

AKADEEMIA

22. AASTAKÄIK

2010

NUMBER 3



Venemaa kosmonautika tänapäev	Uno Veismann jt
Tallinna õhutorje 1944. aasta märtsis	Taavet Liias
Lüüet	John Barrie
Kuidas saab jumal tahta, teha ja tunda	Uku Togming
Religiooni konstrueerimine	Talal Asad
Elu, tunded ja mõistus muusikaloomingus	Vladimir J. Konečni
Muusika, mälu, tunded	Lutz Jäncke
Füüsika ja filosoofia	Werner Heisenberg
Arvustus	Tõnu Tannberg

Kolleegium:

Jaak Aaviksoo, Jaan Einasto, Jüri Engelbrecht, Tiit Hennoste, Alar Karis, Kalle Kasemaa, Kalevi Kull, Piret Kuusk, Ülo Matjus, Eero Medijainen, Peeter Olesk, Rein Raud, Jaan Ross, Hando Runnel, Jaan Sootak, Peeter Tulviste, Richard Villems

Toimetus:

peatoimetaja Toomas Kiho – toomas.kiho@akad.ee
tegevtoimetaja Indrek Ude – indrek.ude@akad.ee
universalialia Jaan Kangilaski – jaan.kangilaski@akad.ee
humaniora } Mart Orav – mart.orav@akad.ee
socialialia }
naturalialia Kalle Hein – kalle.hein@akad.ee
keeletoimetaja Triin Kaalep – triin.kaalep@akad.ee
korrektor Kristin Sarv – kristin.sarv@akad.ee
sekretär Tiiu Jõgi – tiuu.jogi@akad.ee

Postiaadress/Postal address:

Postimaja, postkast 80, 51002
Tartu, Eesti/Estland/Estonia

Toimetuse aadress:

Ülikooli 21, Tartu, Eesti

Telefonid: 7423146, 7423050

Fax: 7441975

E-post: akadeemia@akad.ee

Kodulehekül: www.akad.ee

© AKADEEMIA 2010

Trükk: Pajo trükikoda.

Trükiarv 2500.

AKADEEMIA

Eesti Kirjanike Liidu kuukiri Tartus

22. AASTAKÄIK 2010 NUMBER 3 (252)

Venemaa kosmonautika ja kosmosetööstuse tänapäev <i>U. Veismann, K. Eerme, M. Noorma, T. Tõnnisson ..</i>	387
Tallinna õhutorje 1944. aasta märtsipommitamise ajal <i>Taavet Liias</i>	417
Luulet <i>John Barnie</i>	436
<i>Tõlkinud Lauri Pilter</i>	
Kuidas saab jumal tahta, teha ja tunda?* <i>Uku Tooming</i>	447
Religiooni konstrueerimine antropoloogilise kategooriana <i>Talal Asad</i>	474
<i>Tõlkinud Uku Tooming</i>	
Elu, tunded ja mõistus muusikaloomingus <i>Vladimir J. Konečni</i>	494
<i>Tõlkinud Kristin Sarv</i>	
Muusika, mälu, tunded <i>Lutz Jäncke</i>	520
<i>Tõlkinud Kristin Sarv</i>	
<i>Arvustus: 1940. aasta juunipöörde eelmäng: Nõukogude baasiväed Balti riikides 1939–1940. Сергей Ковалев. Советские войска на территории стран Балтии (1939–1940 гг.). СПб.: Славия, 2008. 274 с.</i>	
<i>Tõnu Tannberg</i>	532

ELU, TUNDED JA MÕISTUS MUUSIKALOOMINGUS

Vladimir J. Konečni

Tõlkinud Kristin Sarv

1. SISSEJUHATUS

Arutlen siin kirjutises ühe olulise ning palju räägitud tahu üle helilooja loometegevuses: missugune osa on selles protsessis tunnetel, nimelt elus toimuvate sündmuste ajal tekkinud intensiivsetel tundeseisunditel, või kas neil on üldse mingit osa. “Kas üldse” sellepärast, et seda kirjutades hakkasin ma skeptiliselt suhtuma minu meelest praegustes muusikaalastes (ning muudeski) uurimustes ja arutlustes valitsevasse seisukohta. Nimelt paistab neis silma emotivism ehk emotsioonikesksus — ülearu palju kiputakse rääkima emotsioonidest, tunnetest nii harrastuslikes kui teadusteooriates, mille teemaks on mõtteelu, ajendid, vajadused, käitumine kunstitegevuses või mujal (kunsti puudutavatest teemadest vahest eelkõige muusikalise tegevusega seotute hulgas; vrd Bottum 2000; Konečni 2009).¹ Kas tundeid loomeprotsessi ühe tahuna peaks alati tähtsaks pidama või neist mööda vaatama, sõltub osaliselt lugemusest muusika ja emotsioonide vahelise seose kogemusnäidete

Tõlgitud käsikirjast “Life events, emotion, and reason in the creative process in art music”.

¹Kasutan mõistet “emotivism” teisiti, kui see emotivismi-kognitivismi dihhotoomia tähenduses esineb muusikafilosoofias, eriti Peter Kivyl (1980, 1989, 1990). Siin kasutatakse sõna “emotivism” — enamasti mõttetü ja tänapäevaelus peaaegu universaalne hoiak — hoopis laiemas tähenduses, mitte niivõrd terminina.

vallas (eriti selles osas, mis puudutab tõenduste rakendatavust helilooja töö kohta), kuid ka sellest, kuidas arutleja üldse emotsioonikesksusse suhtub. Praeguses kontekstis ongi oluline niisugune suhtumine — kuidas see puudutab muusikat, muusika esitamist ja reageeringuid muusikale (vrd Konečni 2009; North, Hargreaves 2008). Emotsioonikesksusele vastukaaluks pean ma nii varasemate kui ka tänapäeva heliloojate igapäevatöös kõige tähtsamaks mõtlemist, analüüsisivõimet, erialaseid oskusi, raskuste lahendamist ja töö kavandamist, ühesõnaga *mõistust*, eriti suurvorme kirjutades, ent ka väiksemate puhul. Oletan, et kui kolleegide või ka omaenda kõrgetasemeline looming (või parajasti käsil olev teos) tekitab heliloojas tundeid, siis on nendeks tõenäoliselt *liigutus* ja *esteetiline aukartus* (Konečni 2005b, 2008a, 2008b) — üldiselt harva esinevad tunded, mis on nii fenomenoloogiliste tunnuste kui ka tekkepäritolu poolest väga erinevad neist, millega psühholoogid ja bioloogid tavaliselt tegelevad (vrd Grewe *et al.* 2007; Zentner, Grandjean, Scherer 2008).

Loomeprotsessist rääkides pean ma silmas helilooja töö kõiki arengujärke partituuri kujundades, see tähendab, tema igapäevast pidevat tööd. Siin ei räägita otsesõnu niisugusest loomingulisusest, mille all mõeldakse inimese üldist omadust, võimet või kalduvust nii üleüldse kui kindlates kunsti- või muudes valdkondades, mida saab mitmesuguste katsete abil mõõta. Ma ei kirjuta ka interpreedi esinemisest, ehkki esituseski võib sisalduda improvisatsioon (isegi kunstmuusikas, ning 18. sajandil koguni valdavalt), mida võib samuti põhjendatult nimetada heliloomingu eriliigiks.

Loovust saab küll vahelduva eduga mõõta (sõltuvalt hüpoteeside valdkonnast ja kriteeriumidest), ent arusaadavalt mõeldakse sageli, et loomeprotsess toimub mõistatuslikus erasfääris. Eriti mõistetav on mõelda niiviisi väga edukatest heliloojatest ning neid üsna erandlikke isiksusi siin kirjutises silmas peetaksegi. Võime muusikapsühholoogia laborisse vedada tosinat kaupa andekaid muusikakõrgkoolide tudengeid ja koguni tegutsevaid teisejärgulisi heliloojaid, anda neile ülesande luua üks pala (katsetingimustes on niikuinii võimalik kirjutada ainult väga lühikest teost) ning tulemus dokumenteerida koos nende oma kommentaaridega, kuidas nad tegutsesid ja loodavale palale lähenesid. See võib olla huvitav ja avaldamist väärt, ent harvade geniaalsete heliloojate loometöö

saladustele me niiviisi lähemale ei jõua, isegi kui piirdume heliloojate tegevuse uurimisega ega vaeva neid aju-uuringuaparaatidega, vaid jälgime käitumist lihtsalt kõrvalt ja loeme, mida nad oma loomeprotsessi kohta kirja on pannud. Palju raskem kui niigi ületamatu küsimus, kuidas saada esmajärgulisi heliloojaid nõusse lasta end värvata sellisesse katsesse, on see probleem, et uurija on ju katse ajal juures.² Kui loomistegevust hoolega vaadelda, mõõta, salvestada, segab see loomulikku protsessi igas kunstivaldkonnas, muusikas ja kirjanduses võib-olla eriti, mis omakorda mõjutab nii loodava teose laadi kui ka kvaliteeti (Konečni 1991).³ Teisisõnu võib mängu tulla Heisenbergi määramatusprintsipi, mistõttu oleks tihti parem jääda “mõjuvabade abinõude” juurde (Webb *et al.* 1966).

