

Subjektiivsuse aspekt Aurora Semperi kontserdikriitikas aastail 1938–1940 ja 1957–1965

Meeta Morozov

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia nooremteadur

meeta.morozov@eamt.ee

Teesid: Avalikkuses esitatavat muusikat on alates 18. sajandist saatnud avalik muusikakriitika, mille funktsioonid ja sisu rõhuasetused on periooditi muutunud, kirjutaja subjektiivsus seejuures aga olnud suuremal või vähemal määral alati kohalolev, loomulik ning žanri kontekstis isegi eelduslik. Artikkel vaatleb Aurora Semperi kujunemislugu muusikakriitikuna, uurides, kas ja kuidas mõjutas erinev ühiskondlik-poliitiline kontekst Semperi subjektiivsete hinnangute ja maitse avaldumist ajalehtede Postimees (1938–1940) ning Sirp ja Vasar (1957–1965) kontserdiretsensioonides. Artikli keskmes on küsimus, mil määral said Semperi 1930. aastateks välja kujunenud subjektiivsed esteetilised arusaamad, näiteks kammermuusika paigutamine muusikažanrite hierarhia tippu, või hariduslik taust, sh klaveriõpingud ning Lääne-Euroopa muusikaelu kogemus väljenduda riigikorra ajal, mis dikteeris kriitikale helitööde ja nende ajaloolise konteksti ümberhindamist, lähtudes marksistlik-leninliku ideoloogia kriteeriumidest.

Märksõnad: Aurora Semper, kontserdiarvustus, muusikakriitika, nõukogude aeg, Postimees, Sirp ja Vasar

Sissejuhatus

Muusikakriitika üheks vältimatuks põhitunnuseks on hinnangulise aspekti olemasolu. Juba sõna “kriitika” algtähenäenduses (kr *kritikos* ‘otsustusvõimeline’) sisaldub viide millegi või kellegi arvustamisele, mingisuguse otsuse tegemisele vaadeldava nähtuse kohta. Hindamine on omakorda olemuselt võrdlev, subjektiivne ning väärtustega seotud (Hunston & Thompson 2000: 13). Kriitikat võib näha omamoodi väljana, millel kohtuvad hinnatava teose ja selle autori ainukordsus kriitiku individuaalsuse, teadmiste, maitse ja eelarvamustega (Veidemann 2000: 25). Seega, ehkki muusikasündmuse puhul eksisteerib ka objektiivseid standardeid, millest hindamisel lähtuda (Siskind 1963, tsit Mimmagh 2012: 21), ning kriitikult oodatakse üldjuhul alati teatud objektiivsust, mõeldes selle all tavaliselt põhjendatud argumenteerimist ja n-ö professionaalset arvamust, on subjektiivsuse avaldumine üheks kriitikat määratlevaks

tunnusjooneks. See aga, millisel määral isiklikud hinnangud väljenduvad, on mõjutatud arvustajat ümbritsevast keskkonnast, kogemustest ning ühiskonna ja võimu seatud nõudmistest ja kriteeriumidest kriitikale.

Käesolevas artiklis vaatlen subjektiivsuse avaldumist muusikakriitikas arvustaja, pedagoogi, pianisti ja muusikaajaloolase Aurora Semperi erinevas ühiskondlik-poliitilises kontekstis publitseeritud kontserdiarvustuste näitel. Semper kirjutas retsensioone peaaegu 40 aastat ning kõigi tema muusikaalaste kirjatööde analüüs ei mahu ühe artikli raamidesse. Olen valinud vaatluse alla seetõttu kaks üksteisest selgelt eristuvat perioodi. Esiteks tutvustan Semperi kriitikukarjääri algust ajalehe Postimees juures aastatel 1938–1940 ning seejärel analüüsin perioodi 1957–1965, mis kuulub nn sulaaega (üldine piirangute lõdvenemine ühiskonnas ja ka muusikaelus) ning mil Semperil ilmusid arvustused peajasjalikult kultuurilehes Sirp ja Vasar.

Tuleb tunnistada, et langetades sellise valiku võrdlen omavahel erineva profiiliga ajalehti – Postimees oli laiemale lugejaskonnale mõeldud üldine päevaleht, samas kultuurileht Sirp ja Vasar orienteerus kitsamalt kultuurist ja kunstist huvituvaile ringkonnale. Siit järelduvalt oluaks vahest mõistlikum kõrvutada omavahel Postimeest ja Rahva Häält, mis oli samuti päevaleht ja kuhu Semper kirjutas kaastöid regulaarselt alates 1966. aastast. Küll aga selgub Semperi nõukogudeaegseid arvustusi lugedes, et Sirbi ja Vasara ning Rahva Hääle retsensioonid ei erine sisu ega mahu poolest üksteisest märkimisväärselt ning seetõttu võib väita, et Semperi Postimehe-aegsetele arvustustele nõukogude perioodist pärinevat võrdlusmaterjali valides on ajalehe suunitletus marginaalse tähendusega.

Mõlema perioodi käsitluses kasutan allikatena ajaleheartikleid, mis on kättesaadaval digiteeritud kujul andmebaasis DIGAR. Postimehe arvustuste puhul pole ühtegi käsikirja Semperi isikukogus säilinud ning ei ole ka põhjust arvata, et käsikirjad oleks märkimisväärselt trükiversioonist erinenud – nagu edaspidi mainin, anti Semperi mälestuste järgi talle vabadus kirjutada mida tahes, ainult viisakas vormis. Nõukogude aja ideoloogilise kontrolli kontekstis on aga küsimus (enese)tsensuurist ja käsikirjade kaasamisest uurimusse omal kohal. Võib küsida, mis rolli mängis arvustuse lõppversiooni kujundamisel Sirbi ja Vasara muusikatoimetaja (aastatel 1948–59 Aron Tamarkin, 1959–62 Anti Marguste, 1959–62 Valdar Viires) ja mil määral rakendas Aurora Semper kirjutamisel enesetsensuuri. Erinevalt Postimehe perioodist on nõukogudeaegsed masinakirjas arvustuste mustandid Semperi arhiivis säilinud ning näitavad, et käsikirju on muudetud minimaalselt ja üksikute erinevuste puhul on tegu mitte sisuliste, vaid keelelist laadi parandustega. Sellele toetudes kaldun arvama, et Semper oli kirjutajana väga teadlik ja end kontrolliv ning seega võib tema puhul

rääkida pigem enesetsensuurist kui väljastpoolt tulnud järelevalvest. Seetõttu otsustasin ka retsensioonide analüüsimisel kasutada trükki läinud tekste.

Keskendun artiklis sellele, kuidas väljendusid Semperi isiksus, hoiakud ja eelistused Eesti Vabariigi aegsetes kirjutistes ning kas ja mil määral sarnanevad või erinevad need nõukogude aja retsensioonidest subjektiivsuse aspekti seisukohast. Võttes arvesse, et kriitiku hinnangute ja maitse väljakujunemine on lahutamatult seotud teda ümbritseva keskkonna ja kaasaegsete autorite hoiakutega, huvitab mind, kui palju on eri perioodi arvustustes “näha” Aurora Semperit ennast ja kui palju ajastule omaseid hindamismalle ja väärtusi. Ühtlasi pakun Semperi vähetuntud eluloo põhjal, millest annan ülevaate artikli esimeses pooles, välja hüpoteese sellest, millised elusündmused ja -kogemused võisid ühte või teist arvamust muusika ja muusikaelu kohta kujundada ning mõjutada.

