

...VABASTADA MUUSIKATEOORIA „TEADUSLIKUST ISOLATSIOONIST“

Vestlus saksa muusikateadlase Ludwig Holtmeieriga

Ludwig Holtmeier, sündinud aastal 1964, on Freiburgi Muusikakõrgkooli muusikateooria professor. Ta õppis klaverit Saksamaal Detmoldi Muusikakõrgkoolis ning Genfi ja Neuchâтели konservatooriumis Šveitsis. Pärast 1992. aastal sooritatud kontserteksamit jätkas ta muusikateooria, muusikateaduse, koolimuusika, ajaloo ja germanistika õpingutega Freiburgis ja Berliinis. Holtmeier on õpetanud muusikateooriat Freiburgi Muusikakõrgkoolis ja muusikateadust Berliini Hanns Eisleri nimelises Muusikakõrgkoolis. Aastal 2000 sai temast muusikateooria professor Dresdeni Carl Maria von Weberi nimelises Muusikakõrgkoolis, aastast 2003 on ta professor Freiburgi Muusikakõrgkoolis. Holtmeier on ajakirja „Musik & Ästhetik“ väljaandja ja samanimelise ühingu president (Gesellschaft für Musik und Ästhetik), samuti Saksa Muusikateooria Ühingu (Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, GMTH) asutajaliige ja asepresident (2000 – 2004).

Pianistina on Holtmeier teinud arvukalt salvestusi. Tema olulisemate publikatsioonide hulka kuuluvad artiklid Schönbergist, Mozartist, Beethovenist ja Adornost ning muusikateooria spetsiifilistel teemadel.¹ Ta on koostanud artiklite kogumikke linnade kultuuriloost, Schönbergist, Wagnerist ja saksa muusikateooriast: „Wien-Berlin. Stationen einer kulturellen Beziehung“ (1999, koostöös Mathias Hanseni ja Hartmut

Grimmiga), „Arnold Schönbergs „Berliner Schule““ (2002), „Richard Wagner und seine Zeit“ (2003, koostöös Eckehard Kiemi-ga), „Musiktheorie zwischen Historie und Systematik“ (Augsburg, 2004) ning „Beethoven. Zum Spätwerk“ (2005).

Järgnev vestlus toimus seoses 2005. aasta Pärnu Nüüdismuusika Päevadega (PNP), mille konverentsil „Muusika ja arhitektuur“ pidas Holtmeier kaks ettekannet („Schönbergi klaveripala op 23 nr 2“ ning „Schönberg, Adorno, Dahlhaus ja saksa sõjajärgne muusikateadus“). Osa küsimustest ja vastustest on ajendatud 22. jaanuaril peetud ümarlauadiskussioonist, teised lisandusid pärast konverentsi.

Lugupeetud professor Holtmeier, te olite selle aasta Pärnu Nüüdismuusika Päevade üks peakülalisi. Milline oli teie esmamulje Eestist ja Pärnust? Mida ootasite konverentsilt? Kuidas te hindate konverentsi taset, teemavalikut ja väliskülaliste esinemist?

Saabusin Tallinna 20. jaanuari õhtul ja sõitsin pimedas edasi Pärnusse. Ootasin põnevusega, mida on näha päevavalgel. Algusest peale hakkas linn mulle meeldima: asukoht, meri, rand, arhitektuur – eriti juugendstiilis majad; pealegi oli kõik ilusa valge lume all. Minu ootused konverentsi suhtes

Ludwig Holtmeier on saksa muusikateadlane ja pianist, kes on südamest süvenenud probleemidesse, mille tekitasid saksa muusikateadusele XX sajandi ajaloo totalitaarse iseloomuga sündmused, ning kes püüab aktiivselt tegutsedes viia saksa muusikateadust uuele tasandile.



olid võrdlemisi kõrged, sest ma teadsin, millised külalised olid kutsutud – Nicholas Cook ja François-Bernard Mâche on oma eriala tuntud spetsialistid. Ma ei pidanud pettuma, otse vastupidi. Sest konverentsid võivad mõnikord eriti kõnelejatele muutuda üksluiseks, ka siis, kui need on erialaliselt kõrgel tasemel. Siin aga oli olukord teistsugune. Valitud teema spekter oli lihtsalt väga lai, erinevad olid ka lähenemisviisid. Näiteks Nicholas Cookil oli see kultuurilooline, Anne-Sylvie Barthel-Calvet'i analüütiline, Toomas Siitanil ajalooline ja Mart Humalal Schenkeri analüüsimetodist lähtuv. Mâche rääkis väga elamuslikult oma isiklike kogemuste põhjal sellest, kuidas [PNP teemahelilooja] Iannis Xenakis ehitas talle Kreeka suvemaja. See ettekanne oli mulle erakordselt huvitav. Lühidalt öeldes: teen suurima komplimendi, mida on võimalik teha ühele konverentsile, – see oli väga põnev!