Komponeerimist vaadeldes on mõjuvabad abinõud olulised eelkõige muusikateaduses, historiomeetrias ja muusikapsühholoogias, kui uurida visandeid, õppe-eesmärgil kirjutatud töid (nt J. S. Bachi *Klavierbüchlein*, millest kasvas välja Hästitempe-

²Pjotr Tšaikovski kirjutas 1878. ja 1877. a kirjades: “Tegeliku loometöö ajal on kunstnikule tingimata vaja täielikku vaikust.” (Morgenstern 1956: 254; Fisk 1997: 157); “Ooperit kirjutades [...] ei või ma teatud tundide jooksul hingelistki näha [...] ja pean teadma, et keegi mind ei näe ega kuule; kirjutades on mul harjumus valju häälega laulda, ja kui arvaksin, et keegi mind kuuleb, häiriks see mind väga” (Fisk 1997: 156). Kuivõrd loomeprotsessi olulisi aspekte on taipamishetk (*insight*), on sellekohane eksperimentaaluuring mittekuuldelises menetluses kaudselt kinnitanud Tšaikovski sisseharjunud tingimuste paratamatut vajadust töö ajal. Elektroentselograafiline topograafia annab tulemusena teada, et taipamisele läheneva verbaalse küsimuselahendamise ajal suureneb kuklasagara aktiivsus, mis toimub koos väljapoole suunatud visuaalse tähelepanu kahanemisega (Kounios *et al.* 2006). Psühholoogiline uurimus “verbaalsest varjutusest” (Schooler, Engstler-Schooler 1990) näitab, kuidas küsimust lahendades parajasti toimiva nonverbaalse stiimuli kirjeldamine sõnades kahandab taipamise tõenäosust.

³Vähemalt üks hästi dokumenteeritud erand on siin olemas — ütleks iga Picasso asjatundja, kes on näinud 75-minutilist filmi *Le mystère Picasso* (1956, režissöör Henri-Georges Clouzot, operaator Claude Renoir). Filmis, mille Prantsuse valitsus tunnistas 1984. a rahvuslikuks väärtuseks, loob 75-aastane Picasso kakskümmend mustvalget skitsi ja värvimaali reaalarajas — filmitakse kogu toimuvat visuaalset loomet.

reeritud klaveri I osa), partituuri järjest muutuvaid versioone, samuti analüüsidest teoste seost helilooja päevikutega, autobiograafiaga, intervjuudega ja sugulastele, sõpradele, patroonidele ning kirjastajatele saadetud kirjadega. Seejuures tuleb meeles pidada, et mõneski neist dokumentidest võib olla meelega eksitavaid andmeid, ning kuna nad pole seega “reaktiivsed”, ei saa neid uurimisallikana kasutada.

2. LOOMEPROTSESSI ETAPID

Võrreldes väga viimistletud mudelitega (näiteks Silvano Arieti on neist suurt osa kirjeldanud (1976)) on järgnev kirjeldus lihtne, kuid praeguse eesmärgi jaoks küllalt üksikasjalik. Kasulik on jagada loomeprotsess kahte faasi: ettevalmistav ja tegelik (Konečni 1991). Haritud küpsel heliloojal kuulub *ettevalmistusfaasi* (vt Wallas 1926) oma varasemate tööde ülevaatamine, enda põhjalik kursishoidmine muusika kontseptuaalse ja tehnilise arenguga ning teiste heliloojate saavutustega ja nii väikesekuigi ka suurevormiliste muusika- ning struktuuriideede aktiivne otsing. (Kui helilooja on saanud tellimuse, võib see veel enam otsingule ajendada ning annab ka kindla otsingusuuna.) Ühel hetkel otsustab ta konkreetse töö kallale asuda.⁴ Otsuse tegemist võib pidada loomeprotsessi *tegeliku faasi* alguseks. Otsus võib, kuid ei pruugi sündida *inspiratsiooni* saabumisest, ning inspiratsioon võib võtta väga mitmesuguse kuju sõltuvalt sellest, kui äkki ta saabub, kui ulatuslik ta on, missugune on teose eesmärk, kui detailirohke see on — ja järelikult ka sellest, kui palju tuleb vaeva näha, et kujutletav teostuks.

Muusikalise ja üldse kunstialase inspiratsiooni kohta on ohtralt igasuguseid lugusid. Üks põhjalikumaid iseloomustusi pärineb kirjanik Vladimir Nabokovilt, kuid tundub sobivat ka heliloomingu kohta: “Juba varases eas tajub kunstnik ajuti mingit eel-

⁴Tuleb märkida, et kuigi tavaliselt on püütud loovust seletada ühe teguri najal (mida sel alal on aga rohkesti), tõdetakse ühes hiljutises töös selgesti, et “otsus olla loominguline” on loomingulisuse peatunus (Sternberg 2002), ehkki endastmõistetavalt vajab selle otsuse kirjeldamine omakorda paljude tegurite seletamist (Konečni 2005a).

kuma, mis sarnaneb langetõvehoo eelaistingu maheda muutlikkusega [---] Ilus on ta selle poolest, et täie jälgitavuse juures [---] puudub tal nii allikas kui siht. See paisub, kumab, vaibub [---], [ent] aken on lahti tehtud [---]. Möödub mõni päev. [Wallas 1926: “inkubatsioonifaas”.] Järgmine etapp [---] on see, mida oled palavalt oodanud ning mis pole enam nimetu” (Nabokov 1973: 309). Nii siit inspiratsioonikirjeldusest kui mujaltki paistab selge olevat kaks asja: a) tarvis on “õiget tausta” ja ettevalmistust — hetkemotsioone kuidagi olulisena peaaegu ei mainita; b) inspiratsioon on alles tegeliku, täideviiva faasi algus. Pealegi väljendub inspiratsioon üsna mitmel kujul, mida ei saa selgesti määratledagi, ning seetõttu ei saa seda ka endale esitatud spetsiifiliste (ükskõik kas muusika-, matemaatika- või poeetika-) küsimuste lahenduse-na võtta. See osa on hoopis *vaistlikul taipamisel* (Wallas 1926: “valgustushetk”), millel on pikk traditsioon nagu filosoofide “heurakal” või psühholoogide ahaa-elamusel, kognitiivneurobioloogid on seda tänapäeval ka hoolega uurinud. Võib öelda, et inspiratsioon mõjutab teose üldisemaid parameetreid (sõltumata teose mahust) ning jätab ikkagi tohutu hulga eriküsimusi vastuseta, ning neid on vaja otsida ainult vaistlikult või vähemalt võtta vaist abiks.

Enne taipamishetke võib heliloojal nagu teistelgi loomingu- lise ülesande lahendajatel sellesse täielikult süvenenuna tek- kida vaimne blokeering. Matemaatik Henri Poincaré, kes on loomeprotsessi hästi kirjeldanud, soovitas ummikusse jõudes lõdvestuda, tähelepanu mujale juhtida — jalutada, teha lühike matk. Vaist ei ärka mitte tulemust püüdva töö tagajärjel, vaid vaja on mingit teisenemist, milleni jõuab kõige paremini tähelepanu ha- jutamise ja lõdvestuse abil (vrd Bindeman 1998; Ghiselin 1952).⁵ Viimase kümne aasta jooksul on kognitiivneurobioloogid avasta- nud neuuraalseid vastavusi sündmustega, mis viivad vaistliku tai-

⁵Töö küsimuse kallal kestab sageli tagaplaanil edasi. “Märkan vahel üllatusega, et sõltumata sellest, millest ma parajasti kellegagi vestlen, jätkub [muusikaline] töö katkematult mu aju muusikale pühendunud osas” (Tšaikovski kiri 1878. a-st, tsit.: Morgenstern 1956: 255). Tšaikovski märgib ka, et ta muusikalised mõtted tekivad juba konkreet- sena, koos terve orkestratsiooniga: “Muusikaline mõte ei teki kunagi teisiti kui sobivas väljendusvormis [---]. Ma mõtlen muusikalise idee ja orkestratsiooni välja ühekorraga” (Morgenstern 1956: 257).

pamiseni, ja sündmustega, mis esinevad otse pärast seda (nt Jung-Beeman *et al.* 2004; Kounios, Frymiare *et al.* 2006; Kounios, Fleck *et al.* 2008; Miller, Cohen 2001; Sandkühler, Bhattacharya 2008; Sheth, Sandkühler, Bhattacharya 2009; vt ka siinse kirjutise 2. märkust). Esialgu hakkab tööle prefrontaalne ajukoos, püüdes ühtlasi kindlaks teha, milliseid piirkondi veel probleemi lahendamisse kaasa haarata, ning sealjuures ka parem ajupoolkera (mis ongi õieti lahenduse taipamise asukoht, mitte nagu metoodiliselt järjestatud sammudega otsingutee korral). Ummikusse sattudes on kasulik lõdvestuda ja lasta mõtetel uidata (nagu Poincaré soovitas), eeldatavasti nii, et oleks võimalik otsida assotsiatsioone parema ajupoolkera äärmises osas. Kuni kaheksa sekundit varem on võimalik taipamishetke ennustada EEG alfarütmii stabiilsuse astme järgi (näitab lõdvestumist) referentsväärtusega. Sekundi jooksul enne taipamist muutub aga paremas ajupoolkeras asuv eesmine ülemine oimukäär väga aktiivseks; umbes 300 millisekundit enne, kui katsealune annab vastuse, registreerib EEG gammalainete tipu. (Teatavasti taipamisprotsessis eneses emotsioone pole.)

Kui otsene töö muusikateosega juba käib, esineb kindlasti palju inspiratsioonipuhanguid ja spetsiifiliste küsimuste vaistlikku lahendamist (välja arvatud vahest väga lühikeste palade korral) ning neid saavad muusikateadlased ja -ajaloolased uurida, ent tõenäoliselt takistab oluliste loominguliste puhangute ja probleemilahenduste sageduse varieerumine nii heliloojati kui teoseti tegemast mõistlikke üldistusi.

3. HELILOOJA TÖÖ JA ELU SEOS

Enne kui küsime, kas loominguprotsessis helilooja tegelikku tööd teosega, otsuseid teose struktuuri ja sisu kohta võiks mõjutada helilooja emotsionaalne seisund sel ajal, tuleks kõigepealt huvi tunda, mis annab tunnistust seosest loodud teoste endi ja elusündmuste vahel. Kuigi a) selle tõendused on veenvad ja b) vähemalt mõnedel sündmustel on kindlasti suur mõju tugevatele emotsioonidele, on parajasti esineva emotsiooni osa elusündmuste mõju *vahendajana* sündivale heliteosele siiski mõnevõrra kaheldav: helilooja emotsionaalse seisundi kirjeldused artiklites on küll üsna ebamäärased,

aga ometi lubab endale neid oma kirjutistes mõnigi muusika-teadlane või -kriitik. (Selliseid juhtumeid on kirjeldanud Peter Kivy (1980: 13–14).)

Dean Keith Simonton on teinud tähelepanuväärset historio-meetrilist tööd, uurides heliloojate elu ja loomingu vahelist seost, nimetades oma lähenemist “paljusid juhtumeid arvesse võtvaks, kvantitatiivseks ja hüpoteese kontrollivaks” (1998: 103). Praegusel juhul on kõige olulisem vaadelda, missuguse seose leidis Simonton tähtsamate elusündmuste ja valminud teoste vahel. Ta uuris seda 10 helilooja näitel: Bach, Beethoven, Mozart, Haydn, Brahms, Händel, Debussy, Schubert, Wagner, Chopin (võttes nimed ajaloolises järjestuses Farnsworthi nimekirjast (1969: 228, lisa A); Simonton 1977), ning hoolimata põhjalikust kvantitatiivsest analüüsist ei leidnud nende “eluloolise stressi” märgatavat seost loominguilise *viljakusega* üldse ega eriti ka teoste *temaatikaga* (teemaliigenduse aluseks oli Barlow’ ja Morgensterni instrumentaal- ja vokaalteemade teatmik). Ulatuslik biograafilise stressi register (statistiliselt multikollineaarsuse suhtes kontrollitud) põhines paljudel mõõdetud kaaluga teguritel, mille hulka kuulusid (sulgudes on kaalukuse määr): kohtuasjad (30), armuloo algus ja/või lõpp (30), abiellumine (50), lähedase pere-liikme surm (63), arest või pagendus (63), lahutus (73), abikaasa surm (100). Seevastu oli kehalisel haigusel ettearvatavalt tihe seos mõlema viljakusnäitajaga. Simonton võtab kokku: “Selgub, et loovus on väga paljude välismõjutajate suhtes üsna immuunne. Sõjal, rahvarahutustel vms isiku eraelusse mitte puutuvatel teguritel märgatavat mõju pole, *samuti mitte [---] eraelulistel katsumustel*” (1977: 802; kursiiv minult). Üks näide: Bach lõi mõned oma hinnatavamad ja armastatumad teosed, sonaadid ja partiitad sooloviilile (BWV 1001–1006) ja kuus tšellosüiti (BWV 1007–1012) ajavahemikus 1717–1723, tehes suure osa tööst pärast 1720. aastat — kui Maria Barbara, tema esimene naine, Bachi äraolekul äkki suri.

Hilisemas uurimuses (Simonton 1980) olid põhiandmeteks kõik 5046 teemat, mida olid loonud needsamad kümme välja-paistvat heliloojat, keda vaadeldi eelmises töös (Simonton 1977), ning võttes näiteks Mozartit arvesse 17% teemade juures. Muu hulgas selgus, et pingelistel eluperioodidel olid meloodiateemad

originaalsemad (stressinäitajaid kasutati Simontoni 1977. a uurimuse eeskujul). Edasine töö (Simonton 1987), mis keskendus üksnes Beethovenile (105 teost, 593 teemat), kordas tulemust, et stressiperioodidel on meloodiad originaalsemad.

Pangem tähele, et Simonton uuris neis töödes vastavust konseptuaalselt distaalsete ehk üksteisest kaugete “makro”-varieeruvuste vahel, mitte ei püüdnud leida psühholoogilise loomuse lähemaid põhjusi, millega helilooja tugevate tunnete tekkimine elusündmuste mõjul võis seotud olla, rääkimata mingite emotsioonide oletatavast mõjust olulistele otsustele, mida loometöös tuli teha. Uurimistulemuste järgi mingit seost elujuhtumiste ja koguviljakuse ega temaatilise mitmekesisuse vahel polnud, siiski võis leida positiivse korrelatsiooni elus juhtunud õnnetuste ja meloodilise originaalsuse vahel.

Algupäraste meloodiateemade hulk iseloomustab mõistagi loomingut, kuid see on vaid üks paljudest näitajatest ja ei saa kuidagi öelda, et see üksi teeks kellestki suure helilooja. Täiesti erinevate heliloojate loomingust — Mahler, Bernstein, Boulez jt — on selgesti näha, et olulisim on *teemaarendus*. Simonton isegi on kirjutanud, et kasutas teemasid uurides lihtsustatud meloodiaesitust, jättes koguni välja rütmierinevused. Elusündmustest ajendatud stressiga sai põhjendada üksnes tillukest osa erinevatest teemadest (Simonton 1980: 214–215, 1987: 99, 2001: 219). Ühesõnaga, selle mõju on väike. Beethoveni-uurimuses ei leidnud Simonton ka seost biograafilise stressi ja loomingu kolme muu näitaja vahel: meloodiate varieeruvus, meetriline algupärasus, meetriline varieeruvus.

Kokkuvõttes võib vähemalt käsitletud uurimuse põhjal öelda, et on olemas väga vähe põhjendatud tõendeid seose kohta helilooja elusündmuste ja tema loomingu vahel.

4. HELILOOJA EMOTSIOONID JA TEMA TEOSSED

Kahtlemata võisid paljud Simontoni stressiindeksis esitatud sündmusetüübid põhjustada emotsioone, mis on teose algse kujunemise seisukohast olulised: viha, hirm, kurbus, rõõm (näiteks leidis Simontoni indeksis abiellumine (1977: 796)) — sündmused olid alati seotud teiste inimestega, sealhulgas kõige lähedasematega. Tänapäeva eksperimentaalpsühholoogias määratletakse emotsioone tavaliselt kui selgelt väljendunud, subjektiivselt tuvastatavaid ja kirjeldatavaid ning mööduvaid *akuutseid* seisundeid (vastupidiselt isiksusehoiakutega või vähem intensiivsete pikaajaliste seisunditega nagu meeleolud — nt Konečni 2010; Parkinson jt 1996). Ühe emotsiooni pikemat kestust ja sagedast taasesinemist saab väga hästi käsitleda reiteratiivsel meetodil tagasisideahela abil, mis seostab episoodi käivitanud sündmuse, tõlgendusehinnangu staadiumi, keha, näo ja kehahoiaku iseloomulikud jooned ning subjektiivse emotsionaalse seisundi tagajärjed käitumises ja vaimses seisundis (nt emotsiooni-episoodi prototüüpmodel ehk PEEM (*Prototypical Emotion-Episode Model*) — vt Konečni 2008b, Konečni 2010). PEEMi kordusosist kasutades saab ravida koguni kroonilist emotsionaalset talitlushäiret, nt kliinilist depressiooni (nt kognitiivse või emotsionaalse ümbersuunamise teel).

Küsimus on aga: kui võtta aluseks eelnev teooria — mida ma pean niisiis põhjendatunaks kui ühtki teist, eriti kui tegeldakse eluseikade mõjuga, mitte näiteks muusika enese mõjuga —, kas on siis üldse usutav, et emotsioonidel on loomingulistele otsustele mingi mõju, olgugi et nii võivad mõelda kas siis heliloojad, kuulajad või uurijad? Mina vastan eitavalt, osalt seepärast, et silmas tuleb pidada järgmisi asjaolusid: a) kõne all pole ebamäärased tujud või muud ähmaselt tabatavad pealtnäha emotsionaalsed seisundid; b) pidagem meeles, et heliloojal tuleb teha kaugema mõjuga otsuseid, sageli ulatuslike suurvormide kohta, mida ta kirjutab kuid või koguni aastaid, ja selle aja jooksul, ühtsama teost luues, toimub uusi sündmusi ning autoril on päevast päeva mitmesuguseid emotsionaalseid seisundeid, lausa sadade kaupa korraga erinevaid tundeid; c) otsuste hulka kuulub terve müriaad keerukaid

tehnilisi valikuid, mille üle tuleb hoolikalt mõelda ja neile kainelt ning analüütiliselt läheneda; d) isegi väga lühikest teost tuleb mitu korda üle vaadata, mille käigus kaovad vähemalt mõned mõjud, mis võisid teosesse sattuda mingi tugeva emotsionaalse seisundi ajal kirjutamise ajal; e) paljudel heliloojatel on visandivihik ning teost kirjutades nad kasutavad sinna kirja pandud ideid; kui visandid on aga saanud mõjutusi samaaegsest või äsjasest tugevast emotsionaalsest seisundist, muutuvad nad tõenäoliselt helilooja hilisemas töös, kui neid kombineeritakse teiste ideedega, nii et nad kaotavad mis tahes esialgse hetkeemotsionaalse laetuse.

Alf Gabrielsson ja Erik Lindström kirjutavad: “Kuigi on levinud arvamus [---], et heliloojad väljendavad teostes neid valdavaid tundeid, on tõenäolisem, et [nad] püüavad kasutada mitmesuguseid ülesehitusvõtteid, et panna teos väljendama seda, mida nad soovivad ning mis teoseti erineb ning millel on vähe seost kirjutamisaegete tunnetega või pole seda üldse” (2001: 223). See levinud arvamus — emotsioonikeskne arusaam muusikateosest kui helilooja eneseväljendusest — ulatub tagasi kuni Carl Philipp Emanuel Bachi esseeni 1775. aastast, mida on tsiteerinud ja veenvalt arvustanud Susanne K. Langer (1957: 214–215). Näidanud, kuidas C. Ph. E. Bachi seisukoha on kriitikata omaks võtnud paljud muusikud (“Beethoven, Schumann, Liszt, kui mainida vaid suuri”, lk 215), filosoofid, keskmised muusikasõbrad ja “koguni meie juhtivad [muusika]psühholoogid, [näiteks] Carl Seashore” (lk 216), põhjendas Langer veenvate argumentidega teistsugust seisukohta, nimelt et muusika “väljendab eelkõige helilooja *teadmisi inimese tunnetest*” (lk 221; originaali kursiiv) ning et helilooja “teab, mis kujul emotsioonid avalduvad, ja suudab neid eritleda, neid “komponeerida”” (lk 222). Varem oli Heinrich Schenker juba avaldanud mõtet, mis Langeri oma täiendab: “[C. Ph. E.] Bachi sõnast “kired” [Leidenschaften] ei tule otsida mitte seda, mis mõned seda õpetust pooldavad esteetikud sinna pannud on [---]. [Bach] peab silmas lihtsalt diminutsiooni tagajärgi, *puhtmuusikalist efekti*” (tsit.: Cook, Dibben 2001: 47; minu kursiiv).

