleb oma artikli pealkirjas sisalduvat mõistet *beyond polystylism* ehk „polüstilismi ületamine“ olukorrana, kus eri muusikaväljade stiililised tunnused ei esine uues heliloomingus enam kontrastsete ja eristatavate kihistustena, vaid põimuvad orgaaniliselt seotud tervikuks. Samuti laiendan Schnittke põgusalt märkust polüstilismist kui kaasaegset kultuurilist pluralismi peegeldavast laiemast nähtusest, käsitledes seda spetsiifilisemalt Eesti hilisnõukogude kultuurilise olukorra väljendusena, milles professionaalne helilooming suhestus otseselt varajase muusika, regilaulu, levimuusika ja mitte-lääne muusikatraditsioonidest huvitunud kogukondadega ning peegeldas seeläbi muutusi muusikaväljade omavahelistes piirides ja ühiskondlikes tähendustes.

Analüüsi fookuses oli eelkõige selle heliloojapõlvkonna loominguline tegevus, kes oli alustanud professionaalset teekonda 1950. aastate lõpul, toonud 1960. aastatel eesti muusikasse avangardi eri tahud ning kelle muusikaline käekiri muutus oluliselt 1970. aastatel. Artiklis käsitletakse Arvo Pärdi *tintinnabuli*-stiili kujunemist ja selle kontekste seoses vanamuusika ansambli Hortus Musicus tegevuse ning laiemalt religioossete otsingute ja huviga vaimuliku varajase muusika vastu. Veljo Tormise puhul analüüsitakse tema 1970. aastatel kinnistunud

Polystylism in the Late USSR“ lisas on ettekanne esmakordselt avaldatud tõlkena, mis tugineb otse RGALI-s (Vene Riiklikus Kirjandus- ja Kunstiarhiivis) hoitavale originaaldokumendile, mitte varasematele trükiversioonidele; sellele arhiivipõhisele tõlkele (autor Schmelz ise) tuginetakse ka käesolevas töös (Schmelz 2021: 355–357). Schmelzi monograafia on toonud polüstilismi mõiste taas ingliskeelsesesse muusikateadusse, kuivõrd vahepealsel ajal kirjeldati sarnaseid muusikalisi nähtusi pigem üldisema postmodernismi mõiste kaudu, nagu teeb seda näiteks ka Schnittke muusika kirjeldamisel Jann Pasler Grove'i entsüklopeedia artiklis „Postmodernism“ (Pasler 2001; vrd Vaitmaa 2000: 140). Polüstilismi kui ingliskeelse termini kasutusala kohta viimastel aastakümnetel vt lähemalt A1.

regilaulupõhist komponeerimisprintsipi seoses folklooriliikumise hoogustumisega, millega haakus muuhulgas ansamblite Hellero ja Leegajus asutamine ja tegevus. Kuldar Singi puhul vaadeldakse tema huvi Kesk-Aasia muusikakultuuride vastu laiemas orientalismihuvi kasvamise kontekstis, mis muusika tutvustamise valdkonnas avaldus muu hulgas muusikateadlase Leo Normeti 1974. aastal alustatud raadiosaadete sarjas „Kauged rahvad muusikas“.²¹ Lähema vaatluse all on Singi 1970. aastate looming eri muusikakultuuride stiilielemente ühendava sünteesina, mida analüüsitakse sonaat-triloogia „Mäed ning inimesed“ (1977) näitel. Tähelepanuväärne on seegi, et kuigi puhtmuusikalisel tasandil võiks kõiki kirjeldatud suundumusi tõlgendada huvina millegi „kauge“ vastu – vanamuusika, rahvamuusika arhailisemad kihistused või eksootilisena tajutud orientaalsus –, olid nende otsingute taustal samaaegselt kaasaegsed muusikalised liikumised. Paradoksaalselt pakkusid just need praktikad nii heliloojatele kui seotud muusikaväljade esindajatele võimaluse teatavaks eemaldumiseks nõukogude reaalsusest – olemisviis, mida artiklis kirjeldan ingliskeelse mõistega *alienate themselves* ning seostan Aleksei Jurtšaki juba eelpool tutvustatud käsitlusega hilisnõukogude ühiskonna toimimisest (vt ptk 1.4).

Kuna artikli teemakäsitus ei piirdu doktoritöö põhilise uurimisperioodiga, 1970. aastatega, kaardistatakse selles ka nende muusikaväljade kujunemist ja mõju, mis elavnesid Eestis alles kümnendi lõpul ning hoogustusid 1980. aastatel. Käsitluse all on seetõttu ka rokkmuusika ja progressiivse roki seos professionaalse heliloominguga, mida vaadeldakse kahe muusiku ja helilooja, Rein Rannapi (snd 1953) ja Erkki-Sven Tüüri (snd 1959) tegevuse kaudu. Erinevate muusikaväljade koosvaatluse aspektist on seejuures kõnekas, et Tüür, kes viljeles noorusajal progressiivset rokki ansamblis In Spe, nimetas 1980. aastate alguses, lõpetades konservatooriumis heliloojaõpinguid, oma peamiste muusikaliste eeskujudena ikka veel lääne rokkmuusikuid ja -ansambleid nagu Jethro Tull, King Crimson, Genesis ja Mike Oldfield. Hiljem on Tüür aga meenutanud, et tema lähemad mõttekaaslased ja olulisimad mõjutajad kuulusid 1980. aastatel ka hoopis Eesti vanamuusika liikumise ringkonda – asjaolu, mille järgi võib tajuda ka tema tollases heliloomingus (vt Veenre 2009: 48).

²¹ Eesti Rahvusringhäälingu audioarhiivis on järelkuulatavad sarja „Kauged rahvad muusikas“ 1974–1976 eetris olnud 55 saadet, vt <https://arhiiv.err.ee/audio/seeria/kauged-rahvad-muusikas>.

2.2 Põlvkondlikkus, mängulisus ja ühisautorsus 1970. aastate noore heliloojapõlvkonna loomingus: Malera Kasuku juhtum (A2)

Artikkel käsitleb Mati Kuulbergi, Lepo Sumera ja Raimo Kangro 1977. aastal ühiselt kirjutatud klaveritriot – kolmeosalist neoklassitsistlikus stiilis teost viulile, tšellole ja klaverile –, mille autoriks nimetasid heliloojad oma nimede esisilpidest moodustatud pseudonüümi Malera Kasuku ning esitlesid seda HL-i töökoosolekul „jaapani helilooja“ loominguna. Uurimuse keskmes on teose loomis- ja esitusprotsessi mängulisus ning selle seosed autorite põlvkondliku mõttekaasluse ja ühisautorsusega. Viimane kujutab endast klassikalises muusikas harvaesinevat nähtust. Käsitus hõlmab teose sünnilugu, komponeerimisprintsipi, tutvustamist loomeliidus, avalikke ettekandeid ja pikaajalist retseptsiooni – alates esiettekandest 1977. aastal kuni tänapäevani –, mille kaudu avatakse laiemalt postmodernistliku mängulisuse ja põlvkondliku ühisidentiteedi küsimusi Eesti hilisnõukogude muusikaelu institutsionaalses kontekstis.

Valdkondlikult panustab uurimus kahte seni vähem käsitlemist leidnud teemasse eesti muusikaajaloos. Esiteks pole teaduskirjanduses ühisautorsusele eesti professionaalses muusikas varem omaette tähelepanu pööratud: artikkel kaardistab vastavad näited ning asetab Malera Kasuku trio selle traditsiooni konteksti, tuues välja uuritava teose puhul nii selle traditsioonilised kui erilised jooned. Teiseks on 1970. aastate noore heliloojapõlvkonna – kuhu kuulusid ka Kuulberg, Sumera ja Kangro – loomingulisi hoiakuid ja omavahelisi suhteid muusikaajaloolises kirjanduses vaadeldud seni pigem ülevaatlilikult; kõnealune tekst pakub juhtumiuuringu kaudu esimese põhjalikuma analüüsi põlvkonna mõttekaasluse kohta ühe konkreetse teose ja selle retseptsiooni valguses.

Teoreetilises plaanis toetub artikkel kahele omavahel haakuvale lähtekohale. Postmodernistliku mängulisuse mõiste kasutamisel lähtusin eelkõige Jonathan D. Krameri (2002) ja Piret Viirese (2006) käsitlustest, mille järgi avaldub mängulisus postmodernistlikes kunstipraktikates eelkõige iroonia ja loomingulise hoiaku kaudu – viisina, kuidas heliloojad positsioneerisid end nii ümbritseva (muusika)kultuuri kui nõukogude ühiskondlike protsesside suhtes. Malera Kasuku trio puhul ei avaldu mängulisus niivõrd teose muusikalistes tunnustes – nagu eespool viidatud, on see teos stiiliühtne –, kuivõrd teose loomisprintsibiis, esitlemisviisis ja autorite loomingulises meelelaadis laiemalt. Teiseks teoreetiliseks teljeks on artiklis põlvkondlikkuse sotsiaalteaduslikud käsitlused (Aarelaid-Tart 2012a; Nugin 2010; Nugin jt 2016), mis võimaldasid näidata, et trio tegelike autorite mänguline loominguline hoiak

ei olnud juhuslik, vaid neile kolmele autorile omane individuaalne iseloomujoon. Aili Aareleid-Tarti (2012b: 58) järgi iseloomustab 1940. aastate teisel poolel sündinute põlvkonda – kelle noorusaeg langes kokku sulaperioodi lõpu ja Praha kevadega – irooniline distants nii ümbritseva ühiskondliku reaalsuse kui institutsionaalsete nõudmistega suhestumisel, mida saab käsitleda põlvkondliku kogemuse ja jagatud mõttekaasluse ilminguna.

Artikli põhiosa käsitleb Malera Kasuku trio mängulisust kolmel omavahel seotud tasandil. Esmalt vaadeldakse teose sünnilugu: trio kirjutati Tallinna Trio tellimusel (ansamblisse kuulusid viiuldaja Jüri Gerretz, tšellist Toomas Velvet ja pianist Valdur Roots) ning erinevalt tavapärasest ühisloomepraktikast ei kirjutanud iga autor üht osa, vaid selle asemel komponeeris igaüks neist igale osale ühe pillipartii, alustades kord esimesest häälest ning lisades järgnevalt oma panuse juba olemasolevale ühele ja seejärel kahele häälele. Teiseks analüüsisin teose esitlemist: heliloojate liidu töökoosolekul tutvustas selle juhataja Raimo Kangro teost „jaapani helilooja“ loominguna – käik, mida artiklis tõlgendan nii sõbraliku vembuna kolleegide aadressil kui ka pilkena töökoosolekute üha süveneva formaalsuse suunal. Kolmandaks analüüsitakse artiklis pseudonüümi kasutamist alates teose esiettekandejärgsest perioodist kuni tänaseni eri tüüpi allikates – kontserditutvustustes, nootides, salvestiste saatetekstides ja muusikaajakirjanduses. Allikatest järeldub läbiv variatiivsus: mõnikord varjas pseudonüüm tõepoolest teose tegelikke autoreid, vahel aga üksnes mängiti nende varjamisega.

Artikli ühe põhijäreldusena saab välja tuua, et just ühisautorsuse ja mängulisuse koostoime on taganud teose elujõulisuse kammeransamblite repertuaaris: teos on jäänud elama suuresti tänu oma retseptsioonile ning selle mängulisus avaldub ka viisis, kuidas triot iga uue esitusega tutvustatakse ja mõtestatakse. Tähelepanuväärne on seejuures retseptsioonis toimunud nihe eesti heliloojate põlvkondliku tuumiku määratlemisel: kui 1980. aastatel loeti põlvkonna kesksete kujudena pigem laiema ringi heliloojaid (sh ka Alo Põldmäe, Tiina Kiilaspea, Tarmo Lepik), siis hilisemas retseptsioonis on just Kuulbergi, Kangro ja Sumera kolmik kujunenud selle põlvkonna sümboliks – ning Malera Kasuku trio on selles sümboolses tähenduses olulist rolli mänginud, eriti pärast kõigi kolme autori enneaegset lahkumist aastatel 2000–2001.

2.3 Teoste vastuvõtt ja arutelude vaimne õhustik Eesti NSV Heliloojate Liidu töökoosolekutel (A3)

Artikli uurimisaineks on Eesti NSV Heliloojate Liidu igapäevased töökoosolekud 1970. aastatel – regulaarsed teisipäevaõhtused kogunemised Heliloojate Majas, kus kuulati uut eesti heliloomingut elavas ettekandes või salvestisena ning avaldati teoste kohta arvamust (koosolekute eesmärgi ja korralduse kohta vt lähemalt ptk 1.1). Alates 1944. aasta sügisest kuni 1980. aastate lõpuni kujundasid need püsiva korraldusega kohtumised aastakümneid eesti heliloojate töörütmi ja loominguks keskkonda, ent senises muusikalookirjutuses on töökoosolekuid kirjeldatud peamiselt mõne helilooja elulookirjelduses või HL-i institutsioonijaloolise käsitluse osana (vt ptk 1.3).

Artikli käsitlusviisi ja uurimisküsimusi suunas selle ilmumine ajakirja *Methis. Studia humaniora Estonica* erinumbris „Vaimne heaolu ja kunstid“, mille fookuses on eri kunstiiliikide ja loominguks praktikate seostamine vaimse heaolu küsimustega (Kõlar ja Vardja 2025). Sellest lähtuvalt vaatlesin artiklis töökoosolekuid institutsionaalse argikeskkonnana, mis kujundas otseselt heliloojate töö- ja loominguks heaolu. Niisugune vaatepunkt on uudne ka laiemas nõukogude loomeliitude uurimises, kus tähelepanu on seni koondunud peamiselt nende ideoloogilisele rollile, struktuurile ja suhestumisele võimuorganitega, mitte aga igapäevastele praktikatele – nagu töökoosolekud – ja nende vaimsele õhustikule (vt Tomoff 2006; Stanevičiūtė 2015; Olesk 2022). Teoreetiliselt avardeb artikkel loovisikute heaolu uurimise diskursust, rakendades tänapäeva muusikasotsioloogiast pärinevat heaolukäsitlust (Gross ja Musgrave 2020) ajaloolisele materjalile.

Koosolekute sõnavõttude ja õhustiku analüüsimisel rakendasin artiklis Lloyd Bitzeri retoorilise olukorra kirjeldust (*rhetorical situation*; Bitzer [1968] 1992). Teooriast lähtudes kujundasid töökoosolekute sõnavõtte läbivalt kolm tegurit: (1) kõnelemise vältimatus (*exigence*) kui vajadus sõna võtta ja arvamust avaldada, mis seostub koosolekute ideoloogilise põhieesmärgiga kontrollida uut heliloomingut kollektiivse heakskiidu kaudu ning tagada, et autoritele makstaks honorar välja alles pärast teoste läbikuulamist; (2) kuulajaskond (*audience*) – peamiselt kolleegid ja asjahuvilised, kuid arvestada tuli ka võimalike võimuesindajate kohaloluga; ning (3) piirangud (*constraints*) kui enesetsensuur ning soovimatus hinnatava kolleegi tundeid riivata või öelda midagi poliitiliselt sobimatut. Et kirjeldatu võis mõjutada koosolekute kõneainet, pöörasin sõnavõttude analüüsil tähelepanu nii öeldule kui sellele, millest potentsiaalselt vaikiti.

Artikli põhiosa keskendub töökoosolekute protokollide analüüsile aastatest 1973–1979, lähtudes kvalitatiivse tekstianalüüsi printsiipidest; kvantitatiivne ülevaade hõlmab eraldi 1977. aasta koosolekuid. Omaette teemaplokkidena käsitletakse uurimuses koosolekute päevakorda ja aruteluteemasid vaimse õhustiku kujundajatena, nõukoguliku temaatikaga teoste hindamist ning ühiskondlike meeleolude peegeldumist koosolekutel.

Analüüsist järeldub, et 1970. aastatel toimusid töökoosolekud suhteliselt pingevabas õhkkonnas, millele aitas kindlasti kaasa 1974. aastal HL-i juhatuse esimeheks valitud helilooja Jaan Räätsa (1932–2020) loominguliselt vaba hoiak. Ka pärast kriitilisi sõnavõtte lõpetas ta arutelud enamasti õnnitlusega autorile „toreda teose puhul“, püüdes hoida töökoosolekute üldist meeleolu konstruktiivsena. Artikli pealkirjaks saanud lause „Solvumiseks pole põhjust“ pärineb samuti Räätsa sõnavõtust olukorras, kus ühe teose ümber oli tekkinud elavam vaidlus – tagantjärele mõjub see peaaegu et töökoosolekute mitteametliku juhtmõttena, peegeldades ühtaegu nii kolleegiaalsuse ideaali kui ka vajadust pingeid maandada.

Ideoloogiline retoorika sõnavõttudes oli 1970ndail minimaalne ning ka poliitilisi seisukohavõtte oli vähe. Neid aspekte ei toodud kuigivõrd välja ei nõukogulikele tähtpäevadele (oktoobrirevolutsioon, partei kongressid) pühendatud teoseid hinnates ega ka siis kui helitöös vihjati ühiskonnakriitilistele momentidele. Erandlikult tuli seda ette vaid kahel korral: Raimo Kangro oratooriumi „Credo“ arutelul 17. jaanuaril 1978 ning Veljo Tormise „Kurvameelsete laulude“ kuulamisel 25. detsembril 1979, kus aimatav kriitika seostus teose pühendusega Neeme Järvi peatsele lahkumisele Eestist.

Mõeldes kolleegide põlvkondlikele ja loomehuvide erinevustele, lootsin uurijana protokollidest leida rohkem sisulisi arutelusid – pikemaid, üksteise sõnavõttudega haakuvaid mõttevahetusi kuulatud helitööde kunstiliste ideede või nende teostusvõimaluste üle. Analüüs kinnitas siiski hilisnõukogude reaalsust: tähelepanu keskmes olid sagedamini praktilised küsimused, nagu teoste võimalused jõuda kontserdikavadesse, nende kasutatavus pedagoogilise repertuaarina või isegi esitatud teoste žanrimääratlused, millest viimased mõjutasid otseselt ka autoritele makstava honorari suurust. Ilmselt võis takistada süvitsi minevate arutelude kujunemist ka koosolekute eklektiline muusikavalik: ühe ja sama kohtumise päevakorras võis olla väga eriilmelisi teoseid, mis ei loonud kuigi soodsaid tingimusi põhjalikemaks aruteludeks.

Heaolu aspektist näib töökoosolekute roll ambivalentne. Ühelt poolt tagas liikmelisus HL-is ja sellega seotud töökoosolekutel osalemine heliloojatele materiaalse kindlustatuse – juurdepääsu

honoraridele, loa teoste avalikeks ettekanneteks ning Muusikafondi kaudu ka vahenditele olmeküsimuste lahendamiseks (sh teose salvestusvõimalus läbikuulamiseks töökoosolekul). Töökoosolekud pakkusid ka professionaalset tagasisidet ja kollegiaalset suhtlusruumi. Teisalt tähendas pidev hinnatuse olukord regulaarset pinget: ka siis, kui otsene ideoloogiline surve oli väiksem, kaasnes iga koosolekuga enesepositsioneerimise vajadus kas siis teoste hindajana või hinnatavana.

3. Kokkuvõte

Artikliväitekirjas “Eesti helilooming 1970. aastatel: stiilisuunad, retseptsioon ja institutsionaalne korraldus hilisnõukogude kontekstis” käsitlesin uut eesti heliloomingut 1970. aastate ühiskondlikus ja kultuurilises kontekstis, lähtudes kolmest omavahel seotud uurimisküsimusest. Esimene puudutas professionaalse heliloomingu uusi stiilisuundi ja nende kujunemise asjaolusid; teine põlvkondliku ühisidentiteedi rolli heliloojate loomepraktikates; kolmas institutsionaalsete mehhanismide – eelkõige HL-i töökoosolekute – toimimist uudisloomingu hindamise ning heliloojate tööelu ja vaimse heaolu kujundajana. Metodoloogiliseks lähtekohaks oli arusaam, et neid kolme tahku tuleb vaadelda koos: nii uute stiilisuundade kujunemine kui põlvkondlikud mõttekaaslused olid tihedalt põimunud heliloojate suhestumisega Nõukogude võimu ja institutsionaalse keskkonnaga, mis kujundas nende tööelu ja loomingulist heaolu teoste loomisest kuni vastuvõtu ja levikuni. Järgnevas toon välja kolme väitekirjaartikli (A1–A3) põhitulemused ning arutlen nende tähenduse üle doktoritöö kui terviku seisukohalt.

Artikli „Beyond Polystylism: Blurring the Boundaries between Different Musics in late-Soviet Estonia“ (2018) fookus oli eesti professionaalse heliloomingu stiililisel mitmekesisustumisel, mida analüüsisin kultuurilise nähtusena hilisnõukogude perioodil. Uurimus osutab, et professionaalne helilooming ei arenenud 1970. aastatest alates enam üksnes eraldiseisva akadeemilise distsipliinina, vaid suhestus üha aktiivsemalt teiste muusikaväljade ja -kogukondadega. Seejuures tõin välja, et erinevate muusikaväljade – rahvamuusika, varajase muusika, mitte-lääne muusikatradsioonide ning teatud levimuusika suundade – mõjud eesti kunstmuusikas pole tõlgendatavad pelgalt heliloojate esteetiliste eelistustena: mitmed autorid osalesid isiklikult nende muusikaväljade kogukondlikes tegevustes, ning just see vahetu osalus andis võimaluse ka teatavaks eemaldumiseks nõukogude ideoloogilisest reaalsusest, kujundades ambivalentse positsiooni süsteemi suhtes. Artiklis keskendusin Arvo Pärdi, Veljo Tormise, Kuldar Singi ja Erkki-Sven Tüüri loomingulisele tegevusele – rahvusvahelisele lugejale suunatud tekstis valisin tuntumad nimed –, kuid autorite ring, keda nimetatud muusikaväljadega saab seostada, on tegelikult laiem, mis avab võimaluse vaadeldud nähtusi edasi uurida ka teiste heliloojate loomingu kaudu. Muusikahistoriograafiliselt on tegu esimese ingliskeelse käsitlusega, mis vaatleb hilisnõukogude aegse eesti heliloomingu uusi stiilisuundi kultuuriloolisest vaatepunktist ühtses analüüsiraamistikus. Selleks laiendasin polüstilismi

mõistet kompositsioonitehnilisest määrajast kultuuriliseks kategooriaks, mis hõlmab erinevate muusikaväljade vastastikmõju kui laiema kultuurilise protsessi. Teoreetiliselt toetus artikkel Aleksei Jurtšaki käsitlesele hilisnõukogude loovisikute ambivalentsest positsioonist, mis ei taandu pelgale koostööle või vastupanule režiimiga, vaid kirjeldab loovisikuid ühtaegu süsteemi osalistena ja sellest sisemiselt distantseerunutena. Väitekirja teine keskne teema puudutas põlvkondlikkust ja mängulisust 1970. aastate noorema heliloojapõlvkonna loomingus. Artiklis A2 („Teose ühisautorsus ja selle mängulised elemendid heliloojate põlvkondliku mõttekaasluse peegeldajana Malera Kasuku klaveritrios (1977)“) käsitletud Malera Kasuku klaveritrio osutus selle jaoks kõnekaks juhtumiuuringuks. Mati Kuulbergi, Lepo Sumera ja Raimo Kangro ühisautorsuses valminud teose sünniloo, esit(l)uste ja retseptiooni järgimine tõi esile nii autorite loomingulise mõttekaasluse kui ka mängulise suhtumise omaenda loomingusse. Teose komponeerimisprintsip, pseudonüümi kasutamine ja selle esitlemine „jaapani helilooja“ loominguna HL-i töökoosolekul oli kindlasti ka niisama humoorikas idee, kuid peegeldas tegelikult ka laiemalt toonase noorema põlvkonna iroonilist ja vabamat suhet nõukogude tegelikkusega.

Põlvkondlikud strateegiad nõukogude tegelikkusega suhestumisel olid heliloojatel erinevad. Autorite puhul – näiteks Pärt, Tormis või Sink –, oli taktikaks pigem eemaldumine – välja astumine süsteemist Jurtšaki *vne*-positsiooni vaimus. Malera Kasuku autorite näitel väljendus see iroonian; kümnendi lõpul loometeed alustanud noorimate heliloojate puhul võib aga ettevaatlikult kõneleda juba avalikumast vastupanust – nagu Alo Mattiiseni või René Eespere isamaalise kooriloomingu puhul 1980ndate teisel poolel. Samas tuleb rõhutada, et autorite ring oli palju laiem ning paljude heliloojate – olgu nimetatud Eino Tamberg, Jaan Rääts või noorematest Alo Põldmäe – suhet võimuga ei luba nende loomingu analüüs aimata nii otseselt, või vähemasti osutab see perioodi sisemisele mitmekesisusele ja pakub vaadeldud küsimustes edasist uurimisainest.

Kolmas väitekirja uurimissuund keskendus Eesti NSV Heliloojate Liidu töökoosolekutele kui nõukogude aegse institutsionaalse heliloomingukorralduse kesksele praktikale, mis haaras kõiki tol ajal tegutsenud professionaalseid heliloojaid. Eraldi uurimisaineks olid töökoosolekud heliloojate töö- ja loomingualse heaolu kujundajana artiklis „„Solvumiseks pole põhjust.“ Vaimne õhustik Eesti NSV Heliloojate Liidu töökoosolekutel 1970. aastatel“ (A3), kuid ka Malera Kasuku klaveritrio mängulisuse üks tahke oli lahutamatult seotud teose esmaesitlusega töökoosolekul (A2), ning needsamad heliloojad, kes A1

vaatepunktist näisid loomingu kaudu eemalduvat nõukogude ideoloogilisest reaalsusest, pidid ikkagi oma teoseid töökoosolekutel kuulata andma.

Iganädalased töökoosolekud moodustasid aastakümnete jooksul püsiva rütmi heliloojate tööelus: seal kuulati uut heliloomingut, avaldati arvamust kolleegide teoste kohta ning formaalselt oli koosolek ka otsustusfoorum – uudisteos tuli töökoosolekul läbi kuulata, et seda saaks avalikult esitada, arvata helilooja loomenimekirja ning et autor saaks teose eest ka honorari, mille väljamaksmiseks esitas HL-i juhatus Kultuuriministeeriumile vastava avalduse. Sellest, kui kirju oli koosolekute päevakord – lisaks uue muusika kuulamisele mahtus sinna veel erinevaid tegevusi – ning kui erinevat muusikat seal läbi kuulati, annab lähema ülevaate A3 lisas esitatud tabel 1977. aastal toimunud kõigi, kokku 38 koosoleku kohta.

Ehkki töökoosolekud olid ellu kutsutud nõukoguliku kontrollimehhanismina, võimaldas protokollide süstemaatiline analüüs näha 1970. aastate HL-i argipäeva hoopis mitmekihilisemana. Töökoosolekute vaimne õhustik oli olemuslikult ambivalentne: ühelt poolt kujundasid seda tõesti institutsionaalsed ja ideoloogilised raamid, teisalt aga kollegiaalsus, professionaalne harjumus kolleegide loomingut regulaarselt kuulata ja kommenteerida ning inimlik soov vältida liigset teravust olukorras, kus hinnati üksteise loomingut. Võib väita, et koosolekutel tekkis omalaadne vaimne õhustik, milles põimusid kohustuslikkus, professionaalne solidaarsus ja kohati ka mänguline distantseerumine süsteemist. Jääb ka mulje, et koosolekuid enamasti juhatanud Jaan Rääts kujundas seda õhkkonda teadlikult lepitava tooniga, püüdes hoida töökoosolekute üldist meeleolu positiivsena. Samas ei olnud töökoosolekud sugugi konfliktivabad. Mõne sõnavõtja – näiteks Boriss Parsadanjani või muusikateadlase Ofelia Tuisu – väljaütlemised tõid aeg-ajalt aruteludesse ka teravamaid hinnanguid. Parsadanjan, näiteks, heitis kolleegidele ette liigset komplimentide tegemist ning nõudis, et teoste probleemid räägitaks „juurteni selgeks“, Tuisk aga püüdis järjekindlalt mõtestada, kuidas teoste ideoloogiline sõnum ja muusikaline keel omavahel suhestuvad. Nende sõnavõttude kaudu ilmneb, et töökoosolekud ei olnud üksnes formaalne tegevus, vaid ka paik, kus pörkusid esteetilised ideaalid, erinevad põlvkondlikud hoiakud ja arusaamad kollegiaalsusest.

Muusikaloo seisukohast osutus protokollide pikema perioodi süsteemne läbitöötamine oluliseks, kuna see avas nõukogudeaegse muusikaelu argise, korduva ja sageli vastuolulise igapäevapraktikate tasandi, mis jääb tavapäraselt biograafilistes ja sündmustekesksetes käsitlustes tagaplaanile. Võttes küll arvesse sõnavõttude retoorilist olukorda, näitavad

protokollid siiski viise, kuidas heliloojad ka üksteist kuulasid, millest nad rääkisid, mida peeti oluliseks või millest vaikiti. Selline vaatepunkt lisab muusikalukku inimliku mõõtme, mis ametlikes dokumentides võib jääda varju või mis kainestab meenutajate kohati romantiseeritud versioone olnust. Just töökoosolekute kaudu muutub nähtavaks, et hilisnõukogude muusikaelu ei olnud pelgalt surve ja kontrolli ruum, vaid ka keeruline suhtlus- ja töökeskkond, kus ideoloogiliste raamide sees kujunesid välja oma rutiinid, huumor, pinged ja professionaalse koosolemise viisid.

Käesolev väitekiri avab mitmeid võimalusi edasiseks uurimistööks. Põhjalikumalt käsitlemist vääriksid näiteks erinevate muusikaväljade omavahelised võrgustikud ning nende mõju konkreetsete heliloojate loomingule ja retseptsioonile. Samuti pakuks huvi professionaalsete heliloojate argi- ja tööelu materiaalse poole süsteemsem uurimine – honoraripoliitika, tellimustööde mehhanismid, välissõidud, komandeeringud ja loomingulise töö praktilised tingimused –, mis aitaks veelgi täpsemalt mõista nõukogudeaegse muusikaelu toimimisloogikat. Edasist tähelepanu väärivad ka heliloojate põlvkondlikud suhted ning nende muutumine 1980. aastate lõpul, mil hilisnõukogude kultuuriruum hakkas kiiresti ümber kujunema. Samuti võiks tulevikus võrrelda Eesti heliloojate tegevust teiste Balti riikide või laiemalt Ida-Euroopa sama perioodi muusikakultuuridega, et paremini mõista siinsete arengute ühisjooni ja regionaalset eripära.

Allikad ja kirjandus

Arhiiviallikad

Eesti Ajaloomuuseumi Teatri- ja Muusikamuuseum

ENSV Heliloojate Liidu töökoosolekute protokollid, aastakäigud 1973–1979; 1987. ETMM 8934 MO 257:1/27:1 (1973), ETMM 8934 MO 257:1/28:1 (1974), ETMM 8934 MO 257:1/29:1 (1975), ETMM 9436 MO 257:1/30:1 (1976–77), ETMM 9436 MO 257:1/31:1 (1978–79), ETMM 10435 MO 257:1/38:1 (1987).

ENSV Heliloojate Liidu juhatuse protokollid, 1976. ETMM 11302 MO 257:1/10. karp.

Malera Kasuku Trio op. 1 käsikiri. ETMM M 130: 2/38. Digikoopia Eesti Muuseumide Veebivärava lehel, <https://www.muis.ee/museaalview/203745>.

Raimo Kangro ETMM M 422

Mati Kuulbergi fond ETMM M 130

Lepo Sumera fond ETMM M 397

Rahvusarhiiv

ENSV HL põhikiri 1953 = „IV kongressi materjalid (stenogramm, resolutsioon) ENSV Heliloojate Liidu põhikiri.” – ENSV Heliloojate Liit. Rahvusarhiiv, ERA.R-1958.1.70.

Lepingud 1972–1979 = „ENSV Kultuuriministeeriumi loomingulised lepingud 1972–1979.” – EV Kultuuriministeerium. Rahvusarhiiv, ERA.R-1797.3.2564.

Lepingud 1976 = „ENSV Kultuuriministeeriumi loomingulised lepingud 1976.” – EV Kultuuriministeerium. Rahvusarhiiv, ERA.R-1797.3.2346.

Publitseeritud allikad ja 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, 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, 56–79.

Annuk, Eve 2003. Totalitarismi ja/või kolonialismi pained: miks ja kuidas uurida nõukogude aega? – *Võim ja kultuur*, koost. Arvo Krikmann ja Sirje Olesk. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum; Eesti kultuuriloo ja folkloristika keskus, 13–39.

Annus, Epp (koost.) 2017. *Methis. Studia humaniora Estonica* 16 (20). Sotskolonialismi erinumber / Special issue on Soviet colonialism. <https://doi.org/10.7592/methis.v16i20>.

Annus, Epp 2018. *Soviet Postcolonial Studies: A View from the Western Borderlands*, London; New York: Routledge.

