

# ARVO PÄRT PEEGLIS

EVI ARUJÄRV

*„On Pärt”. Paul Hillier & Tõnu Tormis. Theatre of Voices Edition. Denmark, Copenhagen, 2005.*

*Tõlkijad Maarja Kangro ja Anneli Unt.*

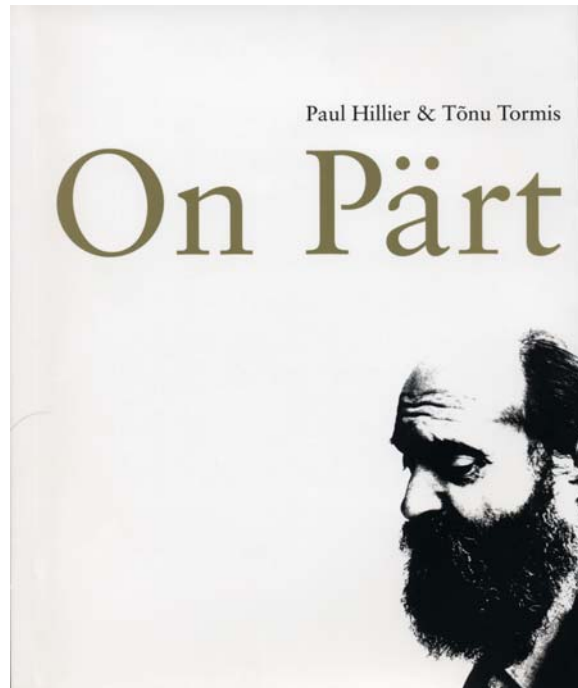
*„Arvo Pärt peeglis”. Vestlused, esseed ja artiklid. Koostanud Enzo Restagno. Eesti Entsüklopeediakirjastus, 2005.*

*Eestikeelse väljaande vastutav tõlkija ja toimetaja Toomas Siitan.*

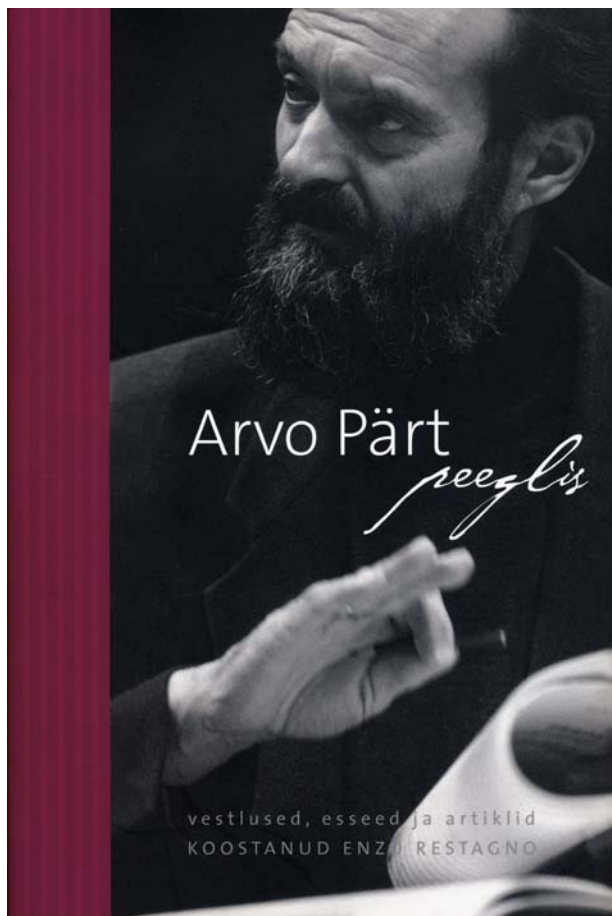
*Tõlkijad Maarja Kangro, Mare Ligi, Auli Ott, Margus Ott, Tiina Randviir, Johanna Ross ja Mati Sirkel.*

Seoses Arvo Pärdi 70. sünnipäevaga jõudis kultuurihuviliste lugemislauale kaks talle pühendatud raamatut.