Konverentsil osalenutele jättis teie esinemine väga hea mulje, eriti teie avatus ja kaasakiskuv kõnelemisviis. Millised on teie muljed eesti muusikateadusest ja muusikateooriast, olgugi

et kohtusite eesti muusikateadlastega suhteliselt lühikese aja jooksul?

Loomulikult on mul raske eesti muusikateadust adekvaatselt hinnata. Kuid näiteks süstemaatilise muusikateaduse valdkonnast olen saanud mõningase ettekujutuse tänu Mart Humala koostatud ingliskeelsetele väljaannetele, mis näitavad tihedat seost ameerika traditsioonidega. Oletan, et sellele on aidanud kaasa ka tihe kontakt Sibielse Akadeemiaga. Mind ei üllatanud eesti muusikateaduse kõrge tase. Hämmas tas aga, kui palju energiat ja aktiivsust võib suhteliselt väike muusikute ja uurijate seltskond ilmutada.

Kui võrrelda muusikateooria ja muusikaanalüüsi saavutusi saksa keelsetes maades ja ingliskeelsetes maades, tekib esimeste puhul paljuski mulje stagnatsioonist. Milline on saksa muusikateooria praegune olukord?

Olukorda on vaja vaadata diferentseeritumalt, eriti viimaste aastate arenguid silmas pidades. Saksamaa või laiemalt saksa keeleruum on andnud väga palju suuri ideid ja mõjuvõimsaid kontseptsioone muusikateooria alalt, mainigem siin ainult Schenkerit, Kurthi, Rie-

manni. Samuti pärinevad sealt esimesed „kaksteistheliteooriad“ või üldse esimesed nüüdismuusika ja atonaalse muusika teooriad. Neid traditsioone on üle võtnud ja edasi arendanud ingliskeelsete maade, eriti ameerika uurijad. Saksamaal näivad need suured traditsioonid olevat täiesti katkenud. On raske lühidalt seletada, miks see nii on. Olen sel teemal mujal detailsemalt kirjutanud.²

Schenker oli juut, Kurth samuti – seetõttu oli nende ideede üle arutlemine 1930. – 1940. aastail lihtsalt välistatud. Saksa muusikateoorias andsid alati tooni juudi päritolu autorid, seda eriti 1920. – 1930. aastail (mainigem siin juba nimetatute kõrval ka Arnold Schönbergi); nii oli Riemann kuulsatest saksa muusikateoreetikute n-ö ainuke „aarialane“. Natsismiaegsel traditsioonide katkemisel on muusikateooriale rasked tagajärjed, millest ei ole tänaseni veel lõplikult õnnestunud üle saada.

Hermann Grabner, kes oli kindlasti intelligentne muusikateoreetik ja ühtlasi ka (vähemalt ajutiselt) veendunud natsionaalsotsialist, püüdis juurutada üsna lihtsat, võiks isegi öelda primitiivdidaktilist „vertikaalset“, nn monistliku funktsionaalset harmooniaõpetust. Viimane pääses valitsema 1950. – 1960. aastail, eelkõige tänu Grabneri õpilasele Wilhelm Malerile, kes juhendus suuresti „rahvapedagoogilistest“ eesmärkidest. Muusikateooria eriala nimetati Kolmandas Riigis vaikimisi ümber *Ton-satz'*iks, st temast sai praktilise suunitlusega valdkond. Alates sellest tõusis esikohale tegelemine rahvalauludega, pisut liialdatult öeldes kujunes eeskujuks *Hitlerjugend'*i ühislaulmine. Alustades õpinguid Detmoldis, sain veel minagi neid meetodeid kogeda. Kui vaatame saksa muusikateooriat pärast aastat 1945, siis ei näe me esmapilgul eriti palju uut, siinkohal võiks nimetada võibolla Dieter de la Motte'i harmooniaõpetust ja Clemens Kühni publikatsioone.

