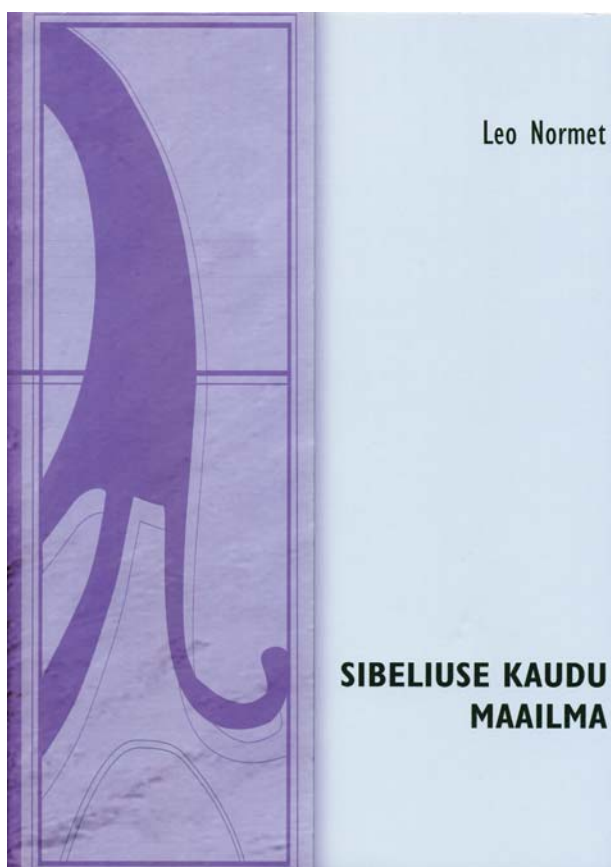


# MUUSIKA TÕLGENDAMISE AVATUSEST

AVO SÖMER



Leo Normeti esseekogumik „Sibeliuse kaudu maailma“ (Ilmamaa, 2004) võiks kahtlemata olla suursündmus eesti muusikamaastikul. Kogumik sisaldab erineva väärtusega muusikaainelisi artikleid ja ettekandeid Normeti viimasest

\* Tsitaadid pärinevad Normeti esseekogumikust.

kolmekümnest eluaastast ning tõestab veel kord, lisaks eelmisele esseekogumikule „Värvimängud. Rütmirõõmud“ (1990), autori erakordselt laia huvide ringi. Normet ise püüdis kord küll vaidlustada, peaaegu et naljatoonis, oma kirjutiste „muusikateaduslikkust“ ning arvas, et võrreldes lingvistidega, võime meie, muusikateadlased – pigem õpetlased (*scholars*) kui teadlased (*scientists*) –, „kunstiinimestena lubada endale rohkem mõttevabadust“ (lk 285).\* Tõepoolest, Normeti mõttevabadus on imetlusväärne – kiirelt suunda muutev tähelepanu fookus; ülielav, otsekui lendlev kujutlusvõime; värvikas keel ning intensiivsest muusikalisest elamusest tärkavad mõtted.

Olulisem kui mingi „muusikateaduslikkus“ on muusikahuvilise lugeja seisukohalt Normeti võime kirjutada haaravalt „andunud lihtkuulajale“. Valdav enamik kirjutisi, välja arvatud paar-kolm pikemat artiklit Sibeliuse sümfooniaste aineil, eeldab vaid kõige üldisemat muusikalist „haridust“, pigem ikka elavat huvi ja tähelepanelikku süstemaatilist muusika kuulamist. Normeti arvamused ja järeldused võivad olla teatud määral subjektiivsed, vahel isegi vaieldavad, kuid see vaid lisab esseede lugemisse põnevust.

Normeti muusikateadmuse sügavus on vaieldamatu, kuid tema eesmärk pole mitte ainult rõhutada heliteoste pindmist kulgu või väljenduslikkust, vaid kõikjal järjekindlalt tungida kuuldu

tagamaile, selgitada teose süvatausta, mõtestada lahti seoseid muusikaesteetika või muusikaajaloo tõdede abil. Viited kirjandusele ja maalikunstile, mütoloogiale ja psühhoanalüüsi avastustele üha tõstavad pinnale autori „inimlikkuse“.