Eestis kokku pandud ja Taanis trükitud väike (80 lehekülge) raamatuke „On Pärt” sisaldab Tõnu Tormise ülesvõtteid heliloojast erinevatel eluperioodidel. Neilt ei vaata vastu üksnes „püha” ja muusikalummuses, vaid ka lõbus ja lennukas, endasse sulgunud, tõsine või väsinud helilooja. Kohati väga inimlikud, tõehetke tabavad pildid. Inimene kui selline on üldse kõitev olevus. Ka siis, kui ta juhtumisi ei ole Arvo Pärt. Ja topeltkõitev, kui ta juhtumisi seda on – eesti kõigi aegade tuntuim helilooja, kelle loominguga vundamendiks on alandlikkust, suuremeelsust ja isiklike vaimseid püüdlusi rõhutav religioossete juurtega kreedo (ja omamüüt).



Suurmeeste „inimesena olek” või „inimesena esitamine” mõjub publikule küll vist igal ajal lohutavalt ja ülendavalt: „inimesena olevas” iidolis kehas-  
tub ühtaegu nii vaimu ülevus kui ka selle vastand – lihalik nõtrus ja kaduvus. See dramaatiline ühendus loob suurelike ühendavat ühiskondlikku ja eksistentsiaalset meietunnet...



Raamatu „On Pärt” pildimaterjali juurde kuulub Paul Hillieri neli väikest pealkirjata esseed. Esimene neist annab ülevaate Pärdi eluteest ja temast kui muusikauuendajast, teine käsitleb Pärdi muusika esitusprobleeme, kolmas Pärdi teoste esitusega seotud ruumi- ja akustikaküsimusi ning neljas tema seoseid-suhteid Inglismaa ning inglise kultuuriga. Esseid raamivad ja seovad (erinevas šriftis) sissejuhatus ning lõpu- ja vaheosad. Tekst on eesti ja inglise keeles. Silma jääb pisut kohmakas, ebatäpset sõnavalikut, kordusi ja puiseid lausekonstruktsioone tulvil eesti keel.

Omaette küsimus on Hillieri esseede sobivus kogumikku. Olles Pärdi muusi-

ka tunnustatud interpret ja mahuka monograafia autor (Paul Hillier, „Arvo Pärt”, Oxford University Press, 1997), on Hillieri arutlused kaheldamatult tõsiselt võetavad. Kui hinnata raamatut „On Pärt” visuaalse ja mõttelise tervikuna, siis on tulemus pisut küsitav.

Hillieri esseed on küll lühikesed, kuid üsna paljusõnalised ja autori interpreedi- ja muusikauurijategevusega seotult kitsamatesse kõrvalteemadesse põikavad. Südamliku „pildiraamatu” kontsentreeritud pildikeele juurde sobinuks samavõrra tihe, selgesti liigendatud tekst (vahepealkirjad tulnuks kasuks), mis lühidalt ja üldistades võtnuks kokku Pärdi loomingutee ja tema muusika tähenduse. Teksti haaratavusele oleks kaasa aidanud ka täpsem sisuline ja visuaalne kujundus. Kindlasti vajanuks raamat hoolsamat keeleteimetajat. Fotodokumendi ja austusavaldusena on raamatul muidugi väärtus ka praegusel kujul.

### Kirjakohad ja tõlgendused

Mahult ja ka sisult kopsakam austusavaldus ümmargust sünnipäeva tähistanud heliloojale on itaalia muusikateadlase Enzo Restagno koostatud artiklite ja esseede tõlkekogumik „Arvo Pärt peeglis”. Arvestades seda, et eestikeelne kirjandus Pärdi kohta peaaegu puudub (paljudest meil eesti heliloojatest ja eesti muusikast peale Tormise-raamatute ja veel mõne üllitise viimasel aastakümnel raamatuid ilmutatud ongi?), on tegemist märkimisväärse sündmusega.

Raamatu koostaja Enzo Restagno on nimekas itaalia muusikateadlane, festivali Settembre Musica kunstiline juht, kelle sulest on ilmunud käsitlused selliste nimekate nüüdismuusika loojate kohta nagu Luigi Nono, Luciano Berio, Aaron Copland, Steve Reich, Toru Takemitsu, Alfred Schnittke ja Sofia Gubaidulina.