Võrreldes Ameerikas tehtuga valitses kahtlemata suur vaesus ja sisuline tühjus. Kuid seal tegutsesid ju Schenkeri õpilased, Hindemith rajas Yale'i ülikooli muusikateooria doktoriõppe programmi, ka Schönberg tegutses aktiivselt. Võib öelda, et saksa traditsioon, ja ilmselt selle parem osa, jätkus Ameerikas.

Tahaksin viidata veel ühele asjaolule, mida tuleb arvestada Saksamaa olukorra hindamisel ja mis on seotud spetsiifiliste arengutega 1930. aastail: muusikateoorias sai tollal ametlikult loomingu suunitlusega eriala muusikakõrgkoolides. Ülikoolis pole seniajani loodud muusikateooria professuuri. Selle tagajärjeks oli muusikateooria viljatu kõrvuti eksisteerimine ülikoolides ja muusikakõrgkoolides – ühel pool täiesti isoleeritud „teaduslik“ muusikateooria ülikooli muusikateaduse raames, teisel pool aga loomingu suunitlusega „üles kirjutamata“ muusikateooria muusikakõrgkoolides, mis näiliselt piirdus algõpetuse küsimustega. Ülikooli ajaloolise muusikateaduse raames tegeldi muusikateooriaga ilma pedagoogilis-praktilisi küsimusi käsitlemata, muusikakõrgkoolides aga piirduiti puhtpraktilise erialana ainult algõpetuse küsimustega. Kumbki lähenemise viis ei soodustanud selle ala arengut: ühel pool praktikata teooria, teisel pool ilma teooriata praktika.

Saksa muusikateoreetikud töötasid omaette, ei publitseerinud, polnud arutlusi ega diskussioone. Loomulikult oli veel Darmstadti koolkond ja Darmstadti vaimuga seoses arenes vähehaaval ka uus muusikateooria, kuid see polnud fikseeritud, see levis n-ö suulise praktika kaudu.

Kuid minu põlvkonna ajal olukord muutus. Enamik meist on õppinud nii muusikateooriat muusikakõrgkoolis kui ka muusikateadust ülikoolis ning veetnud mõne aasta ka välismaal. Viimase kuue-seitsme aastaga on väga pal-

ju muutunud. Kõigepealt asutati Muusika ja Esteetika Ühing ning samanimeline ajakiri (*Gesellschaft für Musik & Ästhetik*, alates aastast 1997), siis Saksa Muusikateooria Ühing ja selle internetiajakiri (*Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie*, alates aastast 2000). Korraldame igal aastal kongresse, mida külastatakse usinalt, on tekkinud intensiivne mõtlevahetus.

Üks on selge: praegu seisakust rääkida oleks liialdus. Saksa muusikateoreetikud ei piirdu ainult (harmooniliste) funktsioonide märkimisega analüüsitavates teostes. Tänapäeval iseloomustab muusikateooria õpeteadlik ja taotletud eklektilisus. Õpetatakse tegelikult kõike: Schenkerist, Kurthist ja Riemannist hulgateooriani, samuti ajaloolisi lähenemisviise. On tekkinud põnev mitmekesisus.

Näib, et Ida-Saksamaal oli pärast Teist maailmasõda üpris sarnane olukord. Need, kes tahtsid oma töid avaldada, pidid uuringud siduma sotsialistliku ideoloogiaga. Tõsiselt võetavaid teoreetilisi kontseptsioone hakati avaldama suhteliselt hiljuti, näiteks Hansgeorg Mühle „Musikanalyse“ (1978) või Karl Ottomar Treibmanni „Strukturen in neuer Musik“ (1981). Palju materjali jäi ka avaldamata, näiteks nüüdisaegse muusika uurimus Carlferdinand Zechilt („Komposition heute, Studien zur Organisation musikalischer Zeitwerte in neuer Musik“, käsikiri aastast 1993). Peale selle oli palju selliseid muusikateoreetikuid, kellel puudus võimalus oma uurimusi avaldada...

Kui ma Berliinist Dresdenisse tööle läksin, tutvusin ma samuti Ida-Saksa traditsiooniga, sh Karg-Elerti (Leipzig) „koolkonnaga“. Nagu näib, võib ka Ida-Saksamaal rääkida teatud „kohalikust“, suulisest traditsioonist. Ida-Saksamaal avaldatu (Paul Schenk, Fritz

Reuter jne) polnud sugugi uuenduslikum Lääne-Saksamaal ilmunust, vähemalt nii palju, kui mina tean. See kõik jäi üldiselt praktilise funktsionaalharmoonia raamidesse.

Tulen nüüd spetsiifilisema muusikateoreetilise küsimuse juurde. Partituuri uurides on meil kaks võimalust. Kui teame, et teos baseerub ühel kindlal kompositsioonisüsteemil, võime seda rakendada ka analüüsisüsteemi või -meetodina, kuid me võime seda ka ignoreerida, kui antud kompositsioonisüsteem meid ei huvita. Selle asemel võime rakendada mingit teist analüüsisüsteemi või -meetodit, uurides, kuidas partituur on üles ehitatud, milliseid struktuure sellest võib leida. Võtkem näiteks teie ettekanne Schönbergist...

Eitamata erialast professionaalsust ja meetodite mitmekesisust, jään ma põhiliselt siiski hermeneutikuks ja otsin muusikast „ideed“. Seda tihti selles mõttes, et otsin teose keskset elementi, millest kõik tuleneb või millesse kõik taandub. Motiivilis-temaatiline analüüs, hulgateooria, visandite uurimine jne on ainult vahend selle eesmärgi saavutamiseks. Uue muusika puhul on analüütiline lähtesituatsioon tonaalse muusika omast täiesti erinev: domnandi ja toonika suhted, helistikuastmed või harmoonilised funktsioonid pole ju ainult (Jean-Jacques Nattiez' kategooriaid kasutades) neutraalse (*niveau neutre*) või poieetilise tasandi (*niveau poétique*), vaid ka esteetilise ehk kuulamistasandi (*niveau esthétique*) kriteeriumid. Tonaalse muusika analüüsis on kompositsioonitehnika, teos ja selle tajumine omavahel suhteliselt tihedalt seotud. Uue muusika puhul ei selgu kuulamisel („kuidas see kõlab“) veel sugugi see, „kuidas see on tehtud“. Meenutagem siin paljusid Schönbergi ja Uus-Viini koolkonna muusika ana-

lütse: me saame tihti väga palju teada muusikalisest materjalist ja selle käsitlusest, kuid mitmed meie jaoks olulised aspektid teoses jäävad peaaegu käsitlemata. Seega: kuigi meil on XX sajandi muusika uurimiseks küllalt analüüsi-meetodeid ja -tehnikaid, vajab iga teos siiski alati uut ja erilist lähenemisviisi. Just see muudab mulle kui analüüsijale selle muusika eriti veetlevaks.

Teie koostatud kogumik Dresdenis toimunud esimese Saksa Muusikateooria Ühingu kongressi (2001) ettekannetest on nüüd (2004. aastal) lõpuks ilmunud. Mida rohkem seda lugeda, seda põnevamaks artiklid muutuvad. Kogumik pakub pilti praegusest olukorrast ja ka pilku tulevikku...

Mul on hea meel, et kongressi kogumik on lõpuks ilmunud, hoolimata mõningatest raskustest.³ Olen mõnikord kahelnud raamatu otstarbekuses. Ilmasjata pole varem nii populaarsed *Festschrift*'id kaotanud oma atraktiivsust. Nad näivad kuuluvat aega, mil publikatsioonidel oli täiesti teistsugune iseloom ja funktsioon. Dresdeni kongressil valitsenud läbimurdemeelolust tingitud erilist aurat pole selles kogumikus siiski õnnestunud jäädvustada. Minu ja mu kaastöötajate esmane eesmärk oli asutamiskongress dokumenteerida. Nagu ka teistes kongressikogumikes, leiab ka siin kõrvuti palju erinevat materjali. Kuid just seesama materjali erilaadsus jäädvustab meie ühingu erialase diskursuse hetkeseisu selle algusjärgus, seetõttu võiks kogumikku nimetada autentseks. See värvikirevus on kahtlemata omamoodi märk sellest, et me pole end veel lõplikult leidnud, kuid selles ilmneb ka saksa muusikateooria omapära. Sisuline avatus, dogmaatika- ja ideoloogiavaba mõtlemine iseloomustab kindlasti ka tulevikus meie eriala.

Kas te nõustute Michael Polthiga, kes kirjutab, et muusikateooria elab Saksamaal praegu üle taassündi just sellepärast, et see pole tema arvates ei ajaloolise ega süstemaatilise muusikateaduse haru, tänu millele kujuneb muusikateooria iseseisvaks ja spetsiifiliseks (seda eriti just seoses Saksa Muusikateooria Ühingu iga-aastaste kongressidega)?

Saksa muusikateooria taassünd toimub kahjuks keerulistes oludes. Tihti mõtlen, mis oleks juhtunud siis, kui see ärkamine toimunuks umbes kümme aastat tagasi. Kibedat tõtt öeldes kõlaks vastus järgmiselt: saksa muusikateooria ei saa areneda ei ajaloolise ega süstemaatilise erialana ainuüksi juba seepärast, et puuduvad institutsionaalsed vabadused. Institutsionaalselt on muusikateooria muusikakõrgkoolides pedagoogiline lisaeriala. Praegusel kultuurivaenulikul ajal, mil räägitakse aina kokkuhoiust, on raske saavutada suuremat uurimisvabadust või paremaid eneseteostusvõimalusi. Sellegipoolest elab meie valdkond praegu üle suuri muutusi. Ajaloolisel diferentseerumisel muusikateooria õppes on kindlasti oluline tähtsus, lihtsustatult öeldes toimub hetkel areng üldse mitmekesisuse, teoreetiliste kontseptsioonide paljususe suunas, kust nad ka ei tuleks. Kui otsida ühist nimetajat saksa, aga ka üldiselt Euroopa muusikateooria praegusele arengule, siis oleks see avatus ja suur uudishimu selle vastu, mis mujal toimub.

Kuidas Muusikateooria Ühing tekkis, mis on ühingu seni toimunud, millistest eemärkidest juhindutakse?

Idee luua ühing tekkis mul Eckehard Kiemi ja Peter Förtigi juures õppides. Ma imetlesin alati Freiburgi Muusikakõrgkooli kõrget taset, võrreldes samaaegse stuudiumiga Freiburgi ülikoolis (kus ma veel Hans Heinrich Eggebrechti loenguid kuulsin). Kuid kõik, mi-

Olles üks Pärnu Nüüdismuusika Päevade peakülalisi, hindas Ludwig Holtmeier väga kõrgelt muusikapäevade teaduskonverentsi taset ning kiitis ülivõrdes eesti suhteliselt väikesearvulise muusikauurijate seltskonna töö tõhusust.



Harri Rospu fotod

da ma seal õppisin, jäi n-ö klassiruumi nelja seina vahele. Leidsin, et sellised teadmised ei tohiks lihtsalt niisama unarusse jääda, vaid peaksid moodustama ühtse muusikateoreetilise diskursuse koos kõigega, mis sinna juurde kuulub: kongresside, töörühmade, ajakirjadega. Muusika ja Esteetika Ühingu (*Gesellschaft für Musik und Ästhetik*) ja samanimelise ajakirja rajamine (1997) oli esimene katse ületada institutsionaalset lõhet ülikoolide ja muusikakõrgkoolide vahel ning vabastada muusikateooria „teaduslikust isolatsioonist“. Aastail 1997–2000 esindas siis sama ühing saksa muusikateooriat Euroopa muusikateooria ühingute lii-

dus. See oli tegelikult üldse esimene saksa muusikateooria ühing. Kuid üsna varsti selgus, et ühingu ja ajakirja interdistsiplinaarne suundumus ei jäta ruumi „kutsealastele“ diskussioonidele ja informatsioonile, ühing ei saanud erialaspetsiifilise organisatsiooni ülesandeid täita. Kui asusin assistendina tööle Berliini – muusikateaduse erialal –, rajasime koostöös noorte Berliini kolleegidega aastal 2000 teiste Euroopa maade eeskujul Saksa Muusikateooria Ühingu, mille nimeks on nüüd lihtsalt Muusikateooria Ühing, sest 2003. aastal liitusid sellega ka Šveitsi saksakeelsed muusikakõrgkoolid.

Ajakiri „Musik & Ästhetik“ on uustulnuk Saksamaa muusikaajakirjade seas. Mil viisil see 1990. aastate keskel tekkis, milliseid kokkuvõtteid võiks sellest praegu teha, missugused plaanid on teil tulevikuks?

Asutamise põhjusi ma juba nimetasin seoses eelmise küsimusega, kuid need olid ainult minu enda stiimulid. Lisandusid ka mu kahe kaasväljaandja, Claus Steffen Mahnkopfi ja Richard Klein omad. Neil mõlemal on väga omapärane iseloom ja oma nägemused. „Musik & Ästhetik“ toetus algusest peale kolmele võrdväärsele sambale: muusikaestetikale ja filosoofiale (Klein), muusikateooriale (Holtmeier) ja loomulikult „uuele“ ehk nüüdismuusikale (Mahnkopf). Mulle oli tähtis, et muusikateoreetilised tekstid saaksid end algusest peale filosoofiliste ja „humanitaarteaduslike“ tekstide kontekstis maksma panna – see oli eelkõige vormistamise ja erialakeele küsimus –, et need saaksid seista teiste kõrval võrdõiguslike partneritena. Olen ajakirja ilmumise algusaastail pühendanud väga palju energiat sellistele tekstidele ja koostööle autoritega. Olen ise väga palju õppinud, nii sisulise, eelkõige aga muusikateoreetilise keelekasutuse poole pealt. „Muusikateooria“ on ajakirjas „Musik & Ästhetik“ keskendunud analüüsile ja „teooriale“ – pedagoogiliste küsimuste jaoks ei ole tegelikult kunagi ruumi jätkunud. See poleks ka sobinud ajakirja üldkontseptsiooniga. See-eest on meil täna Muusikateooria Ühingu internetiajakiri. Võin teatud rahuldustundega ajakirjale tagasi vaadata. Tekstid muutuvad aina „professionaalsemaks“, harva vajavad nad abistavat sekkumist. Meil on nii palju pakkumisi, et tekstidest piisab aastateks; ajakirjal on hea maine. Olla ajakirja „Musik & Ästhetik“ autor on muutunud oma moodi kvaliteedimärgiks. Pole halb ettevõtmise kohta, mida paljud pidasid

üliõpilaste idealismiks ja fantaasiaks. Et meil, tollal tundmatutena, õnnestus saada väljaandjaks pikkade traditsioonidega raamatukirjastus *Klett Cotta-Verlag*, selles on midagi hollywoodilikku.

Ingliskeelsetes maades asutati hiljuti lisaks väga erialaspetsiifilistele ajakirjadele „Music Theory Spectrum“, „Perspectives of New Music“ ja „Music Analysis“ laiahaardeline „Twentieth-Century Music“. See on uus ajakiri, mille eesmärk on käsitleda XX sajandi muusikat selle kõigis ilmingutes (sh ka pop-, filmi- ja folkmuusika) ning ühtse tervikuna. Kas Saksamaal on samasuguseid plaane või saab ka „Musik & Ästhetik“ sellest sarnaseid ülesandeid täita?

Oleks tore, kui „Musik & Ästhetik“ saaks täita samu ülesandeid. Kuid loomulikult ei saa me seda kunagi niivõrd erialaspetsiifilisel viisil teha nagu nimetatud ajakirjad. Selleks on saksakeelne erialaringkond lihtsalt liiga väike. Meie ülesanne on uurida nüüdismuusika arengut seoses üldise ühiskondliku ja loominguilise diskursusega.

Te olete kord nimetanud oma kujunemist muusikateadlaseks ja muusikateoreetikuks õnnelikuks: üksainus artikkel tõi teile tuntuse, te olite esimene, kellel õnnestus asutada Saksamaal (Dresdeni muusikakõrgkoolis) muusikateooria doktorantuuri. Te olete üks Muusikateooria Ühingu juhtfiguure. Kas sellist arengut võiks nimetada Saksamaal ebatavaliseks?

Noh, mis selles meie alal ikka nii ebatavalist on? Aga teil on õigus: päris tavaline (*mainstream*) minu elulugu siiski pole olnud. Mul on väga palju vedanud ja mul oli võib-olla vaistu selle jaoks, mida kreeklased nimetasid *kairos*’eks. Olen õigel ajal tähelepanu pööranud teatud asjadele, mis on „õhus“, näiteks nimetatud artiklis „Nicht Kunst?

Nicht Wissenschaft? Zur Lage der Musiktheorie⁴, või midagi algatanud, näiteks eelmainitud kaks ühingat. Muutusi kiiresti tooni andvaks hääleks muidu üsna nähtamatul erialal. See tuli mulle kindlasti kasuks. Ma arvan, et täna oleks raskem nii kiiresti läbi lüüa.

Te astusite Pärnus saksa muusikateooria kaitseks tõhusalt välja ning selgitasite, kuivõrd lootusrikas on praegune olukord Saksamaal. Ka siin Eestis olen algusest peale kogenud vaba ja uuele väga avatud õhkkonda, liisaks sellele ka erinevate traditsioonide põimumist. Kas peate võimalikuks astuda tihedamasse kontakti eesti muusikateadusega?

Otse loomulikult! Mulle jättis Eesti sügava mulje, eriti Tallinn⁵. Muusika näib siin olevat väga sügaval, võib isegi öelda, et „loomulikul“ viisil juurdunud – ja kindlasti ühiskonnaeluga otsesemalt seotud kui Saksamaal, kus domineerib „kultuuritööstus“. Tallinna „aura“ on väga positiivne ja tulevikku suunatud. Ehkki elu pole kindlasti kerge, näib siin valitsevat teatud „väärikas hoiak“. See avaldaski mulle muljet. Mul oleks hea meel, kui saaksin loodud kontakte jätkata ja tihendada. Tahaksin siinkohal uuesti tänada kutse ja meeldiva külalislahkuse eest.

Küsimused esitas ja tõlkis
GERHARD LOCK

Gerhard Lock tutvus Ludwig Holtmeieriga seoses rahvusvahelise Orpheuse Akadeemia tööga Gentis (Belgias) kevadel 2003. Pärnu Nüüdismuusika Päevadele kutsus Holtmeieri Eesti Arnold Schönbergi Ühing (www.schoenberg.ee).

Kommentaariid:

¹ Nicht Kunst? Nicht Wissenschaft? Zur Lage der Musiktheorie, *Musik & Ästhetik* 1/2 (1997), lk 119–146.
Vergessen, Verdrängen und die Nazimo-

derne: Arnold Schönbergs Berliner Schule, *Musik & Ästhetik* 5 (1998), lk 25–46. Ist die Funktionstheorie am Ende?, *Tijdschrift voor Muziektheorie* 5 (1999), lk 72–77. Arnold Schönbergs Klavierstück op. 23, II, *Musik & Ästhetik* 12 (1999). Music Theory between Arts and Science, *Tijdschrift voor Muziektheorie* 4 (1999). Zur Komplexität Mozarts. Analytischer Versuch über eine Sequenz, *Musik & Ästhetik* 16 (2000), lk 5–23. Inglise keeles: Decomposing Mozart, An Analytical Essay about a Sequence, *Music Analysis*, volume 21, issue 3 (2002). Der Tristanakord und die Neue Funktionstheorie, *Musiktheorie* XVII/4 (2002), lk 361–365. Analyzing Adorno – Adorno analyzing, in: Wolfram Ette u. a. (Hg.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, Freiburg/München, 2004, lk 184–198. Stufen und Funktionen, Gedanken zur praktischen Harmonielehre im 19. Jahrhundert, in: *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 2: Musiktheorie, hg. von Helga de la Motte-Haber u. Oliver Schwab-Felisch, Laaber, 2004, lk 230–262. Von der Musiktheorie zum Tonsatz. Zur Geschichte eines geschichtslosen Faches, in: Ludwig Holtmeier u. a. (Hg.), *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik*, Augsburg, 2004, lk 13–35. Inglise keeles: From „Musiktheorie“ to „Tonsatz“: Riemann, Schenker, Kurth, Louis, National Socialism and music theory after 1945, *Music Analysis*, volume 24, issue 1 (2005).

² Holtmeierilt ilmus aastal 2004 artikkel „Von der Musiktheorie zum Tonsatz. Zur Geschichte eines geschichtslosen Faches“, Ludwig Holtmeier, Michael Polth, Felix Diergarten (Hg.), *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik*, Augsburg, Wißner, 2004. Vt lähemalt käesolevas TMK numbris avaldatud saksa muusikateooriat käsitleva kogumiku retsensiooni – G. L.

³ 2002. aastal Elbe jõe suurülejutuse tõttu „ujusid“ ka selle kogumiku jaoks mõeldud rahad minema, ka hiljem takistasid iga-sugused asjaolud kogumiku ilmumist (vrd Holtmeier kogumiku eessõnas lk 11).

⁴ Vt märkus 1.

⁵ Holtmeier oli Pärnu Nüüdismuusika Päevade väliskülalistest ainuke, kellel jäi veel aega pärast konverentsi ka Tallinna külastada – G. L.