

Teos ja stiil Euroopa klassikalises muusikakultuuris

Toomas Siitan

Sageli samastatakse Euroopa muusikakultuuri ajalisel ja geograafilisel kogu läänekristliku muusikakultuuriga ning see käsitlus on kahtlemata lihtsustav. Asjaolu, et näiteks Euroopa 7. ja 17. sajandi muusikakultuuris on raske leida ühiseid kategooriaid, on enamasti seletatud õhtumaistes kultuurikäsitlustes nii sügavale juurdunud progressimudeli abil – varakristlikku ja varakeskaegset muusikakultuuri on nähtud eelloona, primitiivse elastmena euroopa kunstmuusika hilisemale hiilgusele. Samast vaatepunktist on lähenetud ka vana-kreeka ja vana-rooma ning koguni varasematele lähis-ida muusikakultuuridele. Alates Hugo Riemannist (1849–1919)¹ ja Guido Adlerist (1855–1941)² on pikka aega olnud kombeks alustada lääne muusikaloo jutustamist kaugetest loodusrahvastest ning oriendi kultuuridest. Taoline lihtsustav linearsus ja euroopakesksus on hakanud muusikalisest historiograafiast 20. sajandi teisel poolel siiski taanduma.

Täna käsitletakse Euroopa kahe viimase kristliku aastatuhande muusikamaastikku pigem kahe erineva kultuurimudeli taustal. Kõige ilmekamaks eristavaks aspektiks on nende puhul *n o o d i k i r i*: esimese kristliku aastatuhande muusikakultuur oli valdavalt suuline ning selles toimusid tekstide kujunemise ja edasikandumise iseloomulikud mehhanismid, mis olid olemuslikult erinevad teise aastatuhande valdavalt kirjaliku kultuuri vastavatest mehhanismidest.

Ka üleminekut suuliselt kultuuritüübilt kirjalikule ning noodikirja kujunemist peamiselt ajavahemikus 10.–13. sajandini on varem käsitletud lähtuvalt progressimudelist ning siingi on see mudel osutunud ebakohaseks. Nii on näiteks euroopa varast joonneumakirja³ peetud kaua primitiivseks, kuna see ei vasta hilisema, peamiselt mitmehääle muusika vajadustele. Ent alles viimastel aastakümnetel on tõdetud,⁴ et 10.–11. sajandi käsikirjadest tuntud neumakiri kasutab omas kontekstis täiuslikku tähistussüsteemi, mille esmaseks ülesandeks polnud fikseerida täpseid helikõrgusi, vaid pigem rütmi ja ettekande peenimaid nüansse. Alates 1970. aastatest on hakatud seda varem primitiivseks peetud noodikirjasüsteemi gregoriaani meloodiate puhul taas üldiselt kasutama, nüüd küll paralleelselt hilisema, täpselt helikõrgusi fikseeriva kvadraatneumakirjaga.⁵

¹ Hugo R i e m a n n . *Handbuch der Musikgeschichte*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1903–13. Hugo R i e m a n n . *Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908.

² Guido A d l e r . *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919. Guido A d l e r . *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt a.M.: Frankfurter Verl.-Anst., 1924. 2. täiendatud väljaande (Berlin-Wilmersdorf: Keller, 1930) järeltrükk München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1975.

³ Joonneumad on noodikirja märgid, mis ei tähista mitte üksikuid helikõrgusi (neil puuduvad noodipead, kuigi nad võivad olla kombineeritud noodijoontega) vaid erinevaid meloodia-, rütmi- ja ettekande elemente.

⁴ Eugène C a r d i n e . *Semiologia gregoriana*. Roma: Pontificio istituto di musica sacra, 1968. Tõlge prantsuse keelde (M. Marie-Élisabeth Mosseri): *Sémiologie grégorienne*. Sablé-sur-Sarthe: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1970. Tõlge inglise keelde (Robert M. Fowels): *Gregorian semiology*. Sablé-sur-Sarthe: Solesmes, 1982.

⁵ Kvadraatneumad kujunesid peamiselt 12. sajandil ja nendes on joonneumade põhielemendid kombineeritud (enamasti kvadraatsete) noodipeadega, mis tähistavad üksikuid helikõrgusi.

Olgu ülaltoodu vaid üheks näiteks neist paljudest impulssidest, mis on muusikaloost mõtlemist tänaseks oluliselt muutnud. Lineaarne progressimudel ajalookirjutamises on suures osas osutunud modernistlikuks konstruktsiooniks. Täna ei püüta Euroopa muusikakultuuri mõista ja kirjeldada enam mitte koherentse tervikuna ega ühtse arenguprotsessina, vaid nähakse selles nii erinevate kultuurikihistuste kui ka erinevate piirkondlike traditsioonide keerukat koosmõju. Euroopa muusikaloo aines on muutunud seega palju sügavamaks ja kihilisemaks, samas aga saanud ajaliselt palju kitsama piirtluse.

Teose-mõistest ja selle ajaloost

Meil tuleks kõigepealt küsida, milliste kesksete kategooriate, ideede ja printsiipide abil määratleda Euroopa muusikakultuuri. Hans Heinrich Eggebrecht (1919–1999) taandas need alusprintsiibid vaid ühe mõisteni: *r a t s i o n a a l s u s*.⁶ See printsiip hõlmab ja sellest lähtuvad teised euroopa kunstmuusika olemuslikud kategooriad: (1) *m u u s i k a - t e o o r i a*, mis on olnud kunstmuusika lahutamatuks taustsüsteemiks; (2) *n o o d i k i r i*, mis teeb kunstmuusika fikseeritavaks ja reprodutseeritavaks ning mis tähistussüsteemina seob muusika loogiliste mõtlemisprotsessidega; (3) *m u s i k a l i n e k o m p o s i t s i o n*, mis oma ratsionaalses korrastatuses ja lõpetatud fikseerituses vastandub vabale improvisatsioonile. Lääne kunstmuusika ratsionaalselt korrastatud väljendusplaan seob selle korrastatusega ka sisuplaani,⁷ või lihtsamalt: ratsionaalsetele seaduspärasustele allub muusikas ka tunde väljendus – mõistuspärasus ja tundelisus, ratsionaalsus ja irratsionaalsus ei vastandu siin üksteisele. Samuti on lääne kunstmuusika alati olnud seotud ajaloolise mõtlemise kategooriatega, nii oma seostes muutuvate institutsioonide ja sotsiaalsete oludega kui ka seoses muusikasiseste uuendusprotsessidega.

Lääne kunstmuusika keskse ja universaalse kategooriana on Eggebrecht kasutanud ka mõistet *Opusmusik*.⁸ klassikaline Euroopa muusikakultuur koosneb muusika *t e o s t e s t*, ning et olla käsitletav teosena, peab muusikaline tekst

1. olema lõpetatud (suletud), kindlalt määratletud vormi ja struktuuriga ning reeglina seostatav ühe autoriga (ja/või koolkonnaga);
2. olema kirjalikult fikseeritud (st määratletava identiteediga) ning noodikirjast lähtuvalt interpreteeritav ja analüüsitav;

⁶ Hans Heinrich E g g e b r e c h t . *Musik im Abendland : Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: Piper, 1991. Lk 37–41.

⁷ Mõisted „väljendusplaan” ja „sisuplaan” on laenatud muusikasemiootika sõnavarast: need on sarnased, kuid mõnevõrra mahukamad mõisted kui muusikaesteetikas kasutatavad „vorm” ja „sisu”.

⁸ Hans Heinrich E g g e b r e c h t . „Opusmusik.” – *Studia musicologica: aesthetica, theoretica, historica*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1979. Lk 137–151.

3. vastama teatud väärtushinnangutele: üldiselt ei huvitu muusikalugu nn „tarbemuusikast”, mille alla tuleks liigitada ka suurem osa vaimulike ja ilmalike tseremooniade jaoks loodust.

Muusikateose identifitseeritavus on tänapäeval muuhulgas ka puhtõiguslik probleem: alates Suurest Prantsuse revolutsioonist on ametlikult respektitud autori juriidilisi õigusi oma teostele ning tänapäevaks on autoriõiguste valdkond juriidiliselt väga põhjalikult sätestatud. Eriti levimuusika, suures osas aga ka süvamuusika valdkonnas on teose identifitseerimise aluseks saanud tänaseks mitte enam noodikiri vaid helisalvestis. Ainuüksi see asjaolu on teose-mõistet oluliselt nihutanud.

Muusikalise teose ühemõtteline samastamine tema kirjalikult fikseeritud vormiga on muutunud vaieldavaks. Erinevalt näiteks kujutava kunsti või ehituskunsti teostest elab muusikaline teos kaksikelu: ühelt poolt ratsionaalse abstraktsioonina (kirjalikul kujul või muusiku teadvuses), teiselt poolt elava kõlasündmusena. Neis oma kahes olemisvormis pole teos kindlasti identne: helilooja loodud ja lõpetatud teose iga kõlalise „elluäratamisega” kaasneb veel üks loominguaht – esitaja (interpreedi) oma. Muusikateose esitaja lähtub küll helilooja kirjapandud tekstist, ent mitte kunagi kõigis aspektides. Paljud esituse aspektid (tempo, agoogika, dünaamika, artikulatsioon jt) on olenevalt ajastust ja stiilist helilooja poolt rohkem või vähem lahtiseks jäetud. Nende üle otsustamisel lähtub esitaja oma kunstilisest ideest ning isiklikust maitsest,⁹ õpitud esitustavadest ning oma ajastu ja/või põlvkonna aktsepteeritud ettekandeenormidest (moest). Nii võib muusikateost näha keerukalt kihilise tekstina, kus noodikirjas fikseeritu moodustab vaid ühe kihi.

Võib ka küsida, kas muusikateos on see, mis on helilooja poolt noteerituna kirjas või pigem selle noteeritu kõlaline realisatsioon? Sellele küsimusele on erinevatel aegadel vastatud erinevalt ja ühest vastust ei ole. Sageli on seda vastust otsitud muusika võrdluses elava kõne ja selle vormistusega kirjalikuks tekstiks, ometi on verbaalse tekstiga suhtlemisel selle kõlaline realisatsioon kõneks täiesti ebavajalik, samas kui muusika tumm lugemine tähendab ikkagi noodimärkide tõlkimist kõladeks, olgu või ainult kujutluses. Carl Dahlhaus (1928–1989)¹⁰ lisab sellele probleemile küsimuse muusika „tähdendusest”¹¹ – kas see sisaldub pigem kirjas või kõlas? Ühest vastust andmata, lükkab Dahlhaus siiski ümber arvamuse, nagu kannaks „tähdendust” üksnes kõlav muusika.

‘Teos’ kui uusaegse kunstmuusika keskne mõiste on seotud peaaegu ainult mitmehäälsel kompositsiooniga. Siiski ulatub selle mõiste eellugu keskaegsesse ühehäälsesse suulisse muusikakultuuri, kus nii liturgilises (gregooriuse laul) kui õukondlikus sfääris (rüütlilaul) kujunesid (alles hiljem kirjalikult fikseeritud) tekstid, mis omandasid enamiku teose tunnustest (jäädes siiski valdavalt anonüümseiks).

Sellise eelloona tuleb näha ka suuremat osa 10.–13. sajandi mitmehäälses muusikast. Mitmehäälsel laulmises varaseimates kirjapandud näidetes 10.–11. sajandist on selgelt tegemist vaid ühehäälsel gregooriuse laulu erilise kaunistatud ettekandeviisi kirjaliku fikseerimisega (see võis olla seotud ka pillide lisamisega). Ka 12.–13. sajandil olid enamik muusikalistest teksti-

⁹ „Maitse” võib kriteeriumina näida häirivalt subjektiivne, ometi peavad muusika esitamist käsitlevad ajaloolised kirjutised seda sageli otsustavaks.

¹⁰ Carl Dahlhaus. *Musikästhetik*. Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1967. Lk 23–24.

¹¹ Dahlhausil nii ‘*Bedeutung*’ kui ka ‘*Sinn*’.

dest avatud täiendustele: kirjapandud „teosed” ei pruukinud olla sündinud ühe autori ainukordse ja lõpetatud loominguna, vaid aditiivselt – ühe- või mitmehäälele fikseeritud muusikalisele tekstile (*cantus prius factus*¹²) lisati uusi struktuuriosi ning saadi sel teel uus „teos”, mis oli omakorda aditsioonile avatud.

Uusaegse kunstmuusika sünnist räägitakse sageli Pariisi Notre-Dame’i koolkonna (ca 1160–1225) puhul. Selle muusikutegrupi tegevusele on iseloomulik säilinud muusikaliste tekstide võrdlemisi suur hulk, omapärane kompositsioonitehnika ning muutused noodikirjas, mille puhul püüti esmakordselt süsteemselt fikseerida ka muusika rütmilist struktuuri. Uus on ka nende tekstide seostatavus konkreetsete autoritega: nimetatud rühmitusega on seotud varaseimad meile nimepidi tuntud heliloojad Leoninus (teguksenud 1160–1201) ja Perotinus (teguksenud 1200 paiku). Ühenduses Notre-Dame’i koolkonnaga võime rääkida mitmehääle laulmise muutumisest ettekandepraktikast „kompositsiooniks”: selle ajajärgu organumid¹³ on võrreldes varasematega oluliselt mahukamad, koostatud stiililt erinevaist lõikudest ja moodustavad võrdlemisi püsivaid muusikalisi vorme. Kui varasemal ühe- ja mitmehäälsel liturgilisel laulul oli otsene liturgiline funktsioon, siis ulatuslikud Notre-Dame’i organumid jätsid liturgilise teksti tahaplaanile ning hõivasid liturgias ka ebatavaliselt pikki lõike, muutudes missateenistusel iseseisvaks kunstiliseks aktsendiks.

13.–14. sajandil süvenes viimatinimetatud tendents oluliselt: sel ajal kujunes hulganisti uusi muusikalisi vorme, mis polnud enam seotud ei liturgiatekstide ega üldse kirikliku funktsiooniga. Muusikaline kompositsioon oli alates neist sajandest sageli seotud kujutlusega universaalsest harmooniast ning muusikateosest sai iseseisev esteetiline objekt, mis püüdis seda harmooniat meeleliselt tajutavas vormis peegeldada.

Euroopa traditsiooniline teosekeskne muusikakäsitus hakkas kujunema renessansi ajastul ning sellise käsitluse aluserajajaks tuleb pidada Johannes Tinctorist (u 1435–1511?)¹⁴ – tema oli esimene muusikateoreetik, kes mõistis muusikat autonoomse kunstina ning vaatles seda ajaloolase pilguga. Tinctoris andis ka esimese žanriklassifikatsiooni, jagades Madalmaade koolkonna tüüpilised muusikazhanrid „kõrgeteks” (*cantus magnus* – missatsükliid), „keskmisteks” (*cantus mediocris* – motetid) ja „lihtsateks” (*cantus parvulus* – lihtsamad vaimulikud hümnikompositsioonid ja ilmalikud polüfoonilised laulud).

Saksa muusikateoreetik Nikolaus Listenius täiendas oma traktaadis *Musica* (Wittenberg 1533/1537) traditsioonilist mõistepaari ‘*musica theor[et]ica*’ ja ‘*musica practica*’ mõistega ‘*musica poetica*’.¹⁵ Viimane tähistas saksa muusikateoorias kuni 18. sajandi alguseni õpetust kompositsioonist, mille eesmärgiks oli kirjalikult jäädvustatud, lõpetatud ja üksikasjadeni viimistletud teos (*opus consummatum et effectum*). Helilooja (*musicus poeticus*) on tema järgi muusik, kes loob täiuslikke ja iseseisvaid teoseid (*opus perfectum et absolutum*), mis jäävad temast maha ka pärast tema surma. Loomingulise tegevuse produkti sellise iseseisvumisega

¹² Lad ‘varem loodud viis’; mõistet kasutas esimesena ilmselt Kölni Franco traktaadis *Ars cantus mensurabilis* (ca 1260–1280), hiljem on seda kasutatud peaaegu sünonüümuna mõistele ‘*cantus firmus*’.

¹³ Organum on varajase mitmehäälsuse peamine tüüp, kus peahääleks (*vox principalis*) on traditsiooniline gregooriuse laul ning sellele on lisatud üks või mitu kaunistushäält (*vox organalis*).

¹⁴ Eriti traktaadis *Liber de arte contrapuncti*, 1477.

¹⁵ Listeniuse kolmikjaotus (*Musica est triplex: theorica, practica, poetica*) jäljendab täpselt kunstilise tegevuse käsitlust Quintilianuse klassikalises retoorikaõpetuses: see koosneb teoreetilisest vaatlusest, praktilisest tegevusest ja kunstilisest loomingust.

käis 16. sajandil kaasas ka instrumentaalmuusika tõusmine kindla funktsiooniga muusika-praktikast (nt tantsumuusika) iseseisvaks kunstmuusikaks.

Siiski mõisteti veel ka 16.–17. sajandil nii praktilist musitseerimist kui komponeerimist eelkõige käsitöötehnikana (*ars mechanica*). 18. sajandil kujunes seevastu „kunstmuusika” ja „muusikalise käsitöö” vahele tõeline kuristik ning heliloojast-käsitöolisest sai „helikunstnik” (sks *Tondichter*). Autonoomse muusikalise teose kujunemine ajastu ideaaliks oli otseselt seotud kodanliku kontserdielu kujunemisega: alles selle institutsiooni raames sai enesest-mõistetavaks muusika kuulamine tema enese pärast.¹⁶ Selline iseseisvunud heliteos võis küll veel olla formaalselt seotud mõne traditsioonilise (nt kirikliku) funktsiooniga, sisuliselt tõusis aga sellest kõrgemale.¹⁷ Headeks näideteks sellistest oma funktsioonist kõrgemale tõusnud teostest võiksid 18. sajandi esimesest poolest olla Johann Sebastian Bachi kirikukantaadid ja passioonid: helilooja sisulised taotlused ületasid nende puhul oluliselt Leipzigi linnakodanike kõrgkihi ja vaimulikkonna ootused, millest sündis hulganisti konflikte ja vääritimõistmist. Bachi kirikumuusika jäi enamasti siiski oma žanri rangetesse raamidesse, samas kui näiteks Haydn ja Mozart sajandi teisel poolel missamuusika vormikonventsioone ning funktsionaalset seost jumalateenistusega juba julgelt ignoreerisid.

Kui Adam Fuldast iseloomustas 1490. aasta paiku muusikat tema ajalise loomuse ja põgususe tõttu kui „surmamõtlust” (*meditatio mortis*), siis väljendas ta oma ajastu arusaamist muusikast kui protsessist. 18.–19. sajandi vahetusel seevastu vaadeldakse muusikateost pigem esteetilise objektina, sarnasena kujutava kunsti teosele. Muusika ajalist loomust võidi pidada koguni tema puuduseks (Hegel) ja sageli käsitleti muusikat otsekui ruumilise objektina. 19. sajandi algul läks käibebe metafoor arhitektuurist kui „tardunud muusikast” ning samal ajal hakati selle peegeldusena rääkima ka muusika „arhitektoonikast”. Heliteose sellise mõistmisega kaasneb sellest eemaldumine, protsessist väljumine: muusika selline tervikobjektina vaatlemine pole ju võimalik tema kõlamise ajal, vaid alles pärast muusikateose või selle osa lõppu, kui kuulaja selle lõpetatud tervikuna oma kujutlusse manab. Paradoksaalselt saavutab muusikaline vorm seega oma eksistentsi alles hetkel kui muusika on lõppenud¹⁸ – nii kaldub romantismiajastu muusikaesthetika lahutama muusikateose ideaalset struktuuri selle kõlalistest realisatsioonist.

Selliseks vastuvõtuks mõeldud muusikateosele on iseloomulik ülevaatlik „ehitus” ning muusikalise motiivistiku jälgitavalt loogiline arendus. Viimased parameetrid ei iseloomusta aga kindlasti suuremat osa 20. sajandi modernistlikust süvamuusikast, mille puhul on hakatud kõnelema ka „teose-mõiste lagunemisest”. Ühelt poolt on see tingitud suuremast keskendumisest muusikalisele materjalile (helikeelele), millega seoses jääb vormitaju tahaplaanile – selles mõttes kirjutab „teose vankumisest” juba Adorno oma „Uue muusika filosoofias”.¹⁹ Teisalt on eriti 20. sajandi teisel poolel muusikalistes tekstides tihti loobutud lõpetatud ja fikseeritud struktuurist ning eeldatud (näiteks kasutades aleatoorikavõtteid või nõudes improviseerimist) interpreedi võrdlemisi mahukat kaasloomingut. Nendele tendentsidele vastavad ka 20. sajandi teisel poolel toimunud muutused noodikirjas – olenevalt helilooja

¹⁶ Carl Dahlhaus. „Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs.” – *Schönberg und andere : Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mainz: Schott, 1978. Lk 279–280.

¹⁷ Dahlhaus. *Musikästhetik*. Lk 25–27.

¹⁸ Samas, lk 22.

¹⁹ Theodor W. Adorno. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt a.M.: Europäische Verlags-Anstalt, 1958. Lk 34–45.

taotlustest on kasutatavad märgid hakanud tihti jätma tähistatavasse kõlalisel reaalsusse varasemast kaugelt enam määramatust.

Muutunud arusaamine muusikateose olemusest on viimasel paarikümnel aastal muutnud ka muusika interpreteerimise põhimõtteid. Eriti varasema, romantismieelse muusika esitustele oli veel 1960.–70. aastatel aluseks abstraktne kujutlus muusikateose ideaalsest vormist ja väljendusest, mis oletuslikult pidi eksisteerima helilooja kujutluses. Interpreet püüdis sel puhul jõuda sellele ideaalile võimalikult lähedale ning interpretatsioonikunsti kõrgeima taotlusena püüti mõnda aega esitleda nn „autentset” esitust. Selline ettekujutus taandas interpreedi loovat rolli tegelikult samavõrra kui veel varasem, nn „objektiivse” esituse ideaal.

Ajaloolise muusika esitamise üle peetud diskussioonides hüljati 1980. aasta paiku nii „objektiivsuse” kui „autentsuse” kriteerium ning arvustati teravalt ka positivistlikku ettekujutust, nagu suudaks ajalooliste stiielelementide ja esitustavade võimalikult üksikasjalik uurimine viia meid helilooja muusikalise idee järjest täielikuma mõistmiseni.²⁰ Rõhutades küll endiselt muusikastiili kui keele elementide õppimise ja tundmise vajadust, tunnistati, et kui heliloojad on eeldanud kaasautorlust oma kaasaegselt interpreedilt, siis vajavad tema muusikalised tekstid samavõrra loovat tõlgendamist ka tänapäeval. Kui „autentse” esituse eestkõnelejad rõhutasid vajadust puhastada ajaloolised meistriteosed neile romantismiajastul ladestunud stiilivõõrastest esitustavade, siis palju raskem on olnud ajaloolise muusika „vabastamine” kodanliku muusikaelu keskkonnas kujunenud teose-esteetikast.

Stiili-mõistest ja stiiliajastute liigendusest lääne muusikaloos

Teosekeskse muusikaloo olulisim raammõiste on „stiil”. Algselt (ja isegi veel 15. sajandil) tähistas ladinakeelne *‘stilus’* kirjutusvahendit, klassikalises retoorikaõpetuses tähistati selle sõnaga aga ka kõnelaadi (Cicero) – nii on sellel mõistel alati olnud otseseos kommunikatsiooniga ning sõnumi edastamise viisiga. Muusikateooria hakkas retoorikaõpetuse sõnavara üle võtma 16. sajandil ja ka stiili-mõiste ilmus muusikaarutlustesse sel ajal. Täna keeles tähistab ‘stiil’ kõige üldisemalt iseloomulikku väljenduslaadi, muusika puhul aga ennekõike kompositsioonivahendite – rütmi, harmoonia, meloodia ja faktuuri iseärasuste kogumit. Üksikteose jaoks on stiil otsekui üldine keelesüsteem, mille kaudu üksikteos omandab tähenduse.

Muusika puhul on sageli käsitletud stiili ja vormi vastandlike parameetritena: stiil määratleb muusikateoses detailide, vorm aga tervikteose kujundust. Selline eritlemine saab siiski olla vaid väga tinglik, kuivõrd vorm kujuneb detailidest ja nende omavahelistest suhetest ning ka vormi võib pidada teatud stiili fenomeniks: me räägime nii sonaadistiilist kui sonaadivormist, nii fuugastiilist kui fuugavormist.

Muusikaloos käsitletakse üksikute heliloojate isikupäraseid stiile, koolkondade ja rühmituste stiile, aga samuti žanriliistest erijoontest (nt oratooriumistiil) või kompositsioonitehnilistest

²⁰ Näiteks: Michael M o r r o w . “Musical Performance and Authenticity.” – *Early Music*, vol. 6/2, 1978, lk 233–246; Richard T a r u s k i n . “On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections on Musicology and Performance.” – *The Journal of Musicology*, vol. 1/3, 1982, lk 338–349. Ajakirjas *Early Music* (veebuar, 1984, lk 3–25) on publitseeritud põhjalik diskussioon teemal “The Limits of Authenticity”. Selleteemalise väga autoriteetse sümposiooni materjalid on ilmunud raamatus *Authenticity and Early Music: A Symposium*. Ed. Nicholas Kenyon. Oxford, 1988.

eelistustest lähtuvaid (nt kromaatileine stiil) ning pikemate ajastute (nt renessanss, barokk) stiile. Ajastustiilide liigendus laenati muusikaloo käsitluse 19. sajandil osaliselt üldisest kultuuriloost („renessanss”, „barokk”) ning osaliselt kaasaegsest muusikakriitikast („klassitsism” ja „romantism”, hiljem ka mõisted nagu „manerism”, „tundeline stiil”, „verism”, „impressionism” jt.).

Stiiliajastute esialgses liigenduses on täheldatav ka teatud „perspektiiviefekt” – ajaliselt lähemaid perioode vaadeldi detailsemalt ning nad olid vastavalt ka lühemad kui ajaliselt kaugemad. Mõiste sisumaht võis selliselt käsitletud ajastute puhul oluliselt erineda. Näiteks eristavad barokiajastut klassitsistlikust (samuti nagu renessansiajastut barokist) kompositsioonitehnika erinevad alused, erinevad vormid ja žanrid, esituskoosseisud ja muusikalised alustruktuurid, tavapäraselt käsitletud klassitsismi- ja romantismiajastu vahel pole aga olulisi erinevusi üheski nimetatud kategoorias. Hiljem on seetõttu peetud otstarbekaks rääkida neist kui terviklikust „klassikalis-romantilisest” ajastust. Mõistete seesugune heterogeensus ei saanud muusikaloolasi aga kaua rahuldada ja kuigi kõige üldisemalt on muusikaliste ajastustiilide selline käsitlus käibel tänaseni, on muusikaloo jaoks 20. sajandi vältel ikka ja jälle otsitud sobivamat kondikava. Seda on püütud leida üldajaloost (dünastiad, riigid, ühiskondlikud formatsioonid, murrangulised poliitilised sündmused), aga sageli on lepitud ka lihtsalt mehaanilise jaotusega sajandite järgi.

Kõige mõjukam on kogu 20. sajandi muusikalisele historiograafiale olnud siiski Hugo Riemanni ja Guido Adleri väljatöötatud stiilikriitiline meetod, mis tuletab raamsüsteemi muusikast enesest – muusikalistest žanridest, vormidest ja kompositsioonitehnika vahenditest. Sellest lähtuvalt on hakatud eelistama ka ajastunimetusi, nagu „madalmaade vokaalpolüfoonia ajastu” (*pro* „renessanss”), „generaalbassi ajastu” või „kontsertstiili ajastu” (*pro* „barokk”), ning käsitletakse klassitsismi ja romantismi pigem ühtse „funktsionaalharmonia ajastuna”. Eriti Guido Adleri kirjutistes sai ‘stiil’ muusikaloo keskseks ja kõrgeima üldistusjõuga mõisteks:

„Muusikaajaloos kasutatakse kombineeritud ja kompleksset mõistet ‘stiil’ spetsiifiliselt ajaloooteaduslikuna ja ta tähendab kõigi kunstiteost, kunstikoolkonda, kunstnikuindividuaalsust, kunstitüüpi ja kunstilist originaalsust kujundavate üksikasjade ühendust idee tasandil. Temas sisaldub üksik- ja üldnähtuste kõrgeim süntees.”²¹

Kõige enam käsitlevad tänapäevased muusikalood erinevate heliloojate stiili individuaalsust. Ka see personaalse stiili originaalsuse fenomen on oluline eelkõige Euroopa klassikalise muusikakultuuri käsitlemisel ega mängi kuigivõrd rolli Euroopa varasemas suulises muusikakultuuris või folklooris, samuti nagu mitteeuroopa muusikakultuurides. Samuti jälgitakse dünaamilisi stiilimuutusi mitte üksnes ajastute ja koolkondade lõikes, vaid suure tähelepanuga ka üksikute heliloojate loomingus. Stiilmurrangud võivad olla tingitud näiteks ideaalide muutumisest (Liszt, Wagner) või uute nõudmistele kujunemisest loomingule (Bach, Händel) ning sellistest muutustest tuleb alati heliloojate loominguliste biograafiade ajaline liigendus. Samuti võrreldakse stiilidünaamikat samal ajal tegutsenud heliloojate loomingus (Haydn ja Mozart, Bruckner ja Mahler) ning tuleb alati leitud sarnasustest ajastustiili universaalseid jooni.

Omaette probleemiks on aga olnud kogu lääne muusikaloo liigendamine stiiliajastuteks, mis on andnud muusikaloo jutustamisele peamise raamsüsteemi. 20. sajandi algul vaieldi ägedalt,

²¹ Guido Adler. *Methoden der Musikgeschichte*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919. Lk 113.

kas muusikaloo stiiliajastute käsitlus üldse on seotud tegelike ajalooliste protsessidega või on pigem tegemist uurijate meelevaldsete ja kunstlike konstruktsioonidega. Selles diskussioonis jäi peale kujutus stiiliperioodidest kui loomulikest perioodilistest protsessidest, mis on võrreldavad perioodiliste protsessidega looduses. Osaliselt mõjutatult Alfred Lorenzi ideest käsitleda lääneeuroopa muusikalugu generatsioonide vaheldumise konstantselt perioodilise süsteemina²² on sarnast tsükliprintsipi rakendatud 20. sajandi keskel edukalt ka stiiliajaloo puhul (Reese, Bukofzer, Blume jt): ajastustiili loomulik „eluiga” on umbes 150 aastat, tal on oma „embrüonaalne periood” eelmise stiiliajastu rüpes, kujunemis-, kõrg- ja küpsuse/hääbumise iga. See printsip viib loogilisse süsteemi lääneeuroopa kunstmuusikas asetleidnud murrangulised stiilimuutused 1300., 1450., 1600., 1750. ja 1900. aasta paiku.

Liigendamispõhimõtted on põhjustanud alati vaidlusi ning erinevad muusikalood kasutavad tänini erinevaid liigendamisprintsipe, ajastuteks liigendamise vajadust ennast pole aga tavaliselt vaidluse alla seatud. 1990. aastatel on siiski aina enam hakatud viitama selle tava ohtudele: ajastustiilide üldistav käsitlus varjab meie pilgu eest samaaegselt toimunud protsesside erinevusi, tihti koguni vastandlikkust.²³ Ent loomulikult vajab iga lugu vormi, seega liigendust. Ja enam-vähem üldiselt kokkulepitud liigendus „keskajaks”, „renessansiks”, „barokiks”, „klassitsismiks” ja „romantismiks” näib meile andvat võrdlemisi turvalise taustsüsteemi. Kui kapriisse tööriistaga meil aga õigupoolest tegemist on, sellest võiksid anda ettekujutuse kasvõi ainult vaidlused renessansi-mõiste üle muusikaloo.

Ekskurs: renessansi-stiili määratlusest muusikalugudes

Üldajaloo tänapäevasesse käsitluse tõi mõiste ‘renessans’ prantsuse ajaloolane Jules Michelet (1855)²⁴ ning kultuurihistoriograafiasse juurutas selle Jacob Burckhardt (1860).²⁵ Mõneti kõneleb see, et kultuuriloolased loobusid ajastu tähistamisel ajaloolisest itaalia mõistetest ‘*rinascimento*’ ning võtsid kasutusele prantsusekeelse sõna ‘*renaissance*’, ajaloolise järjepidevuse katkemisest. Samas on nende mõistete tähenduses väga oluline ühisosa: mõlemas sisaldub hinnanguline vastandus keskajale,²⁶ mille kaudu ajastu end defineeris. Indiviidi ja subjektivismi tendentslik ületähtsustamine Burckhardti renessansikäsitluses sobis hästi 19. sajandi teise poole vaimsesse keskkonda, seostudes otseselt suundumustega tolleaegses filosoofias (nt Nietzsche). Burckhardti äärmiselt suurt mõju avaldanud teose problee-

²² Alfred Ottokar Lorenz. *Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen*. Berlin: Hesse, 1928.

²³ Pean silmas Leo Treitleri kirjutisi, eriti kogumikus *Music and the Historical Imagination* (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1989), samuti Hans Heinrich Eggebrechti artiklit „Über die Gliederung der Musikgeschichte” (Eggebrecht. *Musik im Abendland*. Lk 169–176).

²⁴ „Renaissance” on tema „Prantsusmaa ajaloo” (*Histoire de France*) 7. köite alapealkiri, selle köite sissejuhatuses ülistab rõhutatult antiklerikaalne Michelet ärapäordumist keskajast, „maailma avastamist” ja „inimese avastamist”.

²⁵ Oma meistriteoses *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basel 1860; kuni aastani 1919 ilmus see 12 väljaandes ja temast on ka kaks hilisemat järeltrükki. Tõlge eesti keelde: *Itaalia renessansikultuur*, Tartu: Ilmamaa, 2003.

²⁶ Mõiste ‘keskaeg’ (lad ‘*medium aevum*’, esmakordselt sel kujul kasutatud 1604) sündis sisuliselt juba 1400. aasta paiku, kui põhjaitaalias levis kultuuriajastute kolmikjaotus „vanaks” (kreeka-rooma antiik), „vahepealseks” (lad ‘*media tempora*’) ja kaasaegseks. See kolmikjaotus seostab kaasaja ideaale pigem „vana ajaga” vastandudes „vahepealsele ajale”.

miks oli ka keskaja ja renessansi seoste puudulik käsitlemine, samuti oli Burckhardti renessansikäsitlus rõhutatult itaalia-keskne: ta vastandas teravalt konservatiivset ja skolastilist Põhja-Euroopat humanistlikule ja individualistlikule Itaaliale.

Muusikaloo puhul kasutas renessansi-mõistet esimesena August Wilhelm Ambros (1816–1876),²⁷ kes ei seostanud selle ajastuga muusikat enne 15. sajandit. Temast alates sai tavaks kasutada nimetust 'renessanss' eelkõige muusika puhul, mis on pärit umbes ajavahemikust 1430–1600; paralleelmõisteks on sel puhul kujunenud „franko-flaami vokaalpolüfoonia ajastu”. Seega on renessansistiil muusikas otseselt samastatud Madalmaade koolkonnaga, mille tegevusaega on klassikaliselt käsitletud täpselt samades piirides. Võrreldes teiste kunstidega on muusikas ajastu alguspiir seatud seega silmatorkavalt hiliseks. Osaliselt valmistasid seda piirinihet ette ka varaseimad, 18. sajandi teisel poolel kirjutatud muusikalood – nende autorid teadsid varasest muusikast peamiselt teooriatraktaatide põhjal ning muusikat enne Josquin Depres'd (1450/55–1521) tundsid nad väga põgusalt. Põhjuseks, miks pikka aega vaadeldi renessansi nurgakivina Josquini, mitte aga Dufay (1397–1474) või Machaut' (u 1300–1377) loomingut, oli ka asjaolu, et Josquini tegevusaega langes nooditruki leiutamine ning 16. sajandi muusika oli uurijatele kaugelt kättesaadavam kui varasem.

15.–16. sajandi muusika madalmaade-keskus on olnud tõsiasi, mis on põhjustanud tõsiseid vasturääkivusi itaalia-keskse renessansi-käsitlusega üldises kultuuriloos. 20. sajandi muusikalugudes on suurt tähelepanu leidnud küll itaalia *trecento*-muusika (u 1325–1425), ent see oli kuni 14. sajandi lõpuni väga isoleeritud muusikast põhjapool Alpe: itaallased kasutasid omapärast noodikirja ning nende muusika stiil ja vormid olid täiesti erinevad sama aja prantsuse muusikast. 15. sajandi teisest veerandist kuni 16. sajandi keskpaigani määrasid Itaalia muusikalises kõrgkultuuris peamise aga flaamlased ja prantslased. Kui Madalmaade muusika hälliks olnud Burgundia hertsogiriik 1470. aastatel purustati, tugevnes madalmaade muusika stiili mõju Prantsusmaal ning levis mööda Habsburgide dünastia õukondi ka suuremas osas Euroopast.

On veel üks põhjus, miks renessansi-mõistet pole saanud probleemideta muusika valdkonda üle kanda. Nimelt on kirjanduses, kujutatavas kunstis ja arhitektuuris renessansi alati seostatud taaspöördumisega vana-kreeka ja vana-rooma eeskujude poole ning neis kunstides on antiigieeskujud ka päris ilmsed. Renessanssmuusika puhul on aga võimalikud vaid selleteemalised spekulatsioonid: elav antiigihuvi tekitas muusikalise vormi ja väljenduse uued printsiibid alles pärast 1550. aastat ning need said hoopis barokkstiili aluseks.

Nimetatud probleemide tõttu on renessansi-ajastu piirid enamikus muusikalugudes üpris hägusad. 14. sajandi muusika olnud enamikes muusikalugudes kummalises „vaeslapse” seisuses – ilmselgelt ei mahu ei prantsuse *ars nova* ega itaalia *trecento* stiil oma uute lauluvormide ja ilmalike žanride selge eelistamise tõttu enam „keskaja” raamidesse; käsitletuna küll „vararenessansina” pole selle sajandi puhul aga enamasti suudetud piisavalt välja joonistada seoseid ei keskaja ega renessansi kultuuriga. Ingliskeelses kirjanduses on saanud normiks rääkida 14. sajandist ja 15. sajandi algusest kui üleminekuetapist “keskaja” ja “renessansi” vahel, lähtudes mitte niivõrd traditsioonilistest ajastute jaotusest, vaid pigem muutustest ja arengutest kompositsioonitehnikas.²⁸ Saksakeelses kirjanduses seevastu on

²⁷ Oma peateose *Geschichte der Musik* kolmandas köites *Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina* (Breslau, 1868).

²⁸ Näiteks: *The New Oxford History of Music*. Vol. III: *Ars Nova and the Renaissance (1300–1540)*. Ed. Dom Anselm Hughes and Gerald Abraham, London: Oxford Univ. Press, 1960. Donald J. G r o u t. *A History of Western Music*. New York: Norton, 1960.

jäädud üpris jäigalt klassikalise skeemi juurde ja seal käsitletakse seda ajastut reeglina keskaja kultuuri kontekstis. Terve pikk ajajärk prantsuse ja madalmaade kultuuris, mida Johan Huizinga käsitles 1919. aastal (kirjandusloo põhjal) „keskaja sügisena”,²⁹ pole muusikaloolastelt tänaseni võrreldava sügavuse ja üldistusjõuga käsitlust leidnud.

Palju väiksemad pole probleemid ka 16. sajandi muusika käsitlemisel. Kuigi traditsiooniliselt räägitakse muusikalugudes renessansi ja baroki ajastute vahetusest 1600. aasta paiku ning nähakse ajavahemikus 1590–1630 koguni lääne muusikaloo üht dünaamilisemat stiilimurrangut, viitavad barokiajastu esteetika ja uue vormimõtlemise sünnile siiski juba pärast 1530. aastaid toimunud muutused. Juba 1922. aastal tegi Egon Wellesz ettepaneku käsitleda barokiajastut alates umbes 1540. aastast.³⁰ Suur osa hilisemaist uurijaist eelistab ajajärku 1530. aastatest kuni 17. sajandi alguseni käsitleda üleminekuperioodina või „manerismi-ajastuna”, „Uus Oxfordi muusikaajalugu” pühendab perioodile 1540–1630 koguni omaette mahuka köite „Humanismi ajajärk”.³¹ Samuti rõhutab Heinrich Besseler, et pärast 1530. aastat ei saa kunsti enam renessansilikuna käsitleda.³²

Loodetavasti suutis ettevõetud ekskurss näidata, kuivõrd tinglik stiiliajastute piiritlemine muusikaloo on. Kuigi „renessanss” on enamasti tunnustatud kõige raskemini määratletavaks, pole probleemid teiste muusikaliste stiiliajastute puhul siiski mitte palju väiksemad. 20. sajandi lõpu „uues muusikateaduses”³³ on taas hakanud tooni andma seisukoht, et muusikaline stiil on sedavõrd kompleksne nähtus, et skemaatilisele loogikale saab teda allutada vaid reaalseid protsesse oluliselt lihtsustades. Ajastute selget liigendust peetakse taas pigem muusikaloolaste konstruktsiooniks ning sellest on hakatud loobuma. Näiteks on Jessie Owens viimasel ajal põhjalikult kritiseerinud traditsioonilist renessansi-käsitlust ning soovitanud detailsema liigenduse asemel rääkida vaid ühest ajalooperioodist vahemikus 1250/1300–1550/1600. Ühendavaks oleks sellisele perioodile mensuraalsüsteemi kasutamine notatsioonis ning kontrapunktitehnika arendamine.³⁴ Vähemalt üks klassikaline muusikaloo käsitus on sellist põhimõtet juba ammu kasutanud ning koguni veel radikaalsemas vormis: Richard Crockeri “Muusikastiilide ajalugu”³⁵ seob üheks suurperioodiks ajajärku 1150–1600, mil kunstmuusikas domineeris polüfooniline kirjaviis.³⁶

²⁹ Johan Huizinga. *Herfsttij der middeleeuwen : Studie over levens- en gedachten- vormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*. Haarlem, 1919. Tõlge vene keelde (D. Silvestrov): Й. Хейзинга. *Осень средневековья : Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах*. Москва: Наука, 1988.

³⁰ Egon Wellesz. *Der Beginn des musikalischen Barock und die Anfänge der Oper in Wien*. Wien: Wiener Literarische Anstalt, 1922.

³¹ *The New Oxford History of Music*. Vol. IV: *The Age of Humanism (1540–1630)*. Ed. Gerald Abraham, London: Oxford Univ. Press, 1968, 978 pp.

³² Heinrich Besseler. „Das Renaissanceproblem in der Musik.” – *Archiv für Musikwissenschaft*, 23 (1966), lk 10.

³³ Mõiste „new musicology” tuli kasutusele 1980. aastate angloameerika ülikoolides tähistamaks muusika uute käsitlusviiside postmodernistlikku paljusust.

³⁴ Jessie Ann Owens. „Was there a Renaissance in Music?” – *Language and Images of Renaissance Italy*. Ed. A. Brown. Oxford: Clarendon Press, 1995. Lk 111–125. Jessie Ann Owens. „Music historiography and the definition of „Renaissance”.” – *Notes*, 47/2 (1990). Lk 305–330.

³⁵ Richard L. Crocker. *A History of Musical Style*. New York: McGraw-Hill, 1966. Rev. ed. New York : Dover Publications, 1986.

³⁶ II peatükk “Part Music on a Discant Basis 1150–1600” alajaotustega “Parisian Leadership in Part Music 1150–1300”, “Expansion of Part Music 1300–1450”, “Franco-Flemish Mass and Motet 1450–1500” ja “Diffusion of Franco-Flemish Music 1500–1600”.

Muusikaloo kaanonist

Ekskurss renessansiajastu käsitusse suutis ehk viidata muusikalise historiograafia ühele olemuslikule probleemile: oma algaegadest, valgustusajastust alates olid muusikaloo jutustamise aluseks üldajaloost laenatud ideed ja skeemid, millega püüti muusikaloolisi fakte kohandada. 19. sajandi keskpaigast alates kujundas muusikalugu lisaks ka tolleaegne rahvuslik ideoloogia. 20. sajandi algusest peale lähtus muusikaloo käsitlemine küll oluliselt rohkem muusikast enesest, ent selleks ajaks oli ühelt poolt kogu varasema muusikahistoriograafia põhjal ning teiselt poolt kodanliku kontserdielu traditsioonide põhjal kujunenud kanooniline valik heliloojatest ja heliteostest, mis „moodustab” lääne muusikaloo. Selle kokkuleppelise „parnassiga” on vähem või rohkem arvestanud kõik 20. sajandil kirjutatud muusikalood.

Mõiste ‘kaanon’ tähistab moodsas muusikateaduses eelkõige valikut heliloojatest ja heliteostest, millele on üldise konsensuse alusel omistatud ajalooline väärtus. Sellise valiku aluseks on esteetilised väärtushinnangud, mis tõstavad heliteoseid välja nende ajalisest ja funktsionaalsest kontekstist ning käsitlevad neid autonoomsete teostena.³⁷ Sealjuures on esteetilisi väärtushinnanguid püütud esitada kui midagi objektiivset, mida nad mõistagi ei ole.

Kanooniline repertuaarivalik on eelkõige lähtunud 19. sajandi alguse kodanlikus muusikaelus kinnistunud teose-ideaalist. Sel ajal kirjutatud muusikalood ei kirjeldanud selles kontekstis tihti mitte ajaloolisi protsesse, vaid püüdsid anda konkreetsetele teostele ajaloolisi kommentaare.³⁸ Selline „teosteajalugu” on ka alati orienteerunud uudsusele ja originaalsusele – kvalitatiivne uudsus on olnud heliteose „ajalukku kuulumise” eelduseks. Repertuaarivalikut on mõjutanud väga paljud aspektid, nagu näiteks konkreetse teose esindatus avalikus kontserdielus (Händeli „Messia” ebaproportsionaalne esiletõstmine tema teiste oratooriumide kõrval), sobivus omaaegse muusikakriitika ideedemaailmaga (Beethoveni sümfooniatega väga erinev väärtustamine), sageli on olnud oluline ka võimalus eksponeerida teost seoses atraktiivse looga (Haydni „Lahkumissümfoonia”). Samuti on kodanlik muusikaelu vajanud muusikalist „kangelastelugu”, mille heeroste valik on lähtunud 19. sajandi rahvuslikest ideoloogiatest (Bach, Beethoven, Wagner) või kirjanduslikest legendidest (Palestrina).

Viimati mainitu, Palestrina (1525/26–1594) ebatavaliselt kõrge reputatsioon muusikaloo väärib küllap veel üht lühikest ekskussi. Suurel määral on see kuulsus tänu võlgu legendile Palestrinast kui „kirikumuusika päästjast”. Seda lugu, mille kõrgpunktiks on Palestrina „Missa papae Marcelli” väidetav mõju Trento kirikukogule, hakati levitama juba 17. sajandi algul, korrutati lõputult läbi mitme sajandi ning hoolimata täpsemast uurimistööst, mis lugu millegagi ei kinnita, ringleb see tänase päevani. Teisalt on tema nimi kinnistunud tänu muusikaõpetusele: oma aja kohta rõhutatult konservatiivse stiili esindajana tõusis Palestrina juba alates 17. sajandi algusest range kontrapunkti (*stile antico*) klassikaliseks eeskujuks. Lõplikult kinnistas selle seose Johann Joseph Fux traktaadis „Gradus ad Parnassum” (1725), oma aja mõjukaimas kompositsiooniõpikus. Selles traktaadis kinnistatud metoodika on sisuliselt veel tänagi range polüfoonia õpetamise aluseks.

³⁷ Carl Dahlhaus. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1977. Lk 140–171.

³⁸ Samas, lk 12.

Romantismiajastul lisas Palestrina-legendile veel tublisti hiilgust kuulus Heidelbergi jurist ja muusikaharrastaja Anton Friedrich Justus Thibaut (1772–1840): tema raamat „Helikunsti puhtusest”,³⁹ mis manitseb parandama kaasaja langenud muusikamaitset vana kirikumuusika uurimise ja harrastamise abil, kujunes 19. sajandi üheks mõjukaimaks muusikaraamatuks. Palestrina oli ka Thibaut’ raamatu üheks peamiseks ideaalfiguuriks. Niiviisi ülesehitatud reputatsioon on varjutanud enamvähem kõik Palestrina kaasaegsed, teiste hulgas ka Orlandus Lassuse (1532–1594), kes oli omas ajas kahtlemata kaugelt kuulsam ja mitmekülgsem helilooja ning kelle looming iseloomustab ajastu vaimu palju adekvaatsemalt. Páris otseselt on see mõjutanud kogu muusikalist renessansi-kontseptsiooni, mida ülalpool põhjalikumalt vaatlesime: Palestrinat esitleti väga pikka aega muusikalise kõrgrenessansi peameistrina („Raffael muusikas”), vaatamata selle kujundi páris ilmsele anakroonilisusele. Täna näevad muusikaloolased tõsist vaeva, et selle suurepárase helilooja loomingut adekvaatsemas kontekstis valgustada. Uus pilk Palestrina loomingule on murendanud ka kivinenud konventsioone selle ettekandmisel ning lisanud meistri muusikale tublisti inimlikku mõõdet, millest see nii kaua puudust tundis.

Sellel, mida me jutustame muusikaloona, on oma ajalugu, mis on kujundanud ka meie täna räägitavate lugude sisu. Ükskord väljakujunenud kaanon mõjutab meid mitte ainult läbi kultuurimálu kanalite, see kaanon suudab ennast ise ikka ja jälle taasluua, kasvõi náiteks akadeemilises uurimistöös aktsepteeritud teemade kaudu. Neid seoseid on hakatud viimasel paarikümnel aastal aina kriitilisemalt uurima ja selles táhelepanelikus enesevaatluses on muusikateaduse vaatepunktid oluliselt muutunud.

Postmodernistlik pilk muusikaloole on andnud viimasele tagasi teadmise tema paljukihilisusest. See pole enam krestomaatiliste meistriteoste muuseum, vaid elav protsess, muusikakultuur, kus on vastastikuses koostoimes elitaarne ja triviaalne, milles on loomulikud nii subkultuuride kui kontrakultuuri náhtused ning mille puhul meid ei kõida üksnes (muusikalised) tekstid vaid pigem eelkõige kontekst. Párast vaatepunkti sellist uuenemist náib, et muusikaajaloole on veel vara kadu kuulutada.

³⁹ *Über Reinheit der Tonkunst*. Heidelberg: Mohr, 1825.