Ka kogumikus „Arvo Pärt peeglis” on üks kaalukamaid ja mahukamaid Restagno 2003. aastal valminud intervjuu „Vestlused Arvo Pärdiva” (lk 19–21). Selles on tunda küsitleja avarat, filosoofilise haardega silmaringi ning põhjalikku eeltööd Pärdiva loominguga ja selle kujunemist mõjutanud kultuurikonkreetse tundmaõppimise: tekstis on hulgaliselt viiteid nõukogude kultuuriruumi käsitlevale kirjandusele, üldistavaid mõttekäike ja isiklikest kontaktidest tulenevaid kogemusi. Tõsi, ajuti on konkreetse tajumisega ka raskusi: mõnigi kord seostab Restagno Pärdiva loomingut ja isiksust liiga otseselt Venemaa kultuurikeskkonnaga ja oludega, tundmata kohaliku nõukogude „provintsi” erisusi.

Teoreetiline osa on väiksem. Restagno intervjuu kõrval on teine kaalukas artikkel Leopold Brauneissi „Sissejuhatatus *tintinnabuli*-stiilisse”, mis seob sundimatult Pärdiva loominguga teoreetilisi ja vaimseid aspekte. Helga de la Motte-Haberi väikeses küsitluses „Kooskõla ja meloodia ühtsus” on („Berliini missa” ja „Miserere” näite varal) kõne all mõned Pärdiva muusika kompositsioonitehnilised küsimused. (Küsitleja indu taltsub mõneti helilooja metafüüsikasse kalduv mõte.) Kolmas teoreetiline domineeriv artikkel on Leopold Brauneissi „Miserere”, milles analüüsitakse nimeetatud teost.

Kogumiku põhitooni loob esseistika. Vanamuusikakorüfee Jordi Savalli ja Pärdiva kahekõne („Arvo Pärdiva muusika puudutab heli igavikku”) tundub olevat rituaalse loomusega ja otsekui väljastpoolt „instseneeritud” – kahe „suure” kohtumine ja vastastikune austusavaldus. Norra muusikaajakirjanike Olav Egil Aune ja Espen Mineur Sâtre’i artiklis „Mikrokosmos katedraalis” omandab intervjuuvorm juba poeetilise ja harda kaitse- ning ülistuskõne vormi. Nagu siin, ei otsi mõnes teiseski kirjuti-

ses küsimused enam vastuseid, vaid saadetakse üksnes kinnitust või laiendust juba teada olevale. Sest vastused on „õhus”: Pärdiva loojakreedo maagiline jälg on küsija teadvuses ja mäng toimub ette antud reeglite kohaselt.

Ajuti näib, nagu toimuks dialoog põhimõttel „kirjakohad ja tõlgendused”. Puhtal kujul (ja intellektuaalses kõrgstiilis) teostub selline kanoniseeritud tõlgendamise põhimõte Saale Kareda essee „Algallika poole”, mis toob esile Arvo Pärdiva pütaagoriliku, harmonikaalse ja holistliku maailmakäsituse, ning Armin Brunneri essee „Klaasikild tee ääres”, mis kujutab Pärdiva peaaegu et ajastu ja modernismi ohvrina. „Valede” küsimuste viisakat vältimist ja apoloogia aurat on ka Enzo Restagno intervjuus ja resümeerivas essee „Arvo Pärt ja ooteaeg”. Akumuleeruvale Pärdiva kaanonile viitab seegi, et üsna sageli on artiklid omavahel seotud vastastikuste või mujalt pärit korduvate tsitaatide kaudu.

Artiklite tõlkevaliteet on mõnevõrra kõikuv: kui Restagno ja Brauneissi tekstides kõlavad ka keerukad mõttekäigud väga loomulikus ja loogilises eesti keeles, siis näiteks Armin Brunneri essee sõnastus on kohati üsna kohmakas (mille juures võib muidugi kahtlustada ka algteksti lopsakalt pateetilise stiili mõju).

Eespool toodud sisuhinnangutes ei peaks siiski üksnes kriitilist suhtumist nägema. Pärdiva loominguga ja omamüüdi tõlgendustes avaneb kultuuri dialoogiline olemus. On põnev ja kõnekas, mida kirjutajad jaatavad ja mida eitavad ning missugustele argumentidele toetudes väärtustatakse Arvo Pärdiva loomingut. Pärdiva loominguga seostuvate eituste ja jaatuste tulvas avaneb dialoog nüüdis-kultuuri tulistel teemadel, mis ulatub kaugemale ühe autori loomingust.