Analüüsitud kontserdi- ehk päevakriitika žanr on üks muusikakriitika ala-likke, mida iseloomustab otsene suhtlus kirjutava, kirjastava ja lugeva avalikkusega (Tükk & Kirme 2014: 27). Kontserdiarvustus võib olla avaldatud nii laiemale lugejaskonnale mõeldud päevalehes kui ka erialases ajakirjanduses, mis omakorda määrab kirjutise sisu. Esimesel juhul on arvustus suunatud nii professionaalidele kui ka tavalugejatele, ja rõhk asetub selgitamisele; teisel nähakse sihina vaid valdkonnaeksperte ning keskendutakse analüüsimisele. Kontserdiarvustust kui žanri on siiani muusikalise kirjasõna teiste liikidega võrreldes märksa vähem süstemaatiliselt käsitletud (Ha 2017: 2–3). Iseäranis domineeriv on kontserdiarvustuse žanr eestikeelses muusikakriitikas, eriti 20. sajandil, mistõttu annab sellesse alauuritud valdkonda süvenemine mitmeid võimalusi eesti muusikaloo ja -kultuuri terviklikumaks mõistmiseks.

Sisu poolest saab kontserdiarvustuse liigitada esitus-, teose- ja organisatsioonikriitikaks. Esituskriitika tegeleb teose esituse/interpretatsiooni hindamisega, organisatsioonikriitika on suunatud muusikaelu korraldavate institutsioonide tegevuse arvustamisele ning teosekriitika puudutab muusikat ennast. See koosneb teose objektiivsete omaduste (vorm, kompositsioonimeetod, tämber jne) vaatlusest ja samas ka kriitiku isikliku auditiivse kogemuse sõnastamisest. (Tükk & Kirme 2014: 30) Artiklis käsitlen mõlema perioodi arvustuste puhul nii suhtumist esitusse, teostesse kui ka organisatsioonilistesse küsimustesse, keskendudes sealjuures kõige rohkem teosekriitikale, kuivõrd loomingu hindamine näib mulle enim seotud olevat väärtushinnangute ja ideoloogiaga ning võib oletada, et erisuguse riigivõimu ajal võivad kõige suuremad erinevused esineda just suhtumises muusikasse endasse.

Aurora Semperi elulugu

Aurora (Felicita Veronika) Adamson (1899–1982) sündis Tartus haridust sooviva riidekaupmehe Jaan Adamsoni ja tema kultuurihuvilisest naise Anna Adamsoni pere teise lapsena. Kolm aastat noorem vend ja kaheksa aastat noorem õde olid samuti Eesti kultuurieluga hiljem tähelepanuväärselt seotud – Erich (Carl Hugo) Adamsonist sai tuntud maali- ja tarbekunstnik (Adamson-Eric), 1944. aastal Rootsi põgenenud Renate Velda Margarete oli abielus skulptor Ernst Jõesaarega. Üldhariduse omandas Aurora Tartu (toona Jurjev) A[leksandra] Žilova tütarlaste eragümnaasiumis, kus õppetöö toimus vene keeles. Semperi sõnutsi pani perekond ta teadlikult muukeelsesse kooli, et ta õpiks keeli – ainult eesti keelega ei jõudvat ta kuhugi (TMM M 273: 47). Semperi muusikaharidus sai alguse klaveritundidega eraõpetajate, hiljem Adele Brosse¹ juures Tartu Kõrgemas Muusikakoolis. Lisaks võttis Aurora laulutunde Leonhard (Leenart) Neumani käest ning sai teooriatunde Mart Saarelt. Õpinguaastail kuulus ta ka Tartu Helikunsti Seltsi ja Tartu Naisklubi ridadesse ning ilmutas elavat huvi kirjanduse ja rahvusküsimuste vastu (TMM M 273: 13).

1920. aastal abiellus Aurora kirjanik Johannes Semperiga (1892–1970), kellega ühiselt suunduti peatselt mitmeks aastaks välismaale. Algul peatuti Berliinis, kus Aurora täiendas oma klaverimänguoskusi eraviisiliselt Artur Schnabeli² ja Egon Petri³ juures ning õppis muusikateooriat Paul Juoni⁴ käe all. Aastatel 1922–1923 kuulus ta muusikateaduse alaseid loenguid Friedrich Wilhelmi Ülikoolis (praegu Berliini Humboldti Ülikool) filosoofia teaduskonnas ja 1924–1925 õppis Berliini Kõrgemas Muusikakoolis klaverit taas Petri juhendamisel ning muusikateadust Curt Sachsi⁵ ja Max Seifferti⁶ juures. Hiljem suunduti Pariisi, kus Semper oli aastatel 1926–1927 École Normale de Musique'is Lazare Lévy⁷ klaveriklassi õpilane. Lisaks täiendas ta end Prantsusmaal Alfred Cortot⁸ suvekursustel. (TMM M 273: 4) Välismaa-aastatel oli Semperil Saksamaa ja Prantsusmaa kõrval võimalus külastada ka Itaaliat ja Austriat.

Euroopa suurlinnade pulbitsev ja mitmekülgne kultuurielu, muusikaõpingud juhtivates kõrgkoolides tunnustatud pedagoogide juures ning viibimine mitmes keeleruumis olid Aurora Semperi kui inimese, muusiku ja kirjutaja kujunemisel kahtlemata ääretult olulised ja mõjusad tegurid. Seda tunnistab ka üks 1960. aastatel ENSV Heliloojate Liidu poolt väljastatud iseloomustus Semperi tegevusele:

pikem viibimine Lääne-Euroopa kultuuritsentrumis 20. aastail ja arvukad välisreisid on andnud A. Semperile vene, inglise, saksa ja prantsuse

keele oskuse, vastavalt ka lugemise ja kuulamise võimalused; laialdase eruditsiooni ja rikka kultuurikogemuse eriti muusika, aga ka kirjanduse ja kujutava kunsti alal. See kõik on baasiks tema kriitilistele artiklitele. (TMM M 273: 5)

Erna Siirak, käsitledes Semperi suhteid kirjandusega, viitab sügavatele mõjudele, mida avaldas Auroral 1920. aastate Berliini kirjanduselu, millest ta Johannes Semperi abikaasana lähedalt osa sai. Näiteks käis Aurora kuulamas igal võimalusel prof Gustav Roethe Goethe-teemalisi loenguid ning oli alati huvitatud väärtkirjandusega tutvumisest. (Siirak 1982: 1149) Et Johannes Semper oli omakorda tõsine muusikahuviline, siis külastati koos regulaarselt kontserte ja muusikateatri etendusi, saades osa Euroopa tippmuusikute etteastetest. Aurora Semper ise on hiljem meenutanud, et välismaal olles polnud aega lihtsaks meelelahutuseks. “Olime, vähemalt mina, esmakordselt sattunud nii rikka allika juurde ja muudkui ammutasime. Seal tulid kõik need kogemused ja teadmised, mis hiljem mõlema töös nii kasulikud olid.” (TMM M 273: 47)

1927. aasta lõpus pöördusid Semperid alaliselt tagasi Tartusse. 1930. aasta septembris sündis perre esiklaps Siiri-Mall ning kolm aastat hiljem, oktoobris 1933 teine tütar Lilian.⁹ Aurora andis laste kõrvalt eraõpetajana klaveritunde. Üsna tihedalt käidi läbi mitmete kultuuritegelastega, näiteks Tuglaste, Juhan Aaviku ja Neumanitega. Eriline sõprus sidus Sempereid muidugi Johannes Vares-Barbarusega, kellega Johannes Semper sõbrustas koolipingist alates ning millest tunnistab säilinud mahukas kirjavahetus aastatest 1911–1940 (“Euroopa, esteedid ja elulähedus” I ja II köide, 2021). Ka Tartu-aastatel oli Auroral võimalus sagedasti välismaal käia ning seeläbi silmaringi avardada – vahemikus 1931–1938 külastas ta turistina Hollandit, Belgiat, Prantsusmaad, Soomet, Rootsit, Norrat ja Tšehhoslovakkia. Ilmselt võimaldas reisimist perekonna hea majanduslik olukord ning Johannes Semperi positsioon ja sidemed tunnustatud kirjanikuna.

