
ÕIED MURTUD VAIMUST

Mõtteid modernistliku muusika filosoofiast ja Arvo Pärdi muusikast

Joonas Hellerma

Kes tahab osa saada kõigist hüvedest, peab aeg-ajalt oskama olla väike.

*Friedrich Nietzsche*¹

I. LASKUMINE VAIKUSESSE

Kuulake vaid seda lõppu, kuulake koos minuga: üks pillirühm teise järel astub tagasi ja mis üle jääb, millega teos lõpeb, on tšello kõrge g, viimane sõna, viimane võbelev heli, mis *pianissimo-fermate*'s kustub. Seejärel pole enam midagi; ainult vaikus ja öö (Mann 1987: 437).

Nõnda kirjeldab Thomas Mann helilooja Adrian Leverkühni viimast heliteost — “Doktor Faustuse nutulaulu” — oma romaani *Doktor Faustus* lõpulehekülgedel. Selle nutulaulu järkjärguline hääbumine märgib alistumist lootusetusele, kukkumist sügavale lepitamatu süü kuristikku. Ainult muusikale järgnevas vaikus jäab midagi justkui alles, “mida ainult hing veel kuulatleb” ja

Tekst on algselt kavandatud Arvo Pärdi Keskuse korraldatud rahvusvahelise teaduskonverentsi “Arvo Pärt: mõttemaastikud” jaoks, mis leidis aset 17.–18. oktoobril 2025 Arvo Pärdi Keskuses. Konverentsi ettekandes oli see ingliskeelne ja oluliselt lühendatud.

¹Friedrich Nietzsche, “Der Wanderer und sein Schatten”, § 51 (vt Nietzsche 1988: 576).

mis seisab kui “tuluke öös”. See trööstimatu kahetsus võrsub helilooja sõlmitud paktist kuradiga, kes pakkus talle abikäe enese teostamisel heliloojana. Ent helilooja ei saa vaatamata oma edule lahti süükompleksist, mis viimaks vallandubki trööstimatus nutulaulus. Lisaks on tollel nutulaulul ka laiem taust: teos oli kirjutatud Beethoveni 9. sümfoonia vastandiks. Beethoveni viimane sümfoonia oli vabaduse ja geniaalsuse apoteeos, suur rõõmupidu, milles kinnitati uue ajastu võitu kogu eelneva ajaloo üle: vabaduse teokstegemist, vabanemist tagurlikest ühiskondlikest ja religioosetest köidikutest, suurt humanismi triumfi, mis muusikas tähendas autonoomset tervikteost, kordumatut orgaanilist totaalsust, mis määratleb oma arengu ja vormilise kuju ainult seestpoolt lähtuvast tungist. “Doktor Faustuse nutulaul” märgib seevastu selle üleva vabadusepaatose nurjumist, justkui oleks beethovenlikus vabaduse deklaratsioonis olnud mingisugune varjatud pimenurk, saatuslik viga, mis ei lasknud ette näha seda, mis tegelikult tuli: kristlik-humanistliku ideaali jõuetuks osutumist Esimeses maailmasõjas ja selle täielikku pankrotistumist Teise maailmasõja varemetel. “Doktor Faustuse nutulaulu” ja Beethoveni 9. sümfoonia kontrasti asetamine on seda enam tähenduslik, et ka Beethoven ise pole olnud demonlikkuse kahtlusest päriselt vaba. Nii oli näiteks Ernst Bloch oma muusikafilosoofilistes arutlustes Beethovenit nimetanud “lutsiferlikuks vaimuks”, kelle kõike kokkusulata, rütmidest tulvil heroism oli kristlikust maailmapildist juba kahtlaselt kaugel (Bloch 1974: 46).

Tegelikult oli beethovenlik muusikaideaal kahtlaseks muutunud juba enne Esimest maailmasõda toimunud modernistlikus kunstiuuenduses. Thomas Manni romaani ajaarvestuses seega juba enne saatuslikku lepingutegemist, milles kurat meelitab Adrian Leverkühni sõnadega: “Helilooming ise on raskeks muutunud, meeletult raskeks” ja lisab: “täiuslik, endassesulgunud teos kuulub traditsioonilisse kunsti, emantsipeerunud kunst eitab seda” (Mann 1987: 218). Niisugune emantsipeerunud kunst seisnes ennekoike eksperimenteerimises atonaalse muusikaga ja kriitikas, millega atonaalne kõlaesthetika eemaldus tonaalsest, heakõlalisuse printsiipidele toetunud klassikalisest harmooniaõpetusest. Modernistliku muusika apologeet Theodor Adorno, kes oli *Doktor Faustuse* kirjutamise juures Thomas Manni muusikateo-

reetiline nõustaja, pidaski tonaalse muusika üheks keskseks probleemiks üksikhelide allutatust tervikut määratlevale tonaalsuse printsiibile. Tonaalses süsteemis on helid allutatud neid justkui ülaltpoolt organiseerivale heakõlalisuse diktaadile, mis pärssis üksikhelide individuaalset väljendusjõudu. Enim ahistas selline lähenemine dissonantseid kõlaühikuid, mis tonaalses süsteemis nõuavad lahendamist konsonantsi ehk kooskõlasse. Nii on traditsiooniline muusikateos sisemiselt hierarhiline, tema üksikosad ei ole igäiks omaette väärtuslik, vaid neil on väärtust ainult nii palju, kui võrd nende abil ja toel luuakse *näivust* heakõlalisest ja lõpetatud muusikalisest tervikust. Modernistlik atonaalsus vastandub tonaalsele jõukesmele muusikateoses ja püüab anda võrdset kaalu nii konsoneerivatele kui dissonaerivatele helidele, millega on seotud ka Arnold Schönbergi sõnastatud nõndanimetatud dissonantsi emantsipatsioon.