- Annus, Epp 2019. *Sotskolonialism Eesti NSV-s: võim, kultuur, argielu*. Tõlk. Aet Varik. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Annus, Epp 2023. Rethinking Soviet Selfhood in the Era of the Anthropocene: From the Foucauldian Paradigm to the Naturecultural Theory of the Subject. – *Slavic Review* 82 (2). <https://doi.org/10.1017/slr.2023.166>.
- Arujärvi, Evi, Maarja Kasemaa ja Tiina Mattisen (koost.) 2008. *Helilooja Jaan Rääts*. Tallinn: Eesti Muusika Infokeskus.
- Arujärvi, Evi (koost.) 2008. *Ester Mägi. Elu ja helid*. Tallinn: Eesti Muusika Infokeskus.
- Autio-Sarasma, Sari 2016. Stagnation or Not? The Brezhnev Leadership and East-West Interaction. – *Reconsidering Stagnation in the Brezhnev Era: Ideology and Exchange*, koost. Dina Fainberg ja Artemy Kalinovsky. Lanham: Lexington Books, 87–107.
- Bitzer, Lloyd F. (1968) 1992. The Rhetorical Situation. – *Philosophy & Rhetoric*, nr. 25, *Selections from Volume 1*: 1–14.
- Bouteneff, Peter C. 2021. *Arvo Pärt: vaikusest sündinud*. Tõlkinud Marrit Andrejeva. Laulasmaa: Sihtasutus Arvo Pärdi Keskus.
- Brauneiss, Leopold 2017. *Arvo Pärdi tintinnabuli-stiil: arhetüübid ja geomeetria*. Koostanud ja tõlkinud Saale Kareda. Laulasmaa: Arvo Pärdi Keskus.
- 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. Tõlkinud Merike Vaitmaa. – *Eesti tänase muusika loojaid*. Tallinn: Eesti Muusikafond, 57–96.
- Eesti muusikaloo toimetised 1–9*. 1995–1998. Muusikalooliste artiklikogumike sari. Sarja peatoimetaja Urve Lippus. Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia; Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Eesti muusikalugu 1*. 2025. Autorid: Kristel Pappel, Toomas Siitan, Anu Schaper, Anu Kõlar, Heidi Heinmaa, Tiiu Ernits ja Aleksandra Dolgoplova. Peatoimetaja Toomas Siitan. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Kirjastus.
- Eesti NSV heliloojate ja muusikateadlaste looming 1962–1966*. 1966. Statistiline aruanne Eesti NSV Heliloojate Liidu VIII kongressile, 20.–26. aprill 1966. a, koost. Edgar Arro, Boriss Kõrver ja Artur Vahter. Tallinn: Eesti NSV Heliloojate Liit.
- Eesti NSV heliloojate ja muusikateadlaste looming 1966–1970*. 1970. Statistiline aruanne Eesti NSV Heliloojate Liidu IX kongressile, 18.–24. november 1970. Tallinn: Eesti NSV Heliloojate Liit.
- Eesti NSV heliloojate ja muusikateadlaste looming. Statistiline aruanne 1970–1974*. 1974. Tallinn.
- Eesti NSV heliloojate ja muusikateadlaste looming. Statistiline aruanne 1974–1978*. 1979. Tallinn: NSV Liidu Muusikafondi Eesti Vabariiklik Osakond.
- Eesti NSV heliloojate ja muusikateadlaste looming. Statistiline aruanne 1979–1983*. 1983. Koost. Vaike Sarv ja Alo Põldmäe. Tallinn: Eesti NSV Heliloojate Liit, NSV Liidu Muusikafondi Eesti Vabariiklik Osakond.

- Uuet, L[iivi] (koost.) 1986. *Eesti NSV kultuuriasutuste ajaloo teatmik (V). Loomingulised liidud ja ühingud 1940–1970*. Tallinn: Eesti NSV Arhiivide Peavalitsus, ENSV Oktoobrirevolutsiooni ja Sotsialistliku Ülesehituse Riiklik Keskarchiiv.
- Eesti tänase muusika loojaid* 1992. Sisaldab artikleid heliloojate Lepo Sumera, Raimo Kangro, Alo Põldmäe, Mati Kuulbergi, Tarmo Lepiku ja René Eespere kohta; väljaande koostaja nimetamata. Tallinn: Eesti Muusikafond.
- EMBL = *Eesti muusika biograafiline leksikon* (2 köidet). 2007 ja 2008. Toim. Tiina Mattisen, Ene Pilliroog, Mall Põldmäe ja Tiina Õun. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.
- Fainberg, Dina ja Artemy Kalinovsky 2016. Introduction. – *Reconsidering Stagnation in the Brezhnev Era: Ideology and Exchange*, koost. Dina Fainberg ja Artemy Kalinovsky. Lanham jt: Lexington Books, vii–xxii.
- Fischer, Saale 2022. *Hortus Musicus. Viiskümmend*. Tallinn: MTÜ Floridante.
- Fulcher, Jane F. 2011. Introduction. Defining the New Cultural History of Music, Its Origins, Methodologies, and Lines of Inquiry. – *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*, koost. Jane F. Fulcher. New York: Oxford University Press, 3–14.
- Gross, Sally Ann ja George Musgrave 2020. Sanity, Madness and Music. – *Can Music Make You Sick? Measuring the Price of Musical Ambition*, 25–39. London: University of Westminster Press. <https://doi.org/10.16997/book43>.
- Heliloojate Liit 1984–1989 [liikmete nimekiri ja muud materjalid]*. 1989. Tallinn: Eesti Heliloojate Liit.
- Hirvesoo, Avo 1984. *Eesti NSV Heliloojate Liit 40*. – Tallinn: ENSV Heliloojate Liit; NSV Liidu Muusikafondi Eesti Vabariiklik Osakond.
- Irjas, Kaja (koost.) 2004. *Eesti Akadeemiline Helikunstnike Selts. Eesti NSV Heliloojate Liit. Eesti Heliloojate Liit 80*. Tallinn: Eesti Muusika Infokeskus.
- Irjas, Kaja (koost.) 2005. *Tundeline teekond. Eino Tamberg*. Tallinn: Eesti Muusika Infokeskus.
- Jaanson, Mart 2018. *Eesti muusika 100 aastat*. Toim. Ia Remmel. Tallinn: Post Factum.
- Jakovlev 1981 = Яковлев, М. М. 1981. Союз композиторов СССР. – *Музыкальная энциклопедия V*. Москва: Издательство Советская энциклопедия, 232–233.
- Jurtšak, Aleksei 2006 = Yurchak, Alexei 2006. *Everything was forever, until it was no more: the last Soviet generation*. Princeton (N.J.); Oxford: Princeton University Press.
- Karnes, Kevin C. 2017. *Arvo Pärdi Tabula Rasa*. Oxford keynotes. New York: Oxford University Press.
- Karnes, Kevin C. 2021. *Sounds Beyond: Arvo Pärt and the 1970s Soviet Underground*. Chicago; London: University of Chicago Press.
- Kautny, Oliver 2002. *Arvo Pärt zwischen Ost und West: Rezeptionsgeschichte*. Stuttgart: Metzler.
- Klooren, Äli-Ann 2019a. Mitusada tundi ja kümme aastat. – *Sirp*. 5.04.

- Klooren, Äli-Ann 2019b. *ENSV Heliloojate Liit ja NSVL Muusikafondi Eesti Vabariiklik Osakond aastatel 1944–1966*. Magistritöö. Käsikiri. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Klooren, Äli-Ann, Kristina Kõrver ja Kerri Kotta 2025. *Elav. Helisev. Loov. Eesti Heliloojate Liit 100*. Toim. Virge Joamets ja Tiina Mattisen. Tallinn: Eesti Muusikafond.
- Klooren, Äli-Ann 2025. Eesti NSV Heliloojate Liit ja Muusikafond. – *Elav. Helisev. Loov. Eesti Heliloojate Liit 100*. Toim. Virge Joamets ja Tiina Mattisen. Tallinn: Eesti Muusikafond, 28–111.
- Klumbytė, Neringa ja Gulnaz Sharafutdinova 2013. Introduction: What Was Late Socialism? – *Soviet Society in the Era of Late Socialism, 1964–1985*, toim. Neringa Klumbytė ja Gulnaz Sharafutdinova. Lanham: Lexington Books, 1–14.
- Kotta, Kerri 2025. Traditsioon ja murdumised modernismi – eesti helikunsti lugu. – *Elav. Helisev. Loov. Eesti Heliloojate Liit 100*, toim. Virge Joamets ja Tiina Mattisen. Tallinn: Eesti Muusikafond, 166–231.
- Kõlar, Anu 2010. *Cyrillus Kreek ja Eesti muusikaelu*. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Väitekirjad 5.
- Kõlar, Anu 2015. The Estonian Song Festival as a Protest – a Postcolonial Approach. – *Glasba kot protest / Music as Protest. [Proceedings of the] International Musicological Symposium: Music as Protest. Ljubljana, 11.–14.03.2014*. Ljubljana: Festival Ljubljana, 130–137.
- Kõlar, Anu ja Meeta Vardja (koost.) 2025. *Methis. Studia humaniora Estonica* 35 (kevad 2025). Vaimse heaolu ja kunstide erinumber. <https://doi.org/10.7592/methis.v28i35>.
- Kõlar, Anu 2023 [käsikiri]. Vabaduse illusioon Eesti muusikas: sulaaeg; Eesti muusika 1970. ja 1980. aastatel. – *Eesti muusikalugu* 2. Peatoimetaja Toomas Siitan. Käsikiri autori valduses.
- Kramer, Jonathan D. 2002. The Nature and Origins of Musical Postmodernism. – *Postmodern Music / Postmodern Thought*, toim. Judy Lochhead ja Joseph Auner. New York; London: Routledge, 13–26.
- Kreegipuu, Tiiu 2009. Eesti NSV trükiajakirjanduse parteilise juhtimise üldpõhimõtted. – *Ajalooline ajakiri* 1/2, 155–178.
- Krikmann, Arvo ja Sirje Olesk (koost.) 2003. *Võim ja kultuur*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum; Eesti kultuuriloo ja folkloristika keskus.
- Laak, Marin ja Sirje Olesk (koost.) 2000. *Muutuste mehhanismid eesti kirjanduses ja kirjandusteaduses: ettekandeid ja artikleid 1999*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum.
- Lippus, Urve 1985. Veljo Tormis. „Raua needmine”. Tähtteos. – *Teater. Muusika. Kino* 2: 20–29.
- Lippus, Urve 2008. Eesti muusika kaotused nõukogude okupatsiooni läbi. – *Kannatuste aastad 1940–1991*, toim. Ülo Ennuste, Enn Tarvel ja Peep Varju. Tallinn: Sihtasutus Valge Raamat, 175–213.
- Lippus, Urve 2010. Soome-ugri helilooja Veljo Tormis. – *Sirp*, 6.08.
- Lippus, Urve 2011. *Muutuste kümnend. EV Tallinna Konservatooriumi lõpp ja TRK algus*. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

- Lëgkaja muzõka. 1973 – Большая советская энциклопедия [*Bolšaja sovetškaja entsiklopedija*], 3. trükk, 14. köide. Moskva: Sovetskaja entsiklopedija, 318.
Elektroonline versioon: https://gufo.me/dict/bse/Лёгкая_музыка (12.06.2026).
- Lock, Gerhard ja 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*. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Väitekirjad 4. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Medarov, Georgi ja Veronika Stoyanova 2026 [veebis avaldatud 2024]. The Ambiguities of Intellectual Dissent in Late Socialism: The Case of Bulgaria. – *Journal of Political Ideologies* 31 (2): 516–34. doi:10.1080/13569317.2024.2382450.
- Normet, Virve (koost.) 2005. *Eino Tamberg: elamine kui loomingu aine*, Tallinn: Tänapäev.
- Nugin, Raili 2010. Social Time as the Basis of Generational Consciousness. – *Trames. A Journal of the Humanities and Social Sciences* 14/4: 342–366.
<https://doi.org/10.3176/tr.2010.4.04>.
- Nugin, Raili, Maaris Raudsepp ja Anu Kannike 2016. Introduction. Mapping generations in the Estonian context. – *Generations in Estonia: Contemporary Perspectives on Turbulent Times*, toim. Raili Nugin, Anu Kannike ja Maaris Raudsepp. Approaches to Culture Theory 5. Tartu: University of Tartu Press, 13–33.
https://doi.org/10.26530/OAPEN_606515.
- Ojakäär, Valter 1981. Levimuusika ja süvamuusika. – *Sirp ja Vasar*. 7.08.
- Ojamaa, Triinu 2003. Siberi muusika metamorfoosid sotsialismi ajal. – *Võim ja kultuur*, koost. Arvo Krikmann ja Sirje Olesk. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum; Eesti kultuuriloo ja folkloristika keskus, 339–384.
- Olesk, Sirje ja Tiina Saluvere (koost.) 2011. *Methis. Studia humaniora Estonica* 7 (kevad 2011). Nõukogude aja erinumber. <https://doi.org/10.7592/methis.v5i7>.
- Olesk, Sirje 2022. *Aegade lugu. Kirjanike liit ENSV-s*. Tallinn: Eesti Kirjanike Liit.
- Pasler, Jann 2001. Postmodernism. – *Grove Music Online*,
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040721>. (25.05.2026)
- Põldmäe, Alo 2022. *Eesti muusika kroonika. I osa [1172–2005]*. Bremen: Eres Estonia Edition.
- Rahi-Tamm, Aigi 2023. 1960. aasta laulupidu kodu- ja välis-Eesti lähendaja ja lõhestajana. – *Keel ja Kirjandus* 66 (1–2): 224–239, DOI: 10.54013/kk782a12.
- Reimann, Heli 2015. *Jazz in Soviet Estonia from 1944 to 1953: meanings, spaces and paradoxes*. Academic Dissertation (E-thesis). Helsinki: University of Helsinki.
<http://hdl.handle.net/10138/157762>.
- Ross, Jaan 2010. Tormis ja minimalism. Ettekanne rahvusvahelise kõitekunstinäituse „Scripta manent IV” konverentsil 28. IX rahvusraamatukogus. – *Sirp*, 8. oktoober.
- Ross, Jaan 2017. Veljo Tormis and Minimalism: On the Reception of His New Musical Idiom in the 1960s. – *Res Musica* 9: 109–118.

- Ross, Johanna 2018. *Aira Kaalust Mari Saadini: Nõukogude eesti naisarenguromaan ja selle lugemisviisid*. Dissertationes litterarum et contemplationis comparativae Universitatis Tartuensis 17. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus. <http://hdl.handle.net/10062/61275>.
- Ross, Johanna ja Epp Annus (koost.) 2020. *Mitmele isandale loodud kunst. Sotskolonialism ja Eesti*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Rüütel, Ingrid 2003. Laulud eesti elulugudes. – *Võim ja kultuur*, koost. Arvo Krikmann ja Sirje Olesk. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum; Eesti kultuuriloo ja folkloristika keskus, 247–338.
- Sarapik, Virve, Maie Kalda ja Rein Veidemann (koost.) 2002. – *Kohandumise märgid*. Collegium litterarum 16. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- Schmelz, Peter J. 2009. *Such freedom, if only musical. Unofficial Soviet Music during the Thaw*. Oxford: Oxford University Press.
- Schmelz, Peter J. 2021. *Sonic Overload: Alfred Schnittke, Valentin Silvestrov, and Polystylism in the Late USSR*. New York: Oxford University Press.
- Shenton, Andrew (ed.) 2012. *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sieca-Kozłowski, Elisabeth 2008. The Inextricable Ties Between Society and The Army in Post-Soviet Russia: The Resurgence of *Shefstvo* Under Boris Yeltsin and Vladimir Putin. – *Journal of Power Institutions in Post-Soviet Societies* 8, <https://doi.org/10.4000/pipss.1813>.
- Siitan, Toomas (koost.) 2022. *Res Musica* 14 [Arvo Pär dile pühendatud number].
- Stanevičiūtė, Rūta 2015. Ideological tensions and Lithuanian music of the late Soviet period. – *Sociocultural Crossings and Borders: Musical Microhistories*, koost. Rūta Stanevičiūtė ja Rima Povilionienė. Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, 231–250.
- Steiner, Timo 2008. Jaan Rääts elust, inimestest ja muusikast. Timo Steineri intervjuu heliloojaga mais-juunis 2007. – *Helilooja Jaan Rääts*, toim. Evi Arujärv, Maarja Kasemaa ja Tiina Mattisen. Tallinn: Eesti Muusika Infokeskus, 106–165.
- Särg, Taive ja Ants Johanson 2020. Pär imusmuusika mõiste ja kontseptsiooni kujunemine Eestis. – *Mäetagused* 49: 115–138. DOI: 10.7592/MT2011.49.pär imusmuusika.
- Talvoja, Kädi 2019. *Karm stiil eesti kunstiajalookirjutuse kontekstis/Severe Style in the Context of Estonian Art History Writing*. Doktoritöö. Eesti Kunstiakadeemia Dissertationes Academiae Artium Estoniae 27. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus.
- Tannberg, Tõnu 2007. Moskva institutsionaalsed ja nomenklatuursed kontrollmehhanismid Eesti NSV-s sõjajärgsetel aastatel. – *Eesti NSV aastatel 1940-1953: sovetiseerimise mehhanismid ja tagajärjed Nõukogude Liidu ja Ida-Euroopa arengute kontekstis*. Eesti Ajalooarhiivi toimetised (15) 22. Tartu: Eesti Ajalooarhiiv, 225–272.
- Tannberg, Tõnu 2015. Foreword. – *Behind the Iron Curtain: Soviet Estonia in the Era of the Cold War*. Tartu Historical Studies, Volume 5, toim. Tõnu Tannberg. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 7–14.

- Tannberg, Tõnu 2023. Kuidas nõukogustada džässi? Lisandusi džässivastase kampaania algusele Nõukogude Eestis 1946. aasta varasügisel. – *Res musica* 15: 28–41. <https://doi.org/10.58162/5GZ2-HV59>.
- Tark, Triin 2017. Kodu- ja väliseestlaste vahelise kultuurisuhtluse institutsionaalne raamistik Nõukogude Liidu kultuuridiplomaatia kontekstis. – *Ajalooline Ajakiri* 4 (162), 445–474.
- Tauk, Helju (koost.) 1970. *Kuus Eesti tänase muusika loojat* [Sisaldab artikleid heliloojate Jaan Koha, Arvo Pärt, Jaan Rääts, Kuldar Sink, Eino Tamberg ja Veljo Tormis kohta]. Tallinn: Eesti Raamat
- Tion, Lucian 2020. From the Poetry of Late Socialism to the Dogmatism of Democracy: The Cinema of the Former Eastern Bloc before and after the Collapse of Communism. – *Territories: A Trans-Cultural Journal of Regional Studies* 2 (1), <http://dx.doi.org/10.5070/T22144952>.
- Tomoff, Kiril 2006. *Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939–1953*. Ithaca; London: Cornell University Press.
- Tomson, Maret 2021. *50 aastat vanamuusikat Viljandis*. Viljandi: Viljandi Vanamuusika Festival MTÜ.
- Vabrit, Tiina 1979 = Šubin, Tiina (koost.) 1979. *Kaheksa eesti tänase muusika loojat* [Sisaldab artikleid heliloojate Valter Ojakäär, Boris Kõrver, Edgar Arro, Heino Jürisalu, Lydia Auster, Ester Mägi, Boriss Parsadanjan ja Anti Marguste kohta]. Tallinn: Eesti Raamat.
- Vabrit, Tiina (koost.) 1985. *Eesti tänase muusika loojaid* [Sisaldab artikleid heliloojate Els Aarne, Hillar Kareva, Raimond Lätte, Ants Sõber, Harri Otsa ja Anatoli Garšnek kohta]. Tallinn: Eesti Raamat.
- Vaitmaa, Merike 1988. Tintinnabuli – eluhoiak, stiil ja tehnika. – *Teater. Muusika. Kino* 7: 37–47.
- Vaitmaa, Merike 2000. Eesti muusika muutumises: viis viimast aastakümnet. – *Valgeid laike eesti muusikaloost*, koost. Urve Lippus. Eesti Muusikaloo Toimetised 5. Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia, 135–181.
- Vardja, Meeta 2024. *Tallinna Riikliku Konservatooriumi muusikateaduse kateeder aastatel 1944–1968*. Väitekiri muusikaajaloos. Käsikiri. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Varres, Ardo-Ran 2024 = Töökoosolek. Protokollitud helilooming, 1–4. – Klassikaraadio. Saated eetris 5., 12., 19. ja 26. novembril 2024. Vestlevad saate autor Ardo-Ran Varres ja helilooja Alo Põldmäe.
- Veenre, Anu 2009 = Paulus, Anu 2009. *Eesti nüüdismuusika ajaloolistele pillidele vanamuusika ansambli Hortus Musicus repertuaari näitel*. Magistritöö. Käsikiri. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Verbeek, Hannah Grete 2026. *Ekstotism ja sonaat Kuldar Singi sonaat-triloogias „Mäed ja inimesed”*. Magistritöö. Käsikiri. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Viires, Piret 2006. *Postmodernism eesti kirjanduskultuuris*. Dissertationes litterarum et contemplationis comparativae Universitatis Tartuensis 5. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Wilson, Natasha 2021. Young and Socialist at Moscow State University: Dissident Subjectivities in the Last Soviet Generation. – *Cahiers du monde russe* 62(1): 77–102. <https://doi.org/10.4000/monderusse.12369>.

Summary

This thesis by publication, *Estonian Music in the 1970s: Stylistic Developments, Works' Reception, and Institutional Organization of Professional Music in Late Soviet Context*, examines new Estonian art music of the 1970s within the social, cultural, and institutional context of the late Soviet period. The decade is treated not as a strictly chronological unit but as a cultural-thematic category: a phase of late socialism in which the institutions that governed creative life in Soviet Estonia had already been firmly established, so that the period brought no fundamental organizational change, yet within these enduring frames Estonian composers pursued a notably broad range of stylistic developments. This diversity was shaped above all by the simultaneously high creative activity of several composer generations and by the growing presence in professional composition of idioms and elements drawn from other musical fields – early music, folk music, non-Western traditions, and certain currents of popular and rock music. The dissertation approaches this decade through three interconnected research questions: first, which new stylistic trends emerged in Estonian professional composition in the 1970s and what factors – beyond aesthetic preference – underlay them; second, what role generational creative like-mindedness played in composers' practices; and third, how institutional mechanisms – above all, the Estonian SSR Composers' Union (CU) and its affiliated Estonian Republican Department of the USSR Music Fund (Music Fund) – functioned in structuring composers' working lives and wellbeing, with particular attention to the evaluation of new music at the CU's working meetings.

As previous scholarship on musical life in the Soviet Union and its constituent republics has shown, throughout the decades of Soviet occupation, composers' creative work – in Estonia as elsewhere – was institutionally organized and ideologically supervised: commissions were channelled through state mechanisms, creative activity was directed by designated institutions, and the reception and dissemination of works depended on official approval and collective evaluation practices (Tomoff 2006; Kõlar 2010; Stanevičiūtė 2015; Klooren 2025). Although these frameworks had softened somewhat by the 1970s compared with earlier phases of the occupation (Kõlar 2023; Klooren 2025), Soviet rules and norms continued to determine the basic principles of creative life and to shape composers' working conditions and the wider musical culture. The thesis sets out the contexts in which new music was created and received during this decade, focusing especially on the CU as the central institution of professional

musical life, while also giving particular consideration to the generation of composers who entered the profession around 1970.

The body of the doctoral thesis comprises three peer-reviewed articles (A1–A3) preceded by an introductory synthesis. This synthesis situates the research within the existing scholarship on Estonian and Soviet music history. Individual composers and their works – especially the music of Arvo Pärt and Veljo Tormis (Lippus 1985, 2010; Vaitmaa 1988; Shenton 2012; Maimets-Volt 2009; Brauneiss 2017; Karnes 2017, 2021; Bouteneff 2021; Ross 2017; Daitz 2022; Siitan 2022) – as well as the institutions of the period, particularly of its earlier decades (Kõlar 2010; Reimann 2015; Vardja 2024), have received considerable scholarly attention, yet no comprehensive treatment has approached the 1970s as a decade in its own right, combining stylistic, generational, and institutional perspectives. The methodological approach draws on cultural musicology, which considers music not as an isolated aesthetic object but as part of cultural and social meaning-making, encompassing its creation, reception, and institutional functioning alike (Fulcher 2011). Two theoretical concepts developed for the study of late socialism inform the analysis, in particular the first article, and are drawn together in the concluding discussion: Alexei Yurchak’s (2006) notion of being (or living in) *vnye* – from the Russian *вне*, literally “outside” or “outside of something” – describing a position located simultaneously inside and outside the official/unofficial dichotomy that had previously dominated interpretations of Soviet cultural life, and Peter Schmelz’s (2009) concept of unofficial music, developed for the study of the Soviet Thaw period. While the latter concept is tested against the Estonian material, the study concludes that Yurchak’s *vnye* offers the more productive framework, since it avoids reducing composers’ relationships with the regime to a strict binary of resistance or collaboration. Each article additionally applies a method suited to its material: stylistic analysis in A1, a case study in A2, and qualitative textual analysis of the CU’s working meetings’ archival minutes in A3. The case study in A2 draws on theories of generational identity (Nugin 2010; Nugin et al. 2016; Aarelaid-Tart 2012a, 2012b), while the textual analysis in A3 is framed both by Lloyd Bitzer’s ([1968] 1992) theory of the rhetorical situation and by a wellbeing framework adapted from contemporary music-industry research (Gross and Musgrave 2020). The source base combines archival materials of the CU, held at the Theatre and Music Museum of the Estonian History Museum and the National Archives of Estonia, with musical scores, sound and video recordings, and music journalism, above all the newspaper *Sirp ja Vasar* (later *Sirp*). Among the period publications are statistical reports on composers’ and musicologists’ creative output, issued periodically as booklets by the CU and

the Music Fund, which document the Union's organizational activities and sections, including the composers who served on them (see Eesti NSV heliloojate... 1966, 1970, 1974, 1979, 1983).

The thesis first article (A1), “Beyond Polystylism: Blurring the Boundaries between Different Musics in Late-Soviet Estonia” (*Musicological Annual*, 2018), investigates the stylistic diversification of Estonian professional composition as a cultural phenomenon of the late Soviet period. Rather than treating polystylism narrowly as a compositional-technical device involving the juxtaposition of clearly distinguishable stylistic layers, the article extends the concept toward what it terms “beyond polystylism”: a mode of composition in which elements drawn from non-academic musical fields no longer appear as contrasting insertions but are woven organically into a coherent musical language. The study traces how, from the mid-1970s on, professional composition increasingly engaged with early music, folk music (especially an ancient form of Estonian folk song known as *regilaul* or runosong), non-Western musical traditions, and certain currents of popular and rock music. Case studies include Arvo Pärt's (b. 1935) *tintinnabuli*-style in connection with the early music ensemble Hortus Musicus and religious searching; Veljo Tormis's (1930–2017) *regilaul*-based compositional principle in relation to the ethnographic folk music revival and ensembles such as Hellero and Leegajus; and Kuldar Sink's (1942–1995) engagement with Central Asian musical traditions against the background of a broader societal interest in orientalism. The article argues that composers' personal involvement in the communities surrounding these musical fields was not merely a matter of aesthetic preference: direct participation offered composers a means of alienating themselves, in part, from Soviet ideological reality, producing an ambivalent position vis-à-vis the system that is best captured through Yurchak's concept of *vnye* rather than through a strict official/unofficial opposition. Toward the end of the decade, the article further notes the emergence of composers with backgrounds in (progressive) rock music – such as Rein Rannap (b. 1953) and Erkkis-Sven Tüür (b. 1959), whose work introduced yet another set of stylistic resources into professional composition, underscoring the extent to which the 1970s constituted a decade of increasing stylistic pluralism sustained by musical searches conducted largely outside strictly academic boundaries.

The second article (A2), “Collaborative Authorship and Its Playful Elements as a Reflection of Composers' Generational Like-Mindedness in the Piano Trio by Malera Kasuku (1977)” (*Res Musica*, 2023), approaches the decade through a single case: the neoclassical Piano Trio jointly

composed in 1977 by three young composers, Mati Kuulberg (1947–2001), Lepo Sumera (1950–2000), and Raimo Kangro (1949–2001), who attributed the piece to the collective pseudonym Malera Kasuku, formed from the initial syllables of their own names. Collaborative authorship of this kind is rare in classical music, and the article uses the work’s creation, presentation, performances, and decades-long reception history to illuminate three intertwined themes: the postmodernist playfulness embedded in the trio’s conception, performance practice, and public presentation; the phenomenon of collaborative authorship in Estonian art music more broadly; and the generational creative like-mindedness shared by composers born in the second half of the 1940s. The composition, commissioned by the ensemble Tallinn Trio rather than initiated by the composers themselves, deliberately presented itself, despite its unusual collective authorship, as a stylistically “ordinary” neoclassical work; its playful presentation, including the ambiguity maintained around the identity of “Malera Kasuku” in printed scores, concert programmes, and press coverage, reflects an ironic, rather than confrontational or escapist, stance toward the surrounding institutional and ideological environment – a generational strategy that the dissertation contrasts with the more withdrawn positioning associated with older composers such as Pärt, Tormis, or Sink. The article also draws on the archival record of the work’s first hearing at a CU working meeting, linking the case study directly to the institutional theme developed in the third article. Since the composers’ deaths in 2000 and 2001, the piece and its collective pseudonym have additionally acquired a commemorative significance for an entire generation of composers, a dimension the article situates within the broader historiography of the period.

The third article (A3), ““No Reason to Be Offended”: The Atmosphere at Working Meetings of the Estonian SSR Composers’ Union in the 1970s” (*Methis. Studia humaniora Estonica*, 2025), examines the CU’s weekly working meetings as the central institutional mechanism through which new Estonian music was collectively heard, evaluated, and formally approved for public performance, professional listing, and payment. In the 1970s, the Union had roughly 75 members (56 composers and 19 musicologists, as of the end-of-1978 report). Based on qualitative analysis of the meetings’ minutes from 1973–1979, together with a quantitative overview of the 38 meetings held in 1977, the article reconstructs the meetings’ everyday format: they were typically attended by up to ten evaluators, almost always including, alongside the composers, one or two musicologists; the number of works discussed varied, from one or two to five or six, depending on the meeting’s agenda and the scope of the works involved; and meetings usually lasted between an hour and a half and two hours. Against this

backdrop, the article shows that these gatherings, although conceived as a Soviet mechanism of ideological control, proceeded during the 1970s in a comparatively low-tension atmosphere. This owed much to the leadership style of composer Jaan Rääts (1932–2020), elected chairman of the Union’s board in 1974, who consistently sought to keep discussions constructive; the article’s title is drawn from a remark he made in precisely such a moderating capacity. Explicit ideological rhetoric and overt political commentary were minimal in the discussions of this period, surfacing directly on only two occasions across the years studied. Contrary to the researcher’s expectation of finding substantive artistic debate, the minutes reveal that attention centred more often on practical matters – a work’s prospects of reaching concert programmes, its usefulness as pedagogical repertoire, or its genre classification, which in turn affected the composer’s fee – a pattern reinforced by the frequently eclectic mix of works heard within a single meeting. The article characterizes the meetings’ role in composers’ professional wellbeing as ambivalent: virtually obligatory membership in the CU, including participation in its working meetings, guaranteed material security, performance rights, and access to professional and collegial exchange, yet the meetings also entailed a recurring requirement of self-positioning, whether as evaluator or as evaluated, generating a persistent low-level pressure even where explicit ideological control had receded. The analysis concludes that the working meetings’ atmosphere combined institutional obligation, professional solidarity, and, at times, a playful distancing from the system rather than being reducible simply to mechanism of ideological supervision. In doing so, the article contributes to Estonian music historiography, where scholarly attention has tended to focus on institutions, events, and individual biographies rather than on the mundane, recurring, and often contradictory level of Soviet everyday practice – such as working meetings – that the systematic examination of the minutes brings into view.

Taken together, the three articles demonstrate that the stylistic diversification of Estonian professional composition, generational creative like-mindedness, and the workings of institutional practice cannot be adequately understood in isolation from one another. The composers whose stylistic searches appeared to alienate them from Soviet ideological reality (as discussed in A1) were, at the same time, obliged to present their new works for evaluation at the same working meetings (whose institutional logic and atmosphere are explored in A3), and the playful strategies of self-presentation examined through the Malera Kasuku case (A2) were themselves partly enacted within, and against, that same institutional setting. Across all three studies, composers’ relationships to the Soviet system emerge as neither straightforwardly oppositional nor straightforwardly compliant, but as occupying the

ambivalent, situationally variable position that Yurchak's concept of *vnye* is best suited to describe. Generational strategies for negotiating this position differed: composers of the older generation, such as Pärt, Tormis, or Sink, tended toward withdrawal from official structures into other musical and spiritual "elsewheres," while the slightly younger cohort associated with Malera Kasuku expressed a comparable ambivalence through irony rather than withdrawal; among composers who began their careers at the very end of the decade – such as Rannap and Tüür –, the dissertation notes the beginnings of more openly critical positioning, a development that falls beyond the scope of the present study but that points toward directions for further research. At the same time, the dissertation stresses that the community of composers active in the 1970s was considerably broader and more internally diverse than these examples suggest, and that the relationship many of them held toward the regime cannot be read directly from their music alone (e.g., Alo Põldmäe, Eino Tamberg, Jaan Rääts).

More broadly, the dissertation seeks to contribute to the cultural history of the late Soviet Union, suggesting that the interplay of stylistic change, generational identity, and institutional practice offers a productive lens for studying artistic life under late socialism beyond the Estonian case alone, and pointing toward the 1980s – the final decade of the occupation, when the changing political climate encouraged more openly critical positioning across generations of composers – as a direction for further research.

Keywords: Estonian music, 1970s, late Soviet period, polystylism, generational identity, wellbeing, Composers' Union

Lisad

Lisa 1. Eesti NSV Heliloojate Liidu liikmeskond seisuga 31. detsember 1978

Loetelu põhineb Eesti NSV heliloojate ja muusikateadlaste 1974–1978. aastate loomingu statistilises aruandes esitatud andmetel, sisaldades kokku 76 liikme nime, neist 56 heliloojat ja 20 muusikateadlast (Eesti NSV Heliloojate... 1979: 12–16). Nõukogudeaegse avaliku aruandluse tunnusjoontena on brošüüris iga liikme nime kõrval esitatud lisaks sünniajale ja professionile ka parteiline kuuluvus koos liikmelisuse algusaastaga, pälvitud aunimetused ja preemiad ning kodune aadress ja telefoninumber. Ülevaatlikkuse huvides on käesolevas loetelus isiku täpne sünnikuupäev, kodune aadress ja telefoninumber välja jäetud; profession on esitatud ajastudokumendis kasutatud kujul. Praeguseks surnud HL-i liikmete puhul olen lisanud nende surma-aasta.

Aarne-Paemurru, Else (1917–1995), helilooja, medal „Vapra töö eest. V.I. Lenini 100. sünniaastapäeva tähistamiseks“ (1970).

Aumere, Helga (1923–2006), muusikateadlane, medal „Vapra töö eest. V.I. Lenini 100. sünniaastapäeva tähistamiseks“ (1970).

Auster, Lydia (1912–1993), helilooja, NLKP liige (1955), Tööpunalipu orden (1956), ENSV teeneline kunstitegelane (1957), medal „Vapra töö eest. V.I. Lenini 100. sünniaastapäeva tähistamiseks“ (1970), orden „Austuse märk“ (1972).

Bleive, Johannes (1909–1991), helilooja.

Eespere, René (snd 1953), helilooja.

Ehala, Olav (snd 1950), helilooja.

Ernesaks, Gustav (1908–1993), helilooja, ENSV teeneline kunstitegelane (1942), professor (1945), medal „Eeskujuliku töö eest“ (1946), Tööpunalipu orden (1946), ENSV rahvakunstnik (1947), Nõukogude Eesti preemia laureaat (1946, 1947, 1948, 1949, 1965), NSV Liidu riikliku preemia laureaat (1947, 1951), Lenini orden (1950, 1967), NSV Liidu rahvakunstnik (1956), orden „Austuse märk“ (1956), medal „20 aastat võidust Suures Isamaasõjas aastail 1941–1945“ (1966), Lenini preemia (1970), medal „Vapra töö eest. V.I. Lenini 100. sünniaastapäeva tähistamiseks“ (1970), sotsialistliku töö kangeline (1974).