Esseede peamine huvipiirkond, Euroopa helilooming ja selle esteetiline ning kunstiline taust, ulatub XIX sajandi viimaste aastakümnete uuendustest XX sajandi algkümnedite modernismi keerdkäikudeni. Autori viimaste aastate kirjutistes ilmneb elav huvi „kaasaegse“, seega meiegi lähimineküüsi „uue“ muusika vastu: Boulez, Stockhausen, Schmittke, Ligeti. Pikemad esseed Veljo Tormise ja Arvo Pärdi loominguga aineil tunduvad olevat eriti väärtuslikud, neis mõjub Normeti mõttesälvatuste tulevärk iseäranis veenvalt; Tubina-aineline artikkel [„Kratt“, ooperid, sümfooniad (I–VI)] pakub sisuka ülevaate eesti suurest sümfonistist. Kultuuriloolisest seisukohast ning iseloomustamiseks Normeti erilist laiahaardelisust on aga keskse tähtsusega sädelev avaessee juugendstiili ilmingutest.

panlaste („ikka aastaaegadega seotud“) haikut meenutavat napsõnalisust, mis lubab muusikas „aimata, et öeldu taga on veel midagi mõõtmatu, eriliselt erutavat, sõnulseletamatuid tundeid ja kujutlusi“ (lk 132). Loodustunnetusest kasvab välja „meie sajandi kunstile omane avarusetunne, [mis] tuleneb impressionistlikust koloriidierksusest“ ning Tormise teoste arhailisest, värvusepüsivust tagavast paralleelliikumisest; tuleneb aga ka selle vastandnähtusest – polütonaalsusest (lk 132–133).

Tormise heliteoste vaimset tausta seletab Normet seoses primitivismiga, sajandivahetuse Euroopas tekkinud huviga „ürgsusetunde esilekutsumise vastu kunstis“, mis ulatub Stravinski „Kevadpühitsusest“ Picasso ja Braque'i maalides kujutatud aafrika maskideni ja tunnistab „kunstiloojate vajadust endaski ürgsusetunde avastada. Kõige erinevatel kultuurialadel ihaldati mõista ja tunnetada alguste algust, mis müütilisel kujul on olnud loodusrahvaste vaimseks tugisambaks“ (lk 134–135). Siit avaneb tee Freudi „hingeravi“, aga ka

Normeti muusikateadmuse sügavus on vaieldamatu, kuid tema eesmärk pole mitte ainult rõhutada heliteose pindmist kulgu, vaid järjekindlalt tungida kuuldu tagamaile. Viited kirjandusele, maalikunstile, mütoloogiale ja psühhoanalüüsi avastustele tõstavad pinnale autori „inimlikkuse“.

\*

„Etüüd Tormisest“, ilmunud „Eesti ballaadide“ esmakordse lavastuse aastal (1980), käsitleb helilooja varasemas loomingus peituvat loodustunnetust ning täpsustab muusikaliste võtete ja luuletetekstide analoogiaid. Normet avastab Juhan Liivi tekstides „vaid mõne joonega tabatud iseloomulikkus“, mille puhul Tormiski oskab olla „ülimalt laakooniline“; Normet kuuleb selles jaa-

šamanismi maagilisuse juurde, viimasega on omakorda seotud folkloristika huvi vanema rahvalaulu vastu, kus muusika ei kehastu mitte peamiselt üksikteoses, vaid laiemalt kulgevas ühiskondlikus loomeprotsessis. „Ka Tormis tunnetab rahvalaulu protsessina: ei olnud ju vana eesti rahvalaul ainuüksi musitseerimine, vaid ka maagilise aluspõhjaga sünkretistlik looming“ (lk 135).

*The Beginning is Silence* („Algas on vaikus”, 1988) algab Arvo Pärdi varase dodekafoonilise muusika käsitlusega, kuid liigub kiiresti 1976. aastal avastatud *tintinnabuli*-stiili juurde ning kirjeldab elegantselt, kuid küllaltki tehniliselt ja detailselt selle põhiloomust. Uudse stiili „aluseks on kolmkõla, eelistatult minoorne. See läbib taustana kogu helitööd ja tingib muusika puhast diatoonilisust, täielikku ärapöördumist keerukamate väljendusvahenditest. Kolmkõlal – kellukesehääl – on palju meloodilisi liikumisvariante. Ikka ja jälle tekiavad kerged dissonantsed „hõõrdumised” kolmkõlahelide ja meloodilise liikumise vahel, millel on gregooriuse laulu hõngu. Midagi lihtsamat nagu ei saakski enam olla” (lk 145). Paralleelid Sibeliuse, Tormise, Carl Orffi ja Mart Saare loominguga ei tohiks meid üllatada, ega ka see, et „Pärt on igati intervalliteadlik – seegi tuleneb tema ökonoomsusevajadusest” (lk 146).