1938. aastal alustas Aurora tööd muusikaarvustajana ajalehe Postimees juures, kajastades Tartu muusikaelu sündmusi kuni 1940. aasta juunipöördeni. Esimesel nõukogude okupatsiooni aastal (1940–1941) töötas ta Tartu Muusikakooli õppejõuna, andes muusikaajaloo-, muusikaliteratuuri- ja klaveritunde; Johannes Semper oli samal ajal haridusminister Johannes Vares valitsuses. Sakslaste tulekuga muutus Semperite elu ja positsioon ühiskonnas drastiliselt. Juunikommunistide sekka kuulunud ja ENSV haridusministri ametit pidanud Johannes Semper põgenes Nõukogude Liidu tagalasse, kus jätkas ministriametit evakueerunud ENSV valitsuses ning oli aastatel 1942–1944 Jaroslavlis Eesti Riiklike Kunstiansamblite juhataja. Aurora jäi Eestisse, kus sakslaste silmis

selgelt “punane” olles elas üle vallandamise, lastest lahusoleku,¹⁰ majandusliku kitsikuse ja korduvad läbiotsimised. Arhiivimaterjalide põhjal veetis ta kõik kolm aastat Valgamaal Puka külas, tegeledes põhiliselt põllutöödega (TMM M 273: 4). Aurora erinevate eluperioodide kontrastsust 1940. aastatel on oma mälestustes tabavalt kirjeldanud kunstiajaloolane Voldemar Erm, kes sattus Semperit nägema 1942. aastal Tartus.

Ta oli ju varemini ühe kultuursema ja rikkama kodu valitsejanna, alati tooniandva seltskonna tähelepanu keskuseks. Nüüd on ta kodu ühes kõige vallasvaraga maha põlenud, mees põgenenud Sarmaatia legendikele ning kodumaal igaihe poolt kommunistiks sõimatud, ta ise on juba üle poole aasta vabatahtlik pagulane igavas maaümbruses, et mitte seltskonnadaamide põlgusalusena koonduslaagrisse sattuda, lastest lahutatud, teenistuslootusest pikemaks ajaks ilma. Selliste vaatuste-vahetust taluda pole kahtlemata kerge... (Erm 1995: 694)

Nõukogude võimu taaskehtestamine Eestis 1944/45. aastal tõi Semperite ellu taas mõneks ajaks stabiilsuse. Aurora kutsuti sama aasta sügisel Tallinna Riikliku Konservatooriumi (TRK) muusikaajalugu õpetama. 1945/46. õppeaastal avatud ning sellest järgneval aastal täies mahus tööd alustanud muusikaajaloo kateedris oli Aurora Semper muusikateadlase Karl Leichteri kõrval algul ainuke õppejõud. See tähendas suurt töökoormust ning samas ka tugevalt killustatud tegevust – eri teemadel loenguid tuli anda nii konservatooriumis kui ka selle juures tegutsenud muusikakoolis (ERA.R-2018.1.19a). 1949–1950 luges Semper paralleelselt tööga TRK-s muusikaajalugu ka Eesti Riiklikus Teatriinstituudis.

Nagu nõukogude muusikateadlasele kohane, tuli Semperil pedagoogilise töö kõrval pidada avalikke loenguid ja raadioloenguid muusikaajaloo teemadel, kirjutada heliloojaid tutvustavaid artikleid erinevatele ajalehtedele, samuti arvustada kontserte. Muusikaajaloolasena uuris ja kirjutas ta Peterburi konservatooriumi rollist eesti muusikakultuuris ning heliloojatest Mihhail Glinkast ja Artur Kapist – teemadel, mis sobitusid hästi vene rahva ja kultuuri ülistava esiletõstmisega sõjajärgsel stalinismi perioodil (Annus 2017: 8). Septembris 1945 võeti Semper ka Eesti NSV Heliloojate Liitu (HL), mis lähetas teda mitmel korral esindaja ja delegaadina osalema teistes liiduvabariikides toimunud kongressidel.

Alates 1948. aastast sattus Semper teiste muusikateadlaste kõrval kriitika alla, mis tõukus 1948. aasta veebruaris (ÜK(b)P Keskkomitee otsus Vano Muradeli ooperi “Suur sõprus” kohta) ja 1949. aasta jaanuaris (Pravda artikkel “Ühest antipatriootlikust teatrikriitikute rühmast”) avalikustatud partei

põhimõttelistest ideoloogiaotsustest seoses heliloomingu, muusikateaduse ja -kriitikaga. 1950. aasta aprillis, mõned päevad pärast Johannes Semperi tagandamist ENSV Kirjanike Liidu esimehe kohalt, vallandati Aurora konservatooriumist “nõrga ideoloogilise ja erialase kvalifikatsiooni tõttu” ning tunnistati “pedagoogilise töö jaoks kõlbmatuks” (TMM M 273: 1).

Aastatest 1950–1956 Aurora Semperi elus palju teada pole. Johannes Semper, nagu teisedki 1950. aastal kannatanud kirjanikud, rehabiliteeriti 1955. aastal (Laak 2020: 1123). Järgmisel aastal otsustas ka Nõukogude Heliloojate Liidu sekretariaat rahuldada ENSV HL-i juhatuse palve taastada Aurora Semper liidu liikmeks, kuna tema tagandamine oli olnud ekslik. 1957. aastast jätkus Aurora vahepeal katkenud muusikakriitiku tegevus ajalehtedes Sirp ja Vasar ning Rahva Hääel. Samast aastast võimaldati tal ka taas välismaale sõita: turismireisidel käis Semper pea iga aasta, sh üsna eksootilistes kohtades nagu Hiina (1959) ja Egiptus (1963). Samuti külastas kapitalistlikke maid nagu Inglismaa, Prantsusmaa, Rootsi, Austria, Lääne-Saksamaa jt. Mitmed tema reisimuljed avaldati ajakirjanduses. Alates 1966. aastast kuni elu lõpuni pühendus Semper peamiselt muusikaarvustuste kirjutamisele ning pärast abikaasa surma tole kirjandusliku pärandi uurimisele ja säilitamisele. Aurora Semper suri 29. juunil 1982 Tallinnas ning on maetud Metsakalmistule.

Erialaselt on Aurora Semper tuntud enim just muusikakriitikuna – seda ametit tema peamise erialase identiteedina nägid nii temast kirjutanud kaas-aegsed kui ka Semper ise. Ajakirjale Kultuur ja Elu 1964. aastal antud intervjuus arvas Semper järgmiselt: “võib-olla arvustamine ongi mulle õige amet. Sest olen oma elus palju tuult tallanud. Et midagi ise saavutada, oleks pidanud huvisid piirama, keskendudes. Olen katsunud kõiki huvisid rahuldada, ahminud, mis võimalik.” (Semper 1964; tsit Järg 1999: 45)

Aurora Semperi arvustused Postimehes aastail 1938–1940

Enne Semperi Postimehe perioodi süvenemist peatun laiema konteksti huvides lühidalt eesti muusikakriitika üldisel olukorral 1930. aastatel. Muusikateadlase Maris Kirme sõnutsi kujunes 20. sajandi algupoolel tärganud eesti muusikakriitika – ehkki teatavate eripäradega – 19. sajandil Euroopas levinud muusikalise idealismi taustal, mis nägi kunstiteost kui kõrgema ideaali ja tõe peegeldajat ning millega kaasnes ka žanrite ja repertuaari hierarhiseerimine (Kirme 2014: 67). Avaliku arvamusel mõjutamise vahendina käsitatud muusikakriitika mängis olulist rolli (uute) väärtuskategooriate kinnistamises

ning publiku maitse suunamises. Iseloomulikumate tunnustena võib tolleaegses kriitikas näha seejuures klassikalise muusika esiletõstmist ning sümfoonilise ja kammermuusika eelistamist teistele muusikažanritele. Eesti omapäraks oli kõrgendatud huvi koorimuusika vastu. (Kirme 2014: 117–118)