Gašnek, Anatoli (1918–1998), helilooja, NLKP liige (1960), medal „Lahinguliste teenete eest“ (1944), kunstiteaduste kandidaat (1955), medal „Eeskujuliku töö eest“ (1956), ENSV teeneline kunstitegelane (1960), dotsent (1962), medal „Vapra töö eest. V.I. Lenini 100. sünniaastapäeva tähistamiseks“ (1970).

Hindpere, Hans (1928–2012), helilooja.

Hirvesoo, Avo (1935–2014), muusikateadlane, NLKP liige (1964).

Ignatjev, Viktor (1916–1994), helilooja.

Ilves, Heimar (1914–2002), helilooja.

Jalajas, Erich (1912–1987), helilooja, medal „Lahinguliste teenete eest“ (1945), medal „Võidu eest Saksamaa üle Suures Isamaasõjas aastail 1941–1945“ (1946), medal „20 aastat võidust Suures Isamaasõjas aastail 1941–1945“ (1966), medal „50 aastat NSV Liidu relvastatud jõude“ (1969).

Jürisalu, Heino (1930–1991), helilooja, ENSV teeneline kunstitegelane (1977).

Jürisson, Johannes (1922–2005), muusikateadlane, medal „Vapruse eest“ (1943), medal „Eeskujuliku töö eest“ (1960), medal „Vapra töö eest. V.I. Lenini 100. sünniaastapäeva tähistamiseks“ (1970).

Kangro, Raimo (1949–2001), helilooja, NLKP liige (1976).

Kapp, Eugen (1908–1996), helilooja, NLKP liige (1947), ENSV teeneline kunstitegelane (1942), medal „Eeskujuliku töö eest“ (1945), Tööpunalipu orden (1946, 1965, 1968, 1976), Nõukogude Eesti preemia laureaat (1949, 1950, 1977), NSVL riikliku preemia laureaat (1946, 1949, 1952), professor (1947), Lenini orden (1950), ENSV rahvakunstnik (1950), NSVL rahvakunstnik (1956), medal „Vapra töö eest. V.I. Lenini 100. sünniaastapäeva tähistamiseks“ (1970), sotsialistliku töö kangeline (1978).

Kareva, Hillar (1931–1992), helilooja.

Koha, Jaan (1929–1993), helilooja, NLKP liige (1972), medal „Vapra töö eest. V.I. Lenini 100. sünniaastapäeva tähistamiseks“ (1970), ENSV teeneline kunstitegelane (1970), Nõukogude Eesti preemia (1975).

Kolk, Udo (1927–1998), muusikateadlane.

Kuulberg, Mati (1947–2001), helilooja, ELKNÜ preemia laureaat (1972).

Kuusk, Priit (1938–2022), muusikateadlane.

Kõrver, Boris (1917–1994), helilooja, Nõukogude Eesti preemia laureaat (1949, 1950), NSVL riikliku preemia laureaat (1951), ENSV teeneline kunstitegelane (1955), Tööpunalipu orden (1956, 1971), ENSV rahvakunstnik (1965), orden „Austuse märk“ (1967), medal „Vapra töö eest. V.I. Lenini 100. sünniaastapäeva tähistamiseks“ (1970), A.B. Aleksandrovi nimeline medal (1976), Rahvaste Sõpruse orden (1977).

Kõrvits, Harri (1915–2003), muusikateadlane, NLKP liige (1948), medal „Eeskujuliku töö eest“ (1945), medal „Vapra töö eest Suures Isamaasõjas aastail 1941–1945“ (1947), medal „Töövapruse eest“ (1950), medal „Vapra töö eest. V.I. Lenini 100. sünniaastapäeva tähistamiseks“ (1970), Tööveterani medal (1977).

Leichter, Karl (1902–1987), muusikateadlane, filosoofiamagister (1931), dotsent (1946).

Lemmik, Heino (1931–1983), helilooja.

Lepnurm, Hugo (1914–1999), helilooja, ENSV teeneline kunstnik (1942), professor (1945), medal „Vapra töö eest Suures Isamaasõjas aastail 1941–1945“ (1946), orden „Austuse märk“ (1956), ENSV rahvakunstnik (1974).

Lipand, Vello (1926–2000), helilooja, NLKP liige (1978).

Lätte, Raimund (1931–1997), helilooja.

Marguste, Anti (1931–2016), helilooja.

Mägi, Ester (1922–2021), helilooja, ENSV teeneline kunstitegelane (1971), dotsent (1977).

Männik, Aarne (snd 1947), helilooja.

Naissoo, Uno (1928–1980), helilooja, ENSV teeneline kunstitegelane (1965), medal „Vapra töö eest. V.I. Lenini 100. sünniaastapäeva tähistamiseks“ (1970), ELKNÜ preemia (1974), ENSV rahvakunstnik (1978).

Normet, Leopold (Leo) (1922–1995), helilooja, medal „Võidu eest Saksamaa üle Suures Isamaasõjas aastail 1941–1945“ (1955), medal „Eeskujuliku töö eest“ (1956), medal „20 aastat võidust Suures Isamaasõjas aastail 1941–1945“ (1956), kunstiteaduste kandidaat (1970), dotsent (1971), medal „30 aastat võidust Suures Isamaasõjas aastail 1941–1945“ (1975).

Ojakäär, Valter (1923–2016), helilooja, ELKNÜ preemia laureaat (1968).

Otsa, Harri (1926–2001), helilooja.

Paalma, Viima (1922–2022), muusikateadlane.

Parsadanjan (Parsadanov), Boriss (1925–1997), helilooja, NLKP liige (1960), medal „Võidu eest Saksamaa üle Suures Isamaasõjas aastail 1941–1945“ (1946), ENSV teeneline kunstitegelane (1967).

Pedraudse, Gunnar (1926–2010), helilooja.

Ploom, Rein (1900–1985), helilooja.

Podelski, Gennadi (1927–1983), helilooja, ENSV teeneline kunstitegelane (1962), ELKNÜ preemia laureaat (1968), medal „Vapra töö eest. V.I. Lenini 100. sünniaastapäeva tähistamiseks“ (1970), orden „Austuse märk“ (1977).

Põldmäe, Alo (snd 1945), helilooja.

Pärt, Arvo (snd 1935), helilooja, ENSV teeneline kunstitegelane (1978).

Rannap, Rein (snd 1953), helilooja.

Raudmäe, Ülo (1923–1990), helilooja, ENSV teeneline kunstnik (1972).

Reiman, Villem (1906–1992), helilooja, dotsent (1947), Nõukogude Eesti preemia laureaat (1949), NSVL riikliku preemia laureaat (1951), ENSV teeneline kunstitegelane (1955), Tööpunalipu orden (1956), professor (1965), orden „Austuse märk“ (1967), medal „Vapra töö eest. V.I. Lenini 100. sünniaastapäeva tähistamiseks“ (1970).

Ritsing, Richard (1903–1994), helilooja, ENSV teeneline kunstitegelane (1956), medal „Vapra töö eest. V.I. Lenini 100. sünniaastapäeva tähistamiseks“ (1970).

Rohlin, Arno (snd 1941), muusikateadlane.

Rosenvald, Helmut (1929–2020), helilooja.

Rumessen, Vardo (1942–2015), muusikateadlane.

Rääts, Jaan (1932–2020), helilooja, NLKP liige (1964), ENSV teeneline kunstitegelane (1965), medal „Vapra töö eest. V.I. Lenini 100. sünniaastapäeva tähistamiseks“ (1970), Tööpunalipu orden (1971), ELKNÜ preemia laureaat (1970), Nõukogude Eesti preemia laureaat (1972), ENSV rahvakunstnik (1977).

Rüütel, Ingrid (snd 1935), muusikateadlane, filoloogiakandidaat (1970), medal „Vapra töö eest. V.I. Lenini 100. sünniaastapäeva tähistamiseks“ (1970).

Sarv, Jaan (1941–1988), muusikateadlane.

Sau, Olev (1929–2015), helilooja.

Semper, Aurora (1899–1982), muusikateadlane, medal „Vapra töö eest. V.I. Lenini 100. sünniaastapäeva tähistamiseks“ (1970), ENSV teeneline kunstitegelane (1978).

Sepp, Heljo (1922–2015), muusikateadlane, NLKP liige (1971), ENSV teeneline kunstnik (1957), dotsent (1965), medal „Vapra töö eest. V.I. Lenini 100. sünniaastapäeva tähistamiseks“ (1970).

Sink, Kuldar (1942–1995), helilooja.

Soomere, Uno (1930–2010), helilooja.

Stepanov, Aleksei (1913–1984), helilooja, NLKP liige (1940), Punatähe orden (1944), medal „Võidu eest Saksamaa üle Suures Isamaasõjas aastail 1941–1945“ (1945), medal „Töövapruse eest“ (1950), medal „Eeskujuliku töö eest“ (1956), ENSV teeneline kunstitegelane (1963), medal „Vapra töö eest. V.I. Lenini 100. sünniaastapäeva tähistamiseks“ (1970), medal „50 aastat NSV Liidu relvastatud jõude“ (1973), medal „30 aastat võidust Suures Isamaasõjas aastail 1941–1945“ (1975).

Sumera, Lepo (1950–2000), helilooja.

Sõber, Ants (1928–1995), helilooja, NLKP liige (1964), medal „Eeskujuliku töö eest“ (1956).

Tamberg, Eino (1930–2010), helilooja, ENSV teeneline kunstitegelane (1960), medal „Eeskujuliku töö eest“ (1965), Nõukogude Eesti preemia laureaat (1967), medal „Vapra töö eest. V.I. Lenini 100. sünniaastapäeva tähistamiseks“ (1970), ENSV rahvakunstnik (1975), dotsent (1977).

Tamverk, Johan (1906–1988), helilooja.

Taniel, Gennadi (1940–2015), helilooja, ELKNÜ preemia laureaat (1978).

Tauk, Helju (1930–2005), muusikateadlane.

Topmann, Oivi-Monika (1937–2021), muusikateadlane, NLKP liige (1972).

Tormis, Veljo (1930–2017), helilooja, ENSV teeneline kunstitegelane (1967), medal „Vapra töö eest. V.I. Lenini 100. sünniaastapäeva tähistamiseks“ (1970), Nõukogude Eesti preemia laureaat (1970, 1972), NSVL riikliku preemia laureaat (1974), ENSV rahvakunstnik (1975).

Tuisk, Ofelia (1919–1981), muusikateadlane.

Tõnson, Helga (1927–2000), muusikateadlane.

Vahter, Artur (1913–2004), muusikateadlane, Punatähe orden (1945), medal „Võidu eest Saksamaa üle Suures Isamaasõjas aastail 1941–1945“ (1945), ENSV teeneline kunstitegelane (1954), medal „Eeskujuliku töö eest“ (1956), dotsent (1962), professor (1968), medal „Vapra töö eest. V.I. Lenini 100. sünniaastapäeva tähistamiseks“ (1970).

Vaitmaa, Merike (sünd 1939), muusikateadlane.

Veevo, Lembit (1926–2000), helilooja.

Vettik, Teodor (Tuudur) (1898–1982), helilooja, ENSV teeneline kunstitegelane (1947), professor (1947), Nõukogude Eesti preemia laureaat (1948).

Vinter, Ülo (1924–2000), helilooja.

Viru, Valdeko (1925–2006), helilooja, medal „Eeskujuliku töö eest“ (1956), medal „Vapra töö eest. V.I. Lenini 100. sünniaastapäeva tähistamiseks“ (1970), ENSV teeneline kunstitegelane (1976).

Lisa 2. Illustratsioonid

Foto 1. Eesti NSV Heliloojate Liidu koosolek Heliloojate Maja suures saalis, kus vahel toimusid ka teispäevased töökoosolekud. Pildil on näha mitmed heliloojad, kes täitsid 1970. aastatel HL-is juhtivaid ametikohti ning osalesid ka aktiivselt töökoosolekutel. Esireas vasakult: Jaan Rääts (HL-i juhatuse aseesimees alates 1966. aastast, esimees 1974–1993) ja Jaan Koha (vastutav sekretär 1966–1980); teises reas: Avo Hirvesoo (aastani 1975 Eesti NSV Kultuuriministeeriumi helitööde vastuvõtmise ja hindamise komisjoni esimees; 1974–1977 HL-i konsultant ja muusikapropaganda komisjoni esimees) ja [?]; kolmandas reas: Eino Tamberg (juhatuse liige alates 1966; sekretär 1974–1989) sekretär), Veljo Tormis (juhatuse liige alates 1966; juhatuse esimehe asetäitja 1974–1989), Eugen Kapp (juhatuse esimees 1944–1966) ja Raimund Lätte; pildil veel: Else Aarne-Paemurru (Tambergi taga), Monika Topman (Aarne-Paemurru taga), Edgar Arro (Topmani kõrval), Aleksei Stepanov (Tormise taga), Tiina Šubin (Stepanovi taga). Foto: Elmar Köster, 1978. aasta paiku. (ETMM 9836 MO 257:1/99:15)



Foto 2. Arutelu Heliloojate Maja puhkeruumis ehk hoone keldrikorrusel asuvas ruumis, milles toimusid sageli teispäevaõhtused töökoosolekud. Fotol esiplaanil Valter Ojakäär, tagapool Else Aarne-Paemurru, üle laua paremalt teine Jaan Rääts. Foto: Georgi Tsvetkov, 1981. (Eesti Televisiooni Arhiiv EFA.311.0.105550 (AIS))



Foto 3. Eino Tambergi kompositsiooniklassi esimesed lõpetajad. Foto 1973. aasta juunikuus. Vasakult Raimo Kangro, õppejõud Eino Tamberg, Tiina Kiilaspea, Lepo Sumera (Heino Elleri ja Heino Jürisalu kompositsiooniklassi lõpetaja) ja Aarne Männik. Foto autor teadmata. (Raimo Kangro fond ETMM M 422)



Foto 4. Helilooja Mati Kuulberg 1977. aastal. Foto: Salomon Rosenberg (Mati Kuulbergi fond ETMM 10262 M 130:1/3:1)



Paul Alliku grupiportree „Tre corde“ (1984). Maalil kujutatud heliloojad vasakult: Raimo Kangro, Alo Põldmäe, Lepo Sumera. (Maal Eesti Ajaloomuuseumi Teatri- ja Muusikamuuseumi kogus ETMM 11709 ML 204)



Publikatsioonid

Artikkel 1

A1: Veenre, Anu 2018.

Beyond Polystylism: Blurring the Boundaries between Different Musics in late-Soviet Estonia. [Polüstilismi ületamine: piiride ähmastumine eri muusikaväljade vahel hilisnõukogude Eesti muusikas].

Musicological Annual 54/2: 141–163,
<https://doi.org/10.4312/mz.54.2.141-163>.



UDK 78(474.2)"1970-1991":78.03

DOI: 10.4312/mz.54.2.141-163

Anu Veenre

Estonian Academy of Music and Theatre
 Estonska akademija za glasbo in gledališče

Beyond polystylism: Blurring the boundaries between different musics in late-Soviet Estonia

Onkraj polistilizma: Brisanje meja med različnimi glasbami v pozni sovjetski Estoniji

Prejeto: 1. avgust 2018
 Sprejeto: 20. avgust 2018

Received: 1st August 2018
 Accepted: 20th August 2018

Ključne besede: pozni socializem, glasbeno zgodovino, polistilizem, neuradna glasba, živeti *vnje*

Keywords: late-Socialism, music historiography, polystylism, unofficial music, living in *vnje*

IZVLEČEK

Razvoj estonske glasbe in glasbenega življenja v poznem sovjetskem obdobju je mogoče interpretirati v smislu poizkusov glasbenikov in skladateljev, da bi se odtujili sovjetskemu sistemu in ideologiji, ki je bila ta čas pripisana umetnosti. Članek raziskuje vzroke in različne oblike tega procesa s pomočjo analize aktivnosti različnih glasbenih skupnosti in njihovega vpliva na razvoj umetnostne glasbe. Razprava zamejuje koncept polistilizma, medtem ko sta koncepta življenja v *vnje* in neuradne glasbe, kot ju za raziskovanje sovjetskega obdobja predlagata Aleksej Jurčak (2006) in Peter Schmelz (2009), uporabljena za razpravo o zvezah med glasbo in politiko.

ABSTRACT

Developments in the Estonian music and musical life of the late Soviet period may be interpreted as attempts on the part of musicians and composers to alienate themselves from the Soviet system and from the ideology that was attributed to the arts at the time. The article examines the reasons for and the various facets of this process by analysing the activities of the different musical communities of the time and the influence of these on the development of art music. The discussion is framed using the concept of polystylism, the concepts of living in *vnje* and unofficial music as proposed by Alexei Yurchak (2006) and Peter Schmelz (2009) for examining the Soviet era are used to discuss the relations between music and politics.

Introduction

The Estonian music culture of the late Soviet period can be researched and interpreted from a number of different perspectives. This article focuses on one of the more prominent trends in Estonian music from the mid-1970s till the end of the 1980s – music that incorporates elements from different musical styles and practices – discussed through the concept of polystylism. More commonly understood as an umbrella term for a type of compositional-technical strategy that has varied between authors, regions and periods of time, this article examines polystylism also as a cultural phenomenon. The study therefore also outlines and discusses the socio-political circumstances and more general cultural contexts that either gave rise to or fostered the emergence of this tendency. To this end the characteristics of the different musical communities of the time – i.e. classical, folk, pop-rock, early music, and those interested in non-Western musical traditions – and the communication between them are examined. Referred to as different musics, these above-mentioned styles and practices individually signify the broadest and most general categories of musics which, in addition to their more or less distinctive musical idioms, have traditionally been differentiated from one another by their different learning modes (educational aspects) and forms of consumption (including performance practice). Compared with the 2000s, when the borders between these musics became more or less blurred in several aspects and fields of music, the 1970s can be marked as the decade when this process of blurring first became noticeable. In Estonia, besides the more general postmodern environment, several other factors in social life and the political sphere conspired to give rise to such tendencies. This decade has thus been selected as the historical starting point for the article.

From the perspective of music historiography, this article aims to contribute to two fields of research: on one hand, to the search for a methodological approach for discussing the developments in different musics in one and the same historical narrative; and, on the other, to complement the studies of late Soviet music in a discourse that focuses on the interconnections between music and the socio-political context. During recent decades, in fact, there has been a growing tendency in musicological studies to call into question the tradition of discussing music according to the styles mentioned above. In music history writing and in musical composition itself the tendency has been to try to avoid any kind of categorization, but instead to seek new approaches and methodological standpoints for narrating the story of all musics more or less simultaneously.¹ Considering the music research of the latter half of the 20th century beyond – and taking into account the changes that have taken place in musical life since then at an institutional level – the need for such a shift in historical musicology seems even more urgent. In the context of late Soviet Estonia, taking the socio-political context of the time as a starting point for musicological research, several issues stand

1 For example, with regard to the most in-depth music histories and dictionaries available in English – the Grove dictionary and the Cambridge series of music history, for example – there are examples of including different musics as equally valuable subjects into one and the same music history volume; however, they have generally been studied as separate topics in different chapters and/or entries. See Nicholas Cook and Anthony Pople, eds., *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2004) and *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com/grovemusic.

out as affecting in equal measure the developments in different spheres of musics at the time, eventually blurring the boundaries between these musics and, consequently, offering the possibility of a historical narrative that combines different musics.

As far as the theoretical background is concerned, the first part of the article examines the discourse of the late Soviet era. In this respect, the present research draws primarily on studies by Alexei Yurchak² and Peter Schmelz³, and aims to discuss the applicability of their approaches to the Estonian context of the time. Additionally, as a part of the theoretical framework, the subsection that follows examines the concept of polystylism in an attempt to test its applicability to describing both the tendencies in music and musical life.

The second part of the article offers an overview of research into different musics in Estonia during the 1970s and 1980s. Because of their more direct relationship with and influence on developments in art music, four types of movements are considered: the beginnings of the early music movement, the folk music movement, some Estonian pop and rock music, and the interest in non-Western musical traditions. The section on non-Western music serves as a case study, the discussion here relying on the writings and music of the composer Kuldar Sink (1942–1995). In addition to their reflection of non-Western musics, these sources are very telling with regard to the composer's own attitude towards the ideological pressure on the contemporary (Estonian) art music of the time.

Music in Late-Soviet Estonia: a historiographical approach

In the years 1940–1991 Estonia was occupied by the Soviet Union and formed a part of the Union of Soviet Socialist Republics.⁴ Due to the prevailing totalitarian system, the historiography of Estonia with regard to the latter half of the 20th century, music included, could not escape a political dimension. In this respect, Estonian historian Tõnu Tannberg has aptly summarised the typical understanding of the era: “Cut off from the Western world, Estonia was subjected to the extensive Sovietization of community life and the muzzling of intellectual and spiritual life, the suppression of resistance, the implementation of repressions and the introduction of a Soviet-style controlled economy in the postwar years.”⁵ Another commonly accepted understanding concerns the partial softening of the regime after the death of Stalin (known as the Thaw of the 1960s) followed by the period of Stagnation (in the 1970s and 1980s) and culminating in the years of perestroika from around 1987 till the disintegration of the Soviet Union in 1991. Nevertheless, it is a well-known fact that this

2 Alexei Yurchak, *Everything was forever, until it was no more: the last Soviet generation* (Princeton; NJ: Princeton University Press, 2006).

3 Peter J. Schmelz, *Such freedom, if only musical. Unofficial Soviet Music during the Thaw* (Oxford: Oxford University Press, 2009).

4 In the years 1941–1944 German occupation of Estonia took place. On Estonian political history see <http://www.estonica.org/en/History/>.

5 Tõnu Tannberg, “Foreword” in *Behind the Iron Curtain: Soviet Estonia in the Era of the Cold War*. Tartu Historical Studies, Volume 5, ed. Tõnu Tannberg (Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2015), 7.

periodization varies according to the different regions of the Soviet Union as well as to the various spheres of life. Though it refers to a different period (the post war years), the above extract indicates all the more central themes that Sovietology has traditionally relied on, and still does: isolation from the Western world, the application of Soviet ideology to all spheres of life, resistance to the same regime, and different forms of oppression. Thus, to a certain extent it may be claimed that, similarly to the implications of Cold War rhetoric, the historiography of the Soviet era, too, has long been characterized through oppositions. On the one hand, this oppositional character reveals itself in the conceptual confrontation between the conditions of life in the West and in Eastern Europe, showing the former in a good light and comparing it favourably with the latter. On the other hand, such an approach has caused the rather rigid division of the (creative) acts and processes of the time in the countries of the Soviet Union, characterizing them either as being collaborative or as opposing the system (reflecting the binary distinction between activism and dissidence).

In this respect, Russian anthropologist Alexei Yurchak's approach to the era, first discussed in his book about the last Soviet generation, marked a real break-through, affecting many writers from different disciplines from that time on. According to Yurchak, "dichotomies such as oppression and resistance, truth and lies, official culture and unofficial culture, the state and the people, public self and private self overlook the complex meanings, values, ideals, and realities that constituted the Soviet system and, defying clear-cut divisions, existed both in harmony with the state's announced goals and in spite of them".⁶ In order to describe and research the complex nature of people's mental and spiritual attitudes, as well as the practical way of living of many people in the late Socialist period, Yurchak returns to the concepts of *vnye* – which literally translates from Russian as "outside" –, and deterritorialization. Referring to *vnye* as a dominant mode of living during the late Socialist period, Yurchak defines it through a particular relation to authoritative discourse: "[B]eing *vnye* – that is, occupying a position that was simultaneously inside and outside the rhetorical field of that discourse, neither simply in support nor simply in opposition of it. This relation actively defied boundaries and binary divisions, becoming a dynamic site where new meanings were produced."⁷

In music studies, too, the concept of being *vnye* has become useful. For example, despite many composers' more or less open aversion to Soviet ideology and the system, at the same time they belonged to and participated in the work of different state institutions (e.g. the Composers' Union, the Philharmonics, the Conservatory). And though it may be claimed that belonging to state institutions was an inevitable part of life if one was to survive socially and financially in Soviet Estonia, this fact nevertheless served to reduce the spread of dissidence.

At the same time, the concept of deterritorialization, in the context of Soviet cultural life signifies the kind of milieus, lifestyles and interests that many musicians were involved with which "were focused on the forms of knowledge, codes and meanings that were not articulated in authoritative discourse, but instead came from various

6 Yurchak, *Everything was forever*, 283.

7 Ibid., 288.

imaginary ‘elsewheres’ – such as, theoretical science, ancient languages, nineteenth-century poetry, religion, Western rock music, and so on. The meaning of these milieus and their occupations cannot be reduced to the opposition to the system. Rather they were in a deterritorialized relationship toward it, locating themselves simultaneously inside and outside cultural practices, ethics, and ideals.”⁸ Many of the interests shared by several Estonian composers and musicians of the late Soviet era may also be associated with such imaginary “elsewheres”: Studies in early music (and this included religion), folk, rock, and non-Western musics – a phenomenon that will be considered in greater depth later in this paper – were all supported by the state in their own way, yet a closer involvement in these fields also made it possible for musicians to alienate themselves to a certain extent from the regime and thus to live in *vnnye*.

With regard to music studies, Yurchak’s approach has been most thoroughly elaborated by the American musicologist Peter Schmelz, firstly in his seminal book *Such freedom, if only musical: Unofficial Soviet Music during the Thaw*.⁹ Taking as his examples selected Soviet composers born around 1930,¹⁰ Schmelz meticulously analyses the music and events of the musical Thaw. As a central concept, the term “unofficial” is used to bring together the characteristics of *vnnye* and deterritorialization at the same time, especially with regard to the field of music.¹¹ This paper examines whether and under what circumstances the concept of unofficial music applies to the Estonian music of the late 1970s and 1980s, i.e. that of the period following the musical Thaw. Broadly speaking, two dimensions of the phenomenon are taken into account in discussing unofficial music in the Soviet Union: firstly, the organization of the compositional material in strictly musical terms; and, secondly, all the circumstances relating to the processes of creating and disseminating the works – in other words, everything that concerns the social dimension of being a composer. Relying on Schmelz’s study, the music-specific meaning of the unofficial is finely encapsulated by Kevin Karnes in his book on Arvo Pärt’s *Tabula Rasa*: “As it has been since the 1930s, ‘official’ music of the period remained locked within the uncertain confines of Soviet socialist realism, as promoted by often nameless officialdom and policed by the Ministry of Culture and the Union of Soviet Composers. Such music was to be broadly accessible in terms of its tonal and melodic language, and it was to affirm, in its subjects and texts, sanctioned political ideology and the greatness or promise of the Soviet state or peoples. In contrast, unofficial music was often esoteric in terms of its construction, and it usually avoided sanctioned themes.”¹²

When talking about the Estonian music of the Thaw period, there are examples of works that may be regarded as unofficial due to their compositional material, which contradicts socialist realism in strictly musical terms. The trends in the Estonian music

8 Ibid., 288.

9 Schmelz, *Such freedom*.

10 In particular, Schmelz focuses on the activity of Edison Denisov (1929–1996), Sofia Gubaidulina (b. 1931), Arvo Pärt (b. 1935), Alfred Schnittke (1934–1998), Valentin Silvestrov (b. 1937), and Andrey Volkonsky (1933–2008).

11 The author explains: “Fully aware of the binaries suggested by “unofficial,” I have cautiously chosen to use this term throughout. With its emphasis on the power structures – and, therefore, the inherent tensions – of Soviet life, it proves less problematic than terms such as “dissident,” “outsider,” “nonofficial,” “nonconformist,” “underground,” or even “avant-garde,” all previously favored by writers occupied with the music, art, or literature of the time.” Schmelz, *Such freedom*, 20.

12 Kevin C. Karnes, *Arvo Pärt’s Tabula Rasa*. Oxford keynotes (New York: Oxford University Press, 2017), 18.

of the 1970s and 1980s, however, leave no space for such a contradiction in this respect. Nevertheless, the above-mentioned “social dimension” of “unofficiality” in music still had a certain role to play in late Soviet Estonia: “Whereas official music was purchased by the state, performed under the auspices of philharmonics (regional organizations responsible for official concert programming), and published by government-run firms, unofficial music, typically premiered in composers’ residences, private clubs, or university lecture halls, and it often remained unpublished, generating no income for its composers.”¹³ Here too, the concept of unofficial must be applied to the late Soviet Estonian context only with caution, and with some modifications.

Combining different musics: polystylism revisited

In addition to focusing on its compositional-technical nature, polystylism may be discussed as a cultural phenomenon reflecting the socio-political context and processes of the time. The Estonian new music of the late Soviet period provides a convincing example of such an interpretation.

The term polystylism is most commonly used in relation to the music and composers of the former Soviet countries with reference to the music from the (mid-)1960s till the end of the 1980s. Despite its manifestation in different forms and contexts, in its most general terms polystylism refers to the compositional-technical approach of classical music composers who incorporated into their works elements originally associated with other musical realms – styles or practices taken either from the past or from contemporary sensibilities. Irrespective of any specific compositional-technical approach, however, there are two questions that may be asked when discussing any type of polystylistic writing: first, the matter of “what” types of musics have been combined together; and, secondly, “how” this combining process has been (compositional-)technically carried out. With regard to both these aspects, significant changes took place in the polystylistic writing of Estonian composers around the mid-1970s. Viewing these changes – or rather, this turn in polystylistic writing – as a reflection of the socio-political situation and of the developments occurring in musical life at the time contributes to an understanding of polystylism as a cultural phenomenon; this will be considered in more depth in the following paragraphs.¹⁴

The “what” layer of polystylistic writing is closely related to questions of time and place in music: manifested either in the form of direct quotations or through more general allusions, the use of elements that usually feature in historical styles or genres in a new composition has the potential to evoke the historical dimension of time. References to the genres and styles belonging to the composer’s contemporary world, on the other hand, direct the listeners’ attention to the present music culture. Considering

13 Karnes, *Arvo Pärt's*, 18.

14 Considering the articles on former Soviet countries in the Grove dictionary, for example, polystylism as a compositional-technical trend from the 1970s on is mentioned in the entries on the art music of Slovenia, Ukraine, and Georgia. Apart from the article on Slovenia, which mentions this tendency in the context of the postmodern situation, in these texts no further attention is paid to the wider cultural or socio-political context of the time. See “Slovenia,” “Ukraine,” and “Georgia” in <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>, accessed March 25, (2018).

the historiography of Soviet music, greater attention has generally been paid to the historical dimension of the phenomenon, largely due to the music and influential writings of Alfred Schnittke, who coined the term “polystylistics” back in the 1970s¹⁵. Although there are examples in Schnittke’s music encompassing elements from contemporary styles and genres, his music is mostly associated with an idea phrased by the composer himself as consisting of invoking “the scents and shadows of other times in music.”¹⁶ Such has been the case with Estonian music too, where the historical narrative emphasizes the role of some of Arvo Pärt’s polystylistic works of the 1960s, such as *Pro et contra* (1966) and *Credo* (1968). However, the definition of polystylism is not restricted to the use of the classical music legacy, but embraces other – more contemporary – musics too. In this respect, Schmelz outlines the growing importance of pop and jazz music for the younger generation of Russian composers from the mid-1970s on.¹⁷ In Estonian professional music, at the same time, the relations with and influences of early music, folk, rock, and non-Western musics grew in popularity. Easily associated with a more general postmodern situation that stresses the role of stylistic plurality, Estonia did not, of course, stand alone in these developments. However, similar tendencies across different regions may have had different “backgrounds”, and they are thus worth discussing. For example, in the context of the Estonian musical life of the time, it is justified to refer to the reflections of early music and folk music in new compositions as a phenomenon that stemmed from the realms of contemporary music, for both the early music and the folk music movements played a significant role in Estonian musical life at the time.

With regard to the question of “how” different musics have been combined together in polystylism, one may also think in binaries: musical material may use and combine elements from different musics either eclectically – in a form of contrasting juxtapositions of different elements (manifested in its most rigid form as a type of collage) –, or it may aim to synthesize originally different sound idioms with the purpose of “blurring the boundaries” more smoothly. In this respect, too, the presence of different, more or less inseparable practices or styles within a single piece of music is a phenomenon which – compared to the 1960s – has tended to grow in importance in Estonian music during and after the 1970s.

In particular, the Soviet polystylism of the (late) 1960s typically presents the use of various styles in the form of severe juxtapositions – stylistic oppositions between avant-garde techniques and tonal styles, for example – which, in many cases, are discussed with reference to composers’ creative crises, reflecting their relations and/or attitudes toward society or academicism.¹⁸ For example, referring to Schnittke’s Second Violin Concert *Quasi Una Sonata* from 1968 as a “work full of frustration”, Schmelz points out: “In this it reflected not only the musical situation but also the upheavals and

15 Schnittke formally presented the idea of polystylism in his paper “Polystylistic Tendencies in Modern Music” at the Seventh International Music Congress held in Moscow by UNESCO’s International Music Council on 8 October 1971. Schmelz, *Such freedom*, 255. For its publishing history and translations into English, see Schmelz, *Such freedom*, 366–367.

16 Alfred Schnittke, “Polistilisticheskie tendentsii sovremennoi muzyki,” in *Besedy s Alfredom Shnitke*, ed. Aleksandr Ivashkin (Moscow: RIK “Kul’tura,” 1994), 143–44. Quoted in Karnes, “Arvo Pärt’s,” 28.

17 Schmelz, *Such freedom*, 296.

18 On this topic, see chapter 6 “From Abstraction to Mimesis, from Control to Freedom: Pärt, Schnittke, Silvestrov, and Gubaidulina” in Schmelz, *Such freedom*, 216–274.

mounting repressions of contemporary Soviet society and politics.”¹⁹ And even in the works of the 1970s where the mixture of musical styles has far greater implications, the “dramatic mixture of styles” reflecting the “contrasts of contemporary life” remained.²⁰

This is the point where developments in Estonian polystylism differ from those in Schnittke’s music. In what may surely be understood partly as a generational turn, composers born around the 1950s in Estonia never use the mixture of different styles in a “dramatic” manner. In this respect, developments in Estonian music seemed to be more akin to those of (Western) Europe and America. For example, to quote the entry in the *Grove dictionary* about the symphony: “The overwrought intensity of much Russian polystylism has a tone distinctly remote from the disengaged and objective attitude that characterized European and American brands of stylistic pluralism in the 1970s and 80s.”²¹

Different musics in late-Soviet Estonia

With reference to the periodicization of the Soviet era, Peter Schmelz argues that the musical Thaw ended no earlier than the mid-1970s. In his reasoning, the author outlines the following aspects: the generational change, the gradual relaxation of restrictions in performing (formerly) unofficial music, and the intensification of contacts with the West.²² Though given primarily with reference to Russia, all these factors apply in principle to the Estonian situation as well. First and foremost, in Estonian music history the 1970s is seen as a decade when a new and very influential group of young composers, all born around 1950, came of age. The compositional approach of many of these composers illustrates the shift in polystylistic thinking described above – namely, from the historical dimension to the contemporary, and from eclecticism to synthesis. These developments are largely associable with those of the broader musical life of the time. The following paragraphs therefore offer some insights into the early music movement, the folk music revival, pop and rock music, and the growing interest in non-Western traditional music.