Eriti haarav on Normeti arutelu vaikusest: siin avaneb autori mõttemaailm ning selles voogav „sünteesilembus” – vastanditest ja erinevustest kõrgemale paiskuv, loov terviklikkuse tunnetus. Seoses vaikusega Pärdi teostes viitab Normet jaapani šakuhatšimuusika ja haiku iseärasustele; jaapani tušijooniste valgetele, tühjadele pindadele; ja pöördub siis tagasi Pärdi enda sõnade juurde: „Enne kui keegi midagi ütleb, peaks ta võib-olla mitte midagi ütleva (...). „Vaikus” tähendab mulle seda „mitte midagi”, millest jumal lõi maailma” (lk 149). Pärdi loomingule on omane „hingav seisundimuusika, mis läheneb meditatiivsusele” (lk 158), siit viib vaid lühike samm joogapraktika juurde. „Mõtte fokuseerimine, kehaline liikumatus, kindel hingamisrütm – india laste silmis viib see elurütmi ühte kosmoserütmiga (...). Ent inimene-looja jääb seejuures ikka individuaalsuseks (...). Joogapraktika kulminatsiooniks on *samadhi*-seisund, milles

mõte sulab ühte mõtteobjektiga. Kas ei taotle sama ka Pärdi *tintinnabuli*-muusika kulminatsioonid?” (Lk 162.)

Pärdi konstruktiivne mõtlemine, tema muusikaliste skeemide „võrdmõõdulisuus” pälvib rahulikuma käsitluse. Üllatav aga on viide sarnastele skeemidele Karl Ristikivi ajalooliste romaanide tsükli (lk 149–150); paralleelid romaanivormi ja heliteose vahel on parimal juhul ikkagi kauged, abstraktsed, vaevalt „kuuldavad”. Pärdi muusikat on tihti võrreldud ameerika minimalistidega, kuid Normet märgib õigustatult, et Steve Reich ja eriti „üliviljakas Philip Glass kannatab masinlikkuse all, tema tehtu mõjub mõnikord robotmuusikana” (lk 157–158).

\*

Lauri Väinmaa klaveriõhtute seeria „Tulevikusillad” inspireerib eriliselt siksukaid kontserdiarvustusi veel Normeti viimasel eluaastal. Schönbergi klaveripalade „kapriisne (või ehk peenenärviline)” väljendusviis meenutab „vabade assotsiatsioonide voolu” ning sobib „hästi kokku ekspressionismi olemusega”; selline helilooming „fikseerib ainult oleviku hetki (...), ootamatuid kontraste, vaikusmomente lõhkuvaid järske akorde, [kus] puudub toonikatunne, seega helistüsteemi kindel jalgealune” (lk 420–421). Weberni klaverivariatsioonide puhul seevastu „võib kõnelda vaid kõrgest poeesiast”, kus peitub „kaugemalt – nagu mägedevahelistest orgudest – kostev kirikukellade kõla” (lk 421). Autor tajub, et „Weberni muusika on oma olemuselt kaugel Schönbergi ja Bergi heliloomingust, ehkki nad on ise talle olnud inimlikult lähedased” (lk 422).

Normet on hoolikalt uurinud Pierre Boulezi Teise klaverisonaadi nooti, ta eesmärk aga pole mitte sukeldumine üleni abstraktseisse detailidesse, vaid teosest tärganud kuulamiselamuse tõlgendamine. Normet selgitab Weberni ja

Boulezi vaimumaailma erinevusi, tuues katkendeid nende lemmikluuletajailt: Webern eelistas „Hildegard Jone värsse maise elu ja kõiksuse seosest“, Boulez soovastu aga sürrealist René Chari luulet („Peremeheta vasar“) (lk 424). Boulez: „Viini koolkonna ilmne tahe elustada vanemaid vorme tekitas minus tahtmise need hoopiski hävitada.“ Normet leiab, et Boulezi sonaadi „hetkesündmustest (...) pole lihtne [kuulates] struktuuri selgeks korrastada“; vormide killustumisele vaatamata aga selgub, et pianist „oma innuka, pealekäiva hoiakuga suutis tõepoolest luua terviklikkuse illusiooni. See nõuab interpreedilt lausa komponistivõimet (...)“ (lk 425). Ka Karlheinz Stockhauseni klaveripalades „avanes uus kõlamaailm üllatavate nüanssidega (...)“; pianist suutis panna „klaveri laulma“ (lk 426).