Maret Tomson, 1930. aastate eesti kontserdikriitika uurija sedastab, et 1930. aastate kontserdiarvustustes keskenduti valdavalt esituse hindamisele, jättes teose- ja organisatsioonikriitika tahaplaanile (Tomson 2014: 143). Toonaste autorite (Artur ja Theodor Lemba, Leonhard Neuman, Anton Kasemets, Voldemar Leemets, Riho Päts, Karl Leichter, Eduard Oja) retsensioonide põhjal esitab ta kokkuvõtlikult kirjutajate järgmised ühised väärtused: interpretidelt nõuti isikupära, emotsionaalsust ning erialast pädevust, samuti peeti oluliseks vaimset ja muusikalist intelligentsust. Kuigi teoste analüüs ja muusikaelu korraldusliku poole käsitlemine oli arvustustes vähem tähtis, tegeldi siiski vahel repertuaari küsimustega (peamiselt seoses koorikontsertidega) ning hinnati ka uusi helitöid. Viimast esines rohkem sümfooniakontsertide ning eriti eesti heliloojate uudisloomingu puhul. Hinnangud kaasaegsetele teostele (Eller, Tubin) lahkesid sageli: uuendusmeelsete vaadetega arvustajad kiitsid, konservatiivsema suuna esindajad, nt vennad Lembad olid kriitilisemad. Muusikaelu korralduslikust küljest oli teravaimaks probleemiks alalise sümfooniaorkestri puudumine, samuti käsitleti publiku nappuse ja vähese huviga seotud küsimusi. 1930. aastatel Eesti Vabariigis üldiselt esiplaanil olnud rahvuslikkus kontserdiarvustustes aga eriti ei kajastunud. Ülesehituselt ja keeleliselt iseloomustab tolleaegseid retsensioone lühidus, ühetaoline vorm ning asjalik sõnakasutus, mis viitab selgelt teksti enda esteetilise väärtuse sekundaarsusele. (Tomson 2014: 204–205)

Aurora Semper hakkas Postimehes kirjutama helilooja Eduard Oja (1905–1950) asemel, kes oli ajalehe muusikakriitik olnud aastatel 1934–1938, kuid olevat otsustanud pärast üht tugevat poleemikat tekitanud retsensiooni ametist lahkuda (TMM M 273: 46). Aurora enda sõnul olevat teda arvustamistöole kutsunud Tartu muusikaelus mõjukas Miina Härma (Semper 1975: 63–64). Noorena oli Aurora isegi käinud mõnel korral tema juures Griegi klaveripalade nootidega tutvumas ning sestpeale puututi muusika-alaselt üpris tihti kokku. Ühel kohtumisel olevat Härma niisiis ärgitanud Aurorat omandatud teadmisi “vaka all mitte hoidma” (TMM M 273: 46). Semperi meenutuste järgi oli tal palju kahtlusi ja kõhklusid, “kuid lõpuks andsin tema ja toimetaja Jaan Kitzbergi peale käimisele järele. Leppisime kokku, et võin öelda mida tahes, ainult viisakas vormis” (Semper 1975: 63). Uued tööülesanded nõudsid laialdasi teadmisi erinevates muusikavaldkondades ning ajendasid Semperit uurima

põhjalikumalt nii koorimuusikat, muusikateatrit kui ka muusikaajalugu üldisemalt (Normet 1979).

Võib järeldada, et muusikakriitikuks kujunemine algas Semperile soodsates tingimustes – vabadus oma mõtteid avaldada ning meelepärane lähenemisviis valida panid aluse Semperi hiljem väljendatud arusaamisele, et arvustada tuleb alati ausalt ning oma arvamust välja öeldes, kuid seejuures peaks seda tegema taktitundeliselt ja viisakalt (Tauk 1969). Semperi ausad väljaütlemised esimestes arvustustes olevat aga põhjustanud tema meenutuste järgi ka kurioosseid olukordi: laulja Rudolf Jõks öelnud kord kaame näoga, et Semper “teda oma arvustusega hävitab”, teine kord üks lauljanna ähvardanud kriitilise retsensiooni tõttu vitriolipudeliga (TMM M 273: 47). Sarnaselt väljendub ka Johannes Semper ühes kirjas Johannes Vares-Barbarusele: “Rott¹¹ [Aurora hüüdnimi] on nüüd “Postimehe” muusikaarvustaja ja juba kardab ta, et pimedal öhtul mõni osatatu talle tühja pudeliga pähe annab.” (Semper 1939, ilm Rummo 2020: 1072)

Enne Semperit Tartu muusikaelu lehes kajastanud Eduard Oja avaldas arvustustes ka mõtteid uuema muusika osas (Tool 2016: 72), samuti olid Postimehes kirjutanud Karl Leichter, Riho Päts ja Eduard Tubin, kuuludes kõik edumeelsete ja uut muusikat soosivate kriitikute sekka (Kirme 2014: 10). Semperi kirjutised jätkasid nende progressiivsete arusaamade ja maitseotsustuste liini. Tema esimesed arvustused ilmusid 1938. aasta lõpus ning nõukogude okupatsioonini oli Semper ainuke alaline muusikaarvustaja Postimehe juures, küll aga avaldati ülevaateid Tallinna muusikaelust Riho Pätsilt.

Umbes pooleteise aasta jooksul jõudis Semperil ilmuda *ca* poolsada retsensiooni, mis kajastasid pea kõiki tollases Tartu muusikaelus viljeletud klassikalise muusika žanre – muusikateater, sümfoonia- ja kammerkontserdid, koorimuusika õhtud. Taoline arvustamine nõudis Semperi enda arvates senistest hoopis laiemaid teadmisi ning süvenemist pigem tundmatutesse valdkondadesse. Oma mälestustes on ta tunnistanud, et olles laulnud eelnevalt mitmes kooris, tundis ta siiski, et sellest ei piisa asjatundlikuks koorimuusika arvustamiseks ning vaja on end täiendada (TMM M 273: 13). Semperi põhjalikku lähenemisviisi illustreerib ka näiteks hilisematel aastatel väljendatud põhimõte, et arvustajana püüab ta alati ettekantava teosega eelnevalt tutvuda (TMM M 273: 47).

Euroopa suurlinnade kontserdielu kogemuse kõrval mõjus Tartu muusikamaastik Semperile kohati kahtlemata küündimatu ja ahtana. Mõnest mälestusest ja kirjast jääb mulje, et enne arvustaja töö alustamist ei külastanud Aurora Tartu kontserte kuigi sageli, sest nende kunstiline tase ei pakkunud küllaldast pinget. Näiteks tunnistas Semper tagantjärele, et käis Vanemuise teatris üsna harva, kuna seal mängiti peamiselt vaid opere ja neidki keskpäraselt (Semper

1975: 63) ning oma esimeses ooperietenduse arvustuses tõdes, et mõni aasta tagasi oli ooperi tase olnud niivõrd algeline ja primitiivne, et tekitas küsimusi, milleks seda üldse on vaja (6.01.1939). 1927. aasta lõpus kirjutab aga Johannes Semper abikaasale pianist Aleksandr Borovski kontserdist Vanemuises, et see on “ainus kontsert vahest siin provintsis, millest vaimustuda” (TMM M 273: 19). Arvustamise kohustus ajendas seega Semperit senisest tihedamaks kokku- puuteks Tartu muusikaeluga.