The early music movement

Similarly to the changes in art music, many of the new trends that emerged in the musical life of Estonia in the 1970s also had their equivalents not only in other Soviet countries but in Western Europe as well. However, due to their emergence from a different socio-cultural context, some of these tendencies were filled with different

19 Schmelz, *Such freedom*, 254.

20 Schmelz, *Such freedom*, 308.

21 Charles Wilson, “Symphony. 11. The survival of the symphony” in *Grove Music Online*, accessed March 6, 2018, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027254>.

22 Schmelz, *Such freedom*, 295-297. Schmelz also outlines another three more concrete musical events from the mid-1970s that had (a more symbolic) importance in this respect: The emigration of the unofficial composer Andrey Volkonsky from Soviet Russia to the West in 1973, the premiere of Alfred Schnittke’s First Symphony in 1974, and lastly – as a more metaphorical aspect –, the death of Dmitriy Shostakovich in 1975. Schmelz, *Such freedom*, 295-297, 323.

“content”.²³ In this respect, the early music movement that developed rapidly in Estonia from the beginning of the seventies offers a good example. In addition to the unofficial gatherings of musicians, composers and historians at the time, the first early music ensembles – Viljandi Linnakapell and Hortus Musicus, both of which were related to the “pre-Bach” repertoire – were established in Estonia in 1971 and 1972 respectively.²⁴ Much of the activity of these ensembles in the late-Soviet period illustrates the situation regarding the contact of Estonian musicians with other Soviet countries as opposed to Western Europe. For example, the Moscow early music ensemble Madrigal, founded by Andrey Volkonsky in 1964, had close contacts with Estonian musicians and thus served as a role model for them.²⁵ At the same time, the historical performance practice movement with which early music communities were largely associated at the time in Western countries remained largely unknown to the Estonian music audiences, whose experience was primarily of musicians related to the conservatory and concert organizations. In this respect, for example, the first public discussions appeared in the press around 1985, in relation to the anniversaries of Schütz, Bach and Handel.²⁶ At the same time, as an act of deterritorialization, the early music movement in Estonia was concerned with exploring a new (musical) territory, thus offering an escape from the Soviet world of constant control and dictation. Therefore, following some other model or ideology such as historically “informed” – or, more particularly “authentic” – performance practice would in principle have contradicted the very essence of the movement itself, that is, to the desire to alienate oneself from the system and not to have to conform to any rules. More concretely – and in this respect similarly to their colleagues in the West – the early music movement in Estonia alienated itself not only from the Soviet system, but also from the academic world as such: dedicating themselves primarily to the repertoire of the mediaeval and Renaissance eras, many of the qualities attributed to these musics were unknown in academic circles, and even in contrast to them (the different approach to the score, improvisational aspects, instrumentation, and so on).²⁷ Nevertheless, as the hallmark of the era, this alienation from the system

23 Considering the relations between the arts and society from the perspective of opposition, punk music would be the most extreme example of this: both in the West and in Eastern Europe, punk served as a social protest; however, whereas in the West the protest was directed toward capitalism and consumerism, in the Soviet countries punk served as a protest against the communist regime. In an Estonian context, punk music did not have any influence on academic music, and therefore the topic is not included in the discussion that follows.

24 Such gatherings took place under the leadership of the composers Heimar Ilves (1914–2002) and Heino Jürisalu (1930–1991), for example. Early music was also taught and discussed by the flutist Kaljo West (1924–2008) and music historian Toomas Siitan (b. 1958).

25 Madrigal was the ensemble of Moscow State Philharmonic Society that also gave a few concerts in Tallinn in the late 1960s. Before emigrating to the West in 1973, Andrey Volkonsky was forced to sell most of his books and scores. The young Andres Mustonen bought a portion of these for Hortus Musicus. More on Volkonsky’s departure see Schmelz, *Such freedom*, 297–302.

26 In this respect, the articles by a young music historian Toomas Siitan about the music of Heinrich Schütz and Johann Sebastian were of particular importance. Siitan also translated and commented the texts of Nikolaus Harnoncourt to Estonian readers. All these articles were published in the cultural magazine *Teater. Muusika. Kino* between 1984–1987. Siitan was also among the first ones in Estonia to draw parallels between the early music idioms and different trends of the 20th century music, a phenomenon that will also be considered in the following paragraphs. See Toomas Siitan, “Vana muusika uues muusikas,” [“Old music in new music,”] *Teater. Muusika. Kino*, no. 6 (1984): 30–37.

27 Today Hortus Musicus still performs under the direction of Mustonen and is the oldest continuously working ensemble in its field in Eastern Europe. Whenever the members of this ensemble happen to talk about the history of its activity, the oppositional role to the Soviet system is mentioned. Also, the ensemble has never associated their activity with strictly historically informed, or “authentic”, performance. See *Hortus Musicus’ webpage*, <https://concert.ee/kollektiiv/hortus-musicus/>.

– or, living in *unye* – also worked in some sense as a contribution to it: in 1976 Hortus Musicus became one of the state ensembles of the State Philharmonic Society – that is to say, as official an ensemble as it was possible to be. Belonging to the Philharmonic guaranteed the musicians a regular income, a lively concert activity, and recording sessions with Melodiya. Nevertheless, at the same time it also meant following a prescribed repertoire. Andres Mustonen, the founder and leader of the ensemble up to the present day, has recalled that Hortus Musicus was not allowed to perform church music; despite this, however, the musicians associated their activity with religious ideas: “People are not stupid inside, everyone has a sense for truth and purity. Even when we were playing some secular piece, the listener could detect its true nature – the turning toward ‘elsewhere’ –, though we were told that you cannot make church music. The ray of your spiritual approach is what accounts. If it is bright or white – or, let us say, of the world of angels – then no matter what you do, it is religious.”²⁸ Thus, regardless of the restrictions at the level of the Soviet system, religious topics were “in the air” among the musicians and composers of the time. Viewed as a part of religious life in Soviet Estonia, the activity of Hortus Musicus indicates the ambiguity surrounding the phenomenon. As Atko Remmel’s research into the religious policy of the Estonian SSR shows, it was not until the policy of perestroika in 1988 that “religion once again began to be considered a (more or less) normal aspect of social life.”²⁹ Until that time (as Tõnu Tannberg concludes from Remmel’s work), “[f]ormal religious freedom was preserved in the Estonian SSR, but in practice, believers and congregations faced all manner of direct and indirect obstructions.”³⁰ In the context of music, this meant that while sacred music was, of course, performed in late-Soviet times, it was not discussed in public; therefore, dedicating oneself to this field was associated with a form of resistance to the system. In Tannberg’s words, “the church also filled the role of a distinct kind of spiritual opposition in Soviet society.”³¹ As for the early music enthusiasts, their involvement with religious institutions was less direct, so that, rather than seeing their activities in terms of “opposition” to the system, their relation to the Soviet system in this respect could be interpreted in terms of living in *unye*.

As far as the music performed was concerned, Mustonen has recalled that the only more concrete prescription regarding the repertoire of Hortus Musicus was that in addition to “old” music they should also perform “new” music.³² Cooperation with contemporary Estonian composers was welcomed, and since 1975 the ensemble has commissioned music from different Estonian composers with increasing regularity. In relation to the late Soviet era, such music included compositions by Raimo Kangro (1949–2001), Arvo Pärt (b. 1935), Lepo Sumera (1950–2000), Peeter Vähi (b. 1955), and Erkki-Sven Tüür (b. 1959). All these works indicate the use of early music instruments, but at the same time they also all reflect several other features that can be associated with early music. Varying according to the composers and the individual works, the

28 Kadri Hunt, “Retk aednike juurde. Hortus Musicus 30,” [“Expedition to the gardeners,”] *Muusika* no. 9 (2002): 4.

29 Atko Remmel, “(Anti)-Religious Aspects of the Cold War,” in *Behind the Iron Curtain: Soviet Estonia in the Era of the Cold War*. Tartu Historical Studies, Volume 5, ed. Tõnu Tannberg (Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2015), 390.

30 Tannberg, “Foreword,” 14.

31 Ibid.

32 Hunt, “Retk aednike juurde,” 7.

diatonic scales, rhythmic patterns, and the forms and/or improvisational aspects intrinsic to early music appear in these compositions in distinctive combinations with each composer's own contemporary compositional style. On the one hand, from the perspective of a composer there is nothing more natural than being inspired and even influenced by the specific qualities of the musicians who commission the music. And with respect to the situation in late Soviet Estonia, collaboration with Hortus Musicus also offered the opportunity for composers to alienate themselves from the Soviet system and to gain a hint of the taste of living in *vnnye*.

Owing to the popularity of the ensemble, this new or alternative (musical) world that Hortus Musicus created with their activities reached wide audiences. Together with the new music composed especially for the ensemble, there can be no doubt that the activities of Hortus Musicus played a significant role in the development of Estonian contemporary music in more general terms, involving also a contribution to the tendency of polystylistic writing in its broadest sense towards the blurring of the boundaries between different styles of musics.

As far as more general trends in Estonian contemporary music are concerned, in 1982 Estonian musicologist Mare Põldmäe outlined the following features: a preference for consonant sounds;³³ in orchestral music, timbers are predominant and thus, percussion instruments (such as celesta, xylophone, vibraphone) are used a lot; a preference for static dramaturgy rather than dramatism; a preference for a descriptive as opposed to a conflicting character; and the extensive use of a background-like texture, while the importance of melody and harmony in their former sense are minimized.³⁴ Apart from the background-like texture, perhaps, all these features can be associated with – but not limited to – the influence of early music. However, recognizing the preference for consonant sounds as part of a broader tendency in contemporary classical music world-wide, Põldmäe refers to the music of Kancheli, Terteryan and Schnittke as examples. She also points out that Estonian music seems to walk this path less painfully than others but fails to provide any argument evidence for this. It is worth mentioning, however, that as well as the early music movement there were other contemporaneous movements under way in Estonia at the time which also shared the musical idioms and aesthetic values intrinsic to the development of art music.

Folk music and contemporary composers

Another series of issue that can be observed in relation to the discourse of the authorities in late Soviet Estonia concerns the folk music movement, as manifested in the activity of folklore ensembles, the use of folk tunes in art music, and the more general influence of folk music idioms on contemporary composers. Regarding the

33 Here, Põldmäe uses a word “heakõlalisus” that literally translates as “something that sounds well, is pleasant”; regarding the music under discussion this trend is associated in musical terms with the use of consonant sounds; it is a music retrospectively associated with different stylistic currents of “new tonality”.

34 Mare Põldmäe, “Mõeldes möödunud muusika-aastale,” [“Thinking about the yesteryear in Music,”] *Teater. Muusika. Kino*, no. 2 (1982): 76. With regard to the year 1981, Põldmäe attributes these features to the music of Eino Tamberg (Violin Concerto), Lepo Sumera (First Symphony and *Pantomime*), Alo Põldmäe (Violin Sonata), and René Eespere (*Ave Mater*).

activity of the folklore ensembles, there were two types of these active at the time, distinguishable from one another for their different kinds of repertoire, and hence for their different reception among contemporary composers and their influence on the music of the latter. For example, in June 1977 the activity of the folklore ensembles was discussed at a meeting of the Estonian Composers' Union folk music committee. The committee consisted primarily of professional composers and (ethno-)musicologists, and its activities were covered by Urve Lippus in a monthly journal *Keel ja Kirjandus*. In this text Lippus outlines two types of folklore ensembles existing in Estonia at the time (both in the field of music and dance): those which performed authentic folk music, and those whose approach was more *estrada*-like, i.e. performing repertoire that consisted of folk music arrangements, transcriptions, and pieces composed by (professional) composers in a folk-like manner. According to Lippus, the members of the committee – including Veljo Tormis³⁵ – preferred the activity of the former over the latter and shared the opinion that “by no means can these ensembles be advertised as performers of authentic Estonian folk music or dance.”³⁶ Differentiating between the authentic and *estrada*-like folk musics was a crucial topic for composers at the time. Thus, from the composers' perspective, pointing out the conceptual difference between these ensembles and their repertoire actually reflected composers' own ambiguous attitudes toward the use of folk music in contemporary art music. In fact, in terms of the development of art music, the use of folk music elements in art music compositions was supported ideologically at that time as tool that bound together two ideological currents that composers were compelled to follow in Soviet Estonia. In his article on Veljo Tormis's music, Jaan Ross summarizes these currents as follows: “One of these exhorted them [the composers] to develop the national origin of their composition style as a requirement of ensuring cultural continuity, while the other subjected their work to the doctrine of socialist realism – courtesy of the Soviet occupation regime.”³⁷ However, opinions about the more concrete meaning of this “national origin of the composition style” and its possible manifestation through the use of folk tunes varied from composer to composer. In this respect, one of the most crucial aspects of this “battle” around the use – or otherwise – of folk music idioms concerned the distinction between two different layers of the Estonian oral song tradition, the older and the newer. As the ethnomusicologist Janika Oras has concluded, the earlier oral song culture, the *regilaul* or runosong, is part of the common oral song tradition of the Baltic-Finnic peoples. In terms of its music, “runosong is characterised by linear, monophonic thinking. The repeated narrow-range melody of *regilaul* is comprised of

35 Veljo Tormis (1930–2017) is considered to be one of the most significant composers of choral music of the later twentieth century. His music is drawn on “the integral use of *regilaul*, the ancient runic song of Estonia, as compositional material. Other composers have used this song, but the manner in which Tormis uses *regilaul*, that is, preserving melodies intact, without traditional development is a hallmark of his style.” Mark Lawrence, “Veljo Tormis and Urve Lippus: A Legacy,” *Res Musica* 9 (2017): 93. More on Tormis' musical idiom see Jaan Ross, “Veljo Tormis and Minimalism: On the Reception of His New Musical Idiom in the 1960s,” *Res Musica* 9 (2017), 109–118. About how and where did Tormis discover folk-song see Veljo Tormis, *Lauldud sõna / The Word was Sung*. [Transcribed by Urve Lippus, based on recordings and notes.] Translated by Harry Mürk (Tallinn: Eesti Köitekunstnike ühendus, 2008 [2000]).

36 Urve Lippus, “Folkloor ja taidlus,” [“Folklore and amateur activity,”] *Keel ja Kirjandus*, no. 8 (1977): 508.

37 Jaan Ross, “Veljo Tormis and Minimalism: On the Reception of His New Musical Idiom in the 1960s,” *Res Musica* 9 (2017), 109.

one or two phrases, the rhythmic units in a phrase correspond to a syllable.”³⁸ This was precisely the earlier layer of the Estonian oral song tradition that was primarily championed by the ethnographic folklore ensembles in (late) Soviet Estonia (such as Hellero and Leegajus, both established in 1971), and a phenomenon that might be related to a kind of Estonianness when used in art music by a composer. The use of the newer layer of the oral song tradition, on the other hand, was the subject of very harsh criticism (as is clear from Kuldar Sink’s writings, which will be considered later in this article). In musical terms, the newer layer of the oral song tradition refers to the end-ryhmed and stanzaic music that had “evolved during the 17th-18th centuries following European examples, and by the second half of the 19th century this had replaced *regilaul* in most parts of Estonia.”³⁹ It is precisely these activities of *estrada*-like folklore ensembles performing the (distorted version) of either older or newer folk music to which Urve Lippus refers at the end of her report on the above-mentioned meeting of Composers’ Union folk music committee: “Advocacy of the standardized and eclectic pseudo-folkloristic art was deplored [by the committee] for compromising both the performer [musicians and/or dancers] and the authentic folklore itself.”⁴⁰ Thus, in discussing the use of folk material in contemporary classical compositions in the late Soviet era, one should consider primarily the influence of the movement of the ethnographic folklore ensembles which dedicated their activities largely to the runosong tradition. Rather than the use of exact melodies or tunes, however, the influence of this tradition on the contemporary Estonian music of the time was manifested more indirectly through the imitation of the narrow-range melodies of the *regilaul* and their typical rhythmic units.

Pop and rock music: Rein Rannap and Erkki-Sven Tüür

Like the younger generation of composers in Russia who came of age in the 1970s, many Estonian composers were profoundly interested in popular music and the contemporary progressive rock movement.⁴¹ As in Western countries, these movements were mainly associated with youth culture and involved a certain element of social protest. At the same time, in Estonia they were also related to national ideas, as manifested in the use of classical and contemporary Estonian poetry.

The influences of pop and rock music on contemporary classical music can be most clearly illustrated through the activity of two composers, Rein Rannap (b. 1953) and Erkki-Sven Tüür (b. 1959). As members of the Estonian Composers’ Union from 1979 and 1985 respectively, they may both be considered to be professional classical

38 Janika Oras, “Favourite Children and Stepchildren: Elite and Vernacular Views of Estonian Folk Song Styles,” *Res Musica* 9 (2017): 27.

39 Oras, “Favourite Children,” 27.

40 Lippus, “Folkloor,” 509.

41 In Russia many of these composers “had a deep interest in popular music, especially American jazz of the 1950s and 1960s, the contemporary progressive rock movement, and recent jazz-rock fusion experiments.” Schmelz, *Such freedom*, 296. Contrary to the Russian experience, however, jazz remained relatively untapped by composers of classical music in Estonia during the late Soviet era. There are, however, exciting examples of ensembles combining folk music and jazz in Estonian music at the time, e.g. Collage, Hõim. Also, the purest example of the eclectic combination of medieval music idioms with pop and jazz of the 1960s and 1970s concerns Olav Ehala’s film music for *Don Juan in Tallinn* (“Don Juan Tallinnas,” a musical comedy, 1971).

composers – a term which then had a far more concrete meaning than in the 2000s.⁴² However, since the very beginning of their careers, the activities of both Rannap and Tüür have revealed rather mixed identities: on one hand, both of them are known as interpreter-composers; at the same time, however, since as early as the late 1970s their musical oeuvre has blurred the boundaries between different musics; moreover, their careers reflect an oppositional attitude toward the Soviet system that can be illustrated through their activities in two of the more influential (progressive-)rock bands of the time: Ruja and In Spe.

Ever since the 1970s Rein Rannap has been – and still is – one of the most outstanding figures in Estonian musical life, highly acclaimed by both art and popular music audiences. Trained as a classical pianist,⁴³ it was at the beginning of the 1980s that he established a new concert format in Estonia by performing his improvisations on the concert stage, mixing the styles of classical, pop and jazz music.⁴⁴ At the same time Rannap was a song writer and keyboard player in the rock band Ruja, which he had founded as far back as 1971. Considered to be the most famous Estonian rock band of all times,⁴⁵ much of its activity was associated with protest against the Soviet system. In this context, one of the best-known songs from Ruja's repertoire, entitled *Yesterday I Saw Estonia* (*Eile nägin ma Eestimaad*), was composed in 1981. Of particular importance to the present discussion is the fact that this song includes a guitar solo, an instrumental interludium, which is an exact quotation from a well-known, symbolic Estonian piece of classical music – *Homeland Tune* (*Kodumaine viis*). Composed for piano by the Estonian national composer Heino Eller in 1918, the importance of *Homeland Tune* for the Estonians is comparable with that of *Finlandia* by Jean Sibelius for the Finns.⁴⁶ In view of this, it is worth noting that this brief but telling mixture of rock and classical music in *Yesterday I Saw Estonia* is not intended in any way as a contradiction, but rather as a happy synthesis of otherwise different traditions. Moreover, the inclusion of Eller's music undoubtedly serves to underline the national sentiment of the lyrics of the song: penned by the Estonian contemporary poet Ott Arder (1950–2004), these evoke patriotic feelings describing contemporary Estonian landscapes and people. At the same time, the text serves as a paraphrase of the well-known poem by national poet Juhan Liiv (1864–1913), which dates from as early as 1904.

42 After graduating from Tallinn Conservatory with a composer's diploma, in Soviet times a young composer was expected to join the Composers' Union, which gave him or her more guarantees in social position and income. The list of the Union's members from that period includes several personalities who had a composer's diploma, but whose musical activities included different fields of music.

43 Rein Rannap graduated as a pianist from Tallinn Conservatoire in 1977 and completed his postgraduate studies at the Moscow State Conservatoire in 1979. Already during his studies, Rannap had gained some international acclaim for his performance of classical works: in 1973 he was awarded the first prize at the Estonian pianists' competition, and in 1976 he was awarded a diploma by the International Bach competition in Leipzig. In 1978 he released his first album, an LP with the music of Johann Sebastian Bach.

44 Two albums with his piano improvisations were released as LPs in 1983 (Melodiya, C60 19989) and 1986 (Melodiya, C60 23881004).

45 Ruja was active from 1971 till 1988, though with some pauses and changes of players. The reasons for their fame and recognition depended on both musical aspects (including the combination of elements from pop, rock and progressive rock, and the professional background of the musicians), as well as on the use of high quality lyrics that often carried some national message.

46 *Homeland Tune* is also known as a piece for string orchestra, orchestrated by Eller in 1953. It is the last piece from the Eller's cycle *Five Pieces for String Orchestra* (*Viis pala keelpilliorkestrile*). In addition to the guitar solo that appears in the middle of the song, Ruja's recorded version of *Yesterday I Saw Estonia* uses a short intro of the *Homeland Tune* played by the strings.

While the song *Yesterday I Saw Estonia* serves as an example of the use of classical music in rock, the opposite case can be illustrated by the music of Raimo Kangro (1949–2001), Igor Garšnek (b. 1958), and Erkki-Sven Tüür. Exposing the biography and music of Tüür to closer scrutiny, we may conclude that the use of elements from rock music in the Estonian classical music of the late Soviet era also served as an attempt to broaden the range of expressive means considered by the academic world, as has already been discussed above in relation to early music movement.

Today Erkki-Sven Tüür is the most outstanding composer of his generation internationally, mainly owing to his orchestral music, which includes nine symphonies and several instrumental concertos. Whereas Rannap began his career as a classical pianist, Tüür was originally a rock musician. Even in his last year at the conservatory as a composition student in 1983, when asked about his musical role models, Tüür mentioned rock artists such as Jethro Tull, King Crimson, Genesis and Mike Oldfield.⁴⁷ Research into Tüür's musical activities also highlights his background as a rock musician, including the fact that from 1976 till 1983 he was the leader of an acknowledged progressive-rock ensemble in Estonia, In Spe. In that band, he used a number of acoustic instruments, including violin, cello and recorders, alongside traditional electric rock music instruments. Conversely, in his later orchestral works – in his “classical” compositions – one can recognize the rhythms and “energies” traditionally attributed to rock music, though never in an eclectic manner. When questioned about the influences of different musics, Tüür often refers to the unity of musical communities in Soviet times. For example, according to Tüür, it was the general spiritual atmosphere in Estonia at that time that prompted the use of old, i.e. early music instruments in his compositions. More precisely, quite a variety of sources had an impact on his oeuvre, including Arvo Pärt's music in *tintinnabuli* style, the activity of Hortus Musicus, non-public lectures on religion and early cultures by the theologian and priest Einar Laigna, and acquaintance with a young musicologist Toomas Siitan, who was interested in early music. Together with some friends Tüür also sang early-Christian monody, sometimes even at the Tallinn Roman Catholic Church.⁴⁸ These impulses affected not only the instrumentation of Tüür's art music, but also his musical style, bringing in the diatonic scales, melodic figures and rhythm-patterns typical of early music.⁴⁹ Tüür's interest in very different kinds of musical sources is also exemplified in his entry in a booklet about Estonian composers published in 1988 in the framework of the Estonian Music festival. Here he writes: “I am 29, that is officially a young composer. I alternate between the labile ground of the radicalism of the avant-garde and post-modernistic tolerance, while at the same time being influenced by the gamelan of Bali, coriac drum sound and early Christian monody. I have never taken summer courses in Darmstadt, nor improved my knowledge at IRCAM, nor won the Prize of Rome.”⁵⁰

47 Peeter Tooma, “Levimuusika puudutusi. Vastab Erkki-Sven Tüür,” [“Touched by popular music. Interview with Erkki-Sven Tüür,”] *Sirp ja Vasar*, June 10, 1983, 13.

48 Anu Paulus, “Eesti nüüdismuusika ajaloolistele pillidele vanamuusika ansambli Hortus Musicus repertuaari näitel” [*Estonian Contemporary Music for Historical Instruments Based on the Repertoire of Early Music Ensemble Hortus Musicus*.], (Master thesis, Estonian Academy of Music and Theatre, 2009).

49 The most outstanding compositions in this respect include his oratorio *Ante finem saeculi* (composed in 1985, revised 1986) and his Second symphony (1987). Available on Erkki-Sven Tüür. *Oratorio Ante finem saeculi for soloists, mixed choir and orchestra. Symphony No. 2 for symphony orchestra and tape*, Finlandia Records CD, 4509-95579-2 (1994).

50 Mare Põldmäe, ed., *Estonian Composers 1988. Estonian Music Festival 1988 booklet* (Tallinn: Estonian Republican Department

Despite the somewhat sarcastic nature of this statement, Tüür's words also reveal the significant change that had taken place in public – official – discourse on music in the course of the Soviet period: finally, under the politics of perestroika, composers felt free to discuss avant-garde music as well as Christian monody in a positive light, at the same time pointing to their travel restrictions and their rare contact with Western colleagues.

Kuldar Sink on non-Western musical cultures and issues related to folk music

Interest in non-Western musical cultures was growing significantly in Estonia during the 1970s. This can be noticed in the spread of radio programmes on the topic as well as in articles published in the press, and, most importantly, through the reflections of non-Western traditional music in art music compositions. In order to investigate the sources of such interest, the activities of Estonian composer Kuldar Sink will be considered, particularly his series of articles on the traditional music of the peoples of Central-Asia and the Caucasus, which were published in the Estonian cultural press around the year 1980. There are a number of reasons for studying these texts. To begin with, it was the first time in Estonia that anyone had approached non-Western traditional music cultures, describing and analysing them in an academic manner and with scholarly ambitions. As such, Kuldar Sink's approach in his studies of this repertoire coincided with those related to the Estonian folk music revival discussed above. Secondly, the content of these articles reflects the ideological basis of Sink's own musical output, at the same time contextualizing the influences of non-Western musics present in the music of other composers at the time.⁵¹ Finally – and perhaps in a rather unexpected context – these texts include quite a harsh criticism of the cultural and political situation of the Soviet system in their discussion of the topics of nationalness in music and the difficulties surrounding the use of folk tunes in art music compositions.

Whereas Rannap and Tüür were definitely part of a younger generation of composers in the 1970s, Kuldar Sink (1942–1995) had already gained recognition as a composer in the late 1950s.⁵² Together with Arvo Pärt, Veljo Tormis, Jaan Rääts and Eino Tamberg, Sink was one of the most innovative composers of that decade in Estonia: in the 1960s he was swept along by contemporary trends in music such as neo-classicism, serialism, collage and aleatorics. Then, as with Pärt and Tormis – as a result of an inner need – Sink's musical language changed significantly in the mid-1970s. From then on, Sink's works often relied on musical idioms associated with the music from “the East”, primarily from Central-Asia and the Caucasus. However, contrary to

of the USSR Music Fund, 1988), 35.

51 Together with Kuldar Sink, two other composers in late-Soviet Estonia were particularly inspired and influenced by non-Western musics: Sven Grünberg (b. 1956) and Peeter Vähi (b. 1955).

52 Sink graduated from the Tallinn Music School in music theory in 1960 and flute in 1961, also studying composition under Veljo Tormis. From 1961–1966 he continued his composition studies at the Leningrad Conservatoire, a fact that merits some explanation. In the 1960s, in fact, it was not very common for Estonian composers to study composition abroad. The only thing that Sink underlined later as a reason for his Leningrad studies was his Christian background. Kuldar Sink was born into a Christian family; his father had been a priest and his mother a church musician, known also for her primarily sacred vocal compositions. These reasons alone were enough for Sink to abandon the idea of studying composition at the Tallinn Conservatory.

the experience of Pärt (and, to a certain extent, of Tormis as well), the fact of dedicating himself to this type of source material brought him no disapproval among Soviet officials. Moreover, unlike the severe restrictions on travel to Western countries, the opportunities for travel across the Soviet Union were both plentiful and affordable at the time. Thus, combining these favourable practical factors and his own musical interests, Sink was able to make several trips to Central-Asia and the Caucasus from the late 1970s till the mid 1980s.⁵³

The composer himself explained the purpose of these trips as follows: "I consciously enhance the expansion of my listening experience. If one has the experience of listening to the music of many peoples, one may be able to listen more objectively to the music of one's own country. [...] Only then does it become possible to assess oneself correctly, by taking a look from larger perspective. That is my musical-political program."⁵⁴ The preceding quotation dates back to the autumn of 1977 and originates from the first newspaper article published in a series about peoples and their music in the countries of Central-Asia and the Caucasus. From 1977 to 1982 Kuldar Sink contributed to the Estonian cultural weekly *Sirp ja Vasar* and the journal *Teater. Muusika. Kino*, publishing altogether eleven articles on this topic.⁵⁵ In these texts, the cultural legacy of seven different countries from these regions was discussed, with the primary emphasis on their traditional music: Kyrgyzstan, Kazakhstan (Central-Asia, focusing on Kirghiz and Kazakh folk music), Georgia (plus two extra articles about Svanetis), Armenia, Dagestan and Azerbaijan (in the Caucasus).⁵⁶ Reflecting the official cultural and political positions of the publication, this series was dedicated to the 60th anniversary of the October revolution and had the task of providing an overview of the music cultures of the peoples of the USSR.⁵⁷ Indeed, this was the very first time that the music of these distant regions had been discussed in Estonia's (printed) media⁵⁸ at such length or in such a scholarly manner.

Sink concludes his observations by pointing to a more general tendency in the development of folk music which can be applied to many regions – the general westernisation of music cultures. Exemplifying his thoughts with Armenian, Georgian and Kazakh

53 With regard to practical matters, it is worth mentioning, that as a member of the Soviet Estonian Composers' Union, it was possible to apply for creative travel support. As a result of doing so, during these trips Sink was appointed on some occasions as a correspondent and had to attend official meetings with other Soviet colleagues or representatives of the authorities. Mostly, however, he traveled by himself – "just me and my tent", as Sink often recalled. Thus, among Estonians, his trips to Central Asia are also known as his peripatetic journeys. See Ruth Alaküla, "Intervjuu Kuldar Singiga. Salvestatud 1992. aasta augustis," ["Interview with Kuldar Sink, recorded in August 1992"], *Teater. Muusika. Kino*, no. 10 (1997): 40.

54 Kuldar Sink, "Eestlased ja kirgiiside muusika (ühed ülimalt subjektiivsed mõtted mõttevahetuse korras)," ["Estonians and Kyrgyz's music (some highly subjective thoughts for the exchange of views)."] *Sirp ja Vasar*, November 18, 1977, 12.

55 Ten articles were published in the cultural newspaper *Sirp ja Vasar* (from 1977 to 1979) and one in the magazine *Teater. Muusika. Kino* (in 1982).

56 Side by side with more general topics (picturesque geographical descriptions, historical events, the introduction of religious beliefs and customs, linguistic issues, etc.), more attention was paid to the music of these people. Sink writes about well-known musicians, folk instruments and genres of music.

57 As such, these articles were paired with a series of music programs Sink made for the Estonian Radio, broadcast regularly about a week after the written texts. However, typically of this period, the radio programs were not recorded, and we cannot know what music was broadcast; however, most of it probably coincided with music mentioned in the articles.

58 As for broadcasts, a few years earlier, in 1974 a series on the traditional music of distant countries had started on Estonian radio (*Kauged rahvad muusikas*). In these broadcasts, composer and music historian Leo Normet gave an insight into the traditional music and cultures of different regions, located as far from each other as Tahiti, Morocco, Iceland, Latin-America, etc. Compared to Sink, however, Normet's broadcasts were more literary and entertaining, with rich musical illustrations, but without any scholarly ambition.

folk music, Sink indicates the vanishing nature of these authentic, valuable traditions. Let us give as an example his thoughts on Kazakh folk music, more precisely concerning the situation in the former capital, Almaty: "It seems that they have started to make something like great art out of folk music. It is a nice idea, but unfortunately, they have totally forgotten all the anonymous folk musicians who actually carry on the traditions in village communities. The aim of this kind of urbanized [folk] music, made in the name of art, is mostly to introduce Kazakh music outside their republic."⁵⁹ It is precisely here that Sink leads up to the topics that are of most relevance to our discussion – firstly, to draw parallels between the traditional musics of Central-Asia and the Caucasus with Estonian folk music, and secondly, to address the problematic issues surrounding nationalness in music and its possible relations to the use of folk music in classical works. As mentioned above, the official cultural politics of the Soviet Union supported the view that some kind of national individuality is required of a composer. In particular, it was expected that composers of the national Soviet republics would demonstrate some specific qualities in their music that are common to their own national (Estonian or other) spirit or temperament. To this end, the direct use of folk tunes and/or national themes was seen as the ideal choice. However, this demand was rejected by several Estonian composers, including Kuldar Sink. There were at least two different reasons for such a reaction. On one hand, Estonian composers wanted to belong to and be seen as part of a wider European cultural landscape, and therefore they did not feel any urge to be 'nationalistic' *per se*.⁶⁰ The second reason is more multi-faceted. As we can conclude from Sink's articles, it was seen as improper to present this westernised form of folk music as part of an authentic traditional heritage. And, for the same reason, neither should it be used in art music. Sink writes: "We may feel some 'homesickness' for this vanished culture, but the births, vanishings and blending of different cultures have taken place in all times and peoples from the Assyrians to the Indians."⁶¹ In an Estonian context, by this "vanished culture" Sink is referring to the runosong tradition discussed above, which, due to the Germanic style of choral singing (*Liedertafel*) – which Estonians now incorrectly believed to be Estonian – had already died out slowly a long time before. Sink goes on: "All cultures are equal, one cannot place them one upon another, they should be observed as if side-by-side. What am I fighting against? [I am fighting] against pseudo-Estonianness, against European [i.e. art] music that pretends to be Estonian-like. Also, it is ridiculous to give birth once again to Estonian folk music culture 'just for fun'. Let us become cosmopolitans! Leave all the 'Uku' products⁶² for tourists!"⁶³

The ambiguity of Kuldar Sink's attitude toward the use of folk music in contemporary music is also manifested in his own compositions. As we have seen, on one hand

59 Kuldar Sink, "Küü traditsioonides praegu [Kasahhi rahvamuusikast]," ["Nowadays traditions of kyui. About Kasakh folk music"], *Teater: Muusika. Kino*, no. 9 (1982): 74.