Tõlgendamaks Alfred Schnittke klaverisonaate, käsitleb Normet kõigepealt helilooja Fausti-kantaadi teksti ja süžeed, eriti „surmatango“ episoodi koos seal avaneva „šokiefekti“ ja irooniaga (lk 427–428). Esimeses klaverisonaadis esinevad mahedamad erinevused: „Vabaks jäetud taktimõõt nagu sümboliseeriks aja ja ruumi avatust (...), puhta värvika harmooniaga koraalilik teema, mida ümbritseb kellamäng (...)“, on algul „mediteeriv, hiljem erutavalt-äratavalt tugevasti tilisev või siis basside sügavusse kadunud“ (lk 429).

György Ligeti klaverietüüdide tõlgendust alustab Normet samuti viidete-ga helilooja vokaalteoste ja ta ooperile *Le grand macabre* („Suur Vikatimees“). Eriti haarav aga on üks Ligeti varasest lapsepõlvest pärit unenägu, kus (helilooja sõnul) „kogu tuba oli täis nagu peeni niidikesi, millest moodustus äärmiselt tihe ja sassiläinud kude (...). Peale minu takerdusid ja jäid võrgustikku rip-puma teisedki olendid, igasugu ööliblikad ja põrnikad (...)“ Normet leiab, et see unenägu ilmselt jäi püsima helilooja

„alateadvusesse, kuna selle mõju on im-bunud kogu Ligeti loomingu põhikoes-se“, kus „värvusefektid loovad sugulus-tunde elektronmuusikaga“ (lk 432).

\*

Sibeliuse sümfooniade analüüsid, ilmunud 1960. aastatel Helsingis (soo-mekeelses tõlkes), on ehk küll kõige va-rasemad tööd Normeti esseekogumi-kus, kuid nad tähistavad kesksel kohta autori muusikateaduslikus arengus. Si-beliuse looming innustab Normeti huvi-de avardumist sajandivahetuse uutele kunstivooludele. Seoses tollase kultuuri-maailmaga tõuseb fookusse nii mütoloogia ja rahvuslikkuse kui ka impressio-nismi, juugendstiili, sümbolismi ja pri-mitivismi osatähtsus muusikas, kujutav-kunstides ja kirjanduses; siin kujunevad Normeti „esteetilise vaatluse“ (lk 284) peateemad. Eelkõige pakuvad Sibeliuse-teemalised artiklid kujuka näite Norme-ti tähelepanelikust, osavast muusika-analüüsist, mis kujunes tema uurimuste aluspõhjaks.

Muidugi ei tähenda see, et me saame alati Normetiga nõustuda. Kolmanda sümfoonia esimeses osas avastab autor küll vägagi usutava sonaadivormi (lk 206), kuid väidab mujal, et Sibeliuse „mõtteleenu isemeelsus, motiivide sõl-tumatusenõue ei lubanud tal kasutada sonaadivormi selle klassikalisel kujul“ (lk 199). Kas poleks õiglasem võrrelda Sibeliuse teoseid pigem tema otseste eel-käijate (romantikute) loominguga, kus „klassikaline“ sonaadivorm oli juba olu-liselt muutunud?

Normeti analüüsid kulgevad suhte-liselt asjalikult, kuid vahel lisandub sin-na ägedalt programmiline tõlgendus. Kolmanda sümfoonia esimese osa kõr-valteemas tekib „päikeseloojangu mee-leolu, mis on tugevaks vastandiks pea-partii kirkale päevavalgusele“ (lk 208); „lõpupartii jätkub „hämardumine“; üleminek töötlusele on „paindlikult su-

juv nagu põhjamaise öö saabumine. Öö hämaruses omandavad isegi tuttavad esemed mõistatuslikud, salapärased piirjooned" (lk 209). „Töötuse lõpuosa assotsieerub koidukumaga (...). Repriisi algust võiks võrrelda päikesetõusuga". Kõrvalteema meenutab nüüd „lainetavaid viljapõlde, küpse suve laulu" (lk 210). „Öö-päeva" kujundi pikale veniv, range läbiviimine paneb lugeja tõrkuma. Enamasti Normet siiski suudab vältida forsseeritud programmilisust ja eelistab instrumentaalmuusika väljendusvarjundite peenetundelist, kuid mõõdukat tõlgendamist.

gele ulatuvad, kuid veenvad. Ainult esimest osa alustav „topeltekspositsioon" tundub olevat illusoorne, sellist vormi oleks kohatu tuletada „klassikalistest sonaatidest, kus ekspositsiooni tavaliselt korratakse". Sibelius mitte lihtsalt ei korda ideid „ajastule omase arengudünaamika vaimus", vaid „arendab" edasi (lk 231); ideede teisenemist aga võiks tõlgendada hoopis üheainsa, laiemal ekspositsiooni „kõrvalteemana".

Normeti kirjelduskeel on värvikas, kuid toetub enamasti ikka muusikalistele seostele ja sündmustele. Me loeme heliteose algete „kokkupõrkest", tausta

Normeti püüdlus avastada juugendstiili juuri on problemaatiline. Kui peaksime tunnustama „juugendlikkuse" seoseid nii Mozarti „Võluföödi" kui ka Shakespeare'i draamaga, nii Britteni kirikuoperiga „Curlew River" kui ka Balanchine'i koreograafiaga, kas siis Lääne kultuuriruumis jääb üldse midagi üle, mis ei oleks „juugendlik"?

Essee Sibeliuse Neljanda sümfoonia aineil on üks Normeti õnnestunumaid kirjutisi (lk 224–243): tehniliselt igati usutav analüüs sulandub kuulaja elamust peegeldava kujundikeelega. Analüüs pole võib-olla vastav nüüdisaegse muusikateaduse tavadele, puudub näiteks harmoonia ja tonaalstruktuuri detailsem lineaarne käsitus. Normet tegeleb peamiselt väljenduslike intonatsioonide, motiivide, teemade iseärasuste ja omavaheliste seostega ning sümfoonia osade vormiga; midagi sellesarnast võisime lugeda varemgi (inglisekeelse) muusikaanalüüsi suurkujude Donald Francis Tovey või Charles Roseni raamatutest. Normeti tähelepanuvõime aga on imetlusväärne, kuulmisreaktsioonid välkkiired, analüütilised otsused tunderrikkad ja enamasti täiesti õigustatud, viited seostele teiste heliloojatega kau-

„värevusest", motiivide muutumisest „läbematuks"; kõlavad „plahvatuslikud vaskpilliakordid" (lk 228–230). Kvardihüpped tunduvad olevat „julged", diaatooniline mäng seevastu „muretu" (lk 233–234); kerkivad „metsikud tritoonirünnakud" (lk 235), siis aga „pidev püüdlus kõrgustesse"; vahel „õhkub muusikast midagi reekviemlikku" (lk 237). Sümfoonia viimane osa loob „kujutluspildi vastandlike tunnete võimuses heitlevast inimhingest" (lk 238); kõlavad kromaatilisel „väänlevad keelpilid", seejärel aga metsasarvede „metalsed ohked" (lk 241–242). Essee nõuab ka muusikaliselt küllaltki asjatundlikult lugejalt teose sügavamat mõistmist, kuulmismälu ja partituuri lugemise oskust. Analüüsist koorub välja teose „müütiline" sõnum – haarav avastus, mida „muusikateaduslikkus" ei tohiks

kõrvale suruda; loeme siin ju humanistlikku esseed, mitte kuivteaduslikku statistilist tabelit: „Inimene võib olla tugevam oma saatusest – selline mõte tekib tahtmatult sümfoonia kolmandat osa kuulates. Üha mehistuv hingejõud tuleb toime ka raskemaga” (lk 236).

„Saja-aastane Sibelius” (lk 173–186) on arusaadav muusikahuvilistele laiemalt, esmajoones muidugi lugejaile, kes on tuttavad Sibeliusse teoste kõlamaailmaga. Esse kirjeldab kokkuvõtlikult, kuid tabavalt kõikide sümfooniade ja ka viiulikontserdi peamisi huvipunkte ja omapärasid. Normet rõhutab Sibeliusse seoseid nii rahvamuusika ja runolauludega kui ka XX sajandile iseloomuliku neoklassitsistliku ökonoomiaotlusega (lk 182), meenutab Sibeliusse erinevusi Wagneri ja Richard Straussi püüdlustest (lk 174), kahjuks aga ei arutle Sibeliusse esteetiliste kokkupuutepunktide üle Mahleriga.

Tundub siiski üleliigne väita, et Sibelius („Kullervo”, 1892) olevat ennetanud Debussy „impressionistlikke” harmooniavõtteid (lk 175–176, 188). Normet viitab „Fauni pärastlõunale” (1894), kuid näib unustavat Debussy stiili varasema väljakujunemise, eriti laulutsüklis *Ariettes oubliées* (1885–1887). Oluline ei ole muidugi mitte heliloojate võidujooks „modernismi” suunas, vaid ajastu stiililiste uuenduste samaaegne laiem levi üle terve Euroopa. Ainult selles vaimus võiks olla sisukas ka Normeti paralleel Sibeliusse Neljanda sümfoonia finaali tritooniliste kooskõlade (ja helistike) ja Stravinski „Petruška”-akordi vahel (lk 255, 256). Normet rõhutab õigustatult Sibeliusse kuuluvust XX sajandi muusikaloo raamistikku: Sibeliusse sümfooniatest sai „sild, mis viis Bruckneri juurest Bartókini” (lk 174). Selline arusaam muidugi vastandub radikaalselt Igor Garšneki poleemilisele väitele tema hiljuti ilmunud XX sajandi muusikaloo õpikus, et Sibeliusse „rahvusromantist” loomin-

gut „ei saa käsitleda koos 20. sajandi muusikaga” (Garšnek, lk 130).

Normet kirjeldab korduvalt Sibeliusse sümfooniade orgaanilisust ja motiivitehnika loogikat lisaks improvisatsioonilisusest tärkavale inspiratsioonimomendile (lk 176), kuid toob siis „paradoksaalsel kombel (...) kaks täiesti vastandlikku paralleeli” (lk 198). Esiteks olevat „see tehnika seotud vana runolaulu kunstiga”, olgugi et tundub ebasusutav, et runolauljad tõesti oleksid saavutanud sellise mitmetahulise motiivide teisenemise, nagu ilmneb Sibeliusse teostes. Veelgi vähem usutav on paralleel Schönbergi dodekafoonilise seeria- tehnikaga (lk 198), kus valitsevad hoopis teistsugused tunglevuse ja järjepidevuse põhimõtted, kus motiivid upuvad atonaalsesse, ebasümmeetrilisse lauseehitusse ning kuulaja seisukohast pahatihti kaotavadki oma identiteedi. Seevastu Sibeliusse tuumikmotiivide vaimne sugulus Jungi süvapsühholoogia „arhetüüpidega” (lk 251, 291) on aga hoopis usutavam, olgugi et abstraktsem ja kujutluses raskemini tabatav.

\*

Lugeja olgu ette hoiatatud: Normet on mitmete terminite tähendusi kas tunduvalt laiendanud või neid määratlenud hoopiski isepäraselt, mõnda isegi segadust tekitavalt.

1. „Strukturaalne mõtlemine” võiks tähendada lihtsalt heliteose „struktuuri”-probleemide (harmoonia, tonaalne plaan, lauseehitus, faktuur, vorm jne) lahtimõtestamist, nende lahendamist vaadeldavas teoses. Kindlasti on varasemate ajastute heliloojadki tegelnud struktuuriprobleemidega, renessansist kuni romantismini. Kuidas siis peaksimõistma Normeti korduvat väidet, et vastandina „uusaja muusikaloo” esimesele, universaalse mõtlemise etapile algas „struktuuraalse mõtlemise ajastu” alles XIX sajandi viimasel kümnendil (lk

43, 287)? Tegelikult tahab Normet tähelepanu juhtida hoopis heliloojate liikumisele „individualiseeritud loomingumeetodi“ (lk 61), „üha enam individualiseeruva helikeele poole“ (lk 46). Tundub, et väljend „struktuuriline mõtlemine“ ei taba Normeti mõtet täielikult: „Üldkasutatavast süsteemist loobunud heliloojad hakkasid ise välja kujundama oma helikeele seaduspärasusi, oma mängureegleid“ (lk 43); „isikupärase väljenduslaadi kasutamine vabastas nad mis tahes üldkehtivaist reegleist“ (lk 245). Loomingumeetodi individualiseerumine aga algas kindlasti juba XIX sajandi romantismi algaastail; ka Haydni hilisest sümfooniad või Johann Sebastian Bach'i soolokontserdid on „individualiseerunud“, igauks isepärase profiiliga.

2. „Süntetism“ on maalikunsti ajaloos harva kasutatud ja suhteliselt ebamäärane mõiste ja viitab XIX sajandi viimasel aastakümnel tekkinud prantsuse „antiimpressionistlikule“ kunstivoolule, kaudselt seotud Paul Gauguini loominguga (Chipp, lk 51–53). Normet soovib tuuletada selle termini sõna algvormist: „Süntetism on XX sajandi Lääne muusika üks põhijooni, mida iseloomustab paljude vastandite süntees“ (lk 250) – eri stiilide, arhailiste müütide ja XX sajandi helikeele, Lääne ja Ida muusikakultuuride, figuratiivsete ja nonfiguratiivsete elementide vahel. Selline määratlus muutub problemaatiliseks kohe, kui meenutame, et loovisikud püüavad alati saavutada mingit sünteesi – oma pärandi, miljöö ja loomeraaditsioonide vahel; vaevalt oleme õigustatud nimetama aastaid 1880–1920 Euroopa kunsti- ja muusikaloos erilisel süntetistlikeks. Normet kogub *art nouveau*, juugendstiili ja *Sezession*'i (lk 72, 281) „süntetismi“ ühise nimetaja alla ja vahel toob isegi impressionismi riskantselt selle lähedusse: „Debussy muusika ongi impressionismi ja süntetismi süntees; neist esimene väljendub vertikaali

ilu, teine – horisontaali viisijoonte mängus“ (lk 317). Selline teose kihtideks lahkamine aga ei paku sisukat muusikakirjeldust, „vertikaali ilu“ ja „viisijoonte mängu“ leiame kõikjal – Claudio Monteverdist Mozartini. Normeti väited, et Debussy ja Skrjabin olevat heliloojad, „kelle olemus on juugendist lahutamatu“ (lk 345), ning et teatud harmooniakäigud „said oluliseks impressionistlikus ja juugendstiilis kirjutavatele heliloojatele, eeskätt just Debussy juures“ (lk 176), tunduvad eksitavad. Debussy vaevalt kuulub saksa-austria juugendstiili kilda; miks mitte *art nouveau*? Isegi kui *art nouveau* ja juugendstiili vahel leidubki olulist ühist, on esimene ikkagi prantsuse, teine aga saksa-austria kultuuripiirkonna nähtus; vastandina juugendstiili biidermeierlikule maitsele toetus *art nouveau* pigem XVIII sajandi rokokoo dekoratiivsusele (Hamilton, lk 131). Normet aga ei näi nendest erinevustest hoolivat, kergekäeline terminite lennutamine tundub siin olevat pigem ajalooliste loosungitega mängimine kui viljakas arutelu või analüüs.

3. „Juugendstiili“ mõiste kerkib esseekogumikus korduvalt esile, enamasti ikka napisõnalistes viidetes, välja arvatud eriti virtuooslikus, eespool juba soovitatud avaessee. Seevastu „Juugendstiil semiootilisest vaatepunktist“ (lk 279–286), pretendeerides kas täpsemale määratlusele või põhjalikumale kirjeldusele, valmistab pettumuse. Juugendstiili (ja *art nouveau*) kui tarbekunsti või kunstkäsitöö seosed maalikunstiga näivad olevat ehk kõrvalised, kuid on sajandivahetusel isegi suurmeisterite töödes – Gauguin, Munch, Toulouse-Lautrec, Klimt – siiski tajutavad (Hamilton, lk 131–136). Kuidas aga tõlkida juugendstiili muusikasse? (Kahjuks lubab eesti keel kasutada termineid „juugendstiil“ ja „juugend“ võrdtähenduslikult; igale lugejale, kes aga vähegi valdab saksa keelt, peaks see tunduma ebasobiv.)

Normet piirdub kujutavkunstides levinud lainetava, lineaarse ornamentikaga: „Elustati keskaegseid, kohandati orientaalsete mustreid, eriti aga pandi põimlema ja väänlema taimornamente“ (lk 19); harvemini nimetab autor „plakati kunsti“, kus domineerivad laiad, ühevärvilised pinnad – „kujutuse lamedus ja kontuuriselgus“ (lk 19). Muusikas rõhutab Normet vaid juugendstiili lineaarsusega seostuvat, eriliselt lineaarset meloodiajoonist, arabeski või polüfoonilist faktuuri, näiteks ornamendilisel „väänlevate tertsiivanikute“ puhul Sibeliuse Kolmandas sümfoonia (lk 178). Kuid meloodia ja kontrapunkt on ju alati „lineaarne“, siit on raske avastada midagi eriliselt „juugendlikku“; samuti on raske ette kujutada, kuidas heliteos suudaks saavutada „distsantsitaotlust“: „(...) juugend oskas distantsi hoida: tema lähenemine kujutusobjektile oli stiliseeriv“ (lk 17).

Normeti püüdlus avastada juugendstiili juuri on eriti problemaatiline. Kui me peaksime tunnustama „juugendlikkuse“ seoseid nii Mozarti „Võlulöödi“ kui ka Shakespeare'i draamaga, nii Benjamin Britteni kirikuooperiga „Curlew River“ kui ka George Balanchine'i koreograafiaga, kas siis Lääne kultuuriruumis jääb üldse midagi üle, mis ei oleks „juugendlik“ (lk 279, 282, 283)? Ja kui Normet samas kõrvutab veel india ragasid eesti-soome regilaulu ja rockmuusikaga ning hõlmab hinduismi jumalate Brahma-Šiva-Višnu triaadi (lk 284), siis peame küsima: kas me ikka veel üldse räägime juugendstiilist, selle seostest teda ümbritseva vaimumaailmaga?

\*

Normeti mõttekäikude lemmikmeetod on viitav, lendlev, riskeeriv. Autor ei läbe antud heliteost ega ideed süstemaatiliselt lahti mõtestada, seletada ega valgustada. Selle asemel kuhjab ta kok-

ku üha rohkem viiteid, nagu hüpleb teemast kõrvale, et aga uusi ja üllatavaid seoseid teksti kaasa haarata. Sügavalt esseedesse sisenedes aga tundub, et tormlemisele ja kirglikult põlevale vaimustusele vaatamata – või ehk eriti selle tõttu! – on essee teema vahepeal imeliselt siiski elavnenu ja selginenu!

Kõige veenvamad on Normeti pikemad, eespool juba käsitletud esseed; lugejale tahaks tungivalt soovitada läheneda raamatule nende kaudu. Lühemad kirjutised tunduvad tihti olevat ilmetud, nagu oleks autor neid kavandanud mingi loengu konspektiks, et neid ettekande jooksul täiendada ja selgitada; pahatihti võivad nad lugejat algul otse ärritavalt segadusse ajada, sest nad näivad visandlikud ja pealiskaudsed. Kahju on artiklitest Mart Saare ja isegi Heino Elleri aineil (lk 61, 67); samuti on kahju lühematest Sibeliuse-ainelistest ettekannetest (lk 244, 250), sest just nende „kaudu“ jõudis Normet oma viimasteil eluaastail tõepoolest „maailma“, rahvusvaheliste muusikateaduslike konverentside lavale. Mitmed Normeti kesksed ideed ja tihti isegi nende otsene sõnastus korduvad raamatu jooksul, eriti lühemates artiklites; koostajal või toimetajal aga oleks olnud peaaegu võimatu neid kordumisi vältida, artikleid kärpida või tükeldada. Lugeja peaks olema sihiteadlikult kannatlik, sest hiljem võiksid mitmedki lühemad kirjutised ikkagi tunduda sisukad, tuttav mõte võiks ilmuda uues kontekstis.

#### Viited kirjandusele:

Herschel B. Chipp. Theories of Modern Art. University of California Press, 1968.  
Igor Garšnek. Õhtumaade muusikalugu III: 20. sajand. „Avita“, 2004.  
George H. Hamilton. Painting and Sculpture in Europe 1880 – 1940. Penguin, 1983 (1967).