Kui kurat sõlmib Adrian Leverkühniga oma saatuslikku kokkulepet, on modernistlik ja avangardne muusika tonaalsuse köidikutest juba välja murdnud: “Lubata on veel üksnes mittefiktiivne, mittemänglev, moonutamata ja kirkastamata valuväljendus oma reaalsel hetkel” (samas: 220). Valu esindabki kõige vahetumalt dissonaeriv kõlaühik, mis pärast Teist maailmasõda tähendas Adornole juba muusika ainuvõimalikku legitimeerijat: igasugune näivus ilust, harmooniast ja lõpetatud tervikust on kunstis kohatu ja ebaetiline, sest maailm, mis on täis valu, ei tohi endale luua kujutelmi vastupidisest: “Mida radikaalne muusika tajub, on lohutud kannatused. Inimese kannatused on jõudnud punkti, mis näivust ja mängu enam ei võimalda” (Adorno 2020: 47). Ainult *valu* meenutamine ja valu kaudu maailma kritiseerimine saabki nüüd selleks üheks tulukeseks, mille ümber kunsti ja muusika progress veel koonduda saab. See on valu, mida ei lahendada kooskõlla või panoraamsesse tervikumuljesse, sest sellega lootsime ainult järjekordse näivuse lepitusest või lunastusest, mis eirab tegeliku maailma lahendamatu vastuolusid, selles ilmneva kurjuse ja faktiliselt aset leidvate kannatuste reaalsust. Kui keelata ilu, siis võetakse ka võimalus iluga petta.

Niisugune ajalooteadlik avangard ei suutnud aga murda traditsioonilises kõlaesteetikas juurdunud kuulamisharjumusi. Atonaalse muusika sügavam eetos, selle ajalooline tähendusrikkus

oli ligipääsetav ainult elitaarsele, ajalooteadlikule ja pühendunud kuulajate ringile, kes oskasid ennast asetada uuele, modernsele positsioonile, tajudes uue muusika progressiivsust ning sellesse kätketud kriitilist potentsiaali, mis hõlmas igasuguse konformsuse ja mugandumise kriitikat. Lisaks oli uue muusika kompositsioonitehnika muutunud varasemaga võrreldes palju formaalsemaks ja tehnilisemaks (“Igal silmapilgul nõuab tehnika kui tervik, et ta [helilooja] tema vastu õiglane oleks ja ainuõige, sel silmapilgul lubatava vastuse annaks” (Mann 1987: 219)). Ja just seda nõrkust esile tuues pakubki kurat Adrian Leverkühnile kokkulepet: ta lubab teha Leverkühni muusika elamuslikuks ja tugevaks, anda sellele jõu. Kui midagi mõjub meie *tunnetele*, siis on demoni töö õnnestunud: “See, mis sind ülendab, mis su tundele rohkem rammu, jõudu ja väge annab, pagana pihta, see ongi ju tõde — olgu ta vooruslikust vaatenurgast vaadatuna või kümme korda vale” (samas: 221). Kurat kosib Leverkühni populistliku riukaga. Ta annab helilooja käsutusse tunnete mõjutamise kunsti — mitte *logos*, vaid *pathos* on võti inimeste hingeni. Ja selle jõu Leverkühn tõepoolest ka saab: romaanis kirjeldatakse lisaks nutulaulule pikemalt Leverkühni suurteost “Apocalypsis cum figuris”, milles on monumentaalsel ja kõikehaaraval viisil põimitud muusikaajaloost pärit stiilivõtete paljus, nii tonaalne kui atonaalne, konsoneerivad kui ka dissonantsile rajatud kõlaregistrid. Seega haarab Leverkühn oma muusikasse nii traditsioonilise kui ka avangardse. Ent Leverkühni südametunnistus murdub. “Doktor Faustuse nutulaul” tema viimase teosena (milles on kasutatud ka dodekafoonilist kompositsioonitehnikat) tähistabki seepärast viimaks kõige lõppu: see on ühtpidi katse kahetseda pattu, mis on tehtud iseenda vastu, aga ka kristlik-humanistliku vabadusideali vastu. Leverkühn on kõik reetnud, andnud oma hinge demoni meelevalda ja lasknud ennast juhtida kurjuse jõududel. Leverkühni isiklik patukahetsus on ühtlasi sümbol kollektiivsest patukahetsusest, sest niimoodi loodud kunst ei olnud suuteline ühiskonda tabanud katastroofe ära hoidma — helilooja oli suuteline looma küll ülevaid ja mõjuvaid teoseid, ent moraalset täiustumist või humansemat ühiskonda ei sündinud, selle varjus arenes hoopis barbaarne ja primitiivne jõukultus, mis viis ühiskonnad moraalse laostumiseni.

Niisugune trööstitu situatsioon, mis suubub patukahetsuse vaikusesse, ei jäta enam moraalset õigustust taassünni visioonile. Kannatuse ja häbi koorem on selleks liiga suur. Selles kriisis saab ainsaks mõeldavaks eetoseks, kultuuri jätkumise tingimuseks ja õigustuseks “öine valvamine”, *vigilia*: vältida mineviku kordumist, selle taastulekut. Adorno esitatud avangardse muusika õigustuse keskmeks saab seepärast kriitiline tõrjemehhanism: umbusaldada totaalseid tervikuid, näivat ilu, klassikalist harmooniat, heakõlalisust. Siin on püsivaks kriitiliseks toiminguks traditsioonilise heakõlalise esteetika ajalooline relativeerimine: tegu ei ole mitte metafüüsilistel kategooriatel rajaneva muusikaga, vaid ajaloolistel ja seega ajutistel kategooriatel põhineva kunstiga, mida tuleb ennekõike kritiseerida. Varasem klassikaline muusika oli rajatud kaasavale ja didaktilisele alusele: tema peamiseks ülesandeks oli ehitada positiivset kaemust, luua ja ilmutada tähendust. Nüüd oli tõeliselt progressiivne muusika aga niisugune, mis pidi rõhutama selle kõige kuulumist minevikku, avastada tuli uut territooriumi ja valvata selle üle, et ei eksitaks tagasi vanade võtete juurde, mis tähendaks illusoorse ja moraalselt eksitava kunsti taasloomist.

Seepärast jääb modernistlik muusika seotuks ajalooliste tabudega: ta ei tohi tagasi pöörduda beethovenliku tonaalse ja tervikut ülistava kõlamaailma juurde. Ainus progress saab lähtuda atonaalsuse edasisest avastamisest, sellesse süvenemisest: “uus muusika registreerib vastuolu reaalsusega talle iseloomuliku teadvuse ja kujundite abil. Sellisest lähtepunktist teravdub ta teadmiseks” (Adorno 2020: 123). Esteetilise heaolu saavutamine on pigem taunitav, seevastu on oodatud ja soositud intellektuaalne ja mõisteline selginemine, kriitilisuse teravnemine. Muusika peab looma uut teadmist, mis seisneb ennekõike ühiskondliku ja ajaloolise situatsiooni teadvustamises, kus kõige olulisem on varakult diagnoosida ja nõrgestada mistahes vabadust ohustavaid võimuilmanguid. Seal, kus võim toodab lummust ja hüpnooti, peab muusika tootma katkestusi ja vastuolusid.

Niisuguses kriitilises aktiivsuses avaldub ühtlasi jätkuv vitaalsus, milles võib ära tunda beethovenliku vabadusejanu viimast reservi. Sellekohaselt on Beethoven alatise emantsipeeruja võrdkuju, kelle jaoks vabadust ei ole teisiti kui pidevalt edasi liiku-

des. Ülim autonoomia avaldub iseendale reeglite kehtestamises, mida arengu käigus üha ümber defineeritakse ja uuesti luuakse. Subjektiivne vaim peab pidevalt triumfeerima enda loodud teoste üle, need ei saa kunagi olla lõplikud tähenduse varjupaigad, vaid ainult pulseeriva ja tõtliku vaba vaimu eneseväljendused.² Adorno jaoks oligi Beethoven omas ajas õigustatud, tema valmisolek pidevalt muutuda ja edeneda oli ühtlasi märk kriitilise vaimu ülimuslikkusest. See on vaim, mis ei loo endale puuslikke. Beethoven viib tonaalsuse oma viimaste järeldesteni ja ainus viis temaga järjepidev olla on jätkata progressi teisel pool tonaalsust, uue atonaalse muusika arendamisel. Me ei jaga küll enam Beethoveni veendumust inimliku pürgimuse jumalikust tähendusest, protestantlikku usku inimese sisima subjektiivsuse identsusest jumaliku vaimuga, aga väljaspool kõiki ideoloogilisi kujutelmi on beethovenlik rahu ja kriitiline hoiak, tema edasiminekutung siiski hinnatav ja jätkatav: “vastupanu ületamises seisneb vaimu ainus mõte” (Adorno 2020: 27).

Kriitika, mis oli suunatud totaalsete ja hierarhiseerivate tervikute vastu ja mis modernses muusikas väljendus ennekõike tonaalsuse ületamises, tõi muusikalise tähelepanu tagasi selle elementaarse ühiku juurde: ühe heli monaadilisus, selle taandumatu esmasus enne mistahes suuremat kooslust või muusikaliste suhete võrgustikku.³ Adornolikus käsitluses on niisugune heli ennekõike vastupanu funktsioonis: tema ülesandeks on eitada alluvust, olla alternatiiviks totaalsusele. Selles mõttes on üksik heli esmalt negatsioon, segaja, ta on liivatera mistahes leviaatanlikus masinavärgis. Konsonants kaotab siin oma eelised, tähelepanu vääriavad ka kõik sekundaarsed või dissoneerivad toonid. Niisugune üksik heli tõuseb sümboolsel tasandil esile kui protestija, kus iseäranis dissonantsetel elementidel on kanda võtmeroll: “Dissonantsi-

²Samast seisukohast hindab Adorno ka näiteks J. S. Bachi muusikat: see suutis ületada ja edasi viia kõiki kaasaja poolt etteantud muusikavorme, vt Adorno 1997: 215.

³Võrdluses Beethoveniga kirjeldab Adorno uue muusika keskse probleemina just muusikalise keele kui sellise problemaatilisust, selal kui Viini klassikud lähtusid ajalooliselt antud muusikalisest situatsioonist, mida nii radikaalselt ei vaidlustatud. Vt Adorno 2004: fragm 140–141.

dest on saanud objektiivse protesti märgid” (Adorno 2020: 87). Dodekafoonia, serialism või aleatooriline kompositsioonitehnika püüavad kõik mõtestada lähenemist helile posttonaalses võtmes. Sellistes kompositsioonides ei ole helidel enam niisugust orientiiri nagu tonaalses kompositsioonis: “Niisugune muusika lähtub igal ajahetkel võrdsel kaugusel olevast keskpunktist. Seepärast kaotavad vormilised konventsioonid, mis varem on seda kaugust reguleerinud, oma tähenduse” (samas: 63). Muusikal ei ole niisuguses kompositsioonis enam selgelt tajutavat suunda või lähtepunkti, kõlapilt võib olla küll kontrastne ja dünaamiline, aga ühtlasi mõjuda kaootilise või juhitamatuna. Adorno märgib lisaks oma uue muusika filosoofias, et uus muusika on “tihedalt seotud nutu päritoluga” (samas: 126). Lohutus- ja lahendustunnet mittepakkuv kõlapilt kannab tema arvates lamentatsioonilist allteksti: see on ühelt poolt nutt, mida nutab iga heli, mis on esimest korda vabadusse pääsenud. Aga Adorno ei ütle, et see nutt lähtub vabanemise õnnest. Pigem vastupidi, helirea kõik toonid küll vabanevad ja iseseisvuvad, aga ruum, kuhu nad lahti pääsetakse, võtab neid sealsamas vastu mornilt ja tõsiselt: rõõm ei ole siin lubatud, on vaid kannatuse tunnistamine, mida ei kergenda ka äsja kätte võidetud vabadus. Nii on uue muusika kompositsioon küll iseseisvumisvaimust kantud, aga selles teostatud muusikaliste algelementide vabanemine on mõrumaiguline. Siin tunnistatakse küll iga heli iseväärtust, aga rohkem ei ole lubatud: vabadus jääb desorienteerituks, sellel puudub selgelt määratletud siht, kuuluvus või tähendus. Tema tähtsaimaks funktsiooniks on negatsioon, eitus. Emantsipeerunud dissonants jääb filosoofilises mõttes dissidentlikuks figuuriks, kodutuks, kelle jaoks igasugune kuuluvus ja kaasatus jääb problemaatiliseks. Aga talle on keelatud ka lõplik alistumus. Just nagu on inimese olemist määratlenud filosoof Max Scheler: inimene on elu askeet, ei-ütlemissuuteline (*der “Neinsagenkönner”*), ta on “igavene protestant mistahes pelga tegelikkuse suhtes” ja “igavene Faust” (vt Scheler 2007: 61–62).

Nii avaneb läbi adornoliku prisma uue muusika vastuoluline situatsioon, mis on ajalooliselt traumeeritud, traditsioonikriitiline ja sellest lähtuvalt seotud mitmete esteetiliste tabude ning imperatiividega. Vaatamata oma südikale ja kohkumatule kriitikale ise-

loomustab seda situatsiooni metafüüsiline pettumus ja orientatsioonikriis. Uus muusika on selles õhustikus enda kanda võtnud “maailma kogu pimeduse ja süü” ja kriitika tõttu, mille ta suunab “mõttetuks muutunud maailmale”, ootab teda lõpuks paratamatu “absoluutne unustusse vajumine” (Adorno 2020: 131). Just nagu keegi ei tahtnud kuulda ka Adrian Leverkühni viimset ülestunnistust.

Ka Arvo Pärt oli üks neist modernistlikest heliloojatest, kelle muusikaline väljendus keerles kõigepealt selles avangardses uue muusika voolus. Pärt komponeeris muuseas nii dodekafoonilises kui serialistlikus tehnikas, kuid hästi on teada, et avangardsed lähenemised pärast esialgset katsetamist ja praktiseerimist Pärti ei rahuldanud. Ent Pärt jääb truuks modernistlikust muusikast lähtunud huvile muusika elementaarsete kõlaühikute vastu. Tema muusika ühe alguspunktina võibki näha ühe heli käsitlemise probleemi. Arvo Pärdi juures antakse heli-monaadile uus tõlgendus. Ühe heli määratlust, selle kvaliteeti ja tähendusrikkust ei käsitleta Pärdi *tintinnabuli* kompositsioonides enam ainult üksiku heli vabaduse ja autonoomia kaudu. Aga Pärt ka ei kõrvalda ega eira seda vabaduse kihistust. Õieti toob ta sellele lisaks mõõtme, mida Adorno uue muusika käsitus ei pidanud mõeldavaks: modernismi põhisisuks peab Adorno emantsipatsiooni ehk — kui järgida selle termini ladinakeelset tausta — lahkumist isakodust, s.t vanast tonaalsest muusikakirjutamise raamistikust. Pärdi *tintinnabuli*-lähenemist ei tuleks tingimata võtta kui ühe heli tagasitulekut isakodu. Küll aga lisab ta modernistlikule vabadusenõudele teatud orienteeriva mõõtme ja sellega koos ka sügavuse niisugusel viisil, mida senine muusikalise progressi nõue ei osanud arvestada.

II. TÕUSMINE VAIKUSEST

Nagu Arvo Pärdi esimene terviklik *tintinnabuli*-teos on lühike klaveripala “Für Alina”, nõnda on ka esimesed Arnold Schönbergi täiesti atonaalsed teosed miniatuursed “Kolm klaveripala” (*Drei Klavierstücke*, op. 11). Kui “Für Alina” meloodia pärineb Arvo Pärdi töövihikutest, kuhu ta pani kirja askeetlike meloodiaharjutusi, pöördudes niimoodi tagasi elementaarsete

muusikaliste elementide juurde, siis sarnast suundumust elementaarsusele on Theodor Adorno esile toonud ka Schönbergi atonaalsete klaveripalade juures, märkides, et need “šokeerisid kuulajaid pigem oma primitiivsuse kui komplitseeritusega” (Adorno 2020: 46, märkus). Niisuguse tõlgenduse järgi on tonaalse muusika modernistlikus ületamises omapärane ambivalentsus, kus korraga saavutatakse edasimineki, mida võib ühtlasi aduda ka tagasipöördumisena tonaalsuse-eelsesesse kaootilisemasse ja ürgsemasse kõlaruumi:

Dissonantne kooskõla võrreldes konsonantsega pole mitte ainult diferentseeritum ja progressiivsem, vaid enamgi veel, ta kõlab, justkui ta polekski allutatud tsivilisatsiooni korrastavale põhimõttele, justkui ta oleks vanem kui tonaalsus ise (samas: 46).

Selles Adorno arusaamas mängivad kaasa mitmed eeldused, ennekõike seisukoht, et atonaalsus laseb esile tulla sügavamal psüühilisel kihistusel, kus “registreeritakse muusika väljendusvahenditega ehedal kujul alateadvuses peidus olevaid šokke ja traumasid” (samas: 44). Sellise tõlgenduse järgi on Schönbergi atonaalne läbimurre ühtlasi pöördumine psüühika sügavama ja stiihilisema kihistuse poole ja on niimoodi võimeline väljendama inimliku hingeelu väljatõrjutud või alla surutud eluavaldusi. Schönbergi uus muusika tungib justkui sügavamale inimliku subjektiivsuse sisemusse, kuhu on tõrjutud psüühika instinktiivne, seksuaalne ja arhailine kihistus, mida traditsioonilised heliloometechnikad ei olnud võimelised vahetult väljendama. Atonaalsus annab nendele allasurutud elementidele väljenduse ja hääle.

Kui modernistliku muusika filosoofia rõhutas selle muusika erinevust ja alternatiivsust võrrelduna traditsioonilisega, siis Pärdi muusika ei otsi võimalust traditsiooni sellises mõttes ületada või minevikku jätta. Ta ei näe traditsioonis põhimõttelist segajat ega lõpetatud ajaloolist paratamatust. Traditsiooni tegelikult probleemiks ei ole mitte tema avaldatav surve teatud kanoonilistes piirides musitseerida, vaid tema heitlikkus oma algsete printsiipide ja lähtekohtade ehedal kujul säilitamisel. Traditsiooniga ei tule mitte võidelda, vaid seda uuesti tundma õppida, mis tähendab kõigepealt *tagasiliikumist* seda algselt motiveerinud pürgimuste juurde. Arvo Pärdi muusikalise mõistmise juures mängib seepärast olulist rolli vanamuusika pärandi ja gregooriuse laulu pühen-

dunud uurimine ning tundmaõppimine.⁴ See on ühtlasi pöördumine selle konteksti juurde, millest lääne muusikatraditsioon on välja kasvanud — ühehäälnelise gregooriuse laul liturgilise lauluna.

Oma ühehäälses askeetlikkuses on gregooriuse laul omamoodi kontrapunktiks modernse muusika püüdlusele õppida tundma helide tähendust nende esmases antuses, väljaspool tonaalset hierarhilisust. Ent gregooriuse laulu juures ei ole esmane üksikute nootide või lauldud silpide eraldiseisev autonoomia, vaid nende funktsioon liturgilises rituaalis: tuua kuuldavale *tekst*, võimendada ja süvendada lauldava teksti tähendust. Sellise laulu peamiseks mõtteks ei ole muusikaline väljenduslikkus, vaid liturgial osaleja kaasamine, tema vaimuliku elu ergutamine ja intensiivistamine. Liturgilist laulmist ongi seepärast alati saatnud omapärane vastuolu. See peab küll häälestama kõigi osavõtjate vastuvõtlikkust liturgilisele pühadusele, ent ei tohi samas olla üleliia tundeid stimuleeriv, mis võiks teenistust hoopis segada. Liturgia on kristliku elu *vita contemplativa* erinevalt inimese ilmalikust elust, *vita activa*'st. Selle keskmes on Kristuse meenutussündmus (ἀνάμνησις), mis lähtub püha õhtusöömaaja motiivist Uues Testamendis ("Seda tehke minu mälestuseks!"). Liturgilise meenutussündmuse kõrgeimaks elemendiks on *tänu* (εὐχαριστέω) veini ja leiva eest, mis tähistab ühtlasi tänu Jumala ees, kuivõrd liturgilises toimingus on inimesel võimalik kogeda ja osa saada üleloomulikust jumalikust kohalolust, mis on talle seejärel toeks ka *vita activa*'s, inimese isiklikus ja igapäevases elus. Missa teenibki viimselt rahunemist ja kergenemist, inimese võimalust minna "jumala rahu" (millele viitab ka sõna *missa* ladinakeelne tähendus 'vabaks antud', 'minna lastud').

Psalmide ja teiste pühade tekstide ning usuvormelite liturgilisel laulmisel ei ole probleemiks tekstide tõlgendamine ja väljendamine mingil originaalsel või väljendusrikkal viisil. See oleks vajalik juhul, kui teksti tähendus oleks iseenesest problemaatiline või ebaselge. Ent liturgia kontekstis ei ole tekstide tähendus

⁴Pärdi uurijad ei ole siiski täiesti ühte meelt, kuidas täpselt ja kui ulatuslikult Pärt gregooriuse lauluga tegeles. Küll on helilooja seda ise tunnistanud ja gregooriuse laulu alustajav mõju on Pärdi puhul siiski väljaspool kahtlust. Vt Lingas 2021.

probleemiks. Vastupidi, nende tähenduses ei kahelda, tekstide püha staatus on väljaspool küsimust. Ainus probleem on tekstide väljaütlemine, tekstide kuuldavaletoomine, nendega suhte saavutamise ja nende tähenduseni tõusmine. Gregooriuse laulu muusikaline artikuleerimine ei lähtunud mitte niivõrd teksti hermeneutilisest tõlgendamisest kui teksti grammatilisest ja keelelisest struktuurist. Laulja keskendumine süllaabilisele artikulatsioonile moodustab lauljapoolse pingutuse, et ilmutada ja liigendada teksti kätketud liturgilist (objektiivset) tähendust. Kui Pärt pöördub tagasi gregooriuse laulu ja sellest arenenud polüfoonia poole, siis võtab ta ühtlasi omaks gregooriuse laulu artikuleerimise ülesande: kuidas anda edasi teksti tähendust nii, et avalduks selle liturgiline iseloom, tema sakraalne algupära. Pärdi töövihikud sisaldavad psalmide lugemisest lähtuvalt ühehääelseid viise, mida kannustab vajadus saavutada tunnetuslik ühendus liturgiliste tekstide sakraalse iseloomuga. See psalmide ja palvete korrutamine, nende keelelisest struktuurist lähtuva muusikalise vaste otsimine on oluline osa Pärdi muusikast laiemalt — ehkki ta on kirjutanud muusikat missale ja komponeerinud rohkesti sakraalset vokaalmuusikat, on tema loomingus tekstide formaalset struktuuri kasutatud ka instrumentaalse muusika komponeerimise lähtekohana (vt Rosma jt 2014). Muusika orienteerib ennast siin pühakirjast pärit ja kirikutradsitsioonist lähtuvale pärimusele. See on tagantjärele vaadeldav eksperimenteerimise ja praktikumina liikumaks tagasi algse liturgilise kogemuse suunas, mõtestamaks muusikat lähtuvalt liturgilisest alglaulust, mille keskmes on *sõna*. Kui probleemiks pole mitte sõna ise, vaid selle ütlemine, selgitab see ka vaikuse ja salajasuse oreooli Pärdi muusika kohal: mitte igasugune ütlemine või artikulatsioon ei sobi teksti kuuldavale toomiseks. Tekst ise peab seda protsessi juhtima, artikulatsioon sõltub teksti tajumise ja lugemise õnnestumisest, mis pole kunagi lõpuni kindel. Seepärast on vaikus ja sellega seotud askees oluliseks, lausa praktiliseks tingimuseks sõnale lähenemisel.⁵

⁵Siin on paralleele Martin Heideggeri keelekäsitusega, kus keel on “olemise koda” ja inimese kõnelemist mõistetakse “vastamisena keelele”, s.t kõnelemise esimeseks tingimuseks on keele kuulmine, keelele andumine, mille üheks tingimuseks on vaikus (Heidegger räägib näiteks “vaikuse helast”). Heidegger ei maini selles kontekstis küll kunagi

Teatavas mõttes pole filosoofia kunagi päriselt suutnud lahendada *vita activa* ja *vita contemplativa* püsiva ühendamise probleemi. Aristoteles nimetas küll βίος θεωρητικός'e kõige ihaldusväärsemaks eluvormiks — see on filosoofiline jumaliku maailmakorra vaatlemine ja tunnetamine —, aga tema eetika keskendus tegelikult ikkagi suuresti praktilise ja toimeka inimese kujundamisele. Tuleb küll “teha kõik, elamaks kõige tähtsama järgi”, kuid inimeses on seda ainult “vähesel määral” (vt Aristoteles 2007: 1178a1). Aristotelese eetika järelduseks kujuneb, et kõige enam aitaks tegusat ja kontemplatiivset elu ühendada *enese piiramine* ja *taandamine* ülemääraste vajaduste survest, tungidest ja soovidest, et oleks aega ja rahu tolle “vähesel” jaoks, millele keskendumine ja pühendumine on elus kõige rahuldusttoovam.

Aristotelesest lähtudes arendab ka Aquino Thomas arutlust *vita activa* ja *vita contemplativa* vahekorra oma *Summa Theologiae*'s. Temagi peab kontemplatsiooni kõrgemaks ja olulisemaks, sest selles vaatlleb inimene tõde ja hoiab tunnetuslikku ühendust oma loojaga.⁶ Ennekõike näeb Thomas seesuguse kontemplatsiooni avaldumisvormidena piiblilugemist ja palvetamist. Ent sarnaselt Aristotelesega tunnistab ka Aquino Thomas, et kontemplatiivset ideaali ei saa lõpuni teostada, sest tõeliselt avaneb *vita contemplativa* objekt meile alles igaveses, surmajärgses elus. Nii nagu ka Paulus oma kirjas korintlastele tõdes: “Praegu me näeme aimamisi nagu peeglist, siis aga palgest palgesse” (1Kr 13:12). Inimene jääb oma vaimulikus elus püsimatule alusele, pürgimusslikku või taotlevasse seisundisse, kus pühakiri, psalmid, palvetunnid ja liturgia on küll olulisteks instrumentideks, ent oma *conditio humana*, inimliku seisundi tõttu jääb tema maapealset elu (*vita activa*) ja pühalikku elu (*vita contemplativa*) saatma habras ja inimlikust vaatekohast ebakindel, pidevat kinnitamist ja uuendamist vajav ühendus. Filosoofiline, eetikast lähtuv antropoloogia on pidanud enesega piirdumist ja askeetlikku elulaadi nende kahe liini ühendamise kõige paremaks tagatiseks, millele toetub ka

konkreetsed tekste või pühakirja, ent ta eeldab keele iseseisvust ja anust enne inimesepoolset kõnetegu.

⁶St Thomas Aquinas, *Summa Theologiae*, Secunda Secundæ Partis, Quaestio 179–182 (vt Aquino Thomas 2006).

hilisem kristlik antropoloogia, toonitades lisaks vajadust armastusest (*caritas*) lähtuvate tegude ja seesmise hoiaku kaudu tuua inimese horisontaalne ja vertikaalne pürgimus ühtsesse seosesse.

Keskaegse ühehäälse ja kirikliku polüfoonilise laulu juures väljendub *vita contemplativa* esmasus pühakirjale orienteerituses, kus domineerib heakõlaline lineaarsus, nii et vokaalsetes liinides puudub psühholoogiline dramatism, vaid püüeldakse justkui ruumilise kõrguseni ja mitte ajalise ammendavuseni. Keskmes ei ole veel laulva või musitseeriva subjekti surelik ja ajalik käekäik, selle käekäigu jälgendamine või mudeldamine, vaid tema püüdlus kehastada ja vahendada lauldavat (jumalikku) sõna, saavutamaks seeläbi vaimulikku, kirkastavat toimet. Vahest kõige tuntavamalt võib *vita contemplativa* ja *vita activa* hierarhia muutust aduda üleminekus renessansi polüfooniast barokki, kui muusika muutub küll dünaamilisemaks ja kõlapildilt mitmekihilisemaks, ent keskendub nüüd palju selgemalt inimese tundeelu ja tema hingeelu dramatiseerimisele. Friedrich Nietzsche on ühes oma aforismis võrrelnud renessansieelse ja vararenessansi polüfoonia mõju kuulajale teadusliku naudinguga (*wissenschaftliche Lust*), mida kuulajale pakkusid selle harmoonilisused peensused. See tähendab, et liturgiline polüfoonia ei pidanud ärgitama tundeid ja neist lähtuvat psühholoogilist eksalteeritust, vaid muusikaline akt oli suunatud "teaduslikule" kaemusele, milles esitati universaalsed, kosmilise ja jumaliku korra mudelit. Nietzsche vastandab seda baroksele ooperile, mis kujunes alternatiiviks liialt kalkuleeritud ja rafineeritud polüfoonilisele kõlapildile, esindades palju meelelisemat ja ilmalikule inimesele arusaadavat muusikalist draamat, mille algupäraks oli antiikne muusade laul.⁷

Hästi ilmestab üleminekut keskaja liturgilise algupäraga muusikast uusaja barokkmuusikale omane *basso continuo*, muusikat pidevalt saatev bassiliin, millega ilmub muusikasse telluurne, gravitatsiooniline element, võimaldades senisest palju tõtlikumat, pulseerivat ja narratiivsemat kõlapilti. Ehkki keskaegse muusikalise mõtlemise pärand ei kao muusikast kunagi täielikult, võib ometi öelda, et muusikas jääb barokiajast alates valdavaks rõhu-

⁷Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geister*, § 219 (vt Nietzsche 1988: 179).

asetus tonaalsetele printsiipidele, dramaatilisusele, narratiivsusele ja subjektiivsusele, mida ei määra enam askeetlik andumine religioossele kaemusele ega pühakirja vaimulikule artikuleerimisele. Sellega teeb muusika omal moel kaasa muutust, mis on iseloomulik suuremale nihkele kesk- ja uusaja eristamisel: absoluudi järkjärguline taandumine, millest vabaks jäetud ruumi hõivab inimliku vaatenurga tähtsuse kasvamine. Absoluut ei ole enam kaheldamatu antus, subjektiivsest lähtekohast võib ta veel olla igatsuste objekt, kahtluste ärgitaja või teaduslik mõistatus. Aga keskeks saab *vita activa*, mis kaotab oma kindla sideme varasema religioosse elu esmasusega.

Siit võrsuvat klassikalise muusika pärandit on Hermann Hesse oma romaanis *Klaaspärlimäng* iseloomustanud kokkuvõtvalt:

Ajavahemikul 1500–1800 loodi ju mitmesugust muusikat, stiilid ja väljendusvahendid olid üpris erinevad, aga vaim, õigemini moraal, oli kõikjal sama. Alati on inimlik hoiak, mille väljenduseks on klassikaline muusika, alati põhineb ta ühesugusel elutunnetusel ja pürib ühesuguse juhusest üleoleku poole. Klassikalist muusikat iseloomustab teadlikkus inimkonna traagikast, inimsaatusel jaatamine, vaprus, rõõmsameelsus (Hesse 1976: 36).

Selle vapruse ja rõõmsameelsuse kõige lihvituma ja tasakaalustatuma väljenduseni jõutakse Viini klassikute juures, Haydni ja ennekõike Mozarti muusikas. Mozarti muusika vormitäius kannab endas tasakaalustatuse täppistööd, kus söakus, vaprus ja humanistlik rõõmsameelsus peavad pidevalt ohjeldama ning kontrollima kõige all peituvat traagilist elutunnet, surelikkuse alatist varju, mis jääb *vita activa*, toimeka inimese vältimatuks ja lõplikuks väljavaateks. Ent sellele järgnevas beethovenlikus rahunutes väljendub juba teistsugune, palju faustilikum temperament: inimene ei pea arendama endas mitte niivõrd tasakaalupunkti rõõmu ja kurbuse vahel, arendama selle jaoks täiuslikku vormitaju, vaid pürgima etteantud piiride ületamisele, üritama eneseotsingut väljaspool etteseadud raame. Mitte olemasoleva täiuseni lihvimine, vaid selle uuesti defineerimine saab nüüd jõukeskmeks. Barokist alguse saanud tonaalsusprintsüübid viib Beethoven ammendumise piiridele. Temast jääb veel ruumi hilisematele suurtele sümfooniameistritele, nagu Brahms, Bruckner või Mahler, ent oma revolutsioonilisuses on Beethoveni 9. sümfoonia juba piiridel väl-

jas. Kuni hilisromantismi ei too keegi siia enam põhimõttelist uut määratlust, ehkki lisandub palju uusi, veelgi monumentaalsemaks või detailirikkamaks arendatud sümfoniakooslusi. See-
ga ei saa vorme uuesti defineeriv emantsipatsioon kesta lõputult, see ei saa osutada lõplikuks kreedoks (ehkki Adorno negatiivsuse dialektika on üks loogiline võimalus emantsipatsioonimentaliteeti regressiivses vormis alal hoida).

Niimoodi linnulennult muusikaajalugu silmates nähtub, et Arvo Pärt ühendab traditsiooni alguse selle lõpuga — liturgilise laulu heakõnalisus saab kokku priiks lastud atonaalsete ulguhelidega. Adorno jääb oma uue muusika filosoofias toetuma uusaegsele eeldusele, et inimlik individuaalsus on midagi iseenesest healoomulist, ainuüksi ühiskondlike olude ahistus moonutab ja aheldab tema algse loomuliku priiuse. Vabanedes ahelatest (totalitaarsuse haardest), realiseerib üksikisik oma vabaduse loomuldasa. Ent Adorno jõuab sellega lõpuks ikkagi ainult kannatava subjektini, sest mistahes vabaduse vorm ei vabastada inimest tema *conditio humana*’st — tema surelikest piiridest, moraalsest või tunnetuslikust ekslikkusest. Teda ei saa päästa ka deemon, kellega Adrian Leverkühn teeb lepingu Thomas Manni romaanis. Deemon saab pakkuda ainult hetkelist võimendust, võimuelamust ja valitsemise naudingut. Klassikalise muusika deemonlikku probleematikat möönab ka Adorno, kui ta arutleb oma Beethoveni fragmentides, et Beethovenis endas on mingi “maa-aluste jõudude” kiht, deemonlik alge (Adorno 2004: 240 jj). Kantist lähtunud geeniuse kontseptsioon on “maa-aluste” deemonlike joontega algusest peale: selle järgi on geenius looduse jõud inimeses, stiihiline ja tundmatu, ent ainsana võimeline tõeliseks poeesiaks, mis ületab käsitöölise keskpärasuse, argimoraali ja käibekujutlused. Geenius on algusest peale eriline, kõrgemal kui tavaline inimene. See geeniuse deemonlik väljavalitus, geeniuses heiaastuv sulam tundmatust jõust saab Manni romaanis lõpuks vabaduse ristipuuks, heililooja huku põhjuseks. Deemonile ei pihita, deemon ei toimetata lunastustööd, ta ootab ainult oma saaki.

Arvo Pärdi *tintinnabuli* komponeerimise meetod, aga ka elufilosoofia vastab omal kombel sellele deemonliku ahistuse all murdunud ja andestuse võimalusest ilmajäänud kannatava üksikhinge sisimale vajadusele. *Tintinnabuli* komponeerimistehnika põ-

hiline kombinatsioonivalem kolmkõla noodist (nimetagem seda *vita contemplativa* tasandiks) ja meloodia noodist (*vita activa* tasand) annab tema muusikateostes resonantsi, milles kannatuse tajumist ja nende reaalsust ei marginaliseerita ega moonutata, neid ei kaeta ega peideta, ka nn emantsipeerunud dissonants jääb siin jätkuvalt iseseisvaks, ent kõlapildis tekib siiski ilmne nihe: kannatust ei võeta ära, aga see muutub valgustatuks, sellele lisandub mingusugune avardav ja kergendusttoov kõlasügavus. Selles kahe liini ühenduskohas Pärdi muusikas saaks sümboolselt näha muusikalist ühendust liturgilise *vita contemplativa* (sakraalne elu) ja igapäevase *vita activa* vahel (profaanne elu), sidudes need ühte valulik-helgesse muusikalisse kreooli. Adornolikus kõnepruugis võiks tekkivat tulemust kirjeldada dialektilise koostoimena, mis ei ole kaugel dialektika hegellikust tõlgendusest: selle järgi ei ole dialektika eesmärk mitte süntees, vaid vastandite alalhoidmine, nende käiguspidamine. Seda võib nimetada müstiliseks ühenduseks, ent sellest ei tohiks järeldada, justkui õnnestuks siin kokku sulada millegi absoluutsega ja subjekt taanduks täiesti. See tooks endaga kaasa dialektilise liikumise lakkamise. Dialektilise suhte eesmärk on eri poolusi just alles hoida ja isegi intensivistada, vastandite kohalolu mõte on mõlema elemendi ergastamine tekkiva *keskme* kaudu. Pärdi muusika omapära avaldub just dissoneeriva, “kannatava” ja konsoneeriva, “lunastava” tajumuse kokkutoomises, lahendamata neid tingimata ühe või teise kasuks. Sellega tekib tema muusikasse omapärane kütkestav lahtisus, vastandite üheaegne kohalolu, mis peaks rahuldama modernistliku muusika kriitilist nõudmist mitte pakkuda konformset esteetilist rahuldust, võimaldades samas siiski luua heakõnalisena tajutavat muusikat. Oluline on siin silmas pidada, et vana kirikulaulu askeetlike tehnikate juurde tagasipöördumine ei teeni misjoneerivat, üheselt mõistetavat usukuulutuslikku eesmärki, mis võiks kiiresti lõppeda ideoloogilises banaalsuses. Kannatuse ei salata maha, aga need pole enam kesksed, Pärt toob nende juurde heakõnalise, lunastava mõõtme, mida modernistlik muusikafilosoofia ei olnud enam võimalikuks pidanud. Seepärast on Arvo Pärdi vaimuliku eeskuju, püha Siluani lause “hoia oma meel põrgus, aga ära heida meelt” isegi võrreldav Adorno mõtlemist läbiva valuteadvusega. Ka Pärt vaatab valuga tõtt, aga see tõtt-vaatamine ei lõpe

eksistentsiaalses absurdis. Iga heli suhe kolmkõlaheli kihistusega annab Pärdi loodud kõlaruumile vertikaalse mõõtme, milles kan-natus maheneb, sest helipilti voolab justkui uus hapnik.

Vaikus, millesse suubus Adrian Leverkühni “Doktor Faustuse nutulaul”, ei ole hauavaikus, sellesse vaikusesse jääb oma pine-vus, “tuluke”, lootusrikkus. Pärdi muusikasse tuleb tagasi vana kristlik antropoloogia. Ta annab modernsele inimesele võimaluse pidada oma hinges privaatset liturgilist talitust, pidada pihti, nutta kahetsuspisaraid või avaldada tänu. Sellega annab Pärt oma muu-sikas võimaluse rohkemaks, kui pakkus eksistentsiaalne masoh-hism, millesse suubus adornolik totaalne kriitika või eksistentsia-listlik absurditunnistus. Patukahetseja psalmis on öeldud: “Juma-lale meelepärane ohver on murtud vaim” (Ps 51:19). Pärdi muu-sika jaatab inimese murtud vaimu. Enamgi veel, ta võib-olla ise-gi nõuab selle vaimu teadlikku murdmist (s.t ennekõike inimliku kõrkuse murdmist). Aga ta töötab ühtlasi, et vaikusesse taandu-nud murtud vaimust võivad lõpuks välja ilmuda õied, mida uue muusika filosoofia enam võimalikuks ei pidanud. Nii on Pärdi looming otsekui kinnituseks, et ka moodne muusika võib avada uksi ja anda elule liturgilist hingamist ajal, kui see tundus veel olevat ainult kauge mineviku eemalduv kumin.

Kirjandus

- A d o r n o, Theodor 1997 [1970]. *Aesthetic Theory*. Trans. Robert Hullot-Kentor. London: Bloomsbury Academic Publishing
- A d o r n o, Theodor 2004. *Beethoven: Philosophie der Musik*. Frank-furt am Main: Suhrkamp
- A d o r n o, Theodor W. 2020 [1949]. *Uue muusika filosoofia*. Tlk Jaan Ross. (Avatud Eesti raamat.) Tartu: TÜ Kirjastus
- A q u i n o T h o m a s 2006 = St Thomas Aquinas. *Summa Theologiae*. Latin text and English translation. Vol. 46: *Action and Contempla-tion*. Cambridge: Cambridge University Press
- A r i s t o t e l e s 2007. *Nikomachose eetika*. Tlk Anne Lill. (Avatud Eesti raamat.) Tartu: Ilmamaa
- B l o c h, Ernst 1974. *Zur Philosophie der Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp

- Hesse, Hermann 1976 [1943]. *Klaaspärlimäng*. Tlk Helga Kross. Tallinn: Eesti Raamat
- Lingas, Alexander 2021. Christian liturgical chant and the musical reorientation of Arvo Pärt. — *Arvo Pärt: Sounding the Sacred*. P. C. Bouteneff, J. Engelhardt, R. Saler (eds.). New York: Fordham University Press, pp. 220–231
- Mann, Thomas 1987 [1947]. *Doktor Faustus*. Tlk Helga Kross. Tallinn: Eesti Raamat
- Nietzsche, Friedrich 1988 [1878]. *Menschliches, Allzumenschliches I und II*. (Kritische Studienausgabe, Bd. 2.) Hrsg. G. Colli, M. Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Berlin & New York: de Gruyter
- Rosma, Hedi, Kristina Kõrver, Kai Kuttman (toim.) 2014. *In Principio: The Word in Arvo Pärt's Music*. Laulasmaa: Arvo Pärt Centre
- Scheler, Max 2007 [1928]. *Die Stellung des Menschen im Kosmos*. Bonn: Bouvier-Verlag

JOONAS HELLERMA (1984) on lõpetanud 2006 Tallinna Ülikooli filmi ja meedia erialal, magistrikraad filosoofias (TLÜ, 2009). Alates 2005 Eesti Televisiooni toimetaja, alates 2014 “Plekktrummi” saatejuht. *Akadeemias* avaldanud varem artikli “Hallide päevade aegu” (2024, nr 7, lk 1180–1186) ning järgmised tõlked, kõik koos järelsõnaga: Martin Buber, “Inimese probleem: Väljavaade” (2015, nr 7, lk 1182–1208); Ernst Cassirer, “Riigi müüt” (2019, nr 1, lk 3–28) ja Georg Wilhelm Friedrich Hegel, “Eeskõne *Õigusfilosoofia põhijoontele*” (2023, nr 1, lk 3–25).