Tegelikult ongi paljud heliloojad eri moodsid välja öelnud, et muusika mõte on muusika ise. Tuntumaid selliseid väljendusi pärineb Stravinskilt, kes ajas muusikaarmastajaid, -kriitikeid ja -õpetajaid raevu, öeldes, et “juba loomult on muusika võimetu

üldse midagi väljendama” (1936: 53), kuigi kui edasi lugeda, võinuks neile vahest muljet avaldada Stravinski tõdemus: “Muusika kui nähtus on meile antud ainsa eesmärgiga — luua asjades kord [---], korrastada *inimese* ja *aja* vahekorda” (samas: 54).⁶ Emotivistide meelest puhtmõistuslik Boulez on samuti tihti selletaolist arvamust avaldanud (vt Fisk 1997: 419–422). Ja mõelge ainult Hans Werner Henzele, kes ütles 1975. aastal Mahleri Teise sümfoonia ettekande kavalehel, et Mahleri ja Bergi teostes “esimest korda muusika ajaloos esitab teos iseendale küsimusi oma olemasolu põhjuste ja oma loomuse kohta” (Fisk 1997: 448–449). Henze arusaamale Mahleri loominguist kui ennast uurivast, lausa *ennast analüüsivast* muusikast võiks vastukaaluks seada Schönbergi, kes 1904. a kirjutas Mahleri Viidast sümfooniast: “. . . nägin Teie hinge — alasti, ihualasti. See laius mu ees nagu puutumata saladuslik maastik, kus õudust äratavad järsud kuristikud on kõrvuti veetlevate rõõmsate päikesepaisteliste niitudega. . . ” Huvitav, et kaljukindel emotivist Schönbergis (vähemalt 30. eluaastani, hulk aega varem, kui ta lõi “külma” kaksteisttoontehnika) ei lase end kõigutada ka vastupidisest “tõendusargumendist”, jätkates: “Mis see loeb, et see, mida mulle hiljem räägiti Teie teose programmist, paistis vähe sobivat minu tunnetega?” (Fisk 1997: 245.)

See, kuidas helilooja loomingu tajutakse, ei näita kuigivõrd, mida nad arvavad komponeerimisest kui eneseväljendusest. Näiteks kirjutas emotivistiks peetav Tšaikovski mõtlilikult ühes kirjas 1878. aastal: “Suure vea teeb see, kes kujutab ette, et loovkunstnik saab oma kunsti vahendusel tundeid väljendada hetkel, kui ta on *liigutatud*. Emotsioone, nii kurbi kui rõõmsaid, saab väljendada üksnes *retrospektiivselt* [---] kõige suuremat õnne tundes kirju-

⁶Näite vimmakast emotivistlikust suhtumisest Stravinskisse võime võtta muusikakriitikult Alex Rossilt (2000: 86): “Kõigist suurtest heliloojaist võis Stravinski olla kõige peenema ja terasema meelelaadiga. Kuid mõnes mõttes ta intellekt piiras teda ning ta jättis avalikkusele mulje, et klassikaline helilooja on pigem ajutöö tegija kui meeleline olevus.” Kui oli isegi vaja kaitsta kaasaegset muusikat süüdistuste eest, nagu poleks seal tunde väljendusi, siis osa 20. sajandi heliloojaid (näiteks Copland) tunneb vajadust rõhutada, et ehkki kaasaegne muusika pole romantiline, ei puudu sealt tunded.

tatud teos võib kanda endas süngeid tumedaid toone” (Morgens-
stern 1956: 254; originaali kursiiv). Teisisõnu sisalduvad parti-
tuuris vaid mälestused möödunud emotsioonidest — kirjutamis-
aegsed tingimused ei mõjuta teose emotsionaalset poolt. Ka vara-
sematele visanditele toetumine kinnitab iseloomulikku distantsi
omal ajal ükskõik kui teravalt tajutud emotsiooni ja partituuri va-
hel: “Väike märkmik üle kahesaja finaali peateema erineva visan-
diga [jutt on Üheksandast sümfooniast] näitab Beethoveni suurt
järjekindlust otsinguis ja seda, *kuidas teda juhtisid läbinisti muu-
sikalised ajendid*” (Debussy 1921. a — *Monsieur Croche, antidi-
lettante*, tsit.: Fisk 1997: 201, kursiiv minult). Koguni selleks, et
kanda ideed märkmikku, oli Langeri meelest emotivistlikul Beet-
hovenil vaja hulk aega mõelda: “Kannan mõtteid kaua aega en-
das, vahel väga kaua, enne kui nad kirja panen” (Beethoven kir-
jas 1822. või 1823. a-st, tsit.: Fisk 1997: 56).⁷ Lõpuks võtab
ka partituuri valmiskirjutamine omajagu aega ning “ei maksa ar-
vata, nagu keskenduks muusik kogu ühe pikema teose loomeaja
jooksul süvenenult [mingile emotsioonile]” (Albert Roussel kirjas
1928. a-st, tsit.: Norman, Lubell Shrifte 1946: 331). Nii logis-
tiliselt kui psühholoogiliselt on see mõistetav ega toeta kuidagi
arvamust, nagu emotsionaalne seisund mõjutaks loodavat teost.

Kui mõni helilooja väidab siiralt, et väljendab muusikas isegi
oma sisimaid emotsioone, ei räägi ta tegelikult arvatavasti mitte
loomisaegsetest ehedatest emotsioonidest, vaid sellest, mida ta
neist mäletab ja endale teadvustanud on, niisiis ei kasuta nad
siin sõna selle täpses tähenduses. Nagu ütleks sel puhul Stra-
vinski: “[keelelise] harjumuse jõul” (1936: 54) — võttes sõnasse
kokku terve oma isiksuse inimliku ja muusikalise külje ning kogu
oma (arvatavasti humanistliku ja võib-olla emotivistliku) ilma-
vaate (vrd Konečni, Brown, Wanic 2008). See seletusviis on
veelgi usutavam, kui mõtleme sellele, et osa ennastväljendavaid
heliloojaid (eriti C. Ph. E. Bach) tundis, et *ainus viis* “inimesi
liigutada” (Bachi sõnad, vt Langer 1957: 214) on oma tundeid
teostes väljendada, ning seetõttu oleks heliloojal imelik mõnda,

⁷Hulk artikleid ja terveid raamatuid on pühendatud puhtalt Beetho-
veni teosevisanditele, põhinedes peamiselt Gustav Nottebohmi uurimu-
sel (1865/1880/1979; vt ka Lockwood 1992; Mies 1929).

et kuulajat liigutaks näiteks teos, mis kajastab autori sõnavahetust võlausaldajaga või abikaasaga.

Arusaama, et muusika kõlab kuulaja kõrvus väljendusrikkana seepärast, et helilooja on teose kirjutamise ajal väljendanud oma hetketundeid, nimetatakse muusikafilosoofias ekspressiooniteooriaks ning seda on palju kritiseeritud (nt Goldman 1995; Kivy 1980; Tormey 1971). Stephen Davies võtab ühe põhilise probleemi kokku nii: “Me ei taju muusika ekspressiivsust mitte loomisajal vallandunud tunnete jäljena, vaid siis, kui teos on loomult väljendusriikas” (2001: 32). Arvatavasti leidub iseäranis emotiivistlike kuulajaid, kes keelduvad kuulumast filosoofi hooletult pillatud “meie” hulka ja kinnitavad, et muusikat kuulavad nad just seepärast, et suhelda helilooja hingega *à la* Schönberg noorena; osa võib olla leplikum, ent ometi kannatada muusikaasjus emotiivistlike keeleharjumuste mõju all. Albert Roussel kirjutas 1928. aastal: “Sümfoonilises teoses [---] huvitab heliloojat vaid heliühendite koosmõju [---]. Võimalik, et niisugune muusika tekitab mõnedes kuulajates tundeid, mida heliloojal endal pole sugugi olnud, ent see on konkreetset määratlematu muusikakeele üks paratamatuid tagajärgi” (Norman, Lubell Shrifte 1946: 330–331).⁸

Kui keerukas on teha vahet, kas või kuidas võivad autori tunded leida tee muusikateosesse, oleks huvitav illustreerida ühe muu-

⁸Omaette ja keerukamgi lugu on sellega, kas kuulajais võib instrumentaalmuusika tekitada mitmesuguseid nende oma tundeid (*ilma et neid kutsuksid esile mingid muusikavälised asjaolud*) (vrd Juslin, Västfjäll 2008; Kivy 1980, 1989; Konečni 2003, 2008a, 2008b; Konečni, Brown, Wanic 2008). Hindemith kirjutas 1952. aastal väga hästi: “Tõelistel tunnetel on vaja aega, et tekkida, jõuda haripunkti, vaibuda; reaktsioonid muusikale aga võivad vahelduda sama kiiresti nagu muusikalised fraasid. Nii võivad need reaktsioonid lühikese aja jooksul olla õige hüplikud [---] põhjustamata elamuse saajale mingit ebamugavust — erinevalt sellest, kui üksteise järel vahelduksid kiiresti tõelised tunded. Kui tõelised tunded meid niimoodi haaraksid, siis võib õigupoolest kindel olla, et tegu on kerge vaimuhaigusega. Muusika äratatud reaktsioon ei ole tunded, vaid kujutlused, mälestused tunnetest” (Fisk 1997: 314). Nii ütleb terane ja terve mõistus, mida minu arvates mõnedeski muusikapsühholoogia muusika-emotsioonimudelites puudu jääb, kui öeldakse, et ühel ja samal katsealusel “põhjustasid” lühikesed teosekatkendid mõne minuti jooksul hulga erinevaid “emotsioone”.

et kuulajat liigutaks näiteks teos, mis kajastab autori sõnavahetust võlausaldajaga või abikaasaga.