### *Pro et contra*

Pärdi-raamatu sissejuhatuses ütleb Enzo Restagno: „Eelarvamustega võitlemise asemel tahab see raamat olla pigem selgitajaks, vastandudes Pärdi muusikat mõnikord saatvatele eelarvamustele, ning edukuse põhjuste põhjalikumaks analüüsijaks” (lk 14). Tegelikuses on ka selle kogumiku autorite reetoorika kohati üsna sõjakas, manades silme ette vaimseid barrikaade ja kutsudes üles polemiseerima. Restagnogi ei suuda hoiduda siltide kleepimisest: „Edu, mis juba aastaid on Arvo Pärdi muusikale naeratanud, näib olevat otsekui loodud õhutamiseks kahtlusi ja vim-

Eitav hoiak välistab naasmiskatse, antennid on sisse tõmmatud, eelarvamus valmis, hukkamõist paigas.” (Lk 226) Või: „Pärdi muusika tagasilükkamine ärgitab meid pärima uue muusika ringkonna latentselt ikka veel toimivate, kuid mitte kunagi sõnaselgelt formuleeritud seaduste järele. Põlastav ninakirtsutamine, mida iga kolmkõla on veel praegugi suuteline neis ringkondades tekitama, tugineb kollektiivsele mehhanismile, korporatiivsele vaimule, mida alles hiljuti võis Ida-Euroopa diktatuurides kohata: keegi ei tea, kes on seadused teinud ja miks. Aga keegi ei julge neid ka murda.” (Samas)

Suurte teemade kõrval toob „Arvo Pärt peeglis” lugejani kõnekaid fakte Pärdi elust, mis murendavad tema lihtsustatud, erakliku pühamehena antud meediaimago. Me saame teada, et ta on nelja lapse isa; et ta on peale kompositsiooni õppinud oboed ja löökpillimängu; et kodus ei ole keegi väga toetanud või suunanud tema heliloojaks saamist; et ta peab ja miks peab oma peateoseks „Misereret”; et hinnates kõrgelt oma õpetajat Heino Ellerit, ei ole Pärti kunagi köitnud muusika rahvuslikkus; ja et midagi on „teistmoodi” Pärdi rütmitajuga – sellest räägib tema kirjeldus oma trummimängija-karjäärast, kus helilooja kirjeldab esialgseid raskusi „õige” s.o mehaaniliselt täpse meetrumiga. Asjaolu, mis viib mõtte *tintinnabuli*-stiili vabale „hingamisele” ja kalduvusele voolata üle meetrumi sümmeetria ja kõlaruumi piiride.

ma neis, kes toetavad ensepiitsutajalik-kusel põhinevat esteetikat” (lk 14).

Armin Brunner kirjeldab Pärdi muusika lihtsakoelisust kritiseerivate avangardi jüngrite hoiakuid, säästmata värve: „Asjatundjad kompavad kolmkõla välgukiirusel üle ja hindavad ta „triviaalsuse supermarketi” ärakantud relikteks. *Sound'*i kuulmine signalseerib: banaalsus, allakäinud kultuurikraam, väljauhutud rämps, kasutu, väärtusetu.

Restagno formuleerib Pärdi retseptiooni probleemi aja- ja mõttelukku vaadates: „...esteetiliselt teadvust on juba pikka aega vaevanud edukate teoste ümber loodud tõrjuv hoiak, mis pole küll üldlevinud, aga siiski visalt püsiv. Selline hoiak pole pelgalt mingi snoblik veidrus; ta juured ulatuvad palju sügavamale – sellesse isetu hüve printsiipi, mida propageerib kantilik esteetika.” (Lk 13) Restagno väidetele annab

veenvust – ja ka kärbib mõju – seesama kõrge, umbisikuline üldistustasand: „Ebaõiglaselt on üldlevinud see, et ei soosita edukalt läbilõõnud teoseid, samal ajal kui enamikule mõistmata jäänud teostesse suhtutakse pigem soosiva solidaarusega” (lk 13).