60 Anu Veenre, "Changes in Estonian Music and Composer's Identity in the Last Decade of the Soviet Period," in *Music and Identities: The Baltic Sea Region in the 21st Century; New Approaches to Music Analysis*. Proceedings from 42nd International Baltic Musicological Conference. Mūzikas akadēmijas raksti VIII, ed. Baiba Jaunslaviete (Riga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 2011).

61 Sink, "Eestlased," 12.

62 "Uku" was a well-known handicraft company in Estonia at the time, producing beautiful ethnographic textiles. However, the products of "Uku" had little to do with the authentic handicraft traditions.

63 Sink, "Eestlased," 12.

Sink clearly condemns the combining of different traditions. On the other hand, from the late 1970s onward his own compositions do actually reflect idioms characteristic of non-Western (traditional) music. What seems to matter for Sink in this context is “how” this process of combining different traditions is handled and how the final outcome should be received and understood: One cannot present two different traditions simultaneously, within or inside each other. Rather, both of these traditions will be transformed through this process of combination. As a more concrete example, let us examine Kuldar Sink’s piano sonata trilogy *Mountains and Men* (*Mäed ning inimesed*), composed in May 1977 after a period of creative silence.⁶⁴ The piece was inspired by his hike to lake Issyk Kul, the lake located in the northern Tian Shan mountains in Eastern Kyrgyzstan.⁶⁵ The description of the music on the back of its LP jacket illustrates the range of different musics Sink alludes to in this cycle as well as the synthesizing objective of his approach: “In this work, styles which differ widely both temporally and spatially, such as early medieval music, aleatory music, jazz, Kirghiz and Chinese music, are blended, although not by means of collage. This is a reflection of what the human ear catches individually and of what is drawn from collective memory.”⁶⁶ Thus, Kuldar Sink’s musical world incorporates elements from very many different traditions and musics. Among the listeners his music definitely evoked different musical cultures, but the composer himself did not want to present this material as something exotic. Instead of using national material (as supported by official politics) or forming a European identity (as desired by many of his contemporaries), Sink was interested in combining musics from even more distant regions of the world. At the same time, his use of diatonic scales, static dramaturgy, rhythmic patterns, and tunes that are easily associated with early music, folk, and/or non-Western traditions alike allows us to see his compositions as part of a more general trend in Estonian music in the late Soviet era – a trend manifested in polystylistic thinking.

Conclusion

In Estonian music history, the 1970s are seen as a decade when a new and very influential group of young composers came of age. Many of their creative preoccupations at the time concerned a type of polystylistic writing which manifested itself in the use of elements originally associated with other musical realms, such as early music, folk music, elements of pop-rock, and/or non-Western traditional music. The compositional-technical approach to the polystylism of these composers differs from that of their older colleagues in the preceding decade, and marks a significant

64 The trilogy *Mäed ning inimesed* consists of Piano sonatas no. 2–4; Kuldar Sink’s interest toward Arabic maqams are also reflected in his song cycle *The Songs of Death and Birth* (*Surma ja Sünni laulud*, lyrics by Federico Garcia Lorca) for mezzo soprano and chamber ensemble, composed in 1985/1986.

65 Sink picturesquely describes the surroundings of the lake: “An azure mirror of the lake between snow-capped mountains which, like sentinels, surround you from each side – here everyone is a rider from birth: whole villages on horses and donkeys; here everyone knows how to play the khomyz, the favourite national instrument. Without this skill you are even not thought to be man. Well, this is an idyllic image of Issyk Kul, situated at the altitude of 1,609 meters.” Kuldar Sink, *Sonata-trilogy Mäed ning inimesed*, Kalle Randalu, piano, Melodiya LP, C10 23053 007 (1985).

66 Kuldar Sink, *Sonata-trilogy*.

shift in polystylistic thinking around the mid-1970s. In particular, instead of using elements relating to the historical layers of the classical music legacy, Estonian polystylistic music of the late Soviet era and beyond draws primarily on contemporary sensibilities. Indeed, the allusions to early music, Estonian folk music, elements of pop-rock, and/or non-Western traditional music seen in many of the new compositions of the era may all be interpreted as reflecting the influence of the trends that surrounded composers in the contemporary musical life of the time. Thus, the examples of early or folk music idioms also serve as references to contemporary fields of music. Furthermore, compared with the 1960s, the polystylistic approach of the late Soviet period and beyond definitely favours the symbiotic use of elements in new compositions over eclecticism.

In addition to researching the late Soviet era, this article also had the goal of contributing to national music history writing as approached from the perspective of cultural musicology. To this end, the polystylistic writing of the 1970s and 1980s was also discussed as a cultural phenomenon reflecting the socio-political context and processes in the musical life of the time. In this respect it can be concluded that blurring the boundaries between different musics in late Soviet Estonia served as a tool for bringing the different musical communities of the time closer together. In musical terms, and with respect to the developments in art music, this “blurring process” manifested itself in a form of polystylistic writing that favoured the symbiotic use of different elements in new compositions over processes of juxtaposition. With regard to musical life, the unity of the different musical communities could be seen in their shared attitude – a sort of disaffection – towards the Soviet system, an attitude due largely to the ideological pressure placed by the authorities on the arts.

In fact, regardless of the restrictions at official level, religious topics were “in the air” among the musicians and composers of the time. The activities of early music enthusiasts (including Hortus Musicus), in particular, served as a distinct kind of spiritual opposition in Soviet society at the time. Contemporaneously, the folk music movement, opposed the Soviet system with regard to the problematic issues surrounding nationalness in music – an ideological current that folk ensembles and composers were forced to follow in their activities and in their works at the time. In this respect, it was the earlier layer of the Estonian oral song tradition, runosong, which was primarily championed by the ethnographic folklore ensembles (Hellero and Leegajus) and viewed as a phenomenon that might be related to a kind of Estonianness when used by composers of art music. The use of the newer layer of the oral song tradition, on the other hand, was the subject of harsh criticism. In this article these issues were examined through the writings of Kuldar Sink – a composer whose involvement in non-Western traditional musics also provided him with the opportunity to consider the potential relations between European (classical) music and other musical realms and the possibility of combining them. Finally, with regard to (progressive) rock music, another type of protest against the Soviet system can be noted: the national ideas as manifested in the activity of the ensembles Ruja and In Spe, for example, mainly arose from their yearning for a more liberal spiritual atmosphere in the era, while simultaneously referring to the need for closer contact with their Western colleagues.

Studies in early music, folk, rock, and non-Western musical traditions were all supported by the state in their own way, yet a closer involvement in these fields also made it possible for musicians and composers to alienate themselves to a certain extent from the Soviet system. As an act of deterritorialization, involvement with these musics in Estonia was about exploring new (musical) territories – the imaginary “elsewheres” put forward by Alexei Yurchak in his research on the late Soviet era – that offered an escape from the Soviet world of constant control and dictate, a life in *unye*. The concept of “unofficial” as proposed by Peter Schmelz for studying the musical Thaw, however, must be applied to the late Soviet Estonian context only with caution. Viewed in musical terms as reflecting early music, folk, pop rock, and/or non-Western music traditions, most of the Estonian contemporary classical music of the period, in fact, preferred more consonant sounds. Thus, this music was much more easily accessible than that of the 1960s, and it did not contradict the doctrine of socialist realism *per se*. With regard to the “social dimension” of the arts, the music discussed in this article was typically purchased by the state, performed under the auspices of the Philharmonic Society, and published by government-run firm, thus making it – in principle – as official as possible. However, as Kevin Karnes has summarized the concept, “unofficial music was not a manifestation of dissent—or even, necessarily, of protest. It simply stood outside the system of state-controlled musical patronage.”⁶⁷ Seen from this perspective, it can be concluded that, rather than any practical matters, it was the general manner of thinking about the essence and mechanisms of the arts and cultural life that differed “unofficial” music from the official Soviet view, and which thus alienated many musicians and composers from the Soviet system in Estonia during the 1970s and 1980s.

Bibliography

- Alaküla, Ruth. “Intervjuu Kuldar Singiga. Salvestatud 1992. aasta augustis.” [“Interview with Kuldar Sink, recorded in August 1992.”] *Teater. Muusika. Kino*, no. 10 (1997): 38–44.
- Baley, Virko, and Sofia Hrytsa. “Ukraine.” *Grove Music Online*. Accessed March 25, 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040470>.
- Cook, Nicholas, and Anthony Pople, eds. *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2004.
- Dolidze, Leah, Christian Hannick, Dali Dolidze, Grigol Chkhikvadze, and Joseph Jordania. “Georgia.” *Grove Music Online*. Accessed March 25, 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042156>.
- Hunt, Kadri. “Retk aednike juurde. Hortus Musicus 30.” [“Expedition to the gardeners. Hortus Musicus 30.”] *Muusika* no. 9 (2002): 2–9.

⁶⁷ Karnes, *Arvo Pärt's*, 19.

- Hortus Musicus* webpage. Accessed June 30, 2018. <https://concert.ee/kollektiiv/hortus-musicus/>.
- Karnes, Kevin C. *Arvo Pärt's Tabula Rasa. Oxford keynotes*. New York: Oxford University Press, 2017.
- Lawrence, Mark. "Veljo Tormis and Urve Lippus: A Legacy." *Res Musica* 9 (2017): 93–101.
- Lippus, Urve. "Folkloor ja taidlus." ["Folklore and amateur activity."] *Keel ja Kirjandus*, no. 8 (1977): 508–509.
- Oras, Janika. "Favourite Children and Stepchildren: Elite and Vernacular Views of Estonian Folk Song Styles." *Res Musica* 9 (2017): 27–44.
- Paulus, Anu. "Eesti nüüdismuusika ajaloolistele pillidele vanamuusika ansambli Hortus Musicus repertuaari näitel." [Estonian Contemporary Music for Historical Instruments Based on the Repertoire of Early Music Ensemble Hortus Musicus.] Master thesis, Estonian Academy of Music and Theatre, 2009.
- Põldmäe, Mare. "Mõeldes möödunud muusika-aastale." ["Thinking about the yesterday in Music."] *Teater. Muusika. Kino*, no. 2 (1982): 76–79.
- Põldmäe, Mare, ed. *Estonian Composers 1988. Estonian Music Festival 1988 booklet*. Tallinn: Estonian Republican Department of the USSR Music Fund, 1988.
- Rommel, Anti. "(Anti)-Religious Aspects of the Cold War." In *Behind the Iron Curtain: Soviet Estonia in the Era of the Cold War*. Tartu Historical Studies, Volume 5, edited by Tõnu Tannberg. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2015, 359–391.
- Ross, Jaan. "Veljo Tormis and Minimalism: On the Reception of His New Musical Idiom in the 1960s." *Res Musica* 9 (2017): 109–118.
- Schmelz, Peter J. *Such freedom, if only musical. Unofficial Soviet Music during the Thaw*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Siitan, Toomas. "Vana muusika uues muusikas." ["Old music in new music."] *Teater. Muusika. Kino*, no. 6 (1984): 30–37.
- Sink, Kuldar. *Sonata-trilogy Mäed ning inimesed*. Kalle Randalu, piano. Melodiya LP, C10 23053 007 (1985).
- Sink, Kuldar. "Eestlased ja kirgiiside muusika (ühed ülimalt subjektiivsed mõtted mõttevahetuse korras)." ["Estonians and Kyrgyz's music (some highly subjective thoughts for the exchange of views)."] *Sirp ja Vasar*, November 18, 1977.
- Sink, Kuldar. "Küü traditsioonides praegu [Kasahhi rahvamusikast]." ["Nowadays traditions of kyui. About Kasakh folk music."] *Teater. Muusika. Kino*, no. 9 (1982): 70–74.
- Stefanija, Leon, Jurij Snoj, and Svanibor Pettan. "Slovenia." *Grove Music Online*. Accessed March 25, 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040472>.
- Tannberg, Tõnu. "Foreword." In *Behind the Iron Curtain: Soviet Estonia in the Era of the Cold War*. Tartu Historical Studies, Volume 5, edited by Tõnu Tannberg. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2015, 7–14.
- Tooma, Peeter. "Levimuusika puudutusi. Vastab Erkki-Sven Tüür." ["Touched by popular music. Interview with Erkki-Sven Tüür."] *Sirp ja Vasar*, June 10, 1983.
- Tormis, Veljo. *Lauldud sõna / The Word was Sung*. [Transcribed by Urve Lippus, based on recordings and notes.] Translated by Harry Mürk. Tallinn: Eesti Kõitekunstnike ühendus / [Tallinn: Folger Art], 2008 [2000]

Tüür, Erkki-Sven. *Oratorio Ante finem saeculi for soloists, mixed choir and orchestra. Symphony No. 2 for symphony orchestra and tape*, Finlandia Records CD, 4509-95579-2 (1994).

Veenre, Anu. "Changes in Estonian Music and Composer's Identity in the Last Decade of the Soviet Period." In *Music and Identities: The Baltic Sea Region in the 21st Century; New Approaches to Music Analysis*. Proceedings from 42nd International Baltic Musicological Conference. Mūzikas akadēmijas raksti VIII, edited by Baiba Jaunslaviete. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 2011, 63–72.

Yurchak, Alexei. *Everything was forever, until it was no more: the last Soviet generation*. Princeton (N.J.); Oxford: Princeton University Press, 2006.

POVZETEK

V zvezi z glasbenim življenjem bi lahko povezanost različnih glasbenih skupnosti časa opazovali v njihovem skupnem odnosu – neke vrste nezadovoljstvu – do sovjetskega sistema, odnosu, ki je bil večinoma posledica ideoloških pritiskov oblasti na umetnost. Tako so bile ne glede na omejitve na uradnem nivoju religiozne teme v tem času »v zraku« med glasbeniki in skladatelji. Še posebej prizadevanja navdušencev za staro glasbo (med drugim ansambla Hortus Musicus) so služila kot jasna duhovna opozicija sovjetski družbi tega časa. Hkrati so gibanja za ljudsko glasbo nasprotovala sovjetskemu sistemu na ravni problematike, povezane z vprašanjem nacionalnosti v glasbi – ansambli za ljudsko glasbo in skladatelji so se bili v svojem delu prisiljeni podrežati temu ideološkemu toku. V članku so ta vprašanja preiskana na podlagi zapisov skladatelja Kuldarja Sinka, ki je prek ukvarjanja z ne-zahodno tradicijsko glasbo prišel do možnosti premišljevanja o zvezah med evropsko (klasično) glasbo in drugimi glasbami ter še posebej o možnostih njihovega povezovanja. Ob opazovanju progresivne rockovske glasbe je mogoče odkriti še eno obliko protesta proti sovjetskemu sistemu: nacionalne ideje, kakor jih je razbrati iz

delovanja skupin Ruja in In Spe, so izšle iz želje po bolj sproščeni duhovni klimi, medtem ko so hkrati izražale potrebo po močnejših kontaktih s svojimi zahodnimi kolegi.

Država je na svoj način podpirala preučevanje stare glasbe, ljudske glasbe in ne-zahodnih glasbenih tradicij, toda bolj poglobljeno ukvarjanje s temi področji je glasbenikom in skladateljem omogočilo, da so se do določene mere odtujili sovjetskemu sistemu. Kot akt deteritorializacije je bilo ukvarjanje s takšnimi glasbami v Estoniji povezano z raziskovanjem novih (glasbenih) dežel – nekakšnih namišljenih »drugih dežel«, kakor jih poimenuje Aleksej Jurčak v svojih raziskavah poznega sovjetskega obdobja. Te so ponudile možnost pobega iz sovjetskega sveta, zaznamovanega s stalno kontrolo in diktatom, torej nekakšno življenje v *vnje*. Koncept "neuradnega", kakršnega je predlagal Peter Schmelz za študij glasbe v času politične »odjuge«, pa je potrebno uporabljati v zvezi s pozno sovjetsko Estonijo previdno. Šlo je namreč za splošno sprejeto mnenje o bistvu in mehanizmih umetnosti in kulturnega življenja, ki je "neuradno" glasbo razlikovalo od uradnega sovjestkega pogleda in ki je mnoge estonske glasbenike in skladatelje v 70-tih in 80-tih letih odtujilo od sovjetskega sistema.

Artikkel 2

A2: Veenre, Anu 2023.

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

Res Musica 15: 63–86,

<https://doi.org/10.58162/SYB8-HR18>

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 esilipidest moodustatud Malera Kasuku, mida kasutatakse helitööd tutvustavates materjalides siiani.

Artikkel keskendub Malera Kasuku klaveritrio sünniloole, esit(l)ustele ja retseptatsioonile, 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 retseptiooni 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 muusikaloorkirjutuses ja tollase noorema põlvkonna heliloojate tutvustus

Eesti 1970. aastate heliloomingut on muusikaloorkirjutuses käsitletud enim ajastu stiiliuuenduste võtmes konkreetsete isikute loomingu näitel. Kõige rohkem on uuritud kaht tol kümnendil välja kujunenud originaalset autoristiili – Veljo Tormise (1930–2017) regilaulu-põhist 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 loomingut 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 kasulikke taustakirjandust ka siinsele käsitlusele (Eesti tänase muusika loojaid 1992). Nimetatud heliloojatest põhjalikumalt on käsitletud vaid Lepo Sumera muusikat, kelle 55. sünniaastapäeva puhul korraldatud sümposiooni 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) taaselus-tamine ja viljelemise viisid, pop- ja rokkmuusika levik ning huvi tõus maailmamuusika vastu, moodustasid ja sidusid omal moel siinsete loov-muusikute erinevaid põlv- ja kogukondi. Neil kõigil olid peegeldusena eesti tollasele muusika-kultuurile oma mõju kunstmuusika arengule (vt. Veenre 2018). Lisandunud või ilmumisejärgus on ka mitmeid uurimusi, milles vaadeldakse Eesti 20. sajandi teise poole heliloomingut ja muusikakultuuri (hilis)nõukogude aegse ühis-konna 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 tähendus 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 leidis 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. Taub 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 teatriuudendusega 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 teatriuudenduslike 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, avaldades 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 aunimetused, kuigi mõnevõrra hilisemast ajast (Kangrole 1984. ja Sumera 1986. aastal). Nõukogude ajale iseloomulik autasustamiskultuur peegeldas võimustruktuuride eesmärki näidata loovisikuid ja nende tegevust nõukogude (kunsti)ideoloogia kandjatena. Tegelikult 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 juhatusle 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 loomisprintsis 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: 33⁷). 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 loomingu 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 leidis vaimusädelust, aga ka groteski. Sageli eeldatakse, et noore autori puhul on tegemist ka eluröömsa muusikaga. See kokkutulek tõestas otse vastupidist. (Sumera 1977)

Kirjeldatud igatsust vaimuka ja eluröömsa 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 vahekorras tööpoolest 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 Konkreetsetes 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“ ainetele). 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 stiilide-mängu 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-vaimukadena 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” (1983¹⁰) ning Kangro kirjutas 1977. aastal pühendusega oktoobrirevolutsiooni 60. aastapäevale oratooriumi „Credo”, mille tekst pärineb kommunismiehitaja moraalkoodeksist ... Kui „Dominante” puhul võiks ajaloolise konteksti mittetundmisel jääda teose pealkirja ühiskonnakriitiline aspekt ehk uurija fantaasiamaailma tuletiseks – minule mõjub see institutsiooni-

kriitikana –, 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 seondult 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 määramalt iga põlvkonna põhiväärtusi, töö- ja eraelus tehtud valikuid ning otsuseid need sündmused ja protsessid, mis leiavad aset inimese täiskasvanuikka jõudmise ajal, s.t. hilisest murdeest 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”, „eestiaeegsed”, „Stalini-aegsed”, „stagnaaegsed” ning „lulva 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 „sulaja” noorusena. Nende

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

⁹ Muusikalise huumori käsitusi on erinevaid, kuid üldjuhul eristatakse selle kaht tüüpi: vihjehuumor, mis viitab muusikavälisele kõrvaltähendusele, ning puhas huumor, mis tuleneb ootamatustest helitöö muusikalisest materjalist. 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 sõnuleletamatust 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 eesmärgi või korraldusse suhtusid nad aga (vähem või rohkem avalikult) irooniaga. Sellisena võib näha näiteks nende sõnavõtte heliloojate liidu töökoosolekutel ja meedias, Kangro kuulumist komparteesse, 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; Kölar 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 uuritud¹¹ 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 kompositsioonihariduses 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 programmi- lisele 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 (kerge muusika 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 -printsipid 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 pärineb aga ühisautorsuses valminud helitöödele tüüpiliselt siiski teose tellijalt. Järgnevas leiavad lähemat käsitlemist teose ühisautorsuse vaatevinklist veel mitu loo ainulaadset tahku, sh. iseäralik komponeerimisprintsip, 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 ansambli 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 (Kangro „Lastetrio“ ning Sumera „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 interpretide 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).

Möte 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 komponeerimisprintsip. 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 oma-moodi 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 <i>Allegro con gusto</i>	II <i>Andante</i>	III <i>Presto</i>
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 kirjutatud 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 esiettekanne 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 Mikhelson 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 interpretide 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 kontserdikulastajast 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 rotaprintväljaandena 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 interpretidelt.” (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 portreerivates 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 pärvinud teose sünnilugu ja ühisauthorsus, 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 tagasi-vaates 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 retseptiooni tervikuna on iseloomustanud – tegemist on tugeva ja tuntud helitööga, millel eriline koht eesti muusikaloos.

Ainus näide teose paigutamisest laiemasse, (Eesti) muusika arengu- või stiiliajaloo konteksti²² 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 võrdlusemomenti 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. Väärrib 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 motiivi.

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 parafrasiks 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 kümme aastat Maruka Trio (1988–1997), kuhu kuulusid muusikud Ruth Haav (viul), 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 protokolliga ja osaliste (kirjalikke) meenutusi.

Koosoleku protokoll (TMM MO 257, s. 30 lk. 184–185) on koostatud tavapäraselt, sisaldades mh. koosoleku juhataja ning protokolliaja 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 Rosenväld, 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 Varietà“ ning Malera 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 protokolliga 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 kirjutab Kuulberg toimunu kohta järgmisel päeval nii: „Malera Kasuku trio võeti Heliloojate Liidus hästi vastu. Ainult Ofelia Tuisk³⁰ 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 Rosenväld, 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 koosolekul muljeid festivalilt „Varssavi sügis“ ning pakkus sellest tulenevalt kuulamiseks Zygmunt Krause klaverikontserti. Kasuku triole olevat protokolliga 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 dokumentaale „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 kirjustki selgus, toimus teose kontsertettekannet 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 Varietà” 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 retseptisiooni uurimisel – need on teose ühisautorsus, komponeerimisprintsip ja varjunime kasutamine. Muu hulgas kirjutab Roots:

Kollektiivselt loodud muusika ei ole eriti levinud nähtus. Aeg-ajalt sellised teosed siiski ilmuvad, eriti nõukogude heliloojate loomingu (Vlassov ja Fere, Kara-Karajev [Kara Karajev] ja Gadžijev [Hajiyev] jt.). [...] [M]eie autorite teoses muutus [heliloojate] koostöö harvaesinevaks erinevate individuaalsuste kokkusulutamiseks 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 seondult 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 saanud valgustas V[aldur] Rootsi kaaskiri. Malera Kasuku ilutses ka afšil... aga kui seal oluksid reas Raimo KAngro, Lepo SUmpera ja Mati KUulbergi nimed, küllap oluaks 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 (paljutöötavaid) 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 kontserdiafšis 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 kontserdiafšile 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 Tallinna 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: noodid 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 heliloojanimenä Malera Kasuku ning teose peakirjana 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 esitusviisi 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 esiettekanne kuulajatest) võtsidki Malera Kasuku müstifikatsiooni tõe pähe ega saanud heliloojate naljaviskamisest aru. Teisalt need, kes said, ei

tõtanud tõe 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 esitusviisi 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 Sumera 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 kunsteost. Sumera ettevaatlik suhtumine ühisautorsusse kui loomeprintsipi laiemalt peegeldub muu hulgas arvamuses Raimo Kangro ja Andres Valkoneni koostöös valminud ja 1980. aastal Vanemuises esietendunud rokkooperi „Põhjaneitsi” kohta: „Üks, mida kartsin etendusele tules: 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 löid;”³³

³² Viitega Kuulbergi, Sumera ja Kangro ühisautorsuses valminud teosele on Malera Kasukut kasutatud teose peakirjana või osana sellest teistestki 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 afšil: „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 Kasuku³⁵ nime taga, kelle ainus meil tuntud teos on 1977. aastal siin esiettekannde 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 esiettekandegaga, 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 esteetiliselt 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 loominguilisest pärandist taas rambivalgusse. Autorite surm mõjutas ka Malera Kasuku klaveritrio mängitavust, teos leidis pärast mõningat pausi endale nüüd taas (üha) uusi esitajaid. Kuid konkreetset 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 Õeldule lisas oli veelgi tulle Mikk Mikiver: „Kasuku võiks [heliloojana enda kohta] öelda nii, et kui ma komponeerin, siis ma tunnen ennast Pärдина. 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 retseptiooni 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 Kuulbergi 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 Kivinurme³⁷ „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 loomingu konkursil ka eripreemia ning sisaldab seejuures viiteid Sumera muusikale.

Seega, heliloojate eluajal teose retseptisioonis 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 käsitus 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 ansambli repertuaaris ning küllaldase kajastuse muusikalisel kirjanduses. 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 absurdsel 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 käsitus 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 vormiekperimentidega. Seejuures väärib aga tähelepanu, et ühenduslülid 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 kakskümned 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 sinne teemakäsitus 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. [Rotaprintindis noot] Tallinn: Eesti Muusikafond, 1978.

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

Salvestised

Eesti Muusikafond 1977. HL 112. Eesti Muusikafondi heli-arhiivis hoitav digiteeritud salvestis Malera Kasuku klaveritriost. CD. Jüri Gerretz (viul), 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 (viul), Harry Traksmann (viul), Laur Eensalu (vioola), Toomas Vavilov (klarnet), Madis Metsamart (löökpillid), Andre Maaker (kitarr). Muusikasõprade Selts 2014.

Malera Kasuku (Mati Kuulberg, Lepo Sumera, Raimo Kangro) – Klaveritrio. Edward Soon (viul), Peeter Margus (tšello) ja Johan-Eerik Kõlar (klaver). Kontserdisalvestus. Youtube'i video. EMTAVIDEO postitus 20.05.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=iNydNvzIFEY> (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=_OWRAn8SN0Y (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. Eksperimentaaletenendus/instrumentaalteater: „Kremona 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) [Järelokaja]. – *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, tsellole 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. Unustatud 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 (tsello), Diana Liiv (klaver), Olga Voronova (viiul), Harry Traksmann (viiul), Laur Eensalu (vioola), 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 Aareleid-Tart, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk. 247–265.
- Lippus**, Urve 1984. Juttu muusikast Lepo Sumera. – *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. – *NYD-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*. Õhtujutt Lepo Sumera 1981. Raadiosaade. Saate autor ja küsitaja Edgar Selberg. Eetris 18.12.1981, <https://arhiiv.err.ee/audio/vaata/muusikaline-tund-muusikaline-tund-ohujutt-lepo-sumera> (vaadatud 12.07.2023).
- Mändla**, Mirje 2021. Nüüdisaja inimese pidetus ja pinnalisus. – *Sirp*, 15.01.
- Mölder**, Maria 2017. Salapärase 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-voidukaek/> (vaadatud 13.04.2023).

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

Pöldmäe, 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 kaheksakümned: 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 instrumentaal-muusikas. – *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 Pöldmäe, Lepo Sumera, Erkki-Sven Tüüri, Jaan Räätsa ja Valter Ojakäärul 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 aastakümnet. – *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.

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

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

Lisa.

Tabel 2. Loetelu ühisautorsuses valminud eesti heliloomingust¹

Loomis-aasta	Heliloojad	Teose pealkiri	Koosseis/Žanr	Kommentaar
1946	Boris Körver (1917–1994) Leo Normet (1922–1995)	„Hermese kannul”	Operett	esietendus alles 2004. aastal Piritas 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, instrumentariumiks flööt, tromboon, löökpillid ja elektroonika	festivali NYDD ’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 fonogrammidele	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 näidete ühisautorsuses valminud teostest juhataja aga just Malera Kasuku nimega seotud internetiotsing; osad näiteid aitas meelde tuletada kirjavahetus helilooja Mariliis Valkoneniga (Valkonen 2023) ning projekti „9 hümnid 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 hümnid vabadusele“	ühiksu 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 loomingu	EMTA õppeprojekt
2018	Sander Mölder (snd. 1987) Timo Steiner	„Keres“	ballett / segakoor, flööt, viiul, vioola, tšello, tromboon, klaver, elektroonika	Rahvuskooper 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	Rahvuskooper Estonia tellimus
2021	Sander Mölder Timo Steiner	„Louis XIV – kuningas Päike“	ballett / sümfooniaorkester, eelsalvestatud poistekoor, elektroonika	Rahvuskooper Estonia tellimus
2022	Eesti Heliloojate Ansambel koosseisus Helena Tulve Tatjana Kozlova-Johannes Ülo Krigul Maria Kõrvits (snd. 1987) ja kümme eri vanuses last.	„Uneüksed“	kontsertetendus / teatrit, muusikat ja liikumist ühendav visuaalteatri lavastus, instrumentariumiks 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.

Artikkel 3

A3: Veenre, Anu 2025.

**„Solvumiseks pole põhjust.“ Vaimne õhustik Eesti NSV Heliloojate Liidu
töökoosolekutel 1970. aastatel.**

Methis. Studia humaniora Estonica 28 (35): 43–72,

<https://doi.org/10.7592/methis.v28i35.25569>

„Solvumiseks pole põhjust.“ Vaimne õhustik Eesti NSV Heliloojate Liidu töökoosolekutel 1970. aastatel

Anu Veenre

Teesid: Eesti NSV Heliloojate Liidus toimusid alates 1944. aasta sügisest kuni okupatsiooniaja lõpuni regulaarselt iganädalased töökoosolekud. Liidu kõigile liikmetele ja huvilistele avatud kohtumiste põhi-tegevuseks oli uue eesti heliloomingu ühine läbikuulamine ning teostele tagasiside andmine, võimu poliitiliseks eesmärgiks aga ideoloogiline kontroll uue heliloomingu üle. Artikkel keskendub koosolekute vaimsele õhustikule 1970. aastatel, kirjeldades nende vastuolulist rolli heliloojate töö- ja loomingualse heaolu kujundamisel tol perioodil. Käsitluse peamiseks uurimismaterjaliks olid töökoosolekute protokolliraamatud, mille analüüsimisel tugineti kvalitatiivse tekstianalüüsi printsiipidele.

Võtmesõnad: Eesti NSV Heliloojate Liit, töökoosolekud, 1970. aastad, vaimne õhustik, heaolu, protokollid

DOI: <https://doi.org/10.7592/methis.v28i35.25569>

Heliloojate liidu töökoosolekute eesmärk ja korraldus nõukogude süsteemis

Rohkete ja erilaadiliste koosolekute toimumist võib pidada nõukogude ühiskonnale sedavõrd iseloomulikuks nähtuseks, et ajastu kirjandusteosteski leidub hulgaliselt näiteid eri tüüpi koosolekute kujutamisest nõukogude inimese (töö)elu osana.¹ Järgneva käsitluse fookuses on Eesti NSV Heliloojate Liidu (HL) töökoosolekud, mille regulaarsus ja üsna muutumatuna püsinud korraldus kujundasid mitu aastakümnet ning eri põlvkondade eesti heliloojate töörütm.² Loomeliidu ajaloost seni vähem uuritud kümnendina valisin analüüsimiseks 1970. aastad, mis märgivad ka üht elavamat põlvkonnavahetust, õieti noorema, 1950. aasta paiku sündinud autorite aktiivset lisandumist Eesti muusikaellu. Kümnendi keskpaigaks oli loomeliidus kanda kinnitanud noorte heliloojate põlvkond Alo Põldmäest Lepo Sumerani ning 1970. aastate lõpul lisandus autoreid veelgi (vt Tauk 1973; SV 1984).³ Uuenes ka loomeliidu juhtkond: 1974. aasta novembris, HL-i X kongressil valiti juhatuse esimeheks Jaan Rääts (1932–

1 Lähemalt on koosolekute kujutamist nõukogudeaegses eesti ilukirjanduses uurinud Inga Kirs, kelle artikkel „Vastuoluline kaasajakujutus stalinismiaegses proosas. Koosoleku motiiv“ pakkus inspiratsiooni ka siinsele teemakäsitlusele (vt Sapunjan 2021).

2 Eesti Ajaloomuuseumi Teatri- ja Muusikamuuseumis hoiustatavate HL-i töökoosolekute protokollidest viimane kannab daatumit 22.12.1987. Mitteregulaarselt toimusid töökoosolekud aga ka veel hiljem, sh 1990. aastate algul (Varres 2024, 1. saade).

3 Kümnendi algupoolel alustasid professionaalset tegevust Alo Põldmäe (snd 1945), Tarmo Lepik (1946–2001), Mati Kuulberg (1947–2001), Aarne Männik (1947), Raimo Kangro (1949–2001), Lepo Sumera (1950–2000), Olav Ehala (1950) ja René Eesperi (1953); 1970. aastate lõpul liitusid järkjärgult Rein Rannap (1953), Sven Grünberg (1956), Peeter Vähi (1955), Igor Garšnek (1958) ja Erkki-Sven Tüür (1959).

2020), kes sealtmaalt edasi juhatas enamikku vaadeldud perioodi töökoosolekutest, kujundades ühtlasi nende õhkkonda. Et üldajaloo periodiseeringus tähistavad 1970. aastad Eestis stagnatsiooniga, kujunes materjalide läbitöötamisel huviväärseks ka küsimus, kas ja mil moel avaldusid töökoosolekute korralduses ja sõnavõttudes ajastu vastuolulisus ning kultuuritegelaste süvenev mure oma loomevabaduse ahenemise pärast (vt Aarelaid-Tart 2012; Fainberg ja Kalinovsky 2016; Olesk 2022; Yurchak 2009).

Sündmusena kujutasid liidu töökoosolekud endast igal teisipäeval algusega kell 18 toimunud heliloojate ja muusikateadlaste enamasti poolteist kuni kaks tundi kestvaid kogunemisi, mille põhitegevuseks oli eesti heliloojate uudisteoste kuulamine (elavas ettekandes või salvestisena) ja seejärel nende kohta arvamuste avaldamine ja neile hinnangu andmine. Alates 1964. aastast toimusid koosolekud Tallinnas Heliloojate Majas, kasutades selleks tulenevalt vajadusest kas suurt, üle saja kuulaja mahutavat saali või keldrikorruse puhkeruumi (Klooren 2025, 89). Koosolekud olid avatud kõigile liidu liikmetele, samuti teistele huvilistele, kelleks enamasti osutusid konservatooriumi tudengid. 1978. aastal kuulus liitu 75 liiget (56 heliloojat ja 19 muusikateadlast),⁴ ent koosolekul osalenute arv varieerus tulenevalt päevakorrast jm teguritest. Kuna protokolliti vaid sõnavõtte, s.t loomeliidu liikmete ning vahel ka teoseid esitanud muusikute või teiste kutsutud külaliste arvamusi, pole koosolekuil osalenute arv täpselt teada.

Töökoosolekute vaimset õhustikku mõjutasid muutuvate asjaoludena päevakord ning osalejate meeleolud ja isiklikud vaated. Püsivaks loomeliidu õhkkonna kujundajaks – vähemalt teoreetiliselt – oli aga kogu okupatsiooniperioodi vältel kehtinud eesmärk juhendada loometöös ja hinnangutes nõukogulikust ideoloogiast. 1953. aastal vastu võetud põhikirjas nähti loomeliidu ülesandena muuhulgas heliloojate ja muusikateadlaste koondamist „leninlik-stalinistliku rahvuspoliitika põhimõtete alusel, ideelite ning nõukogude rahva elu ja ideaale peegeldava kõrge kunstiväärtusega heliteoste loomise eesmärgil“ (ENSV HL põhikiri 1953).⁵ Liidu töökoosolekud olid ellu kutsutud osana selle eesmärgi saavutamise tegevustest, milleks tuli organiseerida „diskussioone tähtsaimais loomingulistes ja teadusalastest küsimustes, heliteoste ja muusikaalaste tööde läbikuulamisi ning arutelusid“ (samas). Võrreldavad koosolekud toimusid nõukogude ajal kõigis liiduvabariikides ning heliloojaid ja muusikateadlasi

4 Eesti NSV heliloojate ja muusikateadlaste loomingu statistilises aruandes on lk 4 märgitud liitu kuulunud heliloojate arvaks 55 ja muusikateadlaste omaks 20; lk 12–16 toodud loetelus on aga isikuid vastavalt 56 ja 19 (Eesti NSV heliloojate ... 1979: 4, 12–16).

5 Üleliiduliselt hakkas 1957. aastal kehtima uus, NSVL Heliloojate Liidu põhikiri, mida täiendati veel 1962. ja 1968. aastal (Klooren 2019b, 21 ja 34; SV 1957; SV 1962, Ustav 1968, 79). Eestikeelseid tõlkeid või kohandusi neist dokumentidest aga ei eksisteeri või pole õnnestunud neid veel üles leida.

koondavate organisatsioonide kõrval teisteski, näiteks kirjanike ja kunstnike loomeliitudes (vt Tomoff 2006; Stanevičiūtė 2015; Olesk 2022; Peirumaa 2004).

Ideoloogilise eesmärgi kõrval täitsid töökoosolekud aga nõukogude võimumaatriksis veel vähemalt kaht ülesannet. Protseduuriliselt oli muusika ühiskuulamine ning hindamine seotud uudisteostele avaliku esitamise- ja levitamiseõiguse saamisega, sest alles pärast töökoosolekul kõlamist ning kollektiivset heakskiitu said need õiguse avalikuks ettekandeks, kirjastamiseks ning salvestamiseks, lisaks maksti autorile teose eest välja honorar (Klooren 2025). Teatav hulk teostest ei jõudnud aga kunagi kuulamiskoosolekust kaugemale: kui loominguga vastu polnud konkreetset huvi, s.t interpreedi või koori-orkestri soovi loo esitamiseks, võiski see jääda alaliseks käsikirja või nn musta salvestusena muusikafondi riiulile (Klooren 2019a; Varres 2024, 1. saade). Teose müümine kultuuriministriumile ehk honorari saamine võis seetõttu sageli olla autori jaoks ainus (garanteeritud) stiimul helitööde tutvustamiseks kolleegidele. Honorari väljamaksmise ajastus peale teose läbikuulamist, nagu ka tasu suurus ning kogu protsessi bürokraatia jäävad aga arhiiviallikate põhjal esialgu ebaselgeks. Rahvusarhiivis hoiustatavatest ENSV Kultuuriministriumide loomingulistest lepingutest (Lepingud 1972–1979; 1976) näiteks ei ilmne selles küsimuses järjepidevat praktikat, mistõttu teema vajaks edasist uurimist.

Teiseks võimaldasid töökoosolekud ka heliloojate ja muusikateadlaste teatavat meelsuskontrolli. Nagu on kirjutatud partei ja julgeoleku meelsusaruannete uurimise kontekstis:

Kuigi sovetivõim avaliku arvamuse olemasolu selle tänapäevases mõistes ei tunnistanud, ei tähendanud see samas seda, et inimestel arvamus üldse puudus, see polnud lihtsalt avalik. Avaliku arvamuse nähtamatus ei tähendanud aga seda, et sovetivõim poleks üritanud teada saada, mida tema alamad asjadest tegelikult arvavad. Suure julgeolekuaparaadi üks olulisemaid ülesandeid oligi järelevalve inimeste meelsuse üle. (Kaasik 2014, 59)

Heliloojate liidus teostati sedalaadi järelevalvet eelkõige koosoleku sõnavõtude protokollimise kaudu. Hiljem saadeti protokollid arhiveerimiseks teatri- ja muusikamuuseumi ja Eesti NSV Riiklikku Ajaloo Keskarihiivi, aga ka võimu- ja valitsusinstantsidele, nagu näiteks Eesti NSV Kunstide Valitsusele või partei keskkomiteele, kus neid vajadusel sai läbi töötada (Klooren 2025, 89).⁶ Kuna koosolekutele võis „sattuda“ jul-

6 Praegu on töökoosolekute protokollid avalike ajalooallikatenä hoiul Eesti Ajaloomuuseumi Teatri- ja Muusikamuuseumis ning Rahvusarhiivis. Käesoleva artikli jaoks tutvuti protokolliraamatutega teatri- ja muusikamuuseumi arhiivis, mille viited leiab artikli allikate loetelust (vt Protokollid 1973–1979). Protokollide tsiteerimisel või analüüsil nimetan artikli põhitekstis arhiiviviite asemel koosolekute kuupäeva.

geolekutöötajaid, on alust arvata, et sõnavõtte mõjutas ka enesetsensuur ning päris vabalt neil kõigest nagunii ei kõneldud.⁷

HL-i tegevust, sh töökoosolekuid on eri aspektidest uuritud ka varem. Põhjalikult on analüüsitud liidu struktuuri ning ideoloogiaalast, muusika- ja ühiskondlikku tegevust kuni 1966. aastani, peatudes eraldi ka töökoosolekutel kuulatud teoste hindamiskriteeriumide kirjeldamisel (Klooren 2019b). Ülevaatlikumaid käsitusi leidub ka hilisema aja kohta (Klooren 2025; Kõlar, ilmumas). Mitmel puhul on töökoosolekud pälvinud ajaloolaste tähelepanu tulenevalt huvist konkreetse helilooja teoste vastu ning neil kõneldu on paigutatud autori loominguga üldisema retseptsiooniuurimise konteksti. Näitena võib tuua uurimused Cyrillus Kreegi (1889–1962) ja Arvo Pärdi (sünd 1935) loominguga vastuvõtust (Kõlar 2010; May 2016), Veljo Tormise (1930–2017) teoste retseptsioonist 1960. aastatel (Ross 2010 ja 2017) ning juhtumiuuringuna heliloojate Mati Kuulbergi, Lepo Sumera ja Raimo Kangro ühisautorluses kirjutatud klaveritrio esitlemise loo HL-i töökoosolekul novembris 1977 (Veenre 2023).

Siinne käsitus keskendub aga töökoosolekute argipäevale, vaadeldes nende osa heliloojate töö- ja loomingualase heaolu kujundamisel 1970. aastail. Abstraheeritud uurimismaterjalina viitavad protokollid sellele vaid kaudselt, kuid arvestades tekstide analüüsimisel koosolekute korraldust, eesmärki ning üldisemalt heliloojate (loome)-tegevusele seatud ootusi ja piiranguid tol ajajärgul, saab sõnavõttude põhjal järeldusi teha küll. Peamise teoreetilise eeskujuna lähtusin analüüsil muusikasotsioloogide Sally Anne Grossi ja George Musgrave'i (2020) käsitlusest tänapäevase muusikatööstuse mõju kohta artistide vaimsele tervisele, mille uurimisainest ja -küsimusi saab kohaldada ka ajaloolistele teemadele. Tuginedes Grossi ja Musgrave'i lähenemisele, mõistan heliloojate loomingulist heaolu kujundavate teguritena nii muusika loomise ja levikuga seotud olustikulisi aspekte kui ka selliseid potentsiaalselt autorite loomejõudu mõjutavaid tegevusi või olukordi, mida võis esile kutsuda mõni heliloojate liidu tegevustest, näiteks nagu töökoosolekute formaat.

Nõukogudeaegse loomeliidu roll heliloojate heaolu eri aspektide tagamisel (või vähemasti toetamisel) oli märkimisväärne, võimaldades neile olustikulisi hüvesid, mis muutsid nad tollases ühiskonnas privilegeeritud seltskonnaks, eliidiks.⁸ See tähendas kõrgeid honorare, enam kui kahekümnele liikmele korterit Heliloojate Majas või mujal (mõnesteist heliloojat sai endale suvila Laulasmaal), võimalust kasutada liiduvabariikide loomemaju ning sõita välismaale. Vähemalt juhatusele kaasnes liikmelisusega ka

7 Alo Põldmäe sõnul hoiti heliloojate meelsusel silma peal ka tööst vabal ajal. Paljude loominguinimeste jaoks oli tema hinnangul tollal Kuku klubi see koht, kus arutati teoste üle vabamas vormis, ehkki sealgi käisid „vastavad tegelased, [kelle] tavaliselt tundsid ära; nendega vastavaid teemasid ei hakanud arutama“ (Varres 2024, 2. saade).

8 Liidu liikmeskonna olustikuliste tingimuste soodustamiseks tegutses alates 1945. aastast HL-i juures eraldi struktuuriüksus, NSVL Muusikafondi Eesti Vabariiklik Osakond (rahvakeeli Musfond).

parem arstiabi, toetused sanatooriumis käimiseks või juubelite pidamiseks jms. Loomingu osas tähendas liikmelisus heliloojale võimalust nootide-partiide ümberkirjutamiseks, esitajate leidmiseks ja vähemasti nn mustaks salvestamiseks, mis kõik toimus liidu liikmetele tasuta; teoste äraostmisega kaasnes honorar isegi juhul, kui teose „teekond“ lõppeski autori ja kultuuriministeeriumi vahelise ostulepinguga ning helitöö ei jõudnud iialgi avaliku ettekandeni. Muusika levitamise mõttes olid võimalused kõige ahtamad vast nootide kirjastamisel – üleliiduline kirjastus Sovetskaja Muzōka andis välja väheseid teoseid, heliloojate liidu enda rotaprint polnud nootide levitamiseks nii esinduslik (vt lähemalt Klooren 2019b; Kõlar, ilmumas).

Hüvede nautimisega kaasnesid kohustused, mille hulka võib lugeda ka uudisteoste tutvustamise ja kolleegide loomingu hindamise töökoosolekutel. Koosolekute õhkkonda on asjaosalised tagantjärele meenutanud heasõnaliselt – pikemalt teevad seda loomeliidu üldise õhustiku kirjeldamisel oma elulooraamatu tarbeks antud intervjuus Jaan Rääts (vt Steiner 2008) ning eraldi töökoosolekutele keskendudes Alo Põldmäe, kes jagab oma mälestusi neljaosalises, Ardo Ran Varrese juhitud raadiosaatesarjas „Töökoosolek. Protokollitud helilooming“ (vt Varres 2024).⁹ Mõlemad materjalid on siinse käsitluse jaoks olulised, pakkudes taustateavet selle kohta, missugust osa täitsid koosolekud heliloojate tollases tööelus ja kuidas võisid mõjutada nende loomingualast heaolu. Intervjuude kasutamisel püüdsin aga arvestada ka mõlema isiku positsiooni tollases loomeliidus. Rääts oli HL-i juhatuse esimees 1974–1993, kuulus ühtlasi NSV Liidu Heliloojate Liidu juhatusse ning osales seetõttu otseselt loomeliidu nn avaliku kuvandi loomises nii vaadeldud ajalooperioodil kui hiljem tagantjärele. Põldmäe oli 1970. aastail noore autorina aktiivne osaleja HL-i töökoosolekutel ning alates 1980. aastast ka selle vastutav sekretär.

Ehkki protokollide põhjal pole võimalik otseselt hinnata koosolekute mõju kellegi vaimsele tervisele või (edasisele) loomejõule, pakuvad need heaolu aspektist siiski huvi vähemasti kahes plaanis: vormiliselt, s.t nõukogude ideoloogiale tüüpiliselt panustasid töökoosolekud nn kollektiivsesse heaolutundes, kuna olid suunatud loomingulise üksteisemõistmise (näilisele) saavutamisele ning sellele, et inspireerida positiivse hinnangu puhul ka autoreid uusi teoseid looma. On seejuures märgiline, et täiesti olenemata kuulnud kriitikast ja sageli erinevatest seisukohtadest kõlas koosoleku juhi lõppsõna 1970. aastate aruteludel enamasti umbes nii: „Õnnitleme autorit toreda teose puhul.“ Indiviidi tasandil võisid aga koosolekute korraldus ja sõnavõttud puudutada heliloojaid erinevalt ja seda nii olukorras, kus hinnati nende endi muusikat, kui ka situatsioonis, mil neil tuli arvustada oma kolleegide teoseid. Püüdele

9 Saatesarja „Töökoosolek. Protokollitud helilooming“ muusikalise osa moodustavad helinäited töökoosolekutel kõlanud muusikast, s.t NSVL Muusikafondi Eesti Vabariikliku osakonna fondisalvestistelt (vt ka Klooren 2019a).

mõista eelkõige viimast – olukorda, milles heliloojalt oodatakse arvamust oma kolleegi heliteose kohta – pakub analüütilist tuge Lloyd Bitzeri klassikaks saanud käsitus retoorilisest olukorrast (*rhetoric situation*; Bitzer [1968] 1992). Ehkki Bitzeri vaatepunkt on suunatud pikemate ja ettevalmistatud kõnede analüüsile, sobib see kontseptsioonina ka töökoosolekute sõnavõttude uurimisel. Bitzer mõistab retoorikat asjadest kõnelemise viisina, mis sõltub konkreetsest olukorrast, milles kõne on määratud aset leidma, ning nimetab kolm peamist tegurit, mis vastava retoorilise olukorra kujundavad. Nendeks on vältimatu vajadus sõnavõtuks (*exigence*), kõne kuulajaskond (*audience*) ning selle piirangud (*constraints*; Bitzer [1968] 1992, 6–8). Töökoosolekute puhul võib mõelda, et kõlanud sõnavõttude retoorilise olukorra kujundasid vältimatu vajadusena koosolekute ideoloogiline eesmärk ja töökorraldus seotult loomingu esitamise- ja levitamisevõimaluse ning autorihonorari väljamaksmisega. Nii kuulajaskonna aspektist kui sõnavõttude piirangute osas tuli aga kõnelejalatel arvestada hinnatava muusika autori tunnetega – või vähemalt võiks eeldada, et seda sooviti teha – ning teiseks, võimuaparaadi toimimisele mõeldes ehk ka potentsiaalse meelsuskontrolliga. Iselaadi „vältimatu vajadus“ kõnelemiseks tekkis seejuures olukorras, kui uudisteose kohta mitte kellelgi suuremat öelda polnud või ei tahetud oma muljeid helitööst teistega jagada. Alo Põldmäe meenutusel küll koosolekutel otseselt kedagi sõna võtma ei sunnitud, kuid nimeline pöördumine ühe või teise helilooja poole kommentaari saamiseks oli siiski tavaline, kui esimese hooga pärast loo kuulamist ükski vabatahtlik arvaja endast märku ei andnud (Varres 2024, 1. saade).

Töökoosolekute päevakord ja aruteluteemad vaimse õhustiku kujundajatena

Aastatel 1973–1979 toimus heliloojate liidus kokku 244 töökoosolekut, millest suurem osa oli pühendatud eesti heliloojate uudisteoste kuulamisele ja hindamisele.¹⁰ Kõrvuti muusika kuulamisega toimus aga koosolekutel muudki, muutes päevakorra eklektiliseks ja avaldades oma mõju ka kohtumiste õhustikule. Et Põldmäe on nimetanud töökoosolekuid otsesõnu „heliloojate töö kodukorraks“ (Varres 2024, 1. saade), vaatlen järgnevas samast aspektist lähemalt ühe, 1977. aasta kohtumisi. Tolle aasta poliitiline suursündmus oli Oktoobrirevolutsiooni 60. aastapäev, mille tähistamisse olid kaasatud ka loomeliidud (HL pidi osalema mitmesuguste loominguvõistluste korraldamisel; heliloojatelt oodati pühendusteoseid jms). Kuna HL-i töökoosolekute puhul huvitas mind muuhulgas, mil moel peegeldusid päevakorras ja aruteludel nõukogude temaatika ning mil määral kasutati sõnavõttudes ideoloogilist retoorikat, tundus keskendumine 1977. aastale hea valik; koosolekute kõneainese, s.t aruteluteemade

¹⁰ Protokollitud töökoosolekute arv aastate kaupa: 1973 – 26; 1974 – 23; 1975 – 43; 1976 – 40; 1977 – 38; 1978 – 37; 1979 – 37.

avamisel ja nende analüüsimisel heliloojate heaolu aspektist toon aga alljärgnevas näiteid ka teistest aastatest.

1977. aastal toimus 38 töökoosolekut, mille päevakord on välja toodud artikli lisas. Nagu tabelist nähtub, kuulati ja arutati peaaegu igal, täpsemalt 34 töökoosolekul eesti heliloojate muusikat. Neist omakorda 14 oli sisustatud üksnes muusika kuulamisega, ülejäänute päevakorras oli ka mõni suuline ettekanne (näiteks muusikahariduslikel või -teaduslikel teemadel), koolitus (tollase nimetusega õppus) või muusika, mille üle kas ei arutletud või mille sõnavõtte vähemalt ei protokollitud (nt välisreisidelt kaasa toodud heliplaatide kuulamine, (dokumentaal- või anima)filmide vaatamine). Neljal koosolekul (1.03, 10.05, 20.09 ja 29.11.1977) ei kuulatud aga muusikat kas üldse või siis kuulati sellist loomingut, mille üle toimunud võimalikku arutelu ei tulnud protokollida.

Töökoosolekute päevakorrast peegeldub selgelt ka tollaste loomeliitude olemuslik seotus nõukogude võimuga, mida uurijad on varem täheldanud näiteks kirjanike liidu puhul (vt Olesk 2022). Stagnatsiooniperioodil tugevnenud ideoloogiline surve tähendas aga heliloojate liidu jaoks peamiselt poliitloengute jätkumist töökoosolekutel.¹¹ Näiteks, nagu pidas oluliseks välja tuua ka tollane liidu vastutav sekretär ja parteilane, helilooja Jaan Koha (1929–1993) ajalehele Sirp ja Vasar algava hooaja tegevusplaane tutvustades, jätkus liidu töökoosolekuil 1974. aasta algul alanud poliitõppuste sari „Kunst ja ideoloogia“ (SV 1974b).¹² Koosolekute protokollides on neil puhkudel teinekord nimeliselt välja toodud, kes õppusel kuuldu kohta hiljem sõna võtsid või küsimusi esitasid, kuid kõneldu sisu protokollimata. Seetõttu võime fantaasia lendu lasta, kujutledes, millised meeleolud või tunded valitsesid näiteks 21. juuni 1977 koosolekul, mil pärast lahtist parteikoosolekut NSV Liidu uue konstitutsiooni projekti teemal kuulati Eugen Kapi (1908–1996) rahvusromantilises stiilis flöödikontserti ning seejärel Arvo Pärdi klaveripala „Variatsioonid Ariinuška terveksäämise puhul“ – tinnabuli-stiili õrna ja selge kõlamaailma üht esimest näidet.

1977. aastal kuulati koosolekutel kokku 42 eesti helilooja teoseid (heliloojatest liikmeid oli liidul 1978. aasta seisuga 56). Valdavalt kõlas koosolekutel liidu liikmete uudislooming, kuid vaadeldaval aastal olid koosolekute päevakorras ka Heino Elleri (1887–1970) teine sümfoonia (loodud 1947), Rootsi elavate heliloojate Juhan Aaviku

11 Ideoloogiatöö pideva tõhustamise ja suurendamise vajadusest anti järjepanu teada ka ajakirjanduses. Sageli olid need tõlked NLKP KK häälekandjas Pravdas ilmunust, nagu näiteks Sirbis ja Vasaras 1974. aastal avaldatud kirjutis „Tähelepanu ideoloogiakaadrile“ (SV 1974a).

12 1977. aastal toimusid töökoosolekutel poliitõppuste nime all loengud kunsti kaasaegsuse probleemidest ENSV muusikakultuuris ning Nõukogude Eesti kujutavas kunstis ja teatris (15.03, 19.04, 14.06); kolm kohtumist korraldati nimega „Rahvusvaheline olukord“ (24.05, 18.10, 6.12) ning lisaks viidi töökoosolekutel läbi veel ka lahtine parteikoosolek „NSVL uuest konstitutsiooni projektist“ (21.06) ning eraldi poliitõppus NSVL konstitutsioonist (25.10).

(1884–1982) esimene sümfoonia (1946) ja Eduard Tubina (1905–1982) mõned sooloklaverteosed ja klaverikvartett (1929–30) ning Peterburis tegutseva Rein Laulu (1939–2022) sümfoonia (1973). Eraldi koosolek, õieti kontsert, toimus konservatooriumi ja muusika-keskkooli (üli)õpilaste loomingu 17. mail 1977, mille arutelu ei protokollitud.

Töökoosolekute muusikavalik oli seega väga kirju ning seda sageli ka ühel ja samal koosolekul, mõjutades tõenäoliselt ka muljete kujunemist ja hinnanguid: kõrvuti võisid kõlada mitme põlvkonna autorite teosed sooloteostest suurvormideni, lastemuusikat, pedagoogilist repertuaari, dodekafoonilisi helitöid ja estraadi... Jääb mulje, et vaid harva oli koosolekute muusikavalik temaatiliselt või žanriliselt ühtlustatud (nt võrreldavate esituskosseisude tõttu), üldjuhul jäi see ikkagi eklektiliseks.

Aruteluteemad. Kuni stalinismiaja lõpuni oli töökoosolekute aruteluteemasid hoidnud koos sotsialistliku realismi programm, mis keskendus teoste hindamisel nõukogulikule heliloomingule sobiliku muusikalise sisu ja vormi analüüsile ning võimalike formalismi ilmingute tuvastamisele helitöös (Kõlar 2010; Vardja 2024). Sulaajal ideoloogiline kontroll nendes aspektides heliloomingu üle järk-järgult leevenes (Klooren 2019b, 83–84) ning vähenes ka vastav retoorika (Ross 2010). Ehkki formaalselt kehtis sotsrealism teoste (ideoloogilise) mõõdupuuna Nõukogude aja lõpuni, polnud 1970. aastateks sellega kaasnev retoorika uue muusika aruteludes aga enam üldse teemaks. Kõrgetel parteifoorumitel ja ajakirjanduses kasutati aga sotsrealismi ideoloogiliselt laetud sõnavara jätkuvalt. See ilmestab tollast aega, mil ametliku, s.t ideoloogiliselt korrektse ning argipäevas kasutatava retoorika vahel – nagu seda olid loomeliidu töökoosolekud – valitses suur erinevus.¹³ Veelgi enam, lisaks „vabaks lastud“ hindamiskriteeriumidele oli stagnatsioonijaks muutunud teinegi töökoosolekute funktsioon – kollektiivne heakskiit eeldusena teose omandamisele kultuuriministeeriumi poolt heliloojatele honorari väljamaksmiseks.¹⁴ On arvatud, et 1970. aastatel osteti peaaegu kõik töökoosolekutel läbi kuulatud heliloojate liidu liikmete teosed neilt ära, olenemata kolleegide hinnangust või sellest, kas teos tuli millalgi ka avalikule ettekandele (Varres 2024, 1. saade). Seega oli töökoosolekutest kui Nõukogude võimu presenteerivast formaadist saanud stagnatsioonijaks üritused, mille sõnavõt-

13 Näiteks kõneles Rääts HL-i XI kongressi avakõnes nii: „Erilise tähendusega ühiskonna kõikidele elusfääridele, sealhulgas kultuuri arengule oli NLKP XXV kongress, kus anti kõrge hinnang ka kunstirahva saavutustele. Samas kutsuti meid jõupingutusi suurendama, et tagada sotsialistliku kultuuri ja kunsti osa edasine kasv nõukogude inimeste ideelispoliitilises, kõlbelises ja esteetilis kasvatamises ning vaimsete nõuete kujundamises“ (Rääts 1979).

14 Muusikateoste vastuvõtmise ja hindamise komisjoni kuulusid heliloojate liidust aastatel 1974–1978 Edgar Arro (1911–1978), Avo Hirvesoo (kuni 18.11.1975; eluaastad 1935–2014), Boris Kõrver (1917–1994), Hugo Lepnurm (1914–1999), Jaan Rääts ja Eino Tamberg (1930–2010) (Eesti NSV heliloojate ... 1979, 4); kõik nimetatud osalesid artiklis vaadeldud perioodil ka töökoosolekutel väga sageli (Rääts kui juhatuse esimees peaaegu alati). Teoste omandamisettepaneku kultuuriministeeriumile tegi aga loomeliidu juhatus ja mitte eeltoodud komisjon (vt Protokollid 1976). Nagu artiklis eelpool osutatud, jääb honoraride väljamaksmisega seonduv veel hetkel paljuski ebaselgeks.

tudest teoste edasise käekäigu osas sisuliselt enam midagi ei sõltunud ning mille aruteluteemad olid (suhteliselt) vabad. Ometi tuli heliloojatel teisipäeviti endiselt kokku saada, uut eesti heliloomingut ühiselt läbi kuulata ning midagi selle kohta arvata. Jääb mulje, et teoste hindamist peeti siiski oluliseks – võimalik, et ka aastakümnete pikkusest harjumusest, kuna niisuguseid seisukohti väljendasid sagedamini töökoosolekutele viitavates kontekstides liidu vanemad liikmed. Sarnaselt teiste, liidu palgalistel töökohtadel olevate ja/või juhatusse kuuluvate heliloojatega oli näiteks 1970. aastail üks koosolekutel aktiivsemalt sõna võtnud helilooja Villem Reimann (ka Reiman; 1906–1992), kes kommenteeris loomeliidu tegevust ka HL-i XI kongressi eel Eesti Televisioonile antud intervjuus. Viitega heliloojate liidu kongresside vahelisele perioodile 1974–1978 loetles Reimann žanrite kaupa eesti heliloojate teoste koguhulka – 16 lavateost, 90 sümfoonilist, vokaalsümfoonilist või suurvormis teost, 900 massižanris teost jne – pidades neid arve kolossaalseks. „Saate aru, selle hindamine vajab juba tervet kollektiivset tööd!“, lõpetas Reimann oma mõtte (ETV 1979).

Sagedaseks kõneaineks teoste hindamisel oli nende kasutatavus kontserdi- või pedagoogilises repertuaaris tänu helitööde sobivale koosseisule ja tehnilisele keerukusastmele; positiivselt märgiti ära autori eripärase helikeele avaldumine teoses ning uudseid võtteid rahvamuusika kasutamises. Samuti arvustati ootuspäraselt teose ülesehitust või selle tehnilise teostuse eri aspekte – nt õnnestumisi või puudujääke vormikujunduses, orkestratsioonis, valitud tempodes jms. Sisuliselt polnud aga ühelgi eeltoodud nn jututeemal töökoosolekute õhustikku määrava või selle meeoludes muutusi esile kutsuvate teguritena mingit rolli.

Huvipakkuvamaks kujunesid töökoosolekud meeolude aspektist aga siis, kui keegi sõnavõtjatest tõstatas teoste hindamisel küsimuse või väljendas oma arusaama kohtumiste eesmärgist. Üks selliseid juhtumeid oli 27. veebruaril 1973, mil Mati Kuulbergi soolotšelloteos „Kontsert-soolosonaat“ (hilisema nimetusega kontsertsonaat) pälvis kolmelt esimeselt sõnavõtjalt – Räätsalt, Eugen Kapilt ja Gennadi Podelskilt (1927–1983) – tunnustuse, Boriss Parsadanjan (1925–1997) aga arvas teisiti. Märkides Kuulbergi teose pealkirja pretensioonikust ning peatudes stiiliküsimusel – „kokku on pandud kaasaegseid elemente kõrvuti klassikaga“ – küsis Parsadanjan loo autorilt veel ka tema meelet defallalikult komponeeritud osa kohta, kas selline kõrvalekalle on põhjendatud. Seejärel pöördus Parsadanjan aga kõigi kolleegide poole: „Tundub, et neid asju oleks pidanud mu kolleegid ka märkama. Siin ikka tuleks asjad juurteni selgeks rääkida, aga mitte teha ainult komplimente.“ Koos ettepanekuga lisada teosele veel üks osa, mis võimaldaks interpreedil näidata ka oma emotsionaalsust, lõpetas Parsadanjan oma sõnavõtu: „Need oleks mõningad märkused selle hea kõrval, mida kuulsime.“ Kuulbergilt kõlas vastuseks lihtsalt, et „see, mis siin on, selle kirjutasin teadlikult“ (27.02.1973).

Teistlaadi küsimuse, aga samuti töökoosolekute funktsiooniga seondult, tõstas Aleksei Stepanov (1913–1984) koosolekul, mil kuulati vaid Anti Marguste (1931–2016) mitmel aastal loodud koorimuusikat: „Mispärast te üldse praegu seda kõike näitasite, need vanemad laulud on juba [ju] omandatud?“ Helilooja vastusele, et paljud nendest lugudest on küll kõlanud kontserdisaalis, mitte aga töökoosolekul ning et tema mõte oli anda ülevaade oma mitme aasta tööst, pakkusid seejärel tuge kahe kolleegi arvamused: Räätsa hinnangul talitas Marguste õigesti, kuna töökoosolekute „põhieesmärk pole ju [teoste] omandamine (seda saab ka teisel teel teha), vaid just [tutvustamine].“ Ning Tambergi meelest „peaks selliseid üritusi ka edaspidi tegema, sest need annavad toreda läbilõike [autori] loomingust“ (31.05.1977).¹⁵

Üllatavalt vähe avaldati koosolekutel mõtteid selle osas, mis eesmärk on kolleegide tagasisidel autorile teose puhul, mis on juba kontserdil ette kantud. Otsesõnu juhtis küsimusele tähelepanu Edgar Arro, märkides Heino Lemmiku (1931–1983) naiskoorilaulude tagasisidestamisel, et neid tuleks näidata ikka „enne avalikku ettekannet. Seda printsiipi peaks jätkama. Antud juhul meie abi autorile jääb ära“ (13.02.1973).

Vahel reflekteeriti sellegi üle, kas arvamust tuleks avaldada kontserdil kuuldu või helilindilt kõlanu põhjal, kuna muljed võisid erineda (nt Semper Põldmäe laulude kohta 29.03.1977). Kehva esituse või salvestuse halva kvaliteedi puhul märgiti need arutelul ka ära, kuid üldiselt jagati arvamust, et „asjade konstruktsioonist saab ka sellise [madala tasemega] heliülevõtte abil täiesti selge ülevaate. Elamuslik külg läheb muidugi kaduma“ (Tamberg Marguste kooriteoste kuulamise kontekstis 31.05.1977).

Teatav (positiivne) mõju kolleegide soovitustel teha tulevikus üht või teist asja teistmoodi siiski oli. See avaldus muuhulgas selles, et kord koosolekul kuulatud teoste redaktsioone toodi mõnikord uuesti hindamisele. Stalinismiajal tulenes selline praktika valdavalt ideoloogilistest probleemidest, üksikjuhtumitesse süvenemata pole aga võimalik aru saada, mis põhjusel teoseid 1970. aastatel uuesti esitlema tuldi. Näiteks Kuldar Singi (1942–1995) sümfoonia nr 1 kuulamise eel märkis autor vaid, et see on kirjutatud 1961. aastal ning kantud kontserdil kaks korda ette. Nüüd oli helilooja selle neljaosalise teose teise osa ümber töötanud ning koosolekul kuulati helitöö salvestust Neeme Järvi dirigeerimisel.¹⁶ Teos võeti hästi vastu. Diskussiooni peale, kas teose

15 Nii Räätsa kui Tambergi arvamused lähevad siin osalt vastuollu koosolekute eelpool kirjeldatud ideoloogilise eesmärgiga, osutades erinevustele ametliku töökorralduse ja tegelikkuse vahel.

16 Kuna Singi loomenimekirjas sümfooniast ei ole, pole õieti selge, millist teost koosolekul kuulati. Selleks võis olla „Kontsert keelpillidele“ (2. red.) aastast 1975, nagu on nimetatud statistilises aruandes (Eesti NSV heliloojate ... 1979: 25) või üks tema kammersümfooniastest (hilisemates loomenimekirjades loomisaastad 1963 ja 1967). Muusikafondi salvestiste hulgas on kaks Neeme Järvi dirigeeritud Singi (kammer)orkestriteost: „Kontsert keelpillidele“ ja „Sümfoonia kammerorkestrile nr. 2“ – kummagi salvestusaeg pole teada.

viimane osa tundub pikavõitu või mitte, vastas helilooja: „Tean neid kohti, kus teos läheb käest ära. Kuid muuta – see ei ole enam minu võimuses“ (19.04.1977).

Nõukoguliku temaatikaga teoste hindamine. Üldjuhul ei paista asjaolu, et siinne kunstilooming pidanuks järgima nõukogude kunstiideoloogiat, 1970. aastate protokollidest muusika hindamisel üldse välja. Erandi moodustavad iseloomuliku pealkirja või tekstiga teosed, mida komponeeriti enamasti riiklikele tähtpäevadele mõeldes või temaatiliste heliloominguvõistluste puhul, nagu juba eelviidatud Oktoobrirevolutsiooni 60. aastapäev. Muidu aga viitasid nõukogulikule retoorikale töökoosolekutel vaid juba eelkirjeldatud poliitõppused.

Nõukoguliku temaatikaga teoste arutelud koosolekutel iseeneslikult mingit meeolelunde elavnemist ega langust endaga kaasa ei toonud (selliseid teoseid näidati ka juba eelkirjeldatud 1977. aasta koosolekutel, nt 22.03, 25.10, 22.11 ja 27.12). Nende hindamisel kehtisid kaks stsenaariumi. Vokaalmuusika kuulamistel märgiti ära teoste temaatiline vajalikkus ning lugudele anti üldine positiivne hinnang, muusika kompositsioonitehnilist teostust üldse kõne alla võtmata. Näiteks märkis Kapp 20. detsembri 1977 koosolekul tagasisideks Olev Sau (1929–2015) kantaadile „Laul punastest küttidest“, et selle üks osadest – „Ma olen kommunist“ – „tundus olema lühikesevõitu, olgugi et sisulise raskuspunkti tõttu peaks olema ta pikem“. Kapi hinnangule sekundeeris Ester Mägi (1922–2021): „Ühinen E. Kapiga. Teema on vastutusrikas. Pateetika peegeldub ka kõikidest osadest“ (20.12.1977). Lausa absurdsest kõlab aga Räätsa kokkuvõtte Kõrveri laululoomingut („See oli siis...“, „Revolutsiooni ballaad“ ja „Rahvamalevlaste laul“) tunnustanud arutelule: „Esimene laul on tõesti tore laul. Samuti meeldis väga teine laul. Ka kolmanda laulu leviku ala on hästi lai. Kokku õnnestunud laulud“ (25.10.1977). Kuna temaatilisi laule esitasid kuulamiseks pigem vanema põlvkonna ja traditsioonilise helikeelega autorid (Kapp, Auster, Stepanov), on samas ka loomulik, et need ei kutsunud üles elavamale arutelule teoste helikeele osas.

Ka temaatilised instrumentaalteosed ei kutsunud töökoosolekutel esile pikemat arutelu ega märgatavat õhustiku muutust, kuid ideoloogilise ilminguna järgiti nende hindamisel helikeele sobivust laiale kuulajaskonnale. Elavama arutelu põhjustas näiteks tuntud tsitaatide kasutamine Tambergi orkestripalas „Oktoobrifanfaarid“, mida Männik pidas mõnevõrra naiivseks, Kangro hinnangul oli aga tegemist väga selge funktsiooniga teosega, mida ilma tsitaatideta „ei olekski. Seda muusikat mõistab ka kõige ettevalmistamatum kuulaja“ (22.11.1977).¹⁷ Teravam kriitika tabas Johan Tamverki (1906–1988) sümfoonilist poeemi „Meenutagem võitlusteid“, mida peeti aegunuks nii helikeelelt, vormilt kui dramaturgiaalt (Kapp), heites teosele mh ette „heroilist palju-

17 Tamberg tsiteerib „Oktoobrifanfaaride“ alguses Isaak Dunajevski „Laulu kodumaast“, nõukogudeaegset hittlugu, mis oli ka 1955., 1960. ja 1980. aasta üldlaulupidude kavas.

sust“ (Reimann). Hinnangutest jääb mulje, et kriitika keskmes polnud mitte helikeele sobivus ideoloogilise programmiga (mis oli kõneaines stalinismiaja koosolekutel), kuivõrd häiris kolleege tõepoolest teose kunstiline teostus.¹⁸ Ootamatult mõjus helitöö hindamisel aga hoopis Kapi tõdemus, et „teost võib ette kanda kontserdil ja raadios“, kuna 1970. aastate koosolekutel selliseid soovitusi enam teose avalikuks ettekandeks üldjuhul ei antud. Võimalik, et Kapi suust võis see välja lipsata vana harjumusena. Kaasa võis aga mängida ka Tamverki isik, kes oli ajavahemikul 1950–1959 liidu tööst ideoloogilistel põhjustel kõrvaldatud ning kellel oli seetõttu tundlikum suhe teoste vastuvõtmisse kui tema noorematel kolleegidel või heliloojatel, kes stalinismi ajal valisid selgelt nõukogude poole. Et koosolekut juhatas Kangro, jäi temale lõppsõna, milles tunneb omakorda ära räätسالiku heatahtliku noodi: „Pealkiri desorienteeris mind. Vanamoodne muusika, mis nüüd on kirjutatud. Võiks ju ette kujutada tänapäeval ka sellist pala“ (5.12.1978).

Nõukogulikku kõnepruuki kasutasid 1970. aastail teoste hindamisel veel vaid mõningad vanema põlvkonna heliloojad, näiteks Lydia Auster (1912–1993) ja Kapp, aga mitte Reimann. Üks väheseid koosolekuid, mis sõnavõttude põhjal võinuks aset leida pigem veerand sajandit varem, toimus 27. detsembril 1977, mil arutati Kapi oratooriumi „Ernst Thälmann“ segakoorile, lastekoorile, solistidele ja sümfooniaorkestrile.¹⁹ Pole teada, kas koosolekul viibis ka nooremaid kolleege – asjaolu, mis 1970. aastate koosolekutel oli muidu norm –, kuid teose hindamisel võtsid sõna vaid vanema põlvkonna autorid (Auster, Lepnurm, Kõrver) ja mõned keskealised heliloojad (Valter Ojakäär (1923–2016), Parsadanjan, Tamberg ja Rääts). Teost peeti kapitaalaseks ja teemalt tähtsaks, mis määratud kõige massilisemale kuulajaskonnale (Ojakäär ja Tamberg) ning jätab suurejoonelise mulje (Lepnurm); autorit õnnitleti „uue võidu puhul“ (Kõrver) ning leiti, et koorikäsitluse ühekülgsuse võis olla „tinginud ilmselt tekst ja sellest tulenev rütmika“ (Lepnurm). Parsadanjani sõnul veetles aga teda „selle teose siirus – see on see, mis alati rõõmustab“. Kiitustele hoogu andvalt kõlas arutelu lõpetuseks veel järgnev:

Lydia Auster: „Teos on täis revolutsioonilist hõngu – siin on tunda rahvamasside võitlust, mehisust, mis lõpeb väga optimistlikult.“

¹⁸ Protokollis on märgitud, et autor tutvustas enne teose kuulamist poeemi programmi, mis aga pole säilinud. Arvata võib, et Tambergi hinnang – „teos jääb kaasajale kaugeks“ – oli mõeldud 20. sajandi muusika kohta üldiselt, mitte nõukogude kaasaja kohta.

¹⁹ Teose alapealkiri „Saksa rahva surematu poeg“ viitab oratooriumi nimega, Saksamaa kommunistliku partei poliitikule Ernst Thälmannile (1886–1944). Manivald Kesamaa tekstile loodud oratooriumi esiettekanne toimus novembris 1977 Estonia kontserdisaalis ning pälvis Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 60. aastapäevale pühendatud üleliidulisel heliloomingu võistlusel I preemia.

Jaan Rääts: „See on suur õnnestumine Kapi loomingus ja meie muusikas üldse.“

Eugen Kapp „Tänan oma kaasvõitlejaid – seltsimehi. [. . .] Teose ma kirjutasin südamest, mind erutas see inimene, tema mehisus ja traagilisus.“ (27.12.1977)

Ühiskondlike meeleolude peegeldumine töökoosolekute protokollides

Mõistagi ei olnud töökoosolekud see koht, kus keegi oleks otsesõnu avaldanud oma poliitilisi tõekspidamisi, eriti aga vastumeelsust nõukogude korra suhtes. Huvi-pakkuva erandi moodustab Kangro oratooriumi „Credo“ op. 21 (loodud 1977) vastuvõtt töökoosolekul 17. jaanuaril 1978. Detsembris ettekandele tulnud teose ladinakeelsest tekstist kõlabki oratooriumis vaid kordustena *credo* (lad k 'mina usun'), muu tekst pärineb Arvi Siialt ning „Kommunismiehitaja moraalikoodeksist“. Töökoosolekul avas arutelu muusikakriitik ja -teadlane Ofelia Tuisk (1919–1981), kelle meelest teose muusika ei seostunud kuidagi lauldava tekstiga:

Mina ei suuda seda teost seostada sellega, mis kontserdi kavalehel oli kirjutatud. Sellepärast tulin siia kontrollima ennast. Selles muusikas on palju igasuguseid kujundeid, mis seostuvad negatiivsega. Muusika ise aga ei seostu kuidagi lauldava tekstiga. Jääb mulje, et tegemist on ühiskonnakriitilise satiiriga. Valitseb sünge toonus, kontsentratsioonilaagrite atmosfäär. Võibolla ma eksin, aga nii saan ma sellest aru. (17.01.1978)

Ühegi teise teose puhul 1970. aastatel niisugust olukorda ette ei tulnud, milles heliloojat oleks otsesõnu (või kaude) süüdistatud ühiskonnakriitikas. Ka kõnealusel koosolekul kolleegid küll reageerisid Tuisu sõnavõtule, kuid ühiskonnakriitika aspekti edasi arendamata. Räätsa sõnavõttus on tajutav seejuures (harjumuspäraselt) „siluv“ toon:

Mind need iseäralikud väljendusvahendid, mis häirisid Tuisku, ei sega. Nendega harjub, olgugi et osalt on ka Tuisul õigus. Kujundid tõesti ei ole alati väga kooskõlas tekstiga, kuid ei tekita minus ka vastuväiteid. Sellist teemat on käsitletud palju traditsionaalsemates kujundites. Murda seda – see on juba ise-enesest tervitatav. [. . .] Teos on terviklik ja tore. (17.01.1978)

Toodud arutelu valguses on põhjust meenutada Kangro oratooriumi kõrval ka üht teist eesti helilooja „Credot“ – Arvo Pärdi 1968. aasta teost. Mõlemad helitööd on analüüsitavad ühiskonnakriitikana, ehkki nende helikeel ja sõnumi edastamise viis erinevad teineteisest tuntavalt. Kui Pärdi dramaatiline kollaaž sedastab sümbolistlikult hea ja kurja võitlust (vt APK), portreteerides autori janunemist ja otsinguid puhtuse ja ilu järele, siis Kangro „muusikalis-poeetiline häälestus on välja peetud juubeldava peo-kõne karakteris“ (Daragan 1992: 76) ning mõjub kokkuvõttes tõesti iroonilise kommen-

taarina teoses kasutatud tekstile. Ka teoste retseptsioon pärast esiettekannet oli võimude poolt täiesti erinev: Pärdi „Credo“ keelati mõneks ajaks ära, Kangro oratoorium pälvis aga Eesti NSV muusikaalase aastapreemia.²⁰

Sageli oligi Tuisk see, kelle sõnavõttud kutsusid kolleege üles järele mõtlema, kas nende hinnangud teostele ka muusika enda kaudu millegagi põhjendatavad on. Näiteks püüdis ta nii enda kui teiste sõnavõttudes teostele omistatud ideoloogilisi tunnuseid alati selgitada muusika kompositsioonitehnilise teostuse, stiilitunnuste vms põhjal ning kolleegidelt aru pärida, kui midagi nende hinnangutes talle arusaamatuks jäi. Toon näitena 6. juunil 1978 toimunud koosoleku, kus kuulati muuhulgas aasta varem konservatooriumi lõpetanud Mark Raisi²¹ loomingut – vokaaltsükli „Mäed“ ning viiulile ja klaverile kirjutatud pala „Igaviku palge ees“. Teoste suhtes oldi üldiselt kriitiline – näiteks Kangro pidas neid otsesõnu kehvadeks, Tambergile jäid „veel igavaks“, kuid lootuses, et Rais alles „otsib oma ütlemissuundust“. Kummalise pöörde võttis aga Austeri jutt, kes, alustades justkui stiiliprobleemiga, jõudis oma mõttega ideoloogilise kodumaatuse motiivini: „Kas noorel autoril on vaja minna sellisele vanale, äraproovitud teele (viiulipala). Selles on palju primitiivsust. Muusikat aga väga vähe. Selline muusika on kodumaatu.“ Järgnes Tuisu vastus, mis Raisi teose kommenteerimise asemel fookustas Austeri hinnangule.

On olemas ka tämbri muusika. Tämbri ise moodustab meloodika ja viisi. Raisil on selleks soont. Kodumaatuse küsimus on segane. Võibolla ka tämbri muusikal on oma rahvuslik aspekt. Praegu see on veel uurimata. Muusikat tuleb hinnata vahetult mulje järgi, kas teda on huvitav kuulata. See on siiski peamine. (6.06.1978)

Ehkki selgi korral helilooja tema loomingule kõlanud hinnanguid ei kommenteerinud, võis noorele autorile veelgi frustreerivamalt mõjuda asjaolu, et samal koosolekul tuldi tema loomingu hindamise juurde hiljem tagasi, siis aga juba võrdlevalt Põldmäe muusikaga (koosolekul kuulati Põldmäe kolme eri aegadel valminud pala – „Prelüüd“, „Fugett“ ja „Postludium“ 4 flöödile, klavessiinile ja löökpillidele). Kolleegide meelest olid Põldmäe teosed „samuti värvimuusika“, mis aga osavalt tehtud (Männik jt).²² Aru-

20 Eesti NSV muusikaalased aastapreemiad 1977. a loomingut eest pälvisid Arvo Pärt (kontsert kahele viiulile ja kammerorkestrile „Tabula rasa“), Raimo Kangro (viiulikontsert ja oratoorium „Credo“), Arno Rohlin (muusikateaduslik uurimus „Väärtusprobleem tõsisel ja kergel muusikas“) ning Hans Hindpere ja Otto Roots („Laul parteist“ muusika ja sõnade loomise eest) (Eesti NSV heliloojate ... 1979: 8).

21 Mark Rais (sünd 1951) lõpetas 1977. aastal konservatooriumis Eugen Kapi kompositsiooniklassi ning on hiljem olnud tegev peamiselt elektronmuusika valdkonnas, kuid HL-i pole ta kuulunud.

22 Termineid *tämbri-* ja *värvimuusika* on eestikeelses muusikaleksikas kasutatud sünonüümidenä.

telu lõpetas Sumera nii: Põldmäe teoseid on „meeldiv kuulata, kuid Raisi muusikat, mis võtete ja loomingu printsiibilt on sarnane, oli piinav kuulata“ (6.06.1978).

Võrdlusi koosoleku päevakorras olnud teoste ja autorite vahel tuli teinekordki ette, kusjuures korraga võidi arvustada ka mitme helilooja loomingut, kui neis nähti ühisosa. Nii said 10. veebruari 1973 koosolekul võrreldavalt valju kriitika osaliseks Ilmar Pakri²³ süit tuubale ja klaverile, Helmut Rosenvaldi (1929–2020) seitsmes keelpillikvartett ning Raimond Lätte (1931–1997) kolm naiskoorilaulu, mida autor mängis elektriorelil. Pakri teosele heideti muuhulgas ette vana muusika stiliseerimist (Reimann, Tormis),²⁴ Rosenvaldi loole kaleidoskoopilisust ja „oma näo“ puudumist (Põldmäe, Kõrver, Kareva) ning Lätte kolmele naiskoorilaulule asjaolu, et „erilist midagi saavutatud ei ole“ (Lepnurm). Nagu tavaks, heliloojad ise kriitikale mitte midagi vastu ei kostnud. Koosolekut juhtinud muusikateadlane Karl Leichter (1902–1987) sõnastas aga eelnevast tõukuvalt väga erandliku lõppsõna: „Isiksuse probleem on huvitav küsimus ja väga oluline. Tugevama isiksuse väljalöömine kunstis on väga positiivne ja selle poole peaksid kõik tungema, sest suures kunstis ütleb ainult see midagi uut oma rahvale ja ühiskonnale. Aitäh“ (10.04.1973).

1970. aastate ühiskondlikku ja kultuurielu iseloomustanud vastuolulisus ja mitmekihilisus heliloojate liidu töökoosolekute protokollides otseselt ei kajastunud. Olude pingestumist näidanud sündmused, nagu näiteks muusikateadlase ja pianisti Helju Taugi (1930–2005) vallandamine konservatooriumist 1975. aastal (TRK 1975) või heliloojate Kuldar Singi ja Arvo Pärdi liidust väljaastumine 1979. aastal ühes viimase Eestis lahkumiseni viinud asjaoludega ei „seganud“ kuidagi töökoosolekute rutiinset korraldust ega avaldanud mõju nende võrdlemisi pingeabana mõjuvale vaimsele õhustikule (Singi lahkumise avaldust vt Klooren 2025, 88).²⁵

Päevakajalised (muusika)sündmused või tähtpäevad leidsid teoste hindamisel äramärkimist peamiselt seoses temaatiliste heliloomingukonkursside või muude tellimustöödega. Näiteks 13. septembril 1977 keskenduti Sumera teose „Muusika kammerorkestrile“ arutelul küll helikeelele, kuid lõpuks avaldas Tamberg ka heameelt dirigent Eri Klasi tellimusel kirjutatud ja RAT Estonia kammerorkestrile pühendatud teose tekkimise üle: „Tore, et sündis uus kollektiiv uue sümpaatse muusikaga.“ Pikemalt alustava kollektiivi tegevusel ei peatunud.

23 Ilmar Pakri lõpetas 1971. aastal konservatooriumi Anatoli Garšneki kompositsiooniklassi, kuid HL-i pole ta kuulunud.

24 Kuna 1970. aastail olid stiililaenuid eesti uues heliloomingus levinud, arutleti nende üle päris tihti ka töökoosolekutel – et kas tulemus on veenev või mitte. Tabavalt sõnastas oma arusaama stiililaenude kasutamisest sel ajal Veljo Tormis: „Kui stiliseerida, siis peab olema selleks lähtepunkt. Muidu on plagiaat“ (10.04.1973).

25 Selge ettekujutuse loovharitlaste jaoks 1970. aastatel pingestunud tööelust annab Jaan Kaplinski (1941–2021) sõnavõtt Eesti NSV Kirjanike Liidu juhatuse koosolekul 1977. aasta novembris, mille sisu ja tagamaid avab põhjalikult Sirje Olesk monograafias „Aegade lugu. Kirjanike liit Eesti NSV-s“ (Olesk 2022, 212–216).

Harva äratasid tähelepanu teoste muud laadi pühendused. 25. detsembril 1979 kuulati Tormise loomingut: „Kurvameelseid laule“ Neeme Järvi peatse Eestist lahkumise puhul ning soololaulu „Roosid Aurora Semperile“ juubilarisünnipäevahommikuks.²⁶ Muusikaliselt võeti lood hästi vastu, keskendudes oodatult rahvaviiside kasutamisele, sealjuures küsimusele, kas ostinaatselt korduv saatekujundus oli mõjuv või mitte. Kümnest sõnavõtjast neli puudutasid ka „Kurvameelsete laulude“ pühendust: Ojakäärul segas programm muusika kuulamist, Mägi hinnangul oli aga „pühendus omal kohal“. „Kadestan Tormise reageerimise kiirust,“ lisas ta. Hirvesood üllatas „Tormise oskus rahvamuusikas leida vastandust ja adekvaatsust tekkinud olukorrale meie kultuuriloos“ ning ka Räätsa meelest oli „Tormise reageerimine kujunenud situatsiooni meie kultuuripildis [. . .] leidnud õnnestunud kajastamist rahvamuusika vahendite kaasabil. Muusika elab omaette edasi ka edaspidi ja on hästi tehtud.“ Lauludele pühenduse lisamine võiski olla Tormisel teadlik võte juhtida töökoosolekul tähelepanu ühiskonnas toimuvale, mis tal ka õnnestus. Eestist lahkujate peamine karistusviis alates sula-ajast kuni 1980. aastate keskpaigani oli nende mahavaikimine avalikkuse ees. Heliloojate puhul (näiteks Pärdi puhul, kes lahkus Eestis 1980. aasta jaanuaris) tähendas see nende muusika esitamise keelamist nii kontsertidel kui raadio- või tele-eetris ning loomingu väljaarvamist mistahes kirjalikest materjalidest, sh koolide õppekavadest. Interpreetide, ka dirigentide jaoks (sh Järvi, hiljem näiteks Rein Rannap) tähendas mahavaikimine aga olukorda, kus nende osalusel valminud salvestuste mängimisel eetris jäeti nende nimi lihtsalt nimetamata. Seetõttu on huvipakkuv, et Järvi lahkumine töökoosolekul ikkagi ära märgiti, mis pälvis kolleegidelt ka eeltsiteeritud tähelepanu. Et Tormis võis seda nimme teha, mõjub aga usutavalt ka hilisemate sündmuste valguses, mil ta tõi ühele 1981. aasta töökoosolekule kuulamiseks Hando Runneli ühiskonnakriitilistele tekstidele loodud laulud „Mõtisklusi Hando Runneliga“ ja „Lojaalsed laulukesed“ – erinevalt „Kurvameelsetest lauludest“ pälvisid need aga ka võimude tähelepanu ja pahameele (vt lähemalt Klooren 2025, 93–95).

Kuna loomeliidu tegevus tähendas nõukogude ajal ka kaasärääkimist muusikahariduslikes küsimustes, jõudsid needki teemad vahel töökoosolekute lauale (nt 20.03.1973 oli terve koosolek pühendatud nõupidamisele laste ja noorsoo muusikalise kasvatuse küsimustes, 10.05.1977 tutvuti HL-le kuuluvate koolimuusika instrumentidega). Kompositsioonialast kõrgharidust koosolekutel aga ei arutatud. Riivamisi puu-

26 Tsükli „Kurvameelsed laulud“ palu „Lauliku lapsepõli“, „Neidude kurbus“ ja „Vaeslapse kaebus“ kuulati töökoosolekul nende algversioonid metsosopranile ja puhkpillikvintetile (esitasid Leili Tammel ja Jaan Tamme nimeline puhkpillikvintett). Teose pühendus tulenes dirigent Neeme Järvi otsusest lahkuda perega Eestist 1980. aasta algul, kuna Nõukogude Eestis valitsenud süsteem polnud talle enam vastuvõetav ning tal puudus loominguvabadus (Järvi 1997, 128). Töökoosoleku toimumise ajaks oli aga Järvi juba loobunud ERSO peadirigendi kohast (oktoobris 1979) ning andnud teada oma soovist lahkuda Nõukogude Liidust.

dutas teemat vaid Sumera oma kommentaaris Grünbergi progeroki taotlustega kaheosalise kantaadi „Küsi eneselt“ salvestise kuulamise järel 26. juunil 1977 (teos on loodud solistidele, segakoorile, klahvpillidele, oboele ja rütmiansambli). Hinnangutes Grünbergi kui kompositsioonialase väljaõppeta autori kantaadile oli tunda sõnavõtnute – Sumera, Naissoo, Räätsa, Marguste, Tambergi, Reimanni ja Kangro – siirast huvi kuulatud materjali vastu. Teost peeti õnnestunud sünteesiks akustiliste instrumentide ja masinamuusika vahel, millel samuti oli (juba) olemas oma kuulajaskond. Autorilt küsiti mh kantaadi noodistuse ning elava ettekandmise võimaluste kohta, saades vastuseks, et tegelikult oli seda juba ka tehtud. Suhtudes Grünbergi „andekalt kirjutatud“ teosesse „väga soojalt“, leidis Sumera, et kantaat ei jää alla konservatooriumi diplomitöödele ning lisas: „Kummaline, et Grünberg ei saanud konservatooriumi sisse“ (26.06. 1977). Grünberg oli lõpetanud Tallinna Muusikakooli teooria erialal 1976. aastal ning tegutses sestpeale stuudiomuusiku ning levimuusika loojana, sh multifilmi- ja filmimuusika autorina. Kõnealust kantaati oli juba kuulatud heliloojate liidu noortesektiooni koosolekul, misjärel Uno Naissoo soovitusel toodi see ka töökoosolekule.²⁷ Sealtmaalt edasi oli Grünberg kutsutud külaline heliloojate liidu töökoosolekutel (proge)roki suunitlusega muusika hindamisel, mis hoogustus kümnendi lõpul ning uue alguses. 1983. aastal sai temast loomeliidu esimene akadeemilise taustata liige, mis näitab suhtumise muutumist professionaalse heliloomingu viljelemise võimalustesse. Märkiliseks võib aga juba 1977. aasta protokollis pidada Räätsa soovi teost „avallikkusele näidata“, mis sisuliselt tähendas ettepanekut teose eest honorari maksmiseks ja uuteks esitusteks või (olemasoleva) salvestuse levitamiseks. Et kantaadi tekst polnud salvestusel mitte igal pool piisavalt hästi välja kuulda, lubas Tamberg endale – näitena koosolekute vabast õhustikust – ka järgmise märkuse: „Kas on selle teksti Sumera, kes tegi helitöötluse, kihva keeranud või ei saagi seda teha paremini?“ Kolleegiaalsele tögamisele vastas aga hiljem Grünberg ise: „Kui teksti rohkem esile tuua, siis kaotab foon oma mõju“ (26.06.1977).

Arutelu

Seda, milliste ootustega heliloojad oma teoseid töökoosolekule näitama läksid või kuidas nad end kriitika puhul tunda võisid, pole protokollide põhjal lihtne järeldada, kuna autorite endi „häält“ on selleks aruteludel liiga vähe kuulda. Oletusi saab aga teha ka nende vaikimise kui teatud suhtumise või meeoleolu väljenduse põhjal. Enamasti anti heliloojale sõna enne teose läbikuulamist, harvem vahetult selle järel

²⁷ Töökoosolekute fookus oli selgelt loomeliidu liikmete muusikal, kuid vahel kuulati seal ka konservatooriumi üliõpilaste loomingut (peamiselt diplomitöid, harvem teisi, nn paljutöötavaid teoseid) ning aastast korra-kaks ka keskastme muusikakoolide õpilaste muusikat.

– autor edastas põhiinfo esituskooresseis, žanri, osade arvu, tellija vms kohta, s.t teose laiemat kunstilist eesmärki, püüdlusi või väljakutseid selgitamata. Arutelu käigus ja lõpus võttis autor harva sõna: vastas vahel küsimustele teose esituse ja rakendatavuse kohta või tänas kolleege tähelepanekute eest. Oma suhtumist hinnangutesse – olid need siis kiitvad, laitvad või mõlemat läbisegi – autor ei väljendanud.

Protokollide põhjal otsustades ei näidanud lugude autorid sedagi välja, kas neil kolleegide arvamuse vastu üldse mingit huvi oligi. Vast olnuks loomulikum arutada loomeküsimusi väiksemas, lähemate mõttekaaslaste ringis, nagu seda on igal ajal tehtud ning tehti kindlasti ka toona. Aga et reeglid nõudsid loomingut esitlemist loomeliidus, võis mõnegi helilooja jaoks olla töökoosolekutel ennekõike formaalne roll.

Mõningast huvi hindamisarutelu kui protsessi vastu protokollidest siiski nähtub, ehkki siingi koonduvad näited muusika analüüsi asemel pigem teoste pealkirjade ümber. Näiteks arutati 11. aprillil 1978 Arvo Pärdi teost „Fratres“, mida hinnati ilusa ja puhtalt teostatud teose ning värvika harmoonilise kokkukõlavusega muusikana (Tamberg, Mägi ja Tormis), mis imponeeris oma rahuliku toonusega (Stepanov). Elevust tõi koosolekule aga mõttevahetus „Fratrese“ (protokollis tõlgitud „Vennad“) pealkirja osas. Ants Sõbra (1928–1995) küsimusele, milline on pealkirja suhe loodud muusikaga, vastas autor, et tal „on huvitav küsimusele veel mitte vastata,“ andes sellega võimaluse arutelu jätkumisele, mis kulges nii: Sõber ise võttis kuuldu vastu kui kujundusmuusikat, mis läks aga tema meelest vastuollu teose nimetusega; Stepanovit segas muusika ja pealkirja vaheline lõhe, Mägi ei mõelnud teost kuulates pealkirjale üldse ning pianist ja muusikateadlane Vardo Rumessen (1942–2015) nägi „Fratreses“ viidet esitajale Hortus Musicusele, pakkudes loo pealkirjaks hoopis „Vendlus“. Lõpuks Pärt siiski vastas: „Tegemist on variatsioonidega, mis on teineteisele väga lähedased ja sarnased,“ mis mõjus kainestava kontrastina kolleegide eelnevale mõttelennule. Olu-kordi, kus helilooja oleks teadlikult kruttinud üles kolleegide huvi oma teose sünniloo või pealkirjastamise tagamaade vastu, tuli aga koosolekutel ette siiski väga harva.

Põldmäe meenutusel oldi töökoosolekutel enamasti üksteise suhtes küllaltki delikaatsed ja kollegiaalsed (Varres 2024, 1. saade), mis aga protokollide põhjal päriselt paika ei pea. Karm kriitika võis osaks saada nii algajatele kui kogunud heliloojatele ning küllalt järsult väljendasid end hindajatena seejuures noorema põlve autorid. Julgema ja sageli vaimuka sõnaseadjana jäi silma eriti Kangro, kelle hinnang näiteks Lätte koorilauludele kõlas nii: „Kirjaoskajalikud laulud, keskmiselt kujundivaesed“ (22.03.1977). Rein Laulu seeriatehnikas loodud sümfoonia kohta – mis kutsus koosolekul teiste kolleegide poolt esile väga sisuka arutelu – sõnas Kangro aga lühidalt: „Mulle seeriamuusika üleüldse ei meeldi ja sellepärast ei räägigi midagi“ (6.09.1977).

„Küllaltki delikaatselt“ suhtusid kriitikasse tõesti teoste autorid, piirdudes ka teravate hinnangute puhul viisakate tänusõnadega või kasutades võimalust öeldule

üldse mitte midagi vastata. Siiski on autorite vaikimine liiga süsteemne selleks, et pidada seda ainult solvumise või ükskõiksuse väljenduseks. Pigem jääb mulje, et pikemaid kommentaare neilt ei oodatud.

Kõige tundlikumalt reageeris vaadeldaval perioodil kriitikale toona 26-aastane Kuulberg, kelle kammersümfooniast arutati 2. oktoobril 1973. Samal aastal oli jõutud kuulata juba kuut Kuulbergi soolo- või kammeransambli teost („Kolm impressiooni“ klaverile, kontsertsonaat soolotšellole, „Neli impressiooni“ klaverile, „Neli novelli“ altflöödile ja keelpillikvartetile, sonaat tromboonile ja klaverile ning süit tuubale ja klaverile), mis kõik olid peamiselt või vägagi hästi vastu võetud. Juba nädal pärast tema kammersümfoonia arutelu kõlas töökoosolekul ka „Adagio ja rondo“ keelpillikvartetile, mis kokkuvõttes tegi Kuulbergist 1973. aastal kuulatuima autori heliloojate liidu töökoosolekutel.²⁸ Hinnangud Kuulbergi kammersümfooniale olid aga vastakad. Kui mõned kolleegid pidasid teost huvitavaks, „ilusa käekirja“ ja kooskõlaga stiilitundlikuks muusikaks, isegi imposantseks ja tähelepanu väärt helitööks (Hirvesoo, Kapp, Pedraudse, Jalajas), siis Reimann „ei saanud [teosest] aru“. Tema hinnangul oli loos küll ilusat ja kõlavat muusikat, kuid sümfoonia seisukohalt jäi puudu „sisu arengust“. Teosena, milles „palju illustratiivset“, see sümfoonia kōnelejat ei rahuldanud – „See on tühi muusika minu jaoks,“ leidis Reimann, kellele sekundeeris Parsadanjan: „Liiga kirju. Viini koolkonnast, Ravelist – igast on midagi, mis ei seostu ühtseks stiilseks tervikuks. Väikese sümfoonia jaoks on liiga vähe arengut.“ Seepeale näis Kuulberg ägestuvat: „Mis stiili puutub, siis arvestage seda, et teos on loodud kaks aastat tagasi. Ma pole oma stiili veel saavutanud. Otsin seda – nii noorelt inimeselt nagu mina oleks seda nõuda ebaloogiline. Et sümfooniast kirjutada, tuleb kauem elada. Kuidas seda siis nimetada?“ Ehkki teoste žanrilise määratluse ning stiililise ühtluse ja veenvuse teemat tõstatati ka teiste autorite puhul, võis konkreetsele koosolekul Kuulbergi ärrituse põhjustada kollegiaalse õlatunde puudumine – ilmselt polnud seal noorematest kolleegidest ei Põldmäed ega kevadel konservatooriumi lõpetanud ning juba liitu vastu võetud kolleege-sõpru Sumerat ja Kangrot, kes edaspidi üksteist toetasid; samuti puudusid muidu neis nii aktiivselt osalenud ning just noorte heliloojate tunnustajatena silma jäänud Tamberg ja Tormis.²⁹ Kuulbergi „juhtum“ initsieeris tänuväärselt veel järgnevagi mõttevahetuse samal koosolekul, milles sõnastati (vanemate) kolleegide ettekujutus sellest, milline peaks olema autori (emotsionaalne) vastuvõtt tema muusika kohta käivale kriitikale. Tsiteerin protokoll viimaseid sõnavõtte:

28 Kuulbergi loomingulise produktiivsuse kohta 1970. aastatel vt ka Järg 1992.

29 Töökoosolekute üldpilt autorite vahelist nn põlvkondlikku lojaalsust siiski ei sedasta, nagu näitas ka artiklis eespool analüüsitud Mark Raisi loomingu vastuvõtt.

Eugen Kapp: „Ärge arvake, et Teid keegi maha on teinud ja Teie läbi ei löö. Teie lööte läbi oma karakteriga. Neist sõnavõttudes on alati kasulik õppida.“

Jaan Rääts: „Kuulbergi äge väljaastumine pole nagu põhjendatud.“

Eugen Kapp: „Parsadanjan ütles otseselt välja, mida ta mõtles.“

Jaan Rääts: „Üks teos ei tohiks halva suhtumise põhjuseks olla. Solvumiseks pole põhjust – pole ju midagi imelikku, kui teine autor teisiti mõtleb. Autori jaoks on teos vajalik – mis ta eesti muusika pinge-reas on – selle arvamuse ütleb aeg.“ (2.10.1973)

Ehkki ka edaspidi kujunes Kuulbergi teoste arutelu keskmisest sisukamaks, ei reageerinud helilooja kriitikale enam nii intensiivselt. Näiteks 18. jaanuaril 1977 kuulatud klaverisonaadi arutelu keerles teose stiililise ebaühtluse ümber, mida kõige pikemalt tegi Rääts:

Probleem on alguses – sissejuhatuses. Siin dramaturgiliselt midagi ei klapi – see nõudnuks nagu mingit oratoriaalset jätku. II osas arpedžo kohad ei meeldi, lähevad oma võtetelt kohvikumuusika kanti. Finaal meeldis. Taoline eklektika mulle istus. Jäi pisut puudu eklektilise sulami kuulbergilikust aspektist.

Vastuseks sõnas kriitikas karastunud Kuulberg: „Arpedžosid sean, aga valss lõpus jääb.“ Sellegi arutelu lõpetas ehträätsalik kokkuvõte: „Teos on huvitav ja kutsus esile mõttevahetuse. Küllap autor ise teeb sellest järeldusi ja ka vastavaid parandusi, enne kui teos läheb ettekandele“ (18.01.1977).

Kokkuvõte

Eesti NSV Heliloojate Liidu töökoosolekute uurimine vaimse õhustiku aspektist võimaldas märgata ja analüüsida tegureid, mis mõjutasid heliloojate töö- ja loomingu- gualast heaolu 1970. aastail. Töökoosolekute ideoloogiline eesmärk ja korraldus olid nõukogude süsteemis küll võimu poolt määratud ja püsisid vormiliselt okupatsiooni- perioodi lõpuni, kuid ühes poliitiliste olude teisenemise ja uute heliloojate pealekas- vuga olid 1970. aastateks muutunud nii koosolekute (kontrolli)õhkkond kui ka sõna- võttude retoorika. Ajastu vastuolulisus avaldus töökoosolekute puhul ka selles, et loomeliidu algusaegadel kehtinud reeglid teoste hindamiseks sotsrealismi ideoloogi- lises raamistikus, nagu ka nende läbikuulamine avaliku esitamise eeldusena, 1970. aas- tail enam sisuliselt ei kehtinud, kuid ometi peeti koosolekuid iganädalaselt edasi. Jääb mulje, et peamiselt formaalsetel, honorari väljamaksmisega seonduvatel põhjustel jätkunud koosolekute ebaloomulikkust tajusid ka heliloojad ise, mida näitas sõnavõt- tudes mõningane reflekteerimine koosolekute eesmärgi ja mõttekuse üle. Märgiliseks võib pidada sedagi, et heliloomingu kui nõukogude süsteemis selgelt ühiskondlik- ideoloogilise funktsiooniga loomežanri arutelud kulgesid 1970. aastate töökoosoleku-

tel üldjuhul isoleeritult muus muusikaelus või ühiskonnas toimunud; ka võimude ja loovharitlaste vahel kümnendi jooksul pingestunud suhteid koosolekute sõnavõttude ei peegelda. Erandi moodustasid riiklikud tähtpäevad ja nendega kaasnenud ideoloogilise temaatikaga helitööde arutelud, mis möödusid aga ilma eriliste meeleolumuutusteta. Ühiskonnakriitikat mainiti otsesõnu vaid Raimo Kangro oratooriumi „Credo“ arutelul 17. jaanuaril 1978 ning aimatav oli see ka 25. detsembril 1979 Veljo Tormise „Kurvameelsete laulude“ kuulamise järel kõlanud arvamustes seoses teose pühendusega Neeme Järvi peatsele Eestist lahkumisele.

Teoste hindamisel toonitati sageli, et ühe kuulamise järel oli neist keeruline teravlikku pilti saada, pealegi esituste kaudu, mis enamasti polnud viimistletud (seda nii elavate ettekannete kui fondivõtete puhul). Osalt ehk seetõttu mõjutasid töökoosolekute meeleolulisust küllalt vähe sõnavõttud, milles arvustati teose ülesehitust, stiili ja/või vormiküsimusi ehk helitöö kõiki neid aspekte, mis väljaspool töökoosolekut võiksid potentsiaalselt määrata teose kunstiväärtuse või koha kontserdielusus. Sagedast kõneainet pakkusid koosolekutel aga ka teose rakendatavus kontserdirepertuaaris või pedagoogilisel eesmärgil – küsimused, milles oli kolleegidel omavahel ka ehk lihtsam üksmeelele jõuda. Suuremat elevust põhjustasid aruteludel teoste žanrimääratlused, kuna nende kasutamisel oodati muusikalt teatud tunnuseid ning samuti mõjutasid need ka honorari suurust.

Olgugi, et loominguarutelude sõnavõtte – Bitzeri mõistes retoorilist olukorda – kujundasid veel ka 1970. aastail koosolekute ideoloogiline ja praktiline eesmärk ning varjatud meelsuskontroll, saab protokollide põhjal väita, et tol kümnendil toimusid koosolekud siiski küllalt pingevabas õhkkonnas. Artiklis toodud näited meeleolude teravnemisest ja võimalikest haavumistest HL-i töökoosolekutel jäävad üldpildis siiski erandlikeks. Õhustiku kujundamisel oli seejuures märkimisväärne roll 1974. aastal loomeliidu juhatuse esimeheks valitud Jaan Räätsal, kelle kreedoks võib pidada tema lõppsõna 23. jaanuaril 1973 toimunud arutelul: „Igaüks kirjutagu nii, nagu ta natuur on.“ Alo Põldmäe paralleel töökoosolekute ja tänapäeval levinud töövormi, loomingulise laboratooriumi vahel (Varres 2024, 3. saade) mõjub aga 1970. aastate üldpildis siiski idealiseeritult. Isegi kui kohtumiste vaimne õhustik oleks juba toona soosinud sisulisemaid arutelusid, takistas seda koosolekute ajalooline korraldus, sealhulgas sageli liiga kirju muusikavalik. Arutelude lõppsõnas märgiti üldiste tänusõnade kõrval nii mõnigi kord, et kuulatud teos kutsus esile mõttevahetuse, kuid tegelikkuses piirduis sõnavõttude tüüpiliselt aramusavalduste laialipillutud jadaga, millest sisulist arutelu ei moodustunud. Sisulisemateks mõttevahetusteks otsiti privaatsemaid sfääre, mida Põldmäe meenutusel pakkus tol ajal kasvõi Kuku klubi.

Allikad

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

APK = „Credo“. dat.-ta. Arvo Pärdi Keskuse veebileht. Vaadatud: 10. aprill 2025. <https://www.arvopart.ee/arvo-part/teos/576/>.

Bitzer, Lloyd F. (1968) 1992. „The Rhetorical Situation.“ – *Philosophy & Rhetoric*, nr 25, *Selections from Volume 1*, 1–14.

Daragan, Dina. 1992. „Raimo Kangro.“ Tõlkinud Merike Vaitmaa. – *Eesti tänase muusika loojaid*, 57–96. Tallinn: Eesti Muusikafond.

Eesti NSV heliloojate ja muusikateadlaste looming. Statistiline aruanne 1970–1974. 1974. Tallinn.

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

Eesti NSV heliloojate ja muusikateadlaste looming. Statistiline aruanne 1979–1983. 1983. Koostanud Vaike Sarv ja Alo Põldmäe. Tallinn: Eesti NSV Heliloojate Liit, NSV Liidu Muusikafondi Eesti Vabariiklik Osakond.

Eesti NSV kultuuriasutuste ajaloo teatmik (V). Loomingulised liidud ja ühingud 1940–1970. 1986. Tallinn: Eesti NSV Arhiivide Peavalitsus, ENSV Oktoobrirevolutsiooni ja Sotsialistliku Ülesehituse Riiklik Keskarchiiv.

EMBL = *Eesti muusika biograafiline leksikon*. 2 köidet. Toimetanud Tiina Mattisen, Ene Pilliroog, Mall Põldmäe ja Tiina Õun. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus 2007 ja 2008.

EMIK = Eesti Muusika Infokeskuse veebileht. www.emic.ee.

ENSV HL põhikiri 1953 = „IV kongressi materjalid (stenogramm, resolutsioon) ENSV Heliloojate Liidu põhikiri.“ – ENSV Heliloojate Liit. Rahvusarhiiv, ERA.R-1958.1.70.

ETV 1979 = „Muusikaelu. Heliloojate liidu kongressi eel.“ [Intervjuud heliloojate, muusikateadlaste ja külalistega: Sumera, Reiman, Rumessen, Ljubimov, Kangro.] – *Eesti Televisioon*, esmaeeter 4. veebruar. Reporter Raili Sule. <https://arhiiv.err.ee/video/vaata/muusikaelu-heliloojate-liidu-kongressi-eel-377823>.

Fainberg, Dina ja Artemy Kalinovsky. 2016. „Introduction.“ – *Reconsidering stagnation in the Brezhnev era: ideology and exchange*, koostanud Dina Fainberg ja Artemy Kalinovsky, vii–xxii. Lanham [etc.]: Lexington Books.

Gross, Sally Ann ja George Musgrave. 2020. „Sanity, Madness and Music.“ – *Can Music Make You Sick? Measuring the Price of Musical Ambition*, 25–39. London: University of Westminster Press. <https://doi.org/10.16997/book43>.

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

Järvi, Neeme. 1997. „„Go West!“ – Lahkumine.“ – *Maestro. Intervjuud Neeme Järviga*. intervjuueerinud Priit Kuusk ja Urmas Ott, 128–137. Tallinn: SE&JS.

Kaasik, Peeter. 2014. „„Meeleolu on positiivne, kuid...“ Avalikust arvamusest Nõukogude Eestis partei ja julgeoleku meelsusaruannete põhjal [I].“ – *Tuna* 4: 57–73.

———. 2015. „„Meeleolu on positiivne, kuid...“ Avalikust arvamusest Nõukogude Eestis partei ja julgeoleku meelsusaruannete põhjal II.“ – *Tuna* 1: 51–70.

- Klooren, Äli-Ann. 2019a. „Mitusada tundi ja kümme aastat.“ – *Sirp*, 5. aprill.
- . 2019b. *ENSV Heliloojate Liit ja NSVL Muusikafondi Eesti Vabariiklik Osakond aastatel 1944–1966*. Magistritöö. Käsikiri. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- . 2025. „Eesti NSV Heliloojate Liit ja Muusikafond.“ – *Elav. Helisev. Loov. Eesti Heliloojate Liit 100*, toimetanud Virge Joamets ja Tiina Mattisen, 28–111. Tallinn: Eesti Muusikafond.
- Kõlar, Anu. 2010. *Cyrillus Kreek ja Eesti muusikaelu*. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Väitekirjad 5.
- . 2025 [ilmumas]. „Vabaduse illusioon Eesti muusikas: sulaaeg“; „Eesti muusika 1970. ja 1980. aastatel“. – *Eesti muusikalugu II*. Käsikiri autori valduses.
- Lepingud 1972–1979 = „ENSV Kultuuriministeeriumi loominguksid lepingud 1972–1979.“ – EV Kultuuriministeerium. Rahvusarhiiv, ERA.R-1797.3.2564.
- Lepingud 1976 = „ENSV Kultuuriministeeriumi loominguksid lepingud 1976.“ – EV Kultuuriministeerium. Rahvusarhiiv, ERA.R-1797.3.2346.
- May, Christopher J. 2016. *System, Gesture, Rhetoric: Contexts for Rethinking Tintinnabuli in the Music of Arvo Pärt, 1960–1990*. DPhil thesis. Lincoln College, University of Oxford.
- Olesk, Sirje. 2022. *Aegade lugu. Kirjanike liit ENSV-s*. Tallinn: Eesti Kirjanike Liit.
- Peirumaa, Rita. 2004. *Hruštšovi aja „sula“ ning muudatused ENSV kunstipoliitikas ja -elus 1950. aastate teisel poolel*. Magistritöö. Tartu Ülikool, filosoofia teaduskond, ajaloo osakond.
- Protokollid 1973–1979 = „ENSV Heliloojate Liidu töökoosolekute protokollid“, aastakäigud 1973–1979. Eesti Ajaloomuuseumi Teatri- ja Muusikamuuseumi arhiiv, ETMM 8934 MO 257:1/27:1 (1973), ETMM 8934 MO 257:1/28:1 (1974), ETMM 8934 MO 257:1/29:1 (1975), ETMM 9436 MO 257:1/30:1 (1976–77), ETMM 9436 MO 257:1/31:1 (1978–79), ETMM 10435 MO 257:1/38:1 (1987).
- Protokollid 1976 = „ENSV Heliloojate Liidu juhatuse protokollid 1976.“ – Eesti Ajaloomuuseumi Teatri- ja Muusikamuuseumi arhiiv, ETMM 11302 MO 257:1/10. karp.
- Ross, Jaan. 2010. „Tormis ja minimalism. Ettekanne rahvusvahelise köitekunstinäituse „Scripta manent IV“ konverentsil 28. IX rahvusraamatukogus.“ – *Sirp*, 8. oktoober.
- . 2017. „Veljo Tormis and Minimalism: On the Reception of His New Musical Idiom in the 1960s.“ – *Res Musica*, nr 9, 109–118.
- Rääts 1979 = „Eesti NSV Heliloojate Liidu juhatuse esimehe Jaan Räätsa ettekandest [loomeliidu XI kongressil].“ – *Sirp ja Vasar*, 16. veebruar 1979.
- Sapunjan, Inga. 2021. „Vastuoluline kaasajakujutus stalinismiaegses proosas. Koosoleku motiiv.“ – *Keel ja Kirjandus* 64 (4): 283–300. <https://doi.org/10.54013/kk760a1>.
- Stanevičiūtė, Rūta. 2015. Ideological tensions and Lithuanian music of the late Soviet period. – *Sociocultural crossings and borders: Musical microhistories*, koostanud Rūta Stanevičiūtė ja Rima Povilionienė, 231–250. Lithuanian Academy of Music and Theatre: Vilnius.
- Steiner, Timo. 2008. „Jaan Rääts elust, inimestest ja muusikast. Timo Steineri intervjuu heliloojaga mais-juunis 2007.“ – *Helilooja Jaan Rääts*, toimetanud Evi Arujärv, Maarja Kasemaa ja Tiina Mattisen, 106–165. Tallinn: Eesti Muusika Infokeskus.
- SV 1957 = „Heliloojate teine kongress lõppes.“ – *Sirp ja Vasar*, 12. aprill 1957.
- SV 1962 = „Kommunismi muusikakultuuri poole.“ – *Sirp ja Vasar*, 30. märts 1962.
- SV 1974a = „Tähelepanu ideoloogiakaadrile.“ [Tõlge/väljavõte ajalehest Pravda.] – *Sirp ja Vasar*, 13. september 1974.

SV 1974b = „Suvejärgses Heliloojate Liidus.“ – *Sirp ja Vasar*, 13. september 1974.

SV 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. aprill 1984.

Tauk, Helju. 1973. „On kujunemas uus põlvkond.“ – *Sirp ja Vasar*, 8. juuni.

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

TRK 1975 = „Tallinna Riikliku Konservatooriumi Nõukogu koosoleku prot. nr. 28.“ – Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia arhiiv, 29. aprill 1975.

Ustav 1968 = Materialy IV Vsesojuznogo s'ezda sojuza sovetskih kompozitorov 1968. Ustav sojuza kompozitorov CCCP. Moskva: Sovetskij kompozitor = Материалы IV Всесоюзного съезда союза советских композиторов 1968. Устав союза композиторов СССР. Москва: Советский композитор.

Varres 2024 = „Töökoosolek. Protokollitud helilooming, 1–4.“ – Klassikaraadio. Saated eetris 5., 12., 19., ja 26. novembril 2024. Vestlevad saate autor Ardo-Ran Varres ja helilooja Alo Põldmäe.

Vardja, Meeta. 2024. *Tallinna Riikliku Konservatooriumi muusikateaduse kateeder aastatel 1944–1968*. Väitekiri muusikaajaloos. Käsikiri. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

Veenre, Anu. 2023. „Teose ühisautorsus ja selle mängulised elemendid heliloojate põlvkondliku mõttekaasluse peegeldajana Malera Kasuku klaveritrios (1977).“ – *Res Musica*, nr 15, 63–86. <https://doi.org/10.58162/SYB8-HR18>.

Yurchak, Alexei. 2006. *Everything was forever, until it was no more: the last Soviet generation*. Princeton (N.J.); Oxford: Princeton University Press.

Anu Veenre – 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.

E-post: [anu.veenre\[at\]eamt.ee](mailto:anu.veenre@eamt.ee)

Lisa. 1977. aastal toimunud Eesti NSV Heliloojate Liidu töökoosolekute päevakord

Tabelis on esitatud: (I) protokoll number, (II) koosoleku kuupäev, (III) leheküljenumber protokolliraamatus, (IV) koosoleku juhataja ja protokollija nimed (kohakuti), (V) päevakord, (VI) sõnavõtnute arv ja (VII) kell 18 alanud koosolekute lõppemisaeg.

Teoste pealkirjad on esitatud kujul, nagu need esinevad hiljem heliloojate loome-nimekirjades Eesti Muusika Infokeskuse veebilehe (EMIK) või „Eesti muusika biograa-filise leksikoni“ (EMBL) andmestikes.

Sõnavõtnute arv tähistab koosolekul arvamust avaldanud isikuid ega tee vahet selle põhjal, kas sama inimene hindas üht või mitut teost. Tüüpiliselt jagunesid sõna-võtnud eri teoste vahel – osa osalejatest keskendus ühele, teised mõnele muule heli-teosele. Selline muster kordus ka teiste analüüsitud koosolekuaastakäikude puhul. Erandiks oli koosoleku juhataja, kelle lõppsõna sisaldas tavapäraselt kokkuvõtet iga arutluse all olnud loo kohta. Keskmiselt avaldati ühe teose kohta 5–7 arvamust, mida kinnitavad ka need tabelis esitatud koosolekud, mille päevakorras oli hinnata vaid üks teos.

I	II	III	IV	V	VI	VII
1.	11.01.1977	109	Jürisalu Kangro	Auster – „Pidulik proloog sümfooniaorkestrile“ Kangro reisimuljed Tšehhoslovakiast Kantšeli – Sümfoonia nr. 4	5	19:30
2.	18.01.1977	110	Rääts Koha	Kangro – „In beat“ op. 20 nr. 1 („Muusika kahele klaverile“) Kuulberg – Sonaat klaverile	14	19:15
3.	25.01.1977	113	Jürisalu Koha	Põldmäe – Sonatiin klaverile Boris Tšaikovski – Orkestriteos „Teema ja kaheksa variatsiooni“	6	19:00
4.	1.02.1977	114	Rääts Koha	NSVL Muusikafondi EV Osakonna aruanne 1976. a. tööst Garšnek – Sümfoonia nr. 3	10	19:45
5.	8.02.1977	116	Rääts Kangro	Tubin – „Seitse prelüüdi“ klaverile [arutelu ei protokollitud] Kuulberg – Trio	7	20:00
6.	22.02.1977	118	Arro Koha	Garšnek – Sonatiin klaverile Inglise muusikat heliplaatidelt (Delius, Holst; kommenteerib Leo Normet)	6	19:45
7.	1.03.1977	119	Rääts Koha	Muljeid NSVL HLI juhatuse pleenumilt (IV) (Rääts) Dok.film „Juhan Liiv“ (Sumera muusika) Nukufilm „Sosssepp“ (Kõrveri muusika) Joonisfilm „Kütt“ (Sumera muusika)	-	19:50
8.	15.03.1977	120	Rääts Koha	Laiendatud juhatuse koosolek 1980. a. laulupeo repertuaari küsimustes Rosenvald – Klaverisonaat Poliitõppus „Kunsti kaasaegsuse probleeme ENSV muusikakultuuris“, lektor Leo Normet	9	20:50

9.	22.03.1977	122	Tormis Koha	Lepnurm – „Meenutusi isast“, „Maa mees“ (RAMi topeltkvartett) Sau – tsükkel „3 armastuslaulu“ Lepnurm – „Kodumaale“, „Laulikule“ (RAM) Lätte – „Põhjamine laul“ (segakoorile), „Valge toomingalõhnaline öö“ (naiskoorile) Põldmäe – 3 laulu Hando Runneli tekstidele (bass-baritonile ja kammeransamlile) Koha – Kantaat meeskoorile ja sümfooniaorkestrile „Astub aeg“	17	19:35
10.	29.03.1977	126	Rääts/ Aarne Jürisalu	Koosoleku algul õnnitleb Jaan Rääts juubilare Els Aarnet ja Boris Körverit nende 60. sünnipäeva puhul Veevo – segakoorilaulud Kapp – vokaaltsükkel „Aastaajad“ Pärt – „Cantus Benjamin Britteni mälestuseks“ Põldmäe – „Maine hellus“ kammerkoorile Männik – „Aafrika mehed“ kammerkoorile Aarne – „Tujukad hetked“ klaverile	21	20:30
11.	5.04.1977	131	Marguste Koha	Männik – „Neli Mart Raua laulu“ Veevo – Klaveripala lastele Kangro – Lastetrio Kangro – 8 laulu tsüklist „Laste muusika“ Tormis – „Põhja-vene böliina“ meeskoorile ja solistidele Tormis – „Kolm setu töölaulu“ segakoorile	19	20:00
12.	12.04.1977	135	Rääts Kangro	Ignatjev – Neli soololaulu Kuulberg – Soolosonaat viiulile nr. 3 Kapp – Kontsert-süit „Inimene ja meri“ meeskoorile ja kahele klaverile	17	–
13.	19.04.1977	138	Rääts Koha	Poliitõppus „Kunsti kaasaegsuse probleeme Nõukogude Eesti kujutavas kunstis“, lektor B. Bernštein Jürisalu – Kvintett nr. 2 Sink – Sümfoonia nr. 1 [sellise nimetusega teos puudub helilooja loomenimestikus]	14	20:30
14.	26.04.1977	141	Rääts Topman	Rosenvald – Kuus klaveripala lastele Parsadanjan – Kontsert flöödile ja kammerorkestrile Tubin – Klaverikvartett (teost tutvustas ja kommenteeris Vardo Rumessen)	10	20:00
15.	10.05.1977	145	Rääts Koha	Tutvumine Heliloojate Liidule kuuluvate koolimuusika instrumentidega. Tutvustab ja selgitusi annab Heino Jürisalu Filmiprogramm: „Taasleitud laul“ (film Veljo Tormisest), „Pühapäev“ (joonisfilm, kujundusmuusika Bing Floyd ans. [sic!], „Savitüki lugu“ (nukufilm, Hannes Valdma kujundus ja muusika), „Jänes“ (joonisfilm, Sumera muusika)	–	20:00
16.	17.05.1977	146	Tamberg Koha	Tallinna Riikliku Konservatooriumi ja Tallinna Muusikakeskkooli õpilaste looming (arvamust avaldasid Sumera, Mägi, Rääts, Kapp, T. Koldits, Jürisalu ja Garšnek; sõnavõtte ei protokollitud)	(8)	20:40
17.	24.05.1977	148	Rääts Koha/ Jürisalu	Loeng „Rahvusvaheline olukord“, lektor R. Mälk. Naissoo – Kolm laulu poistekoorile Mägi – „Mõistatused“ poistekoorile Põldmäe – Seitse klaveripala lastele Otsa – Polüfooniline tsükkel vanades laadides Kangro – Neli klaveripala	14	20:30
18.	31.05.1977	151	Tamberg Topman	Ignatjev – Neli lastelaulu Marguste – Koorimuusikat mitmest aastast „Tornimuusika“ (dokumentaalfilm) „Kellamäng“ (dokumentaalfilm, muusikaline kujundus Ivalo Randalu) „Liigub?“ (multifilm, Grünbergi muusika)	10	20:00
19.	7.06.1977	156	Tamberg Körver	Hindpere – „Hiiu piigade laul“ ja „Kodurand“ naisansamlile Körver – soololaulu „О друзьях“ ja „Laul Võrtsjärvest“ Rosenvald – „Klassikaline sümfoonia“	10	19:15

20.	14.06.1977	158	Rääts Koha	Poliitõppus „Kaasaegse teatri probleeme,“ lektor Lea Tormis Naissoo – „Üks laul on helisemas“ naiskoorile; „Õnneseen“ ja „Metsatelegramm“ lastekoorile klaveri saatel Arro – „Kaks valssi“ klaverile Kangro – Viulikontsert op. 19	13	20:00
21.	21.06.1977	161	Rääts Koha	Lahtine parteikoosolek NSVL uuest konstitutsiooni projektist Kapp – Flöödikontsert Pärt – „Variatsioonid Ariinuška terveks saamise puhul“ klaverile Rais – Sümfooniline poeem	13	19:20
22.	26.06.1977	164	Rääts Koha/ Jürisalu	Grünberg – Kantaat „Küsi eneselt“ 2 meeshäälele, segakoorile, klahvpillidele, oboele ja rütmiansamblile Lemmik – „Improviseatsioon“ oboele ja klaverile Tamverk – Lühipoeem suurele sümfooniaorkestrile „Lein“	16	–
23.	6.09.1977	167	Rääts Koha	Eller – Sümfoonia nr. 2 [arutelu ei protokollitud] Laul – Sümfoonia	11	19:30
24.	13.09.1977	169	Tamberg/ Rääts Koha	Hindpere – Lastelaulud Sumera – „Muusika kammerorkestrile“ Aavik – Sümfoonia nr. 1 d-moll	10	20:00
25.	20.09.1977	172	Koha Koha	Valter Ojakäär tutvustab ja kommenteerib Rootsis elava väliseestlase Reino Sepa uurimust „Mida eestlane laulab“ Rootsi rahvalikku muusikat heliplaatidelt koos Ojakääruga kommentaaridega.	–	19:50
26.	27.09.1977	173	Rääts Koha	Sõber – 3 laulu bassile, klaverile ja keelpillikvartetile Aarne – „Ballaad“ viiulile ja tšellole Saar – „Kadunud printsess“ (laulumäng Julius Oro muinasjutunäidendile) Meenutusi Mart Saarest seoses tema 95. sünniaastapäevaga	11	–
27.	4.10.1977	176	Rääts Koha	Kapp – „In memoriam“ tšellole ja klaverile Rosenvald – Sonaat tšellole ja klaverile nr. 3 Pakri – Süit viiulile ja klaverile Klassikalist kitarrimuusikat ja mängutehnilisi võtteid tutvustas uue repertuaari saamise eesmärgil Tallinna Muusikakooli õppejõud Heiki Mätlik	12	19:20
28.	11.10.1977	179	Rääts Koha	Karl Leichter 75. a. sünnipäeva tähistamine Tubin – Klaverisonaat nr. 2 (esitab ja kommenteerib Vardo Rumessen) Muusikateaduslikud ettekanded: „K. Leichter rahvamuusikast ja rahvuslikkusest muusikas“ (Maris Männik); „K. Leichter muusikaline tegevus Tartu perioodil“ (Ene Taru)	–	19:45
29.	18.10.1977	180	Jürisalu Kangro	V. Põdra loeng rahvusvahelisest olukorrast Laanepõld – Kuus laulu R. Tagore tekstidele	5	–
30.	25.10.1977	182	Rääts Koha	Kõrver – soololaal „See oli siis“ ning „Revolutsiooniline ballaad“ ja „Rahvamalevlaste laul“ (RAMi topeltkvartett), klaveril Valdur Roots Poliitõppus NSVL konstitutsioonist (Mihkel Oviir)	5	–
31.	1.11.1977	184	Kangro Koha	Naissoo – „Terzetto di Varietà“ klaveritriole ja süntesaatorile Maléra Kasuku – Trio Muljeid Varssavi sügiselt (Monika Topman) Zygmunt Krause – klaverikontsert Filmid: „Antennid jääs“ (Sumera muusika) „Teel“ dokumentaalfilm	9	20:00
32.	15.11.1977	186	Tamberg Kangro	Pärt – „Tabula rasa“ kahele viiulile, keelpilliorkestrile ja ettevalmistatud klaverile Rääts – „Opus 60“ (esitasid Matti Reimann ja ansambel Leegajus)	14	–

33.	22.11.1977	190	Kangro Koha	Tamberg – „Oktoobrifanfaarid“ sümfooniaorkestrile Taniel – Laulutsükk „3 kätkit“; „Rahvatoonis“ nr. 2 (estraadiorkestrile) Rannap – laulud „Sünd“, „Lendav järv“ ja „Edasijõudnud inime“ Koosoleku juhataja tutvustas kollektiivile küllasaabunud heliloojat Tšehhoslovakiast (sm. Ladislav Furlas)	11	19:50
34.	29.11.1977	193	– Koha	Poliitõppus NSVL konstitutsioonist (M. Oviir) „Leningradis sündinud laulud“ – kohtumisõhtu Leningradi heliloojatega [loetletud 9 Leningradi heliloojat ning esinejad]	–	–
35.	6.12.1977	194	Koha Jürisalu	Loeng „Rahvusvaheline olukord“, lektor T. Alatalu Lepik – klaverisonaat Sau – „Kassari õhtud“ II (3 miniatuuri naiskoorile) Auster – 3 soololaulu tsüklist „Minu kaasaegne“; „Raudne tahe“ lastekoorile	9	20:30
36	13.12.1977	197	Rääts Koha	Taniel – „Klassikaline süit“ akordionile ja kandleansamlile; kontsertino 2 kandlele, klaverisonatiin	6	19:00
37.	20.12.1977	199	Tamberg Koha	Sau – kantaat „Laul punastest küttidest“ Kuulberg – Sümfoonia nr. 2 Telemängufilm „Imelugu“ [Raimo Kangro samanimelise ooperi ainetel]	9	20:00
38.	27.12.1977	202	Rääts Koha	Kapp – oratoorium „Ernst Thälmann“ Rääts jagab reisimuljeid Jaapanist	8	–

“No Reason to Be Offended”: The Atmosphere at Working Meetings of the Estonian SSR Composers’ Union in the 1970s

Anu Veenre

Keywords: Estonian SSR Composers’ Union, working meetings, late socialism, mental atmosphere, well-being, minutes

As in other socialist republics, the activities of Estonian composers and musicologists during the Soviet era were centralised under and controlled by the Estonian SSR Composers’ Union (CU). The organisation’s functions, activities, and associated member privileges and obligations differed markedly from similarly named unions from before and after the occupation. During the Soviet era membership was essential for pursuing a professional career in composition. Weekly working meetings, held consistently from autumn 1944 until the end of the occupation, shaped generations of composers’ routines. These Tuesday evening meetings at the Composers’ House in Tallinn typically lasted around two hours, were open to all members of the union and interested others, and included the presentation – whether live or recorded – and evaluation of new works. While functioning as a professional forum, these meetings also served as a tool for ideological control.

This article examines the atmosphere at CU meetings in the 1970s, shedding light on the controversial effect they had on composers’ working and creative well-being. The analysis draws on meeting agendas, discussion content, work assessment criteria, the composers’ expectations for feedback and critique, ideological rhetoric, and broader social reflections. It uses the principles of qualitative textual analysis to examine the now publicly available meeting minutes, archived at the Theatre and Music Museum.

The analysis adopts Lloyd F. Bitzer’s theory of rhetorical situation (1968), viewing the meetings as rhetorical events shaped by procedural and ideological demands, such as approval for performances and eligibility for payment of royalties. Participants also operated under rhetorical constraints, balancing sensitivity toward the presenting composer with awareness of state ideology and potential mind control. The study also draws on Sally Anne Gross and George Musgrave’s research (2020) on the effect of music industry structures on artists’ mental health. Applied historically, their framework helps identify how institutional formats such as the CU’s weekly meetings affected creative agency and psychological well-being.

The meetings often had an eclectic agenda, combining music listening with political lectures and pedagogical discussion, or sharing travel impressions with accompanying recordings. In 1977 alone, 38 meetings featured 42 of the 56 CU composers of various generations, encompassing a wide stylistic range from solo pieces to large-scale works, children’s music, educational material, dodecaphonic compositions, and popular estrada. Rarely did the programs follow a unified genre.

By the 1970s, although the meetings’ ideological function remained in place, changes in the political climate and the rise of a new generation of composers had altered both the meetings’ atmosphere of control and the rhetoric of discussion. Despite the declining relevance of earlier rules requiring the ideological evaluation of works within the framework of socialist realism, as well as their approval prior to public performance, the meetings persisted, reflecting the era’s contradictions. It appears that

composers themselves sensed the artificiality of the meetings, which by then continued mainly for formal reasons related to royalty payments. This was evident in occasional (ironic) reflections during speeches on the purpose and relevance of the meetings, especially regarding works already performed in concert or commissioned pieces whose royalties were not procedurally tied to the meetings.

Ideological rhetoric manifested infrequently, and predominantly in conjunction with themed compositions, typically composed for state holidays. Nonetheless, these talks proceeded without notable shifts in atmosphere. Although social critique was largely absent from discussions, a few exceptions stood out. Raimo Kangro's oratorio *Credo* sparked unusually sharp debate in January 1978. Subtle critical tones were also present in the December 1979 discussion of Veljo Tormis's *Songs of Sadness*, composed before conductor Neeme Järvi's emigration. However, these moments remained isolated. The expulsion of composers Arvo Pärt and Kuldar Sink from the CU in 1979, part of wider tension between artists and the regime, for example, was not reflected in meeting discourse.

One frequent criticism by speakers was the inadequacy of evaluating works after only a single, often unpolished, performance. Consequently, comments about form, structure, or innovation had minimal influence on the overall direction of the meetings. Discussions tended to focus instead on whether a piece suited concert programming or education. These practical considerations drew consensus more easily. Genre classification, which affected royalty payments and had stylistic implications, prompted more frequent disputes.

Despite the ideological and procedural formalities, protocols suggest that meetings in the 1970s generally took place in a relaxed atmosphere and visible tension was rare. One notable exception was the reaction to and by a young Mati Kuulberg's work, though such instances were unusual. A pivotal figure in cultivating this collegial atmosphere was the composer Jaan Rääts, who assumed the role of chairman of the Union's board in 1974. His *credo*, articulated in a concluding statement during a 1973 discussion, encapsulated his approach: "Everyone should write according to their nature."

Composer Alo Põldmäe's retrospective comparison between the working meetings and today's common format of the creative laboratory appears somewhat idealised in the broader context of the 1970s, however. Even if the atmosphere had allowed for more substantive discussion, the structure and often eclectic repertoire of the meetings hindered it. Final remarks occasionally noted – alongside general thanks – that the work had sparked exchange in ideas. In reality, however, the comments often formed a scattered series of individual views, lacking substantive exchange. Such discussions were instead sought in more private settings, such as the Kuku Club in central Tallinn, a gathering place for artists and cultural figures, as Põldmäe has also recalled.

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 the thesis "Estonian Contemporary Music for Historical Instruments Based on the Repertoire of the Hortus Musicus Early Music Ensemble". 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\[at\]eamt.ee](mailto:anu.veenre@jeamt.ee)