

Intervjuu Richard Taruskiniga

Toomas Siitan

23.–26. aprillil 2018 esines Tallinnas, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias nelja loenguga kaasaja üks välja- paistvam muusikateadlane, California Berkeley ülikooli emeriitprofessor **Richard Taruskin** (s. 1945). Ta on kirjutanud äärmiselt kaalukaid töid muusikaloo erinevates valdkondades (sh. muusikaloo meto- doogia, varane muusika, vene muusika) ja vaevalt on keegi viimasel veerandsajandil muutnud muusika ajaloo kirjutamist sügavamalt kui tema. Mitmed Taruskini artiklid ning raamat „Text and Act: Essays on Music and Performance” (Oxford University Press, 1995) muutsid põhjalikult muusika esitusprobleemide käsitlemist ning tema kuueköiteline „The Oxford History of Western Music” (Oxford University Press, 2005) on tänapäeva kõige autoriteetsem ja uuenduslikum lääne muusikaloo käsitus. Taruskinile on antud hulganisti kõrgeid teaduspreemiaid, neist suurim on 2017. aastal antud Kyoto preemia, mida hin- natakse võrdseks Nobeli preemiaga valdkondades, kus viimast välja ei anta. 26. aprillil andis professor Taruskin mulle intervjuu, milles arutlesime eriti ajaloolise muusikateaduse tänase seisuga üle.¹

Muusikateaduse institutsionaliseerumine Eestis 1990. aastate algul langes ajaliselts üsna lähestiku laiemate paradigmuuutustega lääne muusikateaduses. Kas see on seesama kunagi Carl Dahlhausi (1928–1989) või Joseph Kermani (1924–2014) poolt uuendatud muusikateadus, mille keskel me praegu elame?

Ma ei ütleks nii. Kõigepealt ma ei usu, et Carl Dahlhaus oleks muutnud mingit paradigmat. Ta väljendas pigem traditsioonilist vaatepunkti, kusjuures väga jõuliselt ja autoritaarselt. Ta pööras tähelepanu sotsiaalsele problemaatikale, kuid õpetades Lääne-Berliinis, kus ida pool müüri tegutses Georg Knepler (1906–2003), kujundas ta siin selge vahe. Ta esindas internalistlikku vaadet, millele mina väga tugevasti vastandun. Aga muidugi, külma sõja aastatel – kui sa polnud Dahlhausi leeris, siis olid sa Knepleri poolt ja mõlema ignoreerimine ei tulnud kõne alla. Mina tegelikult ei poolda kumbagi.

Kerman muutis mõndagi oma väga mõjuka raamatuga „Contemplating music”.² Aga tema kujutus muusikateadusest polnud siiski see, mida me tunneme nime all *new musicology*, sest tema meelest pidid muusikateaduse fookuses olema ikkagi suured heliteosed ja nende tõlgendamine. Samuti huvitas teda hindav krititsism, mis pole ajaloolase töös tingimata hea vahend. Ta kutsus üles muutustele, aga muutus, mis tuli, polnud päris see, mida ta kuulutas. 1980. aastate *new musicology* väitis ennast järgivat Kermani üles-

kutseid, kuid polnud siiski nendega vastavuses. Kaasa ei haaratud hermeneutikat ega semiootikat ning jäädigi põhilises siiski tekstianalüütikuiks. Usuti end järgivat ka Theodor Adornot (1903–1969), aga seegi ei kestnud eriti kaua.

Täna on tugevaimaks suunaks, mille osana ma ennast ka ise tunnen, lähenemine etnomusikoloogiale ja teatavate eelhoiakuteta muusikateadusele: see pole enam mitte ainult ajalugu, mitte ainult klassikaline muusika ega ka mitte ainult lääne muusika. Mida iganes me käsitleme, me püüame seda kontekstualiseerida, nii nagu etnomusikoloogid kontekstualiseerivad nähtusi ühiskondlikult. Aga me tunneme suurt huvi ka kompositsioonitehnika ja analüüsi vastu, vaatepunkt on praegu niisiis eklektiline ja mitmetahuline ja ma viskan ikka nalja, et kui te tahate kõike haarta, siis teil tuleb kirjutada sama pakse raamatuid nagu minu omad, sest ma püüan alati ühendada sisemist pilku ja konteksti. Ma usun, et kontekstualiseeriv pool on minu töös uudsem, aga ma tegelen ka analüüsiga, sisemise vaatega, millest paljud muusikateadlased on hakanud loobuma. Kuid me kõik teeme ju seda, mida peame vajalikuks, ja ma pole kunagi mõelnud endast kui mingi suuna esindajast. Me lahendame ülesseatud probleeme, ja kui teha seda veenvalt, siis on sellel laiem mõju, aga ma püüan muusikateaduses mitte vastandada üht suunda teisele. Muidugi on muusikateaduses olnud palju positiivseid muutusi ja soovi korral võib seda nimetada ka progressiks, kuid