Eri autorite kaitsekõnede dramatism tundub kohati siiski ülepakutud: on ju eituste ja jaatuste võrgustik kultuurile olemuslik ning globaliseerumine ja totaalne konkurents soodustavad seda loomulikult viisil. Restagno jaoks on väärtuste konkurents probleem, mille lahenduseks ta peab (kultuuri)demokraatiat: „Kõigil, nii väikestel kui ka suurte gruppidel, rühmitustel ja suundumustel on õigus oma valikuile ja oma lemmikuile” (lk 14). Rääkida võrdsest valikuvabadusest avalikkuse kommertsialiseerumise ning konkurentsi oludes (mis muuseas toimib ladusalt ju ka Pärdi autorikujundi hüveks) tundub pisut populistlik, sinisilmne või silmakirjalik. Pole kahtlust, et demokraatia devalveerib kõike, mida ta puudutab...

Armin Brunneri üldiselt pisut mõõdutundetud Pärdi ülistuses leidub vastupidine – kultuuridemokraatia asemel tunnetuslikku askeesi ja kultuuri enesepiiramist toetav mõttekäik. Tundub, et see väljendab kaasaja probleeme adekvaatsemalt: „Pärt on vahest meie aja vajadustele ja igatsustele kõige lähemal. Ta on ära taibanud meie kaasaja sügava ja põhjaneva ootuse. Vajaduse taandamise järele, aeglustamise ja... ajatu tõe järele.” (Lk 227) Ka Pärt ise räägib kultuuri ühtaegu viljastavast ja halvavast mõjust: „Meid ümbritseb maailm, ent ka see tuhandeaastane kunstija kultuuripärand on nii rikkalik, et see praktiliselt halvab.” (Lk 233)

Kogumiku artikleid läbib veel suur hulk mahukaid teemasid, mis puudutavad postmodernset kultuurisituatsiooni üldiselt ja tervikuna. Lähtuvalt Pärdi autoristiilist on üks keskseid „kee-

rulise” ja „lihtsa” hõlpsasti skolastikasse kalduv ja vastuoluline teema. Paradoks, kuid, kinnitades lihtsusetatlust, ei pääse Pärtki selle mõtestamisest keerukuse mõiste kaudu: „Jah, ma pürgin lihtsuse poole, aga lihtsus võib olla väga keeruline.” (Lk 267)

Korduvalt tulevad raamatus jutuks objektiivsuse ja subjektiivsuse, struktuuri ja kõla, muusika ja keele, „keelemuusika”, muusika meelelise ja ülemeelelise olemuse teemad. Pärdi jaoks ei kanna vastandid endas vastuolu. „Kui nad on seotud universaalse tõega, siis on nad lähedased ka intiimsele tõe, puhtusele, ilule ja sellele ideaalsele tuumale, millega on seotud iga inimolend,” ütleb ta näiteks oma teostes kasutatud sakraaltekste iseloomustades (lk 85).

On paradoksaalne, et kaitstes Pärti „elitaarsest” avangardist lähtuva kriitika eest kui „demokraatlikku”, lihtsale helikeelele ja kuulajale orienteeritud heliloojat, jäetakse tähelepanuta tema kirglik püüdlus ülima totaalsuse poole, milles saavad üheks taju, tunnetus ja intuitsioon. See igatsus kõlab tema arvukates mõtteavaldustes. „Ma töötan lihtsate arvudega, mis on kergesti näha ja kuulda – ma otsin ühist nimetajat. Püüden muusika poole, mida võiks nimetada universaalseks, milles seguneksid paljud keelemurded.” (Lk 87) „Minu ideaaliks on kirjutada otsatu ulatusega meloodia” (lk 234). „Lõpuks toimivad need mõlemad meloodialiinid üheainsa liinina. Küsimus pole harmoonias, aga ka mitte polüfoonias. See on omalaadne kahesus, mis ühtlasi moodustab ühtsuse.” (Lk 234) „Ma ütleksin, et vanas polüfoonias kehtib võrdus 1+1 = 1+1, minu muusikas aga sulanduvad nad üheks” (lk 54).

Pärdi ütlustes leidub ka otseseid või kaudseid viiteid sünesteetilisele kujutlusvõimele: „On olemas ühendus muusikalise fraasi algelise pildi ja ühe väga keerulise teise maailma vahel, mida me

kanname endas ja mis tegelikult kõike määrab; aga seda ei saa seletada" (lk 146). „Oma teema väljaarendamiseks oleksin võinud Bachi muusikast valida ka muud materjali, aga see, mis mind sel hetkel huvitas, oli valge värvus" (lk 34). Jutt käib „Credos" kasutatud Bachi Prelüüdist C-duur, HTK. – E. A.). Või Nora Pärt „Passio" kirjutamisest: „Riputasi-me Berliinis oma korteri seinale viis või kuus meetrit pika tüki musta riiet, mille külge kinnitasime järgemööda värvilisi pabereid „Passio" tekstidega, igale tege-lasele kuulus oma värv, et ta saaks neid kõiki ühe pilguga haarata. Teose struk-tuur oli seega nagu pilt! Muide, ka teiste suurvormide puhul tegi Arvo midagi sarnast, luues endale piltliku struktuuri. Tal oli ilmselt vaja kogu muusikalist kulgu tunnetada ja haarata üheainsa hetkega." (Lk 71)

Pärdile on iseloomulik, et tema püüdlustes totaalsuse poole ei lämmata universaalne autoriteet intiimselt inim-likku. „Minu muusika ei tegele mitte kosmose, vaid mikrokosmosega. Ma otsin olemise kontsentraati, „suurt pauku". Kui lääne traditsioonis räägitakse jumalast, on selles alati midagi eufoori-list, midagi unelmalikku – seal mõel-dakse eeskätt kosmilistes mastaapides. Ida kristlik traditsioon tunneb huvi pi-gem mikrokosmose, inimese sisemaail-ma vastu. Ma räägin sellest, mis meis endis on püha." (Lk 265)

### **Sündmused ja faktid: avastatud Pärt**

Suurte teemade kõrval toob „Arvo Pärt peeglis" lugejani kõnekaid fakte Pärdi elust, mis murendavad tema liht-sustatud, erakliku pühamehena antud meediaimago. Me saame teada, et ta on nelja lapse, kahe poja ja kahe tütre isa; et ta on peale kompositsiooni õppinud oboed ja löökpillimängu (lk 24); et ko-dus ei ole keegi väga toetanud või suu-nanud tema heliloojaks saamist (lk 23); et Pärt elab Berliinis, kuid on Austria

kodanik; et ta peab ja miks peab oma peateoseks „Misereret" (lk 98); et, hin-nates kõrgelt oma õpetajat Heino Ellerit, ei ole Pärti kunagi köitnud muusika rah-vuslikkus (lk 30); et midagi on „teist-moodi" Pärdi rütmitajuga (sellest räägib tema kirjeldus oma trummimängija-karjäärast, kus helilooja kirjeldab esialg-seid raskusi „õige" s.o mehaaniliselt täpse meetrumiga (lk 25) – asjaolu, mis viib mõtte *tintinnabuli*-stiili vabale „hin-gamisele" ja kalduvusele voolata üle meetrumi sümmeetria ja kõlaruumi piiride).

Ilmselt on meediakajastuste konteks-tis paljude jaoks avastuslik seegi, et hoo-limata dissidendi saatusest ei ole Pärti kunagi, ka Stalini aegadel, huvitanud poliitika. „Käisin eelviimases klassis, tegelesin muusikaga, minu perekonda ei olnud ajaloolised ja poliitilised sünd-mused kordagi lähedalt puudutanud" (lk 26). „Üldiselt elasime justkui teises dimensioonis, järgides ideaale, mis ei erinenud väga nendest, millele oli raja-tud meie elu enne Vene okupatsiooni" (lk 27).

Korduvalt kõnelevad Arvo ja Nora Pärt helilooja esimese loominguperioodi teostesse kirjutatud dramaatilisest eneseitusest, lükates ümber tõlgendu-sed, milles seda muusikat on püütud näha pelgalt mängulise stiiliekспери-mendina: „Sügavas rahunuses, millest ma end leidsin, tahtsin iseendale tões-tada, kui imeline on Bachi muusika ja kui põlastusväärne minu oma" (lk 33 – 34). „Teise sümfoonia lõpus on tsiteeritud Tšaikovskit. Ülevoolava irooniaga pidasid kriitikud seda teravmeelitse-miseks, kuid see pole õige. Tšaikovski tsi-teerimises seisneb teose põhiline tuum: siin vastandatakse lapselikult süütu ja habras hingemaailm välise maailma jul-musele, kusjuures see habras poolus jääb võitjaks. Kui võtta seda naljana, siis ei jää teosest midagi järele." (Nora Pärt, lk 41.)

Üks väheseid kaasaegseid, kelle kohta raamatus leidub tunnustavaid vihjeid, on Steve Reich ja tema (Pärdi meetodiga kaudselt haakuv) *speech melody* (lk 91). Pärdi inspiratsiooniallikad jäävad minevikku: gregooriuse laulu ja renessansieelsesse Euroopa vokaalpolüfooniassa. Hea sõnaga meenutab helilooja ka Anton Webernit ja Mozartit. Seoses allikate ja mõjutustega õiendatakse raamatus üsna kirglikus vormis ka üks Pärdi peegeldustes korduv viga: „Kõik, mida Arvo on rääkinud, näitab, kui sügavalt on tema stiili juured lääne muusikakultuuris. Õigeusu kiriku laulude oletatavast mõjust tema teostele on juba liiga palju mõttetusi kirjutatud.

teile hetkel seletada. Juured pole nähtavad.“ (Lk 145, vastuseks küsimusele „Berliini missa“ konstruktiivse idee esteetilisest tõlgendusest.)

Mõnikord tundub isegi, et vastused satuvad tõega vastuollu. „Mina tegelen muusika substantsiga ja interpretatsioon on juba rohkem „kosmeetika“,“ väidab Pärt (lk 146). Samas kõneleb ta tihti ka sellest, kuidas oluline oli tema jaoks pärast emigreerumist Läände – ja on tänagi – leida interpreete, kes mõistaksid tema stiili olemust ja suudaksid selle helides kuuldavaks teha. Hilliard Ensemble tõi sinna („Te Deumi“ esitusse – E. A.) eeskujuliku intonatsiooni ja see teos nõuab tõesti per-

Mõnel pool on üldiselt leebe kõneviisiga helilooja vastustes tunda tulisemat tooni. See juhtub, kui küsija on liiga haaratud omaenese mõttekäikudest ja oletustest. Üsna tihti saavad küsimused metafüüsikasse ulatuvaid või paradoksaalseid vastuseid. Sageli jätab Pärt ka vastamata.

Need mõjutused ilmsesid alles tükk aega hiljem ja ausalt öeldes ka siis üsna piiratud määral.“ (Nora Pärt, lk 61.) „On mõeldav, et olen seda laadi mõjutusi saanud religiooni ja filosoofia valdkonnas, kuid kindlasti mitte muusikas.“ (Arvo Pärt, lk 61.) Viimased väited vaidlevad vastu ka Paul Hillierile, kes raamatus „On Pärt“ väidab: „Arvo Pärt kasvas üles õigeusu kiriku taustaga, mis ühel ajal hakkas domineerima ka ta elu ja muusikakäsitust...“ („On Pärt“, lk 73.)

Mõnel pool mujalgi on üldiselt leebe kõneviisiga helilooja vastustes tunda tulisemat tooni. See juhtub, kui küsija on liiga haaratud omaenese mõttekäikudest ja oletustest. Üsna tihti saavad küsimused metafüüsikasse ulatuvaid või paradoksaalseid vastuseid. Sageli jätab Pärt ka vastamata. „Ma ei suuda seda

fektset intonatsiooni. Sama kordus teostega „De profundis“, „Cantate Domino“ ja „An den Wassern zu Babel“. Alles pärast nende esitust oli mul selge, et olin teinud õiged valikud ja sellisel muusikal on tõesti eluõigust.“ (Lk 78) Asjadest, mis on ebamugavad, kõneleb intervjuudes sageli kolmandaks osapoolteks olev Nora Pärt. Kaudselt tuleb ka seletus sellele tema sõnadest: „Tuleb ka öelda, et helilooja, vähemalt Arvo, eksisteerib tasandil, millel on rohkem tegu helidega kui verbaalse maailmaga. Arvo jaoks on muusika sõna-sõnalt tähtsaim kommunikatsioonivahend.“ (Lk 236) „Ma ei mäleta täpselt, kuidas see teos („Te Deum“ – E.A.) sündis. Alguses oli üks tellimus ühelt Berliini poistekoorilt. Vaadake, sellistel puhkudel ja üldse rasketes situatsioonides tõmban ma ennast

tagasi ja lasen oma naisel kõik määrata ja korraldada." (Arvo Pärt, lk 105.)

Nora objektiveerib ja (tundub, et) teab ja mäletab mõnigi kord sündmusi ja asjaolusid märksa täpsemalt kui helilooja. See on hästi toimiv loominguline tandem, mille tööjaotuses (paratamatult või teadlikult) kehastub ka mõni kasulik suhtekorralduse põhimõte.

### **Pärt ja muusikateadus**

Kas apoloogilise kallakuga, kaanonit pühitseval artiklite kogumikul „Arvo Pärt peeglis“ on ka „teaduslik“ väärtus? Missugune on „pärtoloogia“ üldine olukord? Helilooja arvab, et ammendavat teooriat eriti ei ole: „On juba mõned *tintinnabuli*-stiili käsitlused, mis toovad sellesse üldisesse udusse pisut selgust, tuleb aga tunnistada, et minu muusika on ühelt poolt publiku jaoks juba koha leidnud, aga teoreetilist osa, mis peaks seda teiselt poolt saatma, veel pole.“ (Lk 93)

Kogumikus on kaks üsna sisukat analüüsile pühendatud artiklit, Leopold Brauneissi „Sissejuhatus *tintinnabuli*-stiilisse“ ja „Miserere“. Need sisaldavad Pärdi teoste helimaterjali ja selle organisatsiooni (tema kõnepruugis „astendatud monofoonia“) üksikasjalist kirjeldust, hõlmates ühtlasi ka kirjeldatud struktuuride tajumise, semantika ja religioosse metafüüsikaga seotud aspekte. Brauneiss toob esile ka Pärdi kõige uuemas loomingus toimunud muutused. Ta teeb teravapilgulise tähelepaneku, et Pärdi loominguga kaks „poolt“ ei seisagi teineteisest väga kaugel: „isikliku stiili arengu vaatepunktist on struktuuriline mõtlemine ja konkreetset liitmisepõhimõtte Pärdi loominguga „vana omadus“, mis on stiilimurrangud üle elanud“ (lk 189).

Kogumiku teljeks ja esmaväärtuseks on selles avanev Pärdi loominguga esteetiline ja tunnetuslik pöördelisus: „harukordne võime valitseda aega“ (Restagno, 15); avangardi keerukuses kaotsi läi-

nud ja taasleitud kommunikatiivsus; Pärdi stiili kodeeritud uus „kuulamisõpetus“; ratsionaalse ja metafüüsilise, arvu ja vaimu, struktuurilise ja meelilise suhte ning spirituaalsed kujutlused loomingumeetodi generaatorina.

Raamatus avaneb huvitav vastolu. Taandades oma loomingumeetodis väljendusvahendid, ajaloo ja ka iseene loojana, on kogu Pärdi muusika generaatoriks siiski võimas, kirglik individualisatsioon. Ka loobudes on ta enesekeskne. Isegi kompositsioonitehnika kirjeldustes jõuab ta enamasti iseenda, oma loominguliste ja tunnetuslike otsingute, oma Mina juurde. „See on peaaegu nagu katse kaosesse korda tuua – minusse enesesse, minu enda kaosesse,“ (lk 236) kirjeldab ta komponeerimisprotsessi. „Vahest võiks ka öelda, et peameloodia esindab minu patust ja puudulikku olemust, teine hääle seevastu on andeksand, mis mulle osaks saab. Sel juhul saab korrigeeritud ka minu isiklik eksimus.“ (Lk k 55) „Tööd tehakse selleks, et mingil viisil mõista omaenda tõe.“ (Lk 238)

Pärt ei olegi ehk väga „ajatu“ või ajast väljas. Loobuja enesele keskendumises kõneleb üsna selgesti modernismijärgne olukord, mil enam ei ole tähtis struktuur, vaid funktsioon; mitte kood ega sageli sõnumgi, vaid kanal; mitte vaim, vaid selle „lihaks saamine“ – mitte see, mis miski on, vaid see, mida ta meiega teeb. Selles kontekstis on mõistetav, miks Pärt jätab mõne küsimuse täpse vastuseta. Aga selge on see, et tema muusika tähendus võib kunagi edaspidi tunduvalt avarduda seni küsimata küsimuste vahendusel, mida ei pärsi kaanoni pühadus.