Arusaama, et muusika kõlab kuulaja kõrvus väljendusrikkana seepärast, et helilooja on teose kirjutamise ajal väljendanud oma hetketundeid, nimetatakse muusikafilosoofias ekspressiooniteooriaks ning seda on palju kritiseeritud (nt Goldman 1995; Kivy 1980; Tormey 1971). Stephen Davies võtab ühe põhilise probleemi kokku nii: “Me ei taju muusika ekspressiivsust mitte loomisajal vallandunud tunnete jäljena, vaid siis, kui teos on loomult väljendusriikas” (2001: 32). Arvatavasti leidub iseäranis emotiivistlike kuulajaid, kes keelduvad kuulumast filosoofi hooletult pillatud “meie” hulka ja kinnitavad, et muusikat kuulavad nad just seepärast, et suhelda helilooja hingega *à la* Schönberg noorena; osa võib olla leplikum, ent ometi kannatada muusikaasjus emotiivistlike keeleharjumuste mõju all. Albert Roussel kirjutas 1928. aastal: “Sümfoonilises teoses [---] huvitab heliloojat vaid heliühendite koosmõju [---]. Võimalik, et niisugune muusika tekitab mõnedes kuulajates tundeid, mida heliloojal endal pole sugugi olnud, ent see on konkreetsetl määratlematu muusikakeele üks paratamatuid tagajärgi” (Norman, Lubell Shrifte 1946: 330–331).⁸

Kui keerukas on teha vahet, kas või kuidas võivad autori tunded leida tee muusikateosesse, oleks huvitav illustreerida ühe muu-

⁸Omaette ja keerukamgi lugu on sellega, kas kuulajais võib instrumentaalmuusika tekitada mitmesuguseid nende oma tundeid (*ilma et neid kutsuksid esile mingid muusikavälised asjaolud*) (vrd Juslin, Västfjäll 2008; Kivy 1980, 1989; Konečni 2003, 2008a, 2008b; Konečni, Brown, Wanic 2008). Hindemith kirjutas 1952. aastal väga hästi: “Tõelistel tunnetel on vaja aega, et tekkida, jõuda haripunkti, vaibuda; reaktsioonid muusikale aga võivad vahelduda sama kiiresti nagu muusikalised fraasid. Nii võivad need reaktsioonid lühikese aja jooksul olla õige hüplikud [---] põhjustamata elamuse saajale mingit ebamugavust — erinevalt sellest, kui üksteise järel vahelduksid kiiresti tõelised tunded. Kui tõelised tunded meid niimoodi haaraksid, siis võib õigupoolest kindel olla, et tegu on kerge vaimuhaigusega. Muusika äratatud reaktsioon ei ole tunded, vaid kujutlused, mälestused tunnetest” (Fisk 1997: 314). Nii ütleb terane ja terve mõistus, mida minu arvates mõnedeski muusikapsühholoogia muusika-emotsioonimudelites puudu jääb, kui öeldakse, et ühel ja samal katsealusel “põhjustasid” lühikesed teosekatkendid mõne minuti jooksul hulga erinevaid “emotsioone”.

sikaloo (ja tundeloo) kuulsaima seigaga. Peter Kivy kirjutab: “Näib päris selge [---], et Mozarti Reekviemi mõni osa väljendab helilooja surmahirmu, mitte lihtsalt ei ole hirmu väljendusviis.” Pange tähele: Kivy sõnad “mitte lihtsalt ei ole väljendusviis” tähendavad “ei viita abstraktselt mingile emotsioonile [siin: surmahirmule]” — Kivy peab silmas enamat: nimelt väljendavat *Dies irae* Mozarti enda surmahirmu (lk 15). Kui see nii on, pidi Mozart panema hirmu teosesse ise, olgu teadliku sooviga või enese teadmata. Kivy lähemalt ei räägi ning ka Simonton ei lisa midagi sellekohast oma vaadetele eneseväljenduse kohta (1980: 216).

Kõnealune väide on kahtlane näide sellest, kuidas eluloolise kokkusattumuse tõttu omistatakse Mozarti Reekviemile autori emotivistlik eneseväljendus (sõna “emotivistlik” samas tähenduses nagu mujalgi selles kirjutises, mitte nagu Kivyl) — ning nii teeb Kivy, kellest võiks muusikafilosoofide seas seda kõige vähem oodata. Kõigepealt me muidugi ei tea, kui ulatuslikult Franz Xaver Süssmayr Reekviemi täiendas (vrd Cormican 1991; Konečni 1997).⁹ Teiseks teame parimate dokumentaalsete tõenduste järgi, et Mozart suri üsna äkki, seega ei võinud ta *Dies irae* kirjutamise ajal teada, et tema tervist miski ähvardab (Cormican 1991: 174–177). Kolmandaks on teatavasti mõnevõrra kaheldav, kas 1 minut ja 52 sekundit kestev *Dies irae* pole mitte liiga lühike selleks, et olla surmahirmu väljendajaks (kusjuures tekst sisaldab vähemalt 17 teoses kasutatavat stroofi). Ja neljandaks, mis on kõige ilmsem: *Dies irae*, tõstes esile viimse kohtupäeva, *peabki* kõlama hirmutavalt. Nii tuleb kindlatel apriorsetel kaalutlustel pooldada “lihtsalt hirmu väljendamist” ja mitte Mozarti enda surmahirmu väljenduse tõlgendust. Lõppeks eemaldas II Vatikani kirikukogu *Dies irae* missa *ordinarium*’ist just sellepärast, et see “tekkitab liigset hirmu ja meeleheidet” (peapiiskop Annibale Bugnini 1990: 773). Viien-daks võib õigusega väita, et kuulajad ei taju Mozarti *Dies irae*’t mitte hirmu sisendavana, vaid triumferivana, võidukana, nii nagu *Tuba mirum*’i bass, tenor, alt ja sopran kõlavad üksteise järel pigem “rahulikult ja väarikalt”, “hårdalt, nukralt”, “murega” ning

⁹Hoolika arhiiviotsingu tulemusena võis Cormican teatada, et Mozarti Reekviemi *Sequentia* kuuest osast viis, *Dies irae* kaasa arvatud, kirjutas *peamiselt* Mozart, kuid seal on Süssmayri lisandusi (1991: 272–276, 280); *Lacrimosa* aga võib “peamiselt omistada Mozartile” (samas: 275).

“leebelt” kui hirmutavalt viimset kohtupäeva kuulutava trompeti tõttu.¹⁰

Kolmanda alapeatüki võtsin kokku sõnadega, et tihedat seost elus toimuvate sündmuste ja muusikaloomingu vahel ei ole. Seda väidet tuleb vaadelda koos järeldustega, mis esitatud materjalist on sealsamas tehtud, et ei leidu üheselt mõistetavaid tõendeid populaarse arvamuse kinnituseks, mida kohtab heliloojate, kriitikute ja muusikasõprade hulgas — nagu helilooja loomisaegsed valdavad tunded mõjutaksid olulisi kompositsioonilisi otsuseid.

Sealsamas avaldasin ka kahtlust selle kohta, kuidas meloodiate originaalsust mõõta, ja mainisin seose nõrkust elus esineva pinge ja meloodiate originaalsuse vahel (Simonton 1980, 1987). Eriti vaidleksin vastu Simontoni arvatavasti põhjendamata, kuid kindlalt esitatud väitele, et “paljud tõendid räägivad siiski veenvalt selle kasuks, et muusika väljendab helilooja läbielatavaid emotsionaalseid seisundeid” (Simonton 1980: 216). Väidetud on nõnda üksnes selle põhjal, kui selgus, et need heliloojad, kelle stressitase oli kõrgem, löid meloodiaid “sellelsamal perioodil, kasutades rohkem kromaatilisi helikõrgusi ja dissonantseid või suurendatud intervale nootide järjestuses” (Simontoni antud meloodia originaalsuse määratlus). Ka Simonton ise kirjutab ju, et kumbki uurimus “ei pühendunud spetsiaalselt muusika ja emotsiooni vahekorra täpsele uurimisele”. Ses mõttes oleks huvitav teada, miks leitud vastavusega pidi alustama, kui uurimus stressiga toimetulekust eeldaks uudsuseotsinguile vastupidist. Mis veel olulisem: mitut tüüpi usutavad alternatiivsed seletused *ei kaasa heliloojat loomise ajal valdavaid emotsioone* — näiteks märgitakse, et muu-

¹⁰Beethoveni kirjad (nt Karl Amendale 1801. a-st — Norman, Lubell Shrifte 1946: 82–83) kirjeldavad väga mitmesuguseid emotsioone, näiteks viha kurtuse, saatuse vastu. Köidete kaupa on kirjutatud sellest, et Beethoveni kurtusest tekkinud emotsioonid leidsid tee ta teostesse; nii on üsna tüüpiline kui Kivy mainib “raevukaid väändusi” (*angry contortions*) Suures fuugas. Vastukaaluks emotsionaalsetele tuleb siiski silmas pidada ka tehnilisi asjaolusid, uuenduslikkust nii mõtestatuses kui võttestikus, mis aastate jooksul edenes niikuinii; samuti pole leitud kinnitust kõigile vajalikele faktidele seoses Beethoveni *tugevate* emotsioonide kohaleidmisega paljudes *lõplikes partituurides, kus enam märgatavaid parandusi pole tehtud*.

datuste aeg elus võib olla optimaalne aeg uue muusikalise tee avastamiseks. Oma elu rasketel aegadel võib inimene eriti vajada kolleegide ja kriitikute heakskiitu ja austust, ning see saavutatakse tavaliselt *uuendusega*, ning mitmesuguste kromatismivõtete sagedasem kasutamine oli J. S. Bachi ja Händeli-eelsest ajast alates tähtis uuenduslik joon, kas või näiteks Frescobaldi *Fiori musicali*'s (1635), mida Bachki tundis (Ledbetter 2002: 86).

Kokkuvõttes võib Simontoni väärtuslik töö jääda siiski arvestatavaks uurimuseks hoolimata minu skeptilisest seisukohast elu ja loomingu seoste ning eriti selle suhtes, et niisuguse seos vahendaks heliloojaid valdavad emotsioonid nende teostesse.

5. MÕTTETÖÖ, ERIALASED OSKUSED, PROBLEEMILAHENDUS, KAVANDAMINE

Oleks loomulik eeldada, et metoodilised (romantiseerimata) muusikaalased kirjutised on vabad emotivistlikest liialdustest, ometi üllatab ikka ja jälle mõni autor, kes ükskõik millisest tuntud heliloojast rääkides rõhutab tema põhjalikku ettevalmistust, tõhusat enesetäiendamist ja hoolt teoste algvariante parandades. Carl Nielsen kirjutab, et “kõigi kunstide hulgas vajab just muusika ranget distsipliini [---], palju vaeva tuleb näha pidevalt juurde õppides” (Fisk 1997: 214–215). Tõsiseltvõetavates biograafiates võib sageli avastada, et puhtmõistuslikena tajutavate helitööde autorid (nt Webern) olid tihti üsna emotsionaalsed inimesed, ent mitte eriti palju tõendeid selle kohta, et nende eraelu oleks nende teostesse jõudnud (nt Bailey 1998: 79; Moldenhauer, Moldenhauer 1979: 340, 492–494; Polnauer 1959/1967: 21).

Peaks piisama mõnest näitest *mõistuse* ülima tähtsuse kohta heliloomingus. Paljud autorid (nt Geck 2000/2006; Williams 2004) räägivad Bachi pühendunud ettevalmistustööst, enese arendamisest ja õppimisest, kas või itaalia ja prantsuse väljendite uurimisest, et neid rakendada vabades (mitte koraalipõhistes) oreliteostes ja eespool mainitud viuliteostes; samuti põhjalikust järelemõtlemisest, kuidas näiteks tuua muusikat paremini esile ju-

malateenistusel (Konečni 1986a: 20).¹¹ Aaron Kozbelt on Mozarti pidevaid arenemispüüdlusi vaadeldes leidnud, et tema meistritöödeks tunnistatud teoste kvaliteet ning meistritöövääriliste teoste suhtarv aastas aja jooksul kasvavad, ka siis veel, kui Mozart oli küps helilooja. Järjest paremaks muutusid peamiselt suurteosed, seejuures, pange tähele, hoolimata eluraskustest ja aina sagedevatest katsumustest (Kozbelt 2005: uuring 2). Legendaarne on Beethoveni suur töö, tohutu hulk visandeid (vt märkus 7) ja nende paljukordne parandamine — seostatuna ta meisterlikkuse tõusuga nii sonaadivormis kui kogu muus loomingus. Tema 32 klaverisonaati laiendasid klaveri võimalusi ning võivad olla lausa ulatuslikuks näitestikuks selle kohta, kuidas Beethoveni tehnilised võimed arenesid. Täni kestavad hoolikad uuringud Beethoveni mõtlemisviisist ja tähelepanust detailidele, mis paistab tema aina uutest parandustest, kirjutades Sonaati tšellole ja klaverile (*op.* 69; Lockwood 1992) ja 10 viiulisonaadist (Lockwood, Kroll 2005), millest viimane, G-duuris, *op.* 96 valmis 1812. a, kuid avaldati trükkis alles 1816, suurelt osalt pideva ümbertöötamise tõttu. Schuberti kirjades saame teada hoolikatest kärbetest ja parandustest (vt nt kirja 1828. a-st, Weiss 1967: 211–212). Frederick Niecks on näidanud, kuidas aegamööda, 1828–1833, edenes Chopini Trio klaverile, viiulile ja tšellole (*op.* 8), ning üldse Chopini — tolle romantiku *par excellence* pidevat tõsist tööd noorusel peale (1902: 113–114). Protopopov aga eritleb Chopini indu tegelda klassikaliste vormidega (sonaadivorm, trio ternaarne vorm, variatsioonid, rondo) ja leidlikke modifikatsioone nende kohandamiseks omaenda unikaalse loomekavaga (1990). Šostakovitš tunnetas selgesti, et helilooja peab pidevalt mõtlema, uurima, “kirjutama [---]. Kui sa ei saa suurt teost kirjutada, kirjuta kergemaid pisipalasisid. Kui kirjutada üldse ei saa, orkestreeri midagi” (Fisk

¹¹See ei tähenda, et Bach oleks romantilistest tunnetepuhangutest täiesti pääsenud, kuid nad esinevad pigem tema teoste iseloomustustes, mitte niivõrd väidetava emotsioonide mõju kirjeldustes loomingu (vt Konečni 1986a: 20, pidades silmas Blume'i 1950). Siiski esineb viimastki, nagu näiteks oletus, et 13,5-minutiline *Ciaccona* Partiitast sooloviilule nr 2 (BWV 1004) oli loodud reekviemina abikaasale Maria Barbarale, ehkki teos valmis tõenäoliselt enne tema surma — samuti 1720. aastal (ning põhjusi selles kahelda on muidki).

1997: 362). Sedasama arvas ta olevat olnud tavaks ka Tšaikovskil, Rimski-Korsakovil ja Stravinskil. Ning rääkides ka selgelt väljendatud religioosse suundumusega tänapäevaheliloojast Arvo Pärdist, leiame rohkesti tõendeid vormikindlusest, kavandamisest ilma emotsioonideta ning — intellektist. Pärdil on kõnekad märkmed *Kanon pokajanen*'i kohta (1998) ning selle vormitruu kaanoniga seoses võiks meenutada üht vastuolu, millele osutas Langer (1957: 216): helilooja emotsionaalset eneseväljendust peaks muusikavorm justkui tagasi hoidma, ometi peetakse vormist ikka veel kinni ja luuakse uusi.

Muidugi ei eita emotivistid täiesti planeerimise ja mõttetöö osatähtsust, kuid küsimus on tasakaalus ja rõhuasetuses. Näiteks Simonton tõstab esile meloodia originaalsuse (1980, 1987, 2001) ning see on ka põhjendatud. Kui ta aga oletab, et helilooja akuutsed mööduvad, elulisest stressist johtuvad emotsioonid töö ajal on peamised tõukejõud, kasutamaks enam kromatismi, siis sellele ei paista alust olevat. Sellega ta ignoreerib omaenda metodoloogia põhjusliku järeldamise eeskirja, samuti usutavaid muid seletusvõimalusi (eelkõige suurte heliloojate sihilikke uuendustootlusi) — ühesõnaga, Simonton vähendas miinimumini mõttetöö tähtsuse. Seejuures ei teinud ta välja ka omaenese (negatiivsetest) uurimistulemustest, mis ei näidanud mingit pingete mõju ei loomingu hulgale ega selle temaatilisele mitmekesisusele (Simonton 1977).

6. KOKKUVÕTTEKS: EMOTIVISM JA MÕISTUSE OSA HELILOOMINGUS

Tänapäeva heliloojatega on mul olnud võimalus omavahel arutleda küsimuse üle emotsioonidest loometöös: umbes 20 küpse “täisajaga”, õppetööst vaba heliloojaga Eestis, Prantsusmaal, Saksamaal, Hollandis, Venemaal, Serbias ja Ameerika Ühendriikides, kellest mõni on väga tuntud ja kelle muusikalised suunad on väga erinevad. Aastate jooksul kuulnud mõtteavalduste tuumal on suur osa siinse kirjutise vormistamisel ning see on üldjoontes järgmine. Mu mitteametlikel kaasuuriail on elus ette tulnud mit-

meid katsumusi; nad mõistavad, et elavad emotivistlikus maailmas, kus sõnu “emotsioonid” ja “tunded” pillatakse nagu muuseumis igas mõttevahetuses; nad mõõnavad, et kasutavad emotivistlikku sõnavara ka ise, kui räägivad oma tööst populaarses võtmes, enamasti alati, kui kuulajaiks on teiste erialade inimesed; ning mis olulisim: komponeerimine on pikaajaline vaevarikas toiming, kus oma mõõduvatele hetkeemotsioonidele õieti kohta ei jäetagi. Ja suurema üldistusena: positiivsed emotsionaalsed seisundid annavad üldjuhul tööle energiat, negatiivsed aga sunnivad tavaliselt tööst tagasi tõmbuma.

Ent seda, mida ma mõistan emotivistliku liialdusena, ei esine üksnes väidetes helilooja tööaegsete emotsioonide mõjust teoste põhijoontele, vaid mujalgi muusika- ja emotsioonideteemalises jutus, eriti Kivy poolt veenvalt arvustatud arusaamas (vt märkus 8; Kivy 1980, 1989), et instrumentaalmuusika kutsub iseenesest kuulajais esile bioloogiliselt olemuslikke põhilisi tundeid (Kivy nimetab neid paraku “harilikeks (põhi)tunneteks” [*garden variety*]) — vrd Juslini ja Västfjälli sellekohaseid vaateid Konečni omadega (Juslin, Västfjäll 2008; Konečni 2008a, 2008b). Sageli näib, et osa muusikapsühholooge ja paljud kuulajaskonna seast tajuvad muusika mõju nagu paratamatut külgetõmbejõudu. “Muusika ja emotsioon” on põhjuslikkuse osas üks imelik uurimisvaldkond: sõna “ja” tähendab paljude meelest nähtavasti “põhjustab” (emotsioone). (Vist algab hea hulk artikleid tõesti umbes nii: “Koguni linnud teavad, et muusika tekitab emotsioone.”) Osalt pärineb emotivism romantismist, mille vähim soovitatavad küljed on pandud teenima Hollywoodi toodangut ja muusikatööstuse pisarakiskujaid. Laiema konteksti moodustab tänapäeva narratiivija intellektuaalsusvastane sotsiaalne relativism (nt Bottum 2000; Konečni 2009) koos aina levivama tungiga “emotsionaalse tundlikkuse poole”.

Loomulikult tekitab kunstmuusika kuulajates väga olulisi reaktsioone, olgu tegemist tavalise muusikasõbraga või heliloojaga. Mina väidan, et erinevalt sündmustest elus (eriti neist, mis puudutavad lähedasi) ei teki muusikakuulamisest sügavaid emotsioone sugugi mitte kindlasti (vrd Grewe *et al.* 2007; Kivy 1989: 217; Konečni, Brown, Wanic 2008), kuid muusika kahtlemata *liigutab* kuulajaid (vrd Grewe *et al.* 2007; Kivy 1989: 229; Konečni

2005b, 2008b; Zentner, Grandjean, Scherer 2008). Heliloojaga võib see juhtuda nii teiste kui ka oma teoseid kuulates, kaasa arvatud teatud hetkedel *teose kirjutamise ajal*.¹² Ent isegi mitte oma just kirjutatud teoselõigust tekkinud liigutust ei saa pidada heliteose kohta tehtavate loominguiliste otsuste *algpõhjuseks*. See pole praeguse kirjutise peamine mõte, kuid siiski ülejäänuga tihedalt seotud ja seepärast tunduvad mõned lõpukommentaariid omal kohal.

C. Ph. E. Bach rääkis nii enda kui publiku liigutatusest (Langer 1957: 214–215) ning samuti on Kivy kirjeldanud oma reaktsiooni Beethoveni Suurele fuugale (1989: 156) ning Keelpillikvartetile cis-moll *op.* 131 (1989: 230) ja Josquini Ave Mariale (Josquin des Prez ehk Josken van de Velde; Kivy 1990: 158). Kivy oli pealtnäha lihtsal põhjusel liigutatud: muusika ilu ja interpretide meisterlikkus — ent muidugi koosneb iga niisugune põhjus väga paljudest üksikasjadest (1989: 231–232, 1990: 159–160). Hiljaeagu püüti “esteetika kolmainsuse teoorias” (*aesthetic trinity theory*, ATT, Konečni 2005) asetada *liigutusseisund* suuremasse esteetilisse hierarhiliselt koostatud struktuuri koos liigutatuse kõige tavalisema osisega, mööduva, ent nähtumuslikult põneva füsioloogilise reaktsiooniga — *tundevärinaga* (või *külmajudinaga*; Konečni, Wanic, Brown 2007) — ning kõige harvemaga, esteetilise aukartusega (defineeritud kui näidisreaktsioon omakorda piiritletud ülevaatele stiimulitele muusikas ja muudes kunstides). Esteetika kolmainsuse teooria vaatleb reaktsioone, mis on võrdlemisi harvad ning millel on teistsugused nähtumuslikud omadused ja tekkepäritolu kui neil emotsioonidel, millega psühholoogid ja bioloogid tavaliselt tegelevad.

Selle kirjutise keskse teema kohta käivaks viimaseks märkuseks olgu aga järgnev: vaatekohale, et loomeprotsess on emotivistlik toiming, tuleb vastu seada esteetikaseisukoht, et muusikal ja üldse kõigil suurtel kunstiteostel *on oma loojaga sobiv distants* — peamine on oma töö valdamine ja rahulik analüüs.

¹²Nutu pealetulek kirjutamise ajal on nii kirjameeste kui muusikute seas levinud anekdootlik teema. Olen ise kuulnud seda mõne oma heliloojast informandi käest ning sellega lähedalt kokku puutunud muudes valdkondades ja oma eraelus.

Kirjandus

- Arieti, S. 1976. *Creativity: The Magical Synthesis*. New York: Basic Books
- Bailey, K. 1998. *The Life of Webern*. Cambridge: Cambridge University Press
- Bindeman, S. 1998. Echoes of silence: A phenomenological study of the creative process. — *Creativity Research Journal*, Vol. 11, pp. 69–77
- Blume, F. 1950. *Two Centuries of Bach*. Oxford: Oxford University Press
- Bottum, J. 2000. The soundtracking of America. — *The Atlantic Magazine*, Vol. 285, pp. 56–70
- Bugnini, A. 1990. *The Reform of the Liturgy: 1948–1975*. Collegeville, MN: Liturgical Press
- Cook, N., N. Dibben 2001. Musicological approaches to emotion. — *Music and Emotion: Theory and Research*. Ed. P. N. Juslin, J. A. Sloboda. Oxford: Oxford University Press
- Cormican, B. 1991. *Mozart's Death — Mozart's Requiem*. Belfast, Northern Ireland: The Amadeus Press
- Davies, S. 2001. Philosophical perspectives on music's expressiveness. — *Music and Emotion: Theory and Research*. Ed. P. N. Juslin, J. A. Sloboda. Oxford: Oxford University Press
- Farnsworth, P. R. 1969. *The Social Psychology of Music*. 2nd ed. Ames, Iowa: Iowa State University Press
- Fisk, J. (ed.) 1997. *Composers on Music: Eight Centuries of Writings*. 2nd ed. Boston: Northeastern University Press
- Gabrielsson, A., E. Lindström 2001. The influence of musical structure on emotional expression. — *Music and Emotion: Theory and Research*. Ed. P. N. Juslin, J. A. Sloboda. Oxford: Oxford University Press
- Geck, M. 2006. *Johann Sebastian Bach: Life and Work*. Transl. J. Hargraves. New York: Harcourt. (Orig. 2000)
- Ghiselin, B. 1952. *The Creative Process*. New York: Mentor
- Goldman, A. 1995. Emotions in music (a postscript). — *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, pp. 59–69
- Grewe, O., F. Nagel, R. Kopiez, E. Altenmüller 2007. Emotions over time: Synchronicity and development of subjective, physiological, and facial affective reactions to music. — *Emotion*, Vol. 7, pp. 774–788
- Jung-Beeman, M., E. M. Bowden, J. Haberman, J. L. Frymiare, S. Arambel-Liu, R. Greenblatt 2004. Neural

- activity when people solve verbal problems with insight. — *PLoS Biology*, Vol. 2, E97
- Juslin, P. N., D. Västfjäll 2008. Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. — *Behavioral and Brain Sciences*, Vol. 31, pp. 559–621. (Target article with commentaries)
- Kivy, Peter 1980. *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*. Princeton, NJ: Princeton University Press
- Kivy, P. 1989. *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions*. Philadelphia, PA: Temple University Press
- Kivy, P. 1990. *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*. Ithaca, NY: Cornell University Press
- Konečni, V. J. 1986a. Bach's St Matthew Passion: A rudimentary psychological analysis, Part I. — *Bach*, Vol. 17 (3), pp. 10–21
- Konečni, V. J. 1986b. Bach's St Matthew Passion: A rudimentary psychological analysis, Part II. — *Bach*, Vol. 17 (4), pp. 3–16
- Konečni, V. J. 1991. Portraiture: An experimental study of the creative process. — *Leonardo*, Vol. 24, pp. 325–328
- Konečni, V. J. 1997. *Vyacheslav Artyomov's Requiem: A Humanist's chef-d'oeuvre*. Moscow: Фонд духовного творчества
- Konečni, V. J. 2003. Review of: *Music and Emotion: Theory and Research* by P. N. Juslin and J. A. Sloboda (2001). — *Music Perception*, Vol. 20, pp. 332–341
- Konečni, V. J. 2005a. On the 'golden section'. — *Visual Arts Research*, Vol. 31, pp. 76–87
- Konečni, V. J. 2005b. The aesthetic trinity: Awe, being moved, thrills. — *Bulletin of Psychology and the Arts*, Vol. 5, pp. 27–44
- Konečni, V. J. 2008a. A skeptical position on 'musical emotions' and an alternative proposal. — *Behavioral and Brain Sciences*, Vol. 31, pp. 582–584
- Konečni, V. J. 2008b. Does music induce emotion?: A theoretical and methodological analysis. — *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, Vol. 2, pp. 115–129
- Konečni, V. J. 2009. Review of: *The social and applied psychology of music* by A. C. North and D. J. Hargreaves (2008). — *Psychology of Music*, Vol. 37, pp. 235–245.
- Konečni, V. J. 2010. The influence of affect on music choice. — *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Ed. P. N. Juslin, J. A. Sloboda. Oxford: Oxford University Press
- Konečni, V. J., R. A. Wanic, A. Brown 2007. Emotional and aesthetic antecedents and consequences of music-induced thrills. — *American Journal of Psychology*, Vol. 120, pp. 619–643

- Konečni, V. J., A. Brown, R. A. Wanic 2008. Comparative effects of music and recalled life-events on emotional state. — *Psychology of Music*, Vol. 36, pp. 289–308
- Kozbelt, Aaron 2005. Factors affecting aesthetic success and improvement in creativity: A case study of the musical genres of Mozart. — *Psychology of Music*, Vol. 33, pp. 235–255
- Kounios, J., J. L. Fleck, D. L. Green, L. Payne, J. L. Stevenson, E. M. Bowden 2008. The origins of insight in resting-state brain activity. — *Neuropsychologia*, Vol. 46, pp. 281–291
- Kounios, J., J. L. Frymiare, E. M. Bowden, J. I. Fleck, K. Subramaniam, T. B. Parrish, M. Jung-Beeman 2006. The prepared mind: Neural activity prior to problem presentation predicts subsequent solution by sudden insight. — *Psychological Science*, Vol. 17, pp. 882–890
- Langer, S. K. 1957. *Philosophy in a New Key*. 3rd ed. Cambridge, MA: Harvard University Press
- Ledbetter, D. 2002. *Bach's Well-Tempered Clavier — The 48 Preludes and Fugues*. New Haven: Yale University Press
- Lockwood, L. 1992. *Beethoven: Studies in the Creative Process*. Cambridge, MA: Harvard University Press
- Lockwood, L., M. Kroll (eds.) 2005. *The Beethoven Violin Sonatas: History, Criticism, Performance*. Urbana: University of Illinois Press
- Mies, P. 1929. *Beethoven's Sketches*. Transl. D. L. Mackinnon. London: Oxford University Press
- Miller, E. K., J. D. Cohen 2001. An integrative theory of prefrontal cortex function. — *Annual Review of Neuroscience*, Vol. 24, pp. 167–202
- Moldenhauer, H., R. Moldenhauer 1979. *Anton von Webern: A Chronicle of his Life and Work*. New York: Knopf
- Morgenstern, S. (ed.) 1956. *Composers on Music: An Anthology of Composers' Writings from Palestrina to Copland*. New York: Pantheon
- Nabokov, V. V. 1973. Inspiration. — *Strong Opinions*. Ed. V. V. Nabokov. New York: McGraw-Hill. (Written on 20 November 1972 for *Saturday Review*)
- Niecks, Frederick 1902. *Frederick Chopin as a Man and Musician*. Vol. 1. London: Novello
- Norman, G., M. Lubell Shrifte 1946. *Letters of Composers: An Anthology 1603–1945*. New York: Knopf
- North, A. C., D. J. Hargreaves 2008. *The Social and Applied Psychology of Music*. Oxford: Oxford University Press

- Nottebohm, G. 1979. *Two Beethoven Sketchbooks*. Transl. J. Katz. London: Gollancz. (Orig. 1865, 1880)
- Parkinson, B., P. Totterdell, R. B. Briner, S. Reynolds 1996. *Changing Moods: The Psychology of Mood and Mood Regulation*. London: Longman
- Pärt, A. 1998. Kanon Pokajänen. (Liner notes.) Transl. C. Schelbert. Germany: ECM Records GmbH
- Poincaré, H. 1908. *Science et Méthode*. Paris: Flammarion
- Polnauer, J. (ed.) 1967. *Anton Webern: Letters*. Transl. C. Cardew. Bryn Mawr, PA: Presser. (Orig. 1959)
- Protopopov, V. 1990. A new treatment of classical music forms in Chopin's compositions. — *Chopin Studies*, Vol. 3, pp. 21–26
- Ross, A. 2000. Prince Igor: Reexamining Stravinsky's reign. — *The New Yorker*, November 6, pp. 84–93
- Sandkühler, S., J. Bhattacharya 2008. Deconstructing insight: EEG correlates of insightful problem solving. — *PLoS ONE* 3(1): e1459
- Schooler, J. W., T. Y. Engstler-Schooler 1990. Verbal overshadowing of visual memories: Some things are better left unsaid. — *Cognitive Psychology*, Vol. 22, pp. 36–71
- Sheth, B. R., S. Sandkühler, J. Bhattacharya 2009. Posterior beta and anterior gamma oscillations predict cognitive insight. — *Journal of Cognitive Neuroscience*, Vol. 21, pp. 1269–1279
- Simonton, D. K. 1977. Creative productivity, age, and stress: A biographical time-series analysis of 10 classical composers. — *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol. 35, pp. 791–804
- Simonton, D. K. 1980. Thematic fame and melodic originality in classical music: A multivariate computer-content analysis. — *Journal of Personality*, Vol. 48, pp. 206–219
- Simonton, D. K. 1987. Musical aesthetics and creativity in Beethoven: A computer analysis of 105 compositions. — *Empirical Studies of the Arts*, Vol. 5, pp. 87–104
- Simonton, D. K. 1998. Masterpieces in music and literature: Historiometric inquiries. — *Creativity Research Journal*, Vol. 11, pp. 103–110
- Simonton, D. K. 2001. Emotion and composition in classical music: Historiometric perspectives. — *Music and Emotion: Theory and Research*. Ed. P. N. Juslin, J. A. Sloboda. Oxford: Oxford University Press
- Sternberg, R. J. 2002. Creativity as a decision. — *American Psychologist*, Vol. 57, pp. 376
- Stravinsky, I. 1936. *An Autobiography*. New York: Norton

- Tormey, A. 1971. *The Concept of Expression: A Study in Philosophical Psychology and Aesthetics*. Princeton, NJ: Princeton University Press
- Wallas, G. 1926. *The Art of Thought*. New York: Harcourt Brace
- Webb, E. J., D. T. Campbell, R. D. Schwartz, L. Sechrest
1966. *Unobtrusive Measures: Nonreactive Research in the Social Sciences*. Chicago: Rand McNally
- Weiss, P. (ed.) 1967. *Letters of Composers through Six Centuries*. Philadelphia, PA: Chilton
- Zentner, M., D. Grandjean, K. R. Scherer 2008. Emotions evoked by the sound of music: Characterization, classification, and measurement. — *Emotion*, Vol. 8, pp. 494–521

VLADIMIR J. KONEČNI (sünd. 1944 Belgradis) on California (San Diego) ülikooli psühholoogia emeriitprofessor, filosoofiadoktor eksperimentaal- ja sotsiaalpsühholoogias (1973, Toronto), saanud oma uurimistööde eest Guggenheimi auhinna. Ta on olnud Tartu ülikooli külalisprofessor 2002–2004 ning üle kümne aasta seotud Eesti Muusika- ja Teatriakadeemiaga. *Akadeemias* on ta avaldanud artikli “Kuldloige kui esteetikamõte ja empiiriline tõik” (2003, nr 6, lk 1253–1271).

of matter and examines the meaning of language and reality in modern physics. At the end of the book, Heisenberg analyses the role of modern physics in the present stage of development of human thought. (Edit.)

AUTHORS

TALAL ASAD PhD, professor of anthropology at the City University of New York Graduate Center

JOHN BARNIE (b. 1941), Welsh poet, writer and essayist

KALJU EERME PhD (b. 1938), senior research fellow at the Department of Atmosphere Physics at Tartu Observatory

WERNER HEISENBERG (1901–1976), German physicist

LUTZ JÄNCKE PhD (b. 1957), head of the Department of Neuropsychology and ordinary professor at the University of Zürich

VLADIMIR J. KONEČNI PhD (b. 1944), emeritus professor of psychology at the University of California

TAAVET LIIAS (b. 1973), historian

MART NOORMA PhD (b. 1973), extraordinary research fellow at the Institute of Physics and vice dean for studies at the Faculty of Science and Technology, University of Tartu

KAIA OTSTAK (b. 1987), student of philosophy at the Estonian Institute of Humanities, Tallinn University

TÕNU TANNBERG PhD (b. 1940), associate professor of Estonian history at the University of Tartu, adviser to the State Archivist

UKU TOOMING (b. 1986), master's student of religious anthropology at the University of Tartu

TEOFILUS TÖNNISSON PhD (b. 1952), head of Interspectrum research and development company

UNO VEISMANN PhD (b. 1934), senior research fellow at the Department of Atmosphere Physics at Tartu Observatory

out his own counterclaim that a transhistorical definition of religion is not viable. (Edit.)

VLADIMIR J. KONEČNI. Life events, emotion, and reason in the creative process in art music

The article presents empirical and music-historiographic evidence, alternative causal models, and critical reflections about an important aspect of top-echelon art-music composers' creative process, namely, the role — if any — that emotions, and specifically acute emotional states induced by composers' life-events, play in the process of musical composition. The author adopts a generally sceptical attitude toward the currently prevalent position in the study of music — labelled 'emotivism', and defined as an excessive propensity for an almost automatic insertion of 'emotion' and 'feeling' into both scientific and lay theories of a broad range of music-related matters (including the creation, performance, and reception of music). In contrast, in the article, very diverse sources of evidence are marshalled to demonstrate the paramount importance of contemplation, analytical and technical skills, and problem-solving as the key features of numerous top composers' daily work, especially when working on large-scale pieces (but not limited to these). In developing the main argument, the author describes some of the key phases of the creative process, discusses — and distinguishes between — the essential phenomena of inspiration and insight, and outlines the latest neuropsychological evidence regarding these creative events. Personal impressions about the role of emotion in composition that the author has gathered over many years in lengthy private conversations with some 20 top-echelon composers — from various countries (including Estonia) and with very different musical affinities — are also briefly described. (Edit.)

LUTZ JÄNCKE. Music, memory and emotion

As music is nearly ubiquitous, it has been identified as important in the construction of autobiographical memories and thus for making judgments about oneself and others. Which musical pieces, however, do we remember, and how is music related to our memory? This interesting question has received surprisingly little attention in scientific literature.

CONTENTS

Russian astronautics and space industry today	387
..... <i>U. Veismann, K. Eerme, M. Noorma, T. Tõnnisson</i>	
Anti-aircraft defence of Tallinn during the March 1944 bombings .	417
..... <i>Taavet Liias</i>	
Poetry	<i>John Barnie</i> 436
How can God want, do or feel anything?	<i>Uku Tooming</i> 447
The construction of religion as an anthropological category	474
..... <i>Talal Asad</i>	
Life events, emotion, and reason in the creative process in art music	494
..... <i>Vladimir J. Konečni</i>	
Music, memory and emotion	<i>Lutz Jäncke</i> 520
<i>Review: Prelude to the upheaval in June 1940: Soviet troops in</i>	<i>532</i>
<i>bases in the Baltic states from 1939–1940. Сергей Ковалев.</i>	
<i>Советские войска на территории стран Балтии (1939–</i>	
<i>1940 гг.). СПб.: Славия, 2008. 274 с.</i>	<i>Tõnu Tannberg</i>
Abstracts	538
Physics and philosophy. Part II	<i>Werner Heisenberg</i> 545

eurozine

www.eurozine.com