Aurora Semperi arvustused Postimehes ei eristu märgatavalt tollasest üld- mallist, järgides valdavalt nii kriitika vormilist külge – suhteliselt lühikesed, asjalikus stiilis,¹² esitusaspektile keskenduvad – kui ka käsitletavate teemade ringi. Tekstide lühidus oli ilmselt paratamatu, sest arvustada tuli sageli – näi- teks märtsis 1939 ilmus Semperilt üheksa retsensiooni. Ehkki nende keskmes oli tavaliselt konkreetse esituse hindamine, võib siiski algusest peale täheldada ka Semperi soovi rääkida kaasa muusikaelu olulistel teemadel ning anda omalt poolt panus kitsaskohtade lahendamisele. Näiteks ühes esimestest arvustus- test, mida Semper on meenutanud ka oma mälestustes Juhan Simmist, otsus- tas Aurora kirjutada, mida peab dirigent ideaalis orkestrile tähendama, kuna polnud rahul Verdi ooperi “Rigoletto” juhatamisega. Kuuldes hiljem Simmi tugevast reaktioonist, tõdes Semper, et tegu polnudki “tuldevisatud tööga” (Semper 1975: 64).

Oma arvustustes püüdis Aurora Semper publikut harida ja kasvatada: näi- teks seletas ta Verdi ooperi “Traviata” arvustuses (28.04.1940) avamängu (“Tra- viata” puhul öieti sissejuhatuse) rolli ning sellele vastavat kuulajate käitumist (on lubamatu avamängule hilineda, naabriga juttu rääkida jm), sama problee- mi on käsitletud ka Gounod’ “Fausti” retsensioonis (4.04.1939). Analüüsides mõne kontserdi repertuaari, soovitas Semper valida kavadesse klassikaliste meistrite töid, mis arendaksid publiku maitset (14.03.1939). Aurora Semperi 70. sünnipäeva puhul kirjutatud artiklis leidis Helju Tauk, et Semperi ideaaliks on kriitik-rahvaalgustaja (Tauk 1969), sama pürgimus tundub peegelduvat juba tema varastes kirjutistes.

Tomsoni nimetatud väärtushinnangud ja rõhuasetused, mis domineeri- sid 1930. aastate kontserdikriitikas, kajastuvad ka Semperi tekstides. Tema seisukohad ühtisid Euroopas levinud arusaamadega klassikalisest muusikast kui väärtuslikust ja head maitset tähistavast muusikast. Sarnaselt Neumani, Leichterit jt kirjutajatega on Semperi tekstides tajuda kammermuusika asetamist muusikažanrite hierarhia tippu. Väljapaistva Essenist pärit Peter-Kvarteti Tartu kontserdist kirjutades oli ta pettunud publiku väheses huvis, kurtes, et orienteerutakse vaid kõlavalt reklaamitud nimede järgi, selmet tahta kuulda head muusikat. Ent just kammermuusika olevat see ala, milles “helikunsti

intiiadne olemus on kristalliseerunud kõige selgemal kujul” (7.05.1939). Veel selgemalt ilmnis Semperi positsioon 1940. aasta kevadel toimunud kammermuusika õhtu kajastuses, kus ta taas püstitas vähese publiku probleemi ning tões veendumusega, et “kammermuusika on ja jääb alati kunstiks neile, kelle muusikamaitse on arenenud kõrgele tasemele” (7.05.1940). Lisaks üleüldistele tendentsidele võis sellist muusikaeelistust võimendada ka Semperi lääne muusikametropolide ja -hariduse kogemus. Kammermuusika soosimine jäi Aurora tekstidesse ja valikutesse hiljemgi, kui ta nõukogude ajal võttis ette Tallinna Kammerorkestri tegevuse regulaarse arvustamise.

Muusika jaotamine “kõrgemaks” ja “madalamaks” ning hea-halva maitse vastandamine avaldus Semperi puhul ka repertuaariga seotud hinnangutes. Isegi kui interpreet oli esitustehniliselt laitmatu, võis kontserdimulje rikkuda sobimatu kava. Näiteks väljendas Semper suurt pettumust väljapaistvate viiuldajate Hubert ja Zelia Aumere kontserdi puhul, kelle repertuaar “püsis kogu õhtu ulatuses salonglikul tasapinnal, kuni seda lisapaladega kohviku nivooni alla viidi”, jättes täiesti mitterahuldava mulje (5.12.1939). Kerget etteheidet repertuaari osas võib tajuda ka laulja Jenny Siimoni kontserdi arvustuses, kus Hugo Schützi esitatud lisapalad “lähenesid oma loomult meeleolumuusikale” (24.01.1940). Suhtumist meeleolumuusikasse näitab ka repliik selle kohta, kuidas viiuldaja Villem Õunapuu suutis suurepäraselt esitada Heinrich Wilhelm Ernsti “Ungari fantaasiat”, laskumata seejuures meeleolumuusikale lähenevale pinnale (23.02.1940).

Interpreetide puhul rõhutas Semper mitmel korral loomupärast musikaalsust, mis aitavat vältida ohtlikku sisutut virtuoslikkust. Näiteks olevat pianist Imre Ungár “sügavalt musikaalne pianist, kelle mäng kunagi ei eksi ära paljasse virtuoslikkusse” (6.12.1938). Noort Selma Tamarkinit iseloomustades leidis Semper, et tema puhul paistis silma eelkõige suur musikaalsus, mis aitab käsitada teoseid just puhtmuusikalisest seisukohast ja tagab, et “kunstniku edaspidine areng ei saa joosta virtuositeedi ummikusse” (9.02.1940). Sarnaselt Tamarkinile oli noore viiuldaja Villem Õunapuu vooruseks teoste õige käsitusviis, mis väldib labast efektitsemist ning esitab virtuoslikke palasid sobiva nüansseeringuga (23.02.1940). Hoiakust virtuoslikku mängustiili kõneleb ilmekalt ka hinnang viiuldaja Richard Odnoposoffile, kes küll esitas oma mitmekesiseid võimeid demonstreerides puhtvirtuoslikke palu “hiilgava tulevärgina”, ent “jättis järele igatsuse näha seda kõike rakendatuna sügavamate teoste teenistusse” (16.03.1939).

Interpretatsiooni kujundamise puhul hindas Semper kõrgelt ka peenetundelist lähenemist, viimistletust ning arvestamist ühe või teise helilooja loomingu tunnusjoontega, näiteks et Bach kõlaks bachilikult ja Mozarti käsitusviis

oleks mozartlik (6.12.1938). Klaveriõhtute puhul võimaldas seejuures tema enda pianistitaust kirjeldada interpreedi tehnikat/esituslaadi väga täpselt, professionaalselt ja mitmekesise sõnavaraga. Näiteks pianist Raoul Koczalskil oli “lihvitud ja voolav peentechnika (*jeu perlé*)” ja “ehtne poola rubato”, mis ei muutunud kunagi pealetükkivaks ega maitsetuks (13.01.1939).

Esituse hindamisel arvestas Aurora Semper interpreedi või kollektiivi funktsiooni, võimaluste ja arenguetapiga ning kujundas oma seisukoha pikemaajaliste tähelepanekute najal. Funktsioonist lähtuvat hindamist on näha Tartu Jüri õigeusu kiriku koori kontserdi arvustuses, milles Semper leidis, et eelkõige jumalateenistuse otstarbeks eksisteerivale kollektiivile “ei saa läheneda liig karmide puht esteetiliste mõõdupuudega”, pigem tuleks hinnata lauljate ja dirigendi püüdlikkust ning head tahet (6.03.1939). Pianist Imre Ungári teravuse *fortes* mängimisel seostas ta asjaoluga, et pimedal interpreedil pole võimalik vajaliku vabadusega käsi klaviatuurilt eemaldada (6.12.1938). Näite võib tuua ka Tšaikovski ooperi “Jevgeni Onegin” retsensioonist, milles Semper on arvamusel, et Elsa Maasikule (Tatjana osatäitja) ei tohiks ette heita puudulikke näitlemisoskusi, sest ooperis on kõige tähtsam siiski laul ning selles on Maasik edukas (6.04.1939). Vanemuise sümfooniaorkestri arengut dokumenteerides leidis ta, et pole mõtet iga kontserdi puhul uuesti loetleda kõiki orkestri vigu, iseäranis kui asjaosalised on neist ise teadlikud. Vigu saab kõrvaldada vaid pikemaajalise järjekindla tööga, milleks “head tahet ei näi puuduvat” (29.01.1940).