¹ Sten Lassmanni intervjuu Richard Taruskiniga („Klassikalise muusika suurim apostel ja teravaim kriitik”) on avaldanud ajaleht Sirp (25.05.2018).

² Joseph Kerman 1985. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

„positiivsest muutusest“ mulle piisab, sest „progress“ eeldab eesmärgi, eesmärgiks on aga lihtsalt mõistmine.

Siiski veel Dahlhausist, keda me oleme Eestis alates 1990ndatest hoolega lugenud, ja tema „Grundlagen der Musikgeschichte“ on meil tänaseni tihti laual: kas Teie peate teda Theodor Adorno mõtteviisi järgijaks?

Ma ei arva nii, sest Adorno järgi oleksid sotsiaalsed suhted justkui väljaloetavad muusikalise tekstist, mis tähendab, et muusikalist teksti tuleks käsitada mingit laadi allegooriana. Ma ei usu, et Dahlhaus oleks nii mõelnud. Ma ei astateks Adornot ja Dahlhausi samasse kategooriasse. Dahlhaus avaldas oma aja muusikateadusele positiivset mõju. Ta oli suurepärase küsimuste püstitaja, ta pani inimesi mõtlema suurtele küsimustele. Temast jääb mulje, et ta mõtleb suurtes skeemides ja teda on seepärast võrreldud Hegeliga ... Aga minu meelest polnud ta mitte skeemi-, vaid probleemikeskne mõtleja ja siit ka tema positiivne mõju. Siiski oli tal üks hirmus puudus: ta nägi kõiki nähtusi binaarsena – iga asi on kas see või teine. Ma olen tema raamatut palju käsitlenud:³ kui see ilmus, peeti seda eeskirjade koguks, kõik mõtlesid, et see on meetod, mida me peame kasutama, sest Dahlhausi tööd on nii mõjukad. Probleem on aga see, et kuigi Dahlhausi kõik tähtsamad tekstid on tõlgitud inglise keelde, on nende tõlkimine olnud väga raske. Kneplerit pole aga peaaegu üldse tõlgitud – esimene tõlge oli tema Mozarti-aastaks ilmunud monograafia⁴ ja teisi ma ei teagi. Kuid tal on hea raamat 19. sajandi muusikast⁵ ja ma arvan, see on parem kui Dahlhausi oma.⁶ Dahlhaus käsitles kaht liiki muusikat – „tõsist“ ja „triviaalset“ (*Trivialmusik*) – ja selline kategooriline eristus on minu meelest tagurlik, samas

kui Knepler püüdis vaadelda kõike. Tema käsitles muusikaelu, allutamata seda väärtushierarhiale – ta ei tuletanud neid sotsiaalsetest hierarhiatest nii nagu Dahlhaus. Dahlhaus õpetas inimesi esitama küsimusi, tema küsimused olid suurepäraseks, aga vastused kohutavad [naerab].

Kui aga võtta Dahlhausi „19. sajandi muusika“ ja Teie „Ox“ („The Oxford History of Western Music“) – milles näete peamisi lähenemise erinevusi?

Sellele ma vaevalt suudan lühidalt vastata. Oma raamatus olen teda vahetevahel tsiteerinud, aga ainult selleks, et temaga vaielda. Reinhold Brinkmann retsenseeris kunagi Saksamaal „Ox-i“⁷ ja tema võrdles seda Dahlhausiga. Ja tema ise loomustas Dahlhausi suure dialektikuna ja mind suure jutustajana. Ma tean, et ta mõtles seda komplimendina ... Ilmselt pole minu raamatut ideoloogiliselt nii kerge klassifitseerida kui Dahlhausi oma ja võib-olla on see hea. Aga ma tõesti usun tugevasse narratiivi, vahest rohkem kui minu kaasaegsed – kui sa tahad, et inimesed su lugu mäletaksid, siis see peab olema hea lugu.

Ma küsin seda, kuna me oleme seotud saksakeelse muusikahistoriograafiaga palju enam kui ingliskeelsega. See algas juba ligemale 100 aasta eest, Elmar Arroost (1899–1985) ...

Oo, ma tean teda! „Musik des Ostens“⁸ – ma olen seda lugenud!

Ta oli Viinis Guido Adleri (1855–1941) õpilane ja tänu temale jõudis meieni Adleri käsitlus muusika stiilijaloost.

Samal ajal jõudis see ka meieni. Inglise ja Ameerika muusikateadus rajati akadeemilise kraadiõpet andva distsipliinina sakslaste poolt. Ameerikas kirjutati esimesed doktoriväitekirjad muusikateaduse alal Cornelli ülikoolis 1932–1938

³ Taruskin peab silmas tema tuntuimat teost: Carl Dahlhaus 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Gerig. Inglise tõlge: Dahlhaus 1977. *Foundations of Music History*. Transl. by J. B. Robinson, Cambridge & New York: Cambridge University Press.

⁴ Georg Knepler 1991. *Wolfgang Amadé Mozart: Annäherungen*. Berlin: Henschel. Inglise tõlge: *Wolfgang Amadé Mozart*. Transl. J. Bradford Robinson, Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1994.

⁵ Georg Knepler 1961. *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Henschel.

⁶ Carl Dahlhaus 1980. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Athenaion. Inglise tõlge: Dahlhaus 1989. *Nineteenth-Century Music*. Transl. by J. Bradford Robinson, Berkeley: University of California.

⁷ Nordamerika singit mit im Chor: Richard Taruskin schreibt eine Geschichte der westlichen Musik. – *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 05.08.2005.

⁸ „Musik des Ostens“ oli ebaregulaarne publikatsioonide sari („Sammelbände der Johann-Gottfried-Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte“), mille Elmar Arro asutas Kieli ülikooli juures ja oli selle esimese nelja köite (1962–1967) väljaandjaks.

Ameerikas sündinud, aga 1909. aastal Berliinis doktorikraadi omandanud Otto Kinkeldey (1878–1966) juhendamisel. Kohe pärast Teist maailmasõda anti New Yorki Columbia ülikoolis esimene doktorikraad ühele viimastest Arnold Schönbergi õpilastest, Dika Newlinile (1923–2006). Tema juhendajaks oli ungarlane Paul Henry Lang (1901–1991), kes oli õppinud nii Heidelbergi ülikoolis kui ka Pariisi Sorbonne'is, aga esindas muusikateadlasena eelkõige saksa traditsiooni. Suure erandina ei jõudnud tema Ameerikasse mitte juudina natsirežiimi eest pagedes nagu hiljem enamik Ameerika muusikateaduse aluserajajaid: Curt Sachs, Alfred Einstein, Edward Lowinsky, Otto Gombosi ja paljud teised – Hitler kinkis meile meie muusikateaduse! Ja muidugi kasutasid nad meetodeid, mida nad varasemast tundsid, ja töid endaga kaasa saksaliku vaateviisi. Nii et kui Te ütlete, et te pärinate enam saksa kui anglo-ameerika traditsioonist, siis viimane pärineb sealtsamast.

Aga on neil suurtel traditsioonidel, nagu me neid praegu tunneme, siis üldse erinevust?

On üks suur – saksa traditsioon on muusikateaduses põhjanev. Inglisekeelne muusikateadus lahkes sellest üsna hiljuti – ma ütlesin, et Joseph Kerman oli üks esimesi, kes hakkas looma Ameerika suunda. Siiski, Inglismaa eristus mõneti juba varem, aga kuigi briti ülikoolid andsid ammu kraade muusika alal, polnud muusikateadus seal kuni 20. sajandi keskpaigani päriselt professionaalne distsipliin. Vanemad briti muusikateadlased olid põhiliselt iseõppinud, omalaadi sõltumatud uurijad (*gentlemen-scholars*), kes vastandusid süstemaatilisele saksa metoodikale. Kuid ainult õige väheste tööd on tänaseni tõsiselt võetavad, nende hulgas on Gerald Abraham (1904–1988), Jack Westrup (1904–1975), muidugi Edward Dent (1876–1957) ... Enamik briti muusikateadlasi olid 1950.–60. aastateni pigem amatöörid. Ning siis – kuna distsipliini professionaliseerumine toimus nii hilja – said nendest omamoodi „superprofessionaalid“ ja nad tegid enamikku asjadest meist [ameeriklastest] mõnikümme aastat hiljem ja meist veel dogmaatilisemalt. Näiteks Schenkeri analüüs: 1960ndatel tegelesime me sellega väga dogmaatiliselt ja hakkasime siis loobuma, kui 1980ndatel briti teadlased alles ühinesid ja seal on minu meelest tänini väga klassikalisi schenkeriaane. Aga saksa traditsioon on muusikateaduses muidugi põhiline, kõik muu lähtub teadlikust vastandumisest sellele.

Traditsiooniliselt hõlmavad muusikalood kirjalikku muusikat. Oma „Ox'i“ sissejuhatuses („The History of What“) räägite Te aga kirjalikust ja kirjaeelsest mõtlemise ja edasikande laadist ning nende vastastikusest mõjust. Kas Te kommenteeriksite nende kategooriate olemust?

Muidugi! Te ei saa õppida pillimängu õpikut lugedes, teil on vaja õpetajat, keda jäljendada. See on mittekirjalik, suuline edasikanne. Isegi kui professionaalsed muusikud valmistavad ette oma esinemist, siis nad räägivad üksteisega, nad laulavad üksteisele – see on sagedasti kõige olulisem osa sellest tööst – see ei põhine tekstil, vaid otseselt helil. Muidugi on vaja teksti, aga ainult tekstist ei piisa, vaja on esituse traditsiooni, esituspraktikat ja selle edasikanne on mittekirjalik. See eksisteeris muidugi ka enne kirja ja nii võib seda nimetada kirjaeelseks. Mittekirjalik eksisteerib koos kirjalikuga, nüüd aga eksisteerib see ka koos kirjajärgsega, sest miski ei kao, vaid kõik ladestub üksteisele. Ja rääkides kirjajärgsest, mõtleme me enamasti digitaalset meediat.

Läbi sajandite on erinevat laadi suuline muusika kirjalikku alati mõjutanud. Kuidas Teile tundub, kas see erinevate muusikate vastastikmõju on täna samalalaadne või millegi poolest erinev?

Kuidas me võiksime seda teada! Oleks muidugi imeline, kui saaksime oma kõrvaga kuulda kogu seda muusikat, mida Beethoven kuulis Viini tänavatel – siis teaksime nii palju rohkem tema stiili allikaist! Aga me ei saa. Kuid see vastastikmõju on alati olnud, me teame seda tänasest kogemusest. Helid on alati olnud enne nende üleskirjutust ja üleskirjutus on alati juba kadunud helimaastiku destillaat, mis nüüd on – potentsiaalselt – osaks meie helimaastikust. Aga me ei saa eeldada, et selle üleskirjutuse tänane realisatsioon meie poolt kattuks täpselt omaaegsega.

Aga kui üks helilooja süveneb suulisse muusikakultuuri tõelise uurijana, siis peaks kirjaliku ja suulise muusika vastastikmõju tema loomingus olema eeldatavasti hoopis teistsugune?

Te mõtlete heliloojat nagu Bartók? Tema oli võibolla viimane Herderi traditsiooni järgija – see oli vanemat sorti, omamoodi „oikumeeniline“ rahvuslus. Herder, keda huvitasid rohkem tekstid kui viisid, oli see, kes vormis mõiste „rahvalaul“ (*Volkslied*). Tema jaoks olid kõik rahvatraditsioonid samaväärsed ja sellega ta vastandus varasemale kultuuride hierarhilisele käsitlusele. Bartók

püüdis muidugi taas elustada ungari rahvalaulu, kuid ta tundis huvi ka teiste rahvaste folkloori vastu, mistõttu ta sai oma aja tõelistelt rahvuslastelt karmi kriitikat, sest ta kirjutas üles ka rumeenia ja slovaki rahvamuusikat, käis Türgis ja Põhja-Aafrikas ning oli tõeline võrdlev uurija. Selle rahumeelse pluralismi pärast ma imetlen Bartókit väga, sest ta huvitus oma kultuurist, aga ühtlasi ka selle eksistentsist koos teiste kultuuridega, mida ta samavõrra väärtustas.

Viimase veerandsajandi vältel oleme meie siin pöödnud ümber mõtestada Eesti muusika historiograafia varasemaid põhimõtteid, mis olid väga etnotsentristlikud ja käsitlesid teisi siinseid kultuuriruumi võõrastena või lausa vaenulikena, ning me püüame nüüd kirjeldada Eesti muusika maastikku kompleksse tervikuna ja Eesti kultuuri muusikalises osas n.-ö. ümber defineerida. Samas oli varasem, rõhutatult rahvuslik käsitlusviis muidugi oluline meie identiteedi loomisel. Teie olete kirjutanud väga huvitavalt muusika rollist erinevate identiteetide kujundajana, aga Teie pilk on pigem kõrvaltvaataja oma. Kas seda võiks kirjeldata ameerikaliku perspektiivina?

See on väga keeruline küsimus, sest meil pole ameerika rahvust, kui me ei mõtle Ameerika indiaanlasi – ja nemad praegu just uurivad oma muusikat rahvuslikul pinnal. Sel teemal on meil olnud ka konflikte: kui varem uurisid Ameerika põlisrahvaste muusikat ingliskeelsed uurijad, siis nüüd on mitmeid Põlis-Ameerika hõimude tausta ja ülikooli haridusega uurijaid, kes väidavad, et neil on selleks tööks ainsana õigus. Ma ei vali selles vaidluses poolt, aga ma pigem hoiatan oma kultuuri käsitlevaid uurijaid, kuna neil on raske säilitada piisavat distantsi, mis on hea uurimistöö eelduseks. Liiga tihti on neil vaja midagi propageerida, õigustada või kaitsta. Kui küsitakse, kuidas on minu enesega, kes ma olen palju uurinud vene kultuuri, siis minu jaoks on vene kultuur selgelt Teine – see pole minu pärand ja venelased ei tunnista mind ka omaks. Lugu oleks teisiti, kui ma uuriksin juudi muusikat.

Ameerikas on muidugi ka palju vaieldud, kes on „tõeline ameeriklane“. Juuri otsitakse nii in-

diaanlaste kui afroameeriklaste ning samuti sisse-rännanud heliloojate seast, nagu näiteks Dvořak. Ja siis on need, kes tegelikult rajasid Ameerika koolkonna, kõige olulisemana vahest Aaron Copland (1900–1990), kes aga oli Brooklyni juut, mis omakorda näitab toredasti kõigi nende päritoluseoste konstrueeritust. Ma arvan, et seos rahvuse ja kunstilise stiili vahel on täielik väljamõeldis. Tõepoolest, kui üks rahvus ei suhestu kultuuriliselt teisega, siis tal kujuneb oma väljenduslaad, aga iga kultuurikontakt sünnitab kohe ka stiilisegu, eklektika.

Küsisin veel, milline on või peaks olema Teie arvates retseptsiooniloo roll muusikaloos?

Ma arvan, et keegi ei eita täna retseptsiooni uurimise tähtsust ega publiku rolli repertuaarikaanoni kujunemisel. Aga see, mis on minu arvates muusikateaduses endiselt alaesindatud, on vahendamine. Meil on heliloojad ja meil on publik, aga kuidas üks jõuab teiseni, see on omaette lugu. Seepärast tahan ma uurida ka metseenlust, kirjastamist, kriitikat, muusika ümber kujunevat diskursust, seega ka muusikateadust (kui õnnestub luua sellega vajalikku distantsi), sest vahel võib ka muusikateadus muusikapraktikat mõjutada. Niisiis tuleks rohkem mõelda vahendamisest: mitte ainult kunstilise objekti loomisest, vaid sellest, kuidas see levib.

Tänapäeval on retseptsioon küll muusikalise historiograafia vältimatuks osaks, aga õpikutes on peamine rõhk siiski endiselt heliloojatel. Kuigi ka siin on edasiminekut. Võtame näiteks Grouti (1902–1987) kuulsa õpiku,⁹ mis on juba ligi 60 aastat vana. Sellest on meil juba üheksas väljaanne¹⁰ ja see on tõepoolest ka üheksa korda ümber kirjutatud: pärast Grouti surma tegi seda Claude Palisca (1921–2001) ja pärast tema surma Peter Burkholder (s. 1954), viimane on minu põlvkonna muusikateadlane, minust pisut nooremgi. Ja kui me võrdleme Grouti õpiku esimesi väljaandeid viimasega, siis näeme muusikateaduse arengut: praeguses versioonis on lisandunud mõnevõrra ka vastuvõtu ja vahenduse aspekt ning me näeme varasemast väga palju komplekssemat pilti sellest, kuidas muusika maailmas eksisteerib.

⁹ Donald J. Grout 1960. *A History of Western Music*. New York: Norton.

¹⁰ J. Peter Burkholder, Donald J. Grout, Claude V. Palisca 2014. *A History of Western Music*. New York: Norton.

Te olete tegutsenud ka interpreedina ja õppinud kompositsiooni. Kuidas see on mõjutanud Teie karjääri muusikateadlasena?

Tohutult! Ma tegelesin heliloominguga päris põhjalikult ja õppisin New Yorgi Columbia ülikooli magistriastmes paralleelselt kompositsiooni ja muusikateadust (viimast Paul Henry Langi juures). Aga ma jäin muusikateaduse juurde, sest kompositsiooni õpetamine oli tol ajal äärmiselt kitsarinnaline: see oli seeriamuusika kõrgaeg, mil muud eriti ei sallitud. Nooruses mängisin tšellot, aga Langi seminarid, kus ma vahel aitasin mängida muusikanäiteid, viisid mind kokku *viola da gamba*'ga, millega ma hiljem tegelesin palju tõsisemalt ja mängisin seda kutselisena umbes 12 aastat.¹¹ Olen tegutsenud ka koorijuhina ja ilma nende tegevusteta poleks ma saanud süveneda muusika esitamise filosoofilistesse probleemidesse, mis on olnud mu töös pikka aega nii oluliseks osaks. Eriti olen ma tegelenud varase muusika esitusstiiliga ja püüdnud mõista, kust on see pärit. Siin leidis üllatava kombinatsiooni minu töö vene muusika ning eriti Stravinski ja neoklassitsimiga: vanamuusika esituslaad on ajalooliselt pärit sealt ja mitte vanemast esitustraditsioonist.

Muidugi, kompositsiooni õppides tegeletakse palju analüüsiga ja õpitakse partituure nägema helilooja silmaga. Ja kuigi ma polnud oma õpingute ajal rahul seeriatehnika ületähtsustamisega, siis ma ka õppisin sellest palju, ja kui ma hiljem kirjutasin näiteks Boulezist või Stockhausenist, siis oli palju kasu, et ma olin seda kunagi analüüsinud.

Oma loengus rõhutasite, et uurida ei tuleks mitte esituspraktikat, vaid muusika esitamist. Milles näete siin erinevust?

Mitte küll tingimata, aga väga tihti pöördub esituspraktika uurimine ettekirjutuste jagamiseks, kuidas midagi teha. Uurides esitamist me vaatleme, kuidas midagi on tehtud. Sel puhul näeme kohe, et teadmised pole tegeliku esituse puhul meile piisavaks aluseks. Teadmistele lisaks on meil erinevaid veendumusi, mis pole küll teadmised, aga esitaja peab teesklema, nagu nad seda oleksid. Ja see asendab teadmise dogmaga. Vanamuusika peamised praktikud on jätnud mulje, et neil on rohkem teadmist, kui neil tegelikult on, ja seepärast on minu töö olnud omamoodi ka paljastamise projekt. Näiteks Nikolaus Harnoncourt, kes oli tõesti geniaalne interpret, on palju toetunud sellisele teeseldud teadmisele, kuid tema esituslaad on niivõrd loominguine, et talle on seda lihtne andestada. On aga teisi, kelle puhul võltsteadlikkus sellest, kuidas asjad on tegelikult olnud, mõjub väga negatiivselt ja pärssivalt. Kui ma pean valima teeskluse kahe vormi vahel, millest üks avardab kujutlust ja teine pärsib, siis valin muidugi esimese, aga ma pean ikkagi ütleva, et sa tegelikult ei tea kõike seda, mida sa väidad teadvat. Seepärast mul on olnud raske imetleda paljusid interpreete, sest ma tean, mida nad peaksid oma teadmistele lisaks tegema, kui loominguilised nad peaksid olema.

Tānan Teid väga põnevate loengute ja selle huvitava vestluse eest!

Omalt poolt tahan kinnitada, et mul olid siin väga toredad päevad: inimesed, kelle ees ma kõnelesin, olid nii avatud ja huvitatud kõigest, mida ma olen teinud, nii et ma olen oma reisiga väga rahul.

¹¹ Taruskin oli gambamängijana Ameerika ühe esimese ja hinnatuma ajalooliste pillide ansambli The Aulos Ensemble liige.