Arengufaasidega arvestamist illustreerib arvustus Leida Aalundi ja Talvi Jaldre klaveriduost, milles Aurora Semperi sõnutsi oli 1938. aastal veel märgatavalt individualistlikku lähenemist, 1939. aasta kontserdil sai aga täheldada imekspandavat sulandumist ja üksteisega kohandumist (9.02.1939). Olles heatahtlik, ei loobunud Semper samas kõrgetest nõudmistest ning tões näiteks, et Tšaikovski VI sümfoonia käib Vanemuise orkestrile veel üle jõu ja selliste teoste laitmatuks tõlgendamiseks ei ole kollektiiv küps (18.03.1940). Lisaks sisaldasid Semperi arvustused sageli soovituslikku komponenti ja heatahtlikku nõu, milles üks või teine interpret/kollektiiv võiks täiustuda. Näiteks soovitas ta Tartu Akadeemilisele Meeskoorile teistsugust kava järjekorda, mis tooks paremini esile kollektiivi tugevad küljed (22.02.1939).

Nagu mainitud, oli tosekriitika Semperi arvustustes tagaplaanil ning helitöödest kirjutas ta pikemalt harva. Peamiselt iseloomustas ta muusikat ooperite ja operettide puhul, millele esitas samuti kõrgeid muusikalisi nõudmisi. Suhtudes üldiselt paljudesse operettidesse kriitiliselt – Ferenc Farkase “*Őueloož*” “ei vääri opereti nime” (5.11.1939), Paul Abrahami “*Roxy*” pole “üldse muusikalist aluspõhja” (17.02.1940) –, annab ta näiteks Imre Kálmáni “*Montmartre*’i kannikesele” siiski positiivse hinnangu: “Tema kunst on osanud vältida selliseid

madalusi, nagu neid leiame tihti operetikomponistidelt-ühepäevaliblikatelt, kelle peamine siht on raha, mitte kunsti teenimine” (19.09.1939).

Nappidest hinnangutest eesti uudisloomingule kumab läbi heasoovlik suhtumine. Näiteks kiitis Semper Eduard Tubina muusikat sõnalavastusele “Simo Hurt”, mis “pakub kaugelt enam kui tavaline lisamuusika” (19.02.1939). Väga positiivse tagasiside pälvis Bruno Luki sooloõhtu, kus pianist esitas ka uut klaverimuusikat (Oja, Vedro), mille puhul oli Semper rahul, et eesti klaverimuusika, mis veel “mõne aasta eest pea täiesti söötis oli”, näitab uut tõusu ja äratab kuulajas huvi (31.01.1940).

Sarnaselt Karl Leichterile pidas Aurora Semper 1930. aastatel organisatsioonikriitika seisukohast üheks põletavamaks küsimuseks alalise sümfooniaorkestri puudust Tartus. Tunnustades Eduard Tubina dirigenditööd operis “Jevgeni Onegin” lootis ta, et “kuigi tee täiuseni on veel pikk, siiski ei või olla kahtlust, et tarviliste abinõude läbiviimisel just “Vanemuise” orkestrist võib välja kujuneda Tartule nii tarviline sümfooniaorkester” (6.04.1939). Tänuväärseks algatuseks pidas Semper Tubina korraldatud sümfooniakontserte Vanemuises, milles nägi potentsiaali täitmaks lünka, mille all Tartu muusikaelu oli pikalt kannatanud (28.10.1939). Kahjuks tuli tal samas tunnistada, et Tartu ei ole alaliseks orkestriks hästi valmistunud, kuna Vanemuise kontserdisaali poodium mahutab orkestrante vaevu ning klaveri lisamine lavale on peaaegu võimatu, mis tekitab kokkuvõttes akustiliselt ebasoodsa olukorra (29.01.1940).

Semperile pakkus huvi ka koorimuusika olukord. Ühe Vanemuise muusikaosakonna koori kontserdi puhul tõstatas ta küsimuse eesti kooride liiga sagedasest esinemisest, mis polevat kasulik ei kunstilises ega majanduslikus mõttes. Semper leidis, et kontserte võiks anda harvem, see eest paremini ette valmistatud uudsete ja huvitavate eeskavadega. Kodumaise repertuaari kõrval peaks laulma ka klassikute teoseid, mis õpetaks erinevaid stiile tundma ning annaks võimaluse sagedamini esitada suuremaid teoseid, näiteks oratooriume (14.03.1939). Viimast žanri hindas Semper kõrgelt (sarnaselt teiste eesti kriitikutega), mis väljendub näiteks selles, et Haydni “Loomise” esitamist Pauluse kirikus pidas ta “rõõmustavaks nähteks, mille läbi Tartu muusikaelu on rikastust leidnud” (7.11.1939).

Kolmas korralduslik probleem, mis Semperi tekstidest ilmneb, on publiku vähene huvi mitmete kontsertide vastu. Näiteks Valentina Riivese klaverikontserdil oli publiku puudumine “otse masendav” (5.04.1939), mõjukas saksa orelikunstnik ja helilooja Günther Ramin oleks “küll teeninud palju suuremat tähelepanu, kui see talle kahjuks osa sai” (16.04.1939), rohkem kuulajaid oleks võinud olla ka prantsuse viiuldaja Miguel Candela kontserdil (24.04.1939).

Viimaks võib Semperi Postimehe arvustustes aimata tema huvi muusikaajaloo ja teoste ajaloolise retseptiooni vastu. Jacques Serres'i ja Ady Levastre'i kontserdi retsensioonis peatus Semper üsna pikalt vanamuusika uurimise ja esitamise olukorral Prantsusmaal (8.03.1939). Bizet' "Carmeni" esietendust arvustades alustas ta retsensiooni Nietzsche hinnanguga ooperile (10.12.1939), "Traviata" puhul kirjutas ooperi esmaettekande läbikukkumisest ja selle põhjustest (14.04.1940). Ka nõukogude perioodil olid muusikalugu ja retseptioon jätkuvalt Semperi huviorbiidis, väljendudes sellistes ülevaateartiklites nagu "Glinka Eestis" (1957), "Tanejev ja Tallinn" jt.

Kokkuvõttes sobituvad Aurora Semperi Postimehe arvustused üldjoontes kirjutuslaadilt ja temaatiliselt teiste sama kümnendi kriitikute tekstidega. Ka hinnangutes esitustele, muusikale ja organisatsiooniküsimustes sarnanevad Semperi subjektiivsed arvamused mitme teise tolelaegse kirjutajaga. Siiski võib näha teatud erisusi selles, et Semper oli keskmisest rohkem huvitatud muusikaajaloolistest aspektidest ning samuti omas üsna kaalukat Lääne-Euroopa muusikaelu kogemust, mille pinnalt võrsusid kõrgemad esteetilised nõudmised ja leidis ka rohkem võrdlusmaterjali. Mõjutatud 19. sajandil Euroopas levinud muusikalisest idealismist, nägi Semper muusikamaailma kategoriseerituna, kus väärtusskaala ühes otsas paiknes meeleolumuusika ning teises otsas elitaarne kammerkoosseisudele kirjutatud looming. Olles oma väljaütlemistes ühelt poolt heatahtlik ja arengut toetav, ei loobunud Semper teisalt kõrgetest kunstilistest nõudmistest ega jätnud nõrkadele kohtadele tähelepanu pööramata. Keskendudes arvustustes peaausjalikult esitusaspektile, puudutas Semper siiski kohati ka muusikaelu probleemkohti (sümfooniaorkestri küsimus, publiku vähesus/kasvatamatus) ning vahel andis hinnangu esitatud teostele, peamiselt lavateostele (operett, ooper) ja suurvormidele (sümfoonia).

Nõukogudeaegsed arvustused

Erinevalt 1930. aastate eesti muusikakriitikast on eesti nõukogudeaegne kontserdikriitika seni läbi uurimata ning puudub süstemaatiline ülevaade levinud hinnangutest ja tendentsidest, millega Semperi kontserdiarvustusi kõrvutada. Siiski saab konteksti loomiseks nimetada üldisi suunitlusi nõukogulikis muusikakriitikas ja sellele püstitatud ülesannetest. 1950. aastate teiseks pooleks, mil Semper taas arvustama hakkas, oli stalinismiaja jõuline surve kriitikutele (nõue propageerida igati sotsialistlikku realismi, kritiseerida karmilt lääne uut muusikat jm) mõnevõrra leevenenud ning võimalikuks sai uute teemade, nt kaasaegse muusika ja erinevate kompositsioonimeetodite käsitlemine

(Semjonova 2014: 126–127). Stalini isikukultuse paljastamine ning mitmete varasemate partei otsuste, sh kuulsa 1948. aasta 10. veebruari määruse ümberhindamine tekitas vajaduse teistlaadi avaliku diskussiooni järele. Partei nõudis kriitikalts jätkuvalt “initsiatiivikust, printsiipiaalsust ning rahva huvidest lähtumist”, kuid lisaks toonitas, et kriitika peab olema “hooliv ja tähelepanelik ning mõistma kunstniku ees seisvad raskusi ja väljakutseid” (Keldõš 1960: 3).

1960. aastal üllitas vene muusikateadlane Juri Keldõš (1907–1995) ajakirjas *Sovetskaja Muzõka* põhjaliku artikli sellest, milline peab olema õige nõukogude kriitik. Ta mõõnis, et muusikakriitik peab omama vastavat annet ning olema võimeline andma pädevat esteetilist hinnangut arvustatavale loomingule. Samuti toonitas Keldõš tiheda ja sõbraliku kontakti olulisust heliloojaga – nõukogude kriitik ei ole helilooja vaenlane, vaid tal on kunstnikuga samad eesmärgid ning oma tegevusega peaks ta heliloojat aitama ja toetama. Viimasena keskendus Keldõš kriitiku vastutusele rahva ees. Kriitik on vahendaja rollis helilooja ja publiku vahel, ta peab õpetama rahvast ning arendama tolle kunstilist maitset. (Keldõš 1960)

Sarnased mõtteid kordas 1962. aastal ka eesti muusikateadlane Artur Vahter, kes sõnastas kriitiku sihina olla “abistav vahemees heliseva muusika ja publiku vahel”, seades seejuures kirjutajale kõrged standardid: arvustaja peaks olema võimeline vastama kõigile kunsti (laiemas mõttes) tarbija küsimustele, tõstma muusika kvaliteeti ning aitama ka interpreete ja heliloojaid. Perioodikas avaldamine seab arvustajale oma piirid – tuleb balansseerida teaduslikkuse ja esituse populaarsuse vahel. Kriitika ei tohiks olla liiga pehme ja paitav, samas aga alati esmajoones abistav. “Ta peab olema terav haltuurategijate suhtes, ent taktitundeline nende vigu näidates, kes oma tööd teevad tõsiselt ja ausalt” (Vahter 1962: 4). Sellist kriitikat eeldati seega ka Aurora Semperilt.

Pärast konservatooriumist vallandamist ja heliloojate liidu nimekirjast kustutamist 1950. aastal järgnes Semperi elus paus ka muusika-alastes kirjatöodes, mis lõppes pärast rehabiliteerimist 1956. aastal, mil tema arvustused hakkasid taas ilmuma ajalehtedes *Sirp* ja *Vasar* (regulaarselt aastatel 1957–1965) ning *Rahva Hääl* (peamiselt 1966–1980). Käesolevas artiklis analüüsitud *Sirbi* ja *Vasara* perioodil ilmus Semperil ca 30 arvustust, kuid tuleb arvestada, et sageli ühendas ta ühte retsensiooni 2–3 kontserdi muljed, seega on kajastamist leidnud muusikasündmuste arv kolmekümnest suurem.

1950. aastate teiseks pooleks oli muusikast kirjutajate arv kasvanud ning kriitikud said valida arvustamiseks endale meelepärasemaid žanre. Semper kirjutas kõige enam kammermuusikast ning sümfooniakontsertidest, millest võib täheldada, et tema maitse-eelistused riigivõimu vahetumisel ei muutunud. 1961. aastal asutati flötist Samuel Sauluse ja dirigent Neeme Järvi

eestvedamisel Tallinna kammerorkester,¹³ kuhu kuulusid eesti parimad interpreedid. Selle kollektiivi arengut asuski Semper esmajoones hoolikalt jälgima – nelja aasta jooksul kirjutas ta orkestrist Sirbis ja Vasaras seitse korda. Sama palju on arvustusi ka sümfooniakontsertidest. Kodumaiste kollektiivide kõrval olid Semperi huviorbiidis ka külalised: Moskva kammerorkester (1960), Leedu NSV Filharmoonia kammerorkester (1962), Kiievi kammerorkester (1965).

Huvi kamermuusika vastu väljendavad ka keelpillikvartettide ning muude kammerkoosseisude kontsertide kirjeldused. Väärrib märkimist, et olles ise pianisti haridusega, kirjutas Semper nimetatud perioodil harva pianistide sooloetteastetest. Vokaalmuusika kontsertide poole pöördus Aurora Semper ainult suurvormide puhul, mis näitab taas, et Postimehe aegsetes arvustustes väljendunud soosing vokaal-instrumentaalžanrite osas säilis ka nõukogude ajal. Nii pärinevad Semperi sulest Verdi reekviemi ja Bachi h-moll missa ettekannete (mõlemad 1965) retsensioonid. On märkimisväärne, et sellest perioodist puuduvad muusikateatri arvustused, mida Semper Eesti Vabariigi ajal sagedasti kirjutas, v.a teistes riikides käidud festivalidelt või muudelt välisüritustelt saadud muljed.

Loetletud Semperi arvustuste põhirõhk lasub sarnaselt Eesti Vabariigi aegse kontserdikriitikaga esitusaspektil, kuid sellele lisandub sageli taustinformatsiooni jagamine ja laiema konteksti loomine, mida saigi suurema leheruumi puhul hõlpsalt teha. Teistsuguse mulje loob võrreldes Postimehe arvustustega seejuures mina-vormi kasutamine ja julge enda subjekti – “mulle tundus”, “mulle meeldis” – sisse toomine. Moskva kammerorkestrist kirjutades alustas Semper kammerorkestri kui Euroopa sõjajärgse muusikaelu nähtuse kirjeldamisest, nimetades selliste koosseisude loomise eesmärke ning tööpõhimõtteid (SV 1960). Samamoodi kirjutas ta töökorraldusest ja ajaloost Leedu NSV Filharmoonia kammerorkestri puhul, rõhutades regulaarseid proove ja iga indiviidi teadlikku musitseerimist (SV 12.10.1962). Tallinna kammerorkestri kujunemist jälgides loetles ta korduvalt hüvesid, mida selline koosseis muusikaelule pakub. Nimelt andvat orkester võimaluse tutvuda klassitsismieelse muusikalise pärandiga, aitavat üldiselt koorikesksetel eestlastel paremini mõista keerulismat sümfoonilist muusikat (taas viide žanrite hierarhiale), pakkuvat väljundit kaasaegsetele heliloojatele, inspireerivat looma sarnaseid kollektiive ka teistes Eesti linnades (SV 10.03.1961).

ENSV Riikliku Filharmoonia keelpillikvarteti debüüdi puhul tõi Semper taas esile sellise koosluse olulisuse ning tões kahetsusega kvartetihuviliste vähesust eesti publiku seas, kuna ükski kvartett pole seni piisavalt kaua tegutsenud, et kuulamisharjumus võinuks välja kujuneda (SV 11.11.1961). Sarnane emotsioon valdas teda Tšehhist tulnud Smetana nimelise kvarteti

kontserdil: “Kui kahju, et meil ei ole niisuguseid kvartetitraditsioone! Siis oleks meie inimestel suurem tarve hea muusika järele ja sel kontserdil oleks olnud palju rohkem publikut kui seda nüüd oli.” (SV 20.12.1963)

Külalisdirigentide või -interpretide puhul tutvustas Semper lugejale muusiku elukäiku ja/või haridusteed ning saavutusi, vähem tuntud heliloojaid ise loomustas helikeele ja kunstiliste taotluste kaudu. Pikemaajalises Tallinna kammerorkestri jälgimises tõi Semper alatihti võrdlusi varasema seisuga, leides üles edusammud ning dokumenteerides ka vajakajäämised. Korduva soovitava kvaliteedina rõhutas ta järjepidevat, visa tööd nii individuaalsel kui kollektiivsel tasemel (SV 26.01.1962). Interpretatsiooni puhul hindas Semper jätkuvalt kõrgelt isikupära ning süvenemist esitatavasse teosesse. Kuulates Schumanni “Liblikaid” prantsuse pianisti Samson François’ esituses, tões ta, et

see oli midagi sootuks teist, kui me tavaliselt oleme harjunud kuulma. Ja pani mõtlema: kas mõned interpreedid ei varja oma fantaasiapuudust, esitades “autori tahte” sildi all väljakujunenud šabloonid? Muusika on aga palju rikkam, ta ei ole klišee, vaid elav, alati kordumatu, ja sisaldab tohutuid võimalusi. (SV 3.12.1965)

Organisatsioonikriitika väljendus Aurora Semperil peamiselt mures, kas kammerkoosseise piisavalt toetatakse. Ta pakkus, et kammerorkestrile hangitaks kvaliteetsemad pillid (SV 10.03.1961) ning antaks sobivad harjutusruumid piisavate proovide läbiviimiseks (SV 26.01.1962), keelpillikvartetile aga loodaks stabiilsed eksisteerimisvõimalused (SV 11.11.1961) 1965. aastal soovitas ta, et kammerorkestri kontsertidele tuleks leida uus toimumisaeg, et vältida konkurentsi kirjanduslike kolmapäevadega Kirjanike Majas (SV 22.01.1965).

Ideoloogiline sõnum on Semperi arvustuses võrdlemisi sordiini all. Mõningaid viiteid võib leida nõukogude muusika väidetavale üleolekule kapitalistliku läänemaailma loomingust ja marksistlik-leninlikule kunstikäsitlusele, kuid igal juhul ei ole need esiplaanil. Tundub, et poliitilised hoiakud läksid käiku siis, kui oli oht n-ö tasakaalust välja minna ja liigselt läänelikuga rahul olla. Eriti ilmekalt illustreerivad seda muusikamärkmed Lääne-Saksamaalt, kus Semper 1963. aastal koos nõukogude muusikute grupiga Müncheni muusikafestivali külastas, peatudes ka mitmes teises linnas. Üldiselt positiivsesse kuvandisse oleks nagu otsitud tasakaalustavaid negatiivseid detaile, näiteks Bayreuthi muljetest: “Leiame Pidumängumaja osaliselt tellingutes. Rahanappuse tõttu oli Wagner sunnitud ehitama teatrisaali puust. See tuli kasuks akustikale. Nüüd on puu pehkinud ja nõuab uuendamist, kuid jälle teeb raskusi majanduslik külg. Ega siis igal pool kunsti nii suurejooneliselt toetata kui meil.” (SV 7.11.1963)

Ideoloogia mõju võib näha ka Bachi h-moll missa arvustuses (5.11.1965), õigemini selles, mis tekstist puudu on. Nimelt ei puudutanud Semper üldse teose sisu ja tähendust (kuigi harilikult ta esiettekannete puhul seda tegi), vaid tegeles ainult esituse hindamisega, millest võib lugeda välja religiooniga seotud teemade vältimist.

Moskva kammerorkestri arvustuses nimetas Semper mitut väljapaistvat lääne orkestrit, kuid lisas, et Rudolf Baršai kollektiivi eristab kõigist teistest “kaasaegsuse tunne, elulähedus, oskus vanas muusikas alla kriipsutada neid külgi, mis seda lähendab meie ajale. See on hinnatav joon, mis hoiab eemale kuivusest ja akademismi langemise ohust” (SV 1960). Kaasaegsuse positiivne toonitamine peegeldab siin Nõukogude Liidus 1960. aastatel esinenud elavat arutelu “kaasaegsuse” kui nähtuse üle nii muusikas kui ka teistes kultuuri-valdkondades (Kaljula 2014: 246; Kõlar 2022). Kommunistliku partei algatatud kampaania eesmärk oli tuua uuendusi loometegevuse kontseptsiooni, mida nõudis omakorda sulaperioodil tekkinud vabam õhkkond ja tihedamad kokkupuuted läänega. Et riigi juhtkond pidas vajalikuks reguleerida professionaalset kunstiloomingut ning pidurdada läänelike “tagurlike” ideede levikut, tõstatati erinevates loomeliitudes hulgaliselt partei kontrollitud kaasaja-teemalisi arutelusid, mille tulemuseks pidi olema “õigete” printsiipide võidule pääsemine (Kõlar 2022).

Niisiis sooviti näidata kaasaegsust nõukogulikus kontekstis positiivse nähtusena, vaenuliku lääne paradigmas aga negatiivse varjundiga. Taolise suhtumise näiteid esineb ka Semperi arvustustes. Leedu NSV Heliloojate Liidu pleenumi kajastuses tõdes Semper kiitvalt, et leedu heliloojad on välja astunud senistest kitsastest raamidest avaramale, kaasaegsemale teele (SV 5.11.1965). Bohuslav Martinů teostel peatudes möönis aga Semper, et just tšehhi muusika põlised traditsioonid ning rahvalaul olid aidanud heliloojal säilitada sidet rahvaga ning “jääda iseendaks kaasaja muusika keerdkäikudes”. Tema sümfoonia kuulnud kujund hirmuäratava kiirusega arenevast kaasaegsest tehnikast viitavat aga katsele leida väljapääsu “lääne kaasaja tsivilisatsiooni ummikust” (SV 2.12.1960).

Omaette huvitav on nõukogulikus kaasaja-teemalises retoorikas dodekafoonia küsimus. Ehkki tegu on täiesti eri kategooriatesse kuuluvate nähtustega, mida pole loogiline vastandada, leiti partei ametlikus käsitluses just dodekafoonilises kompositsioonimeetodis nõukoguliku “kaasaja” suurim vaenlane (Kõlar 2022). Sellise hoiaku taustal on eriti tähelepanuväärne Semperi püüd dodekafoonia kasutamist õigustada. Poola helilooja Florian Dąbrowski teost kommenteerides nentis ta järgnevat: “Selle üldiselt realistlikus stiilis kirjutatud teose kahes osas on kasutatud deklamatsiooni saatena dodekafooniat kõrvale

täiesti vastuvõetaval kujul” (SV 14.12.1962). Suhtumisest dodekafooniasse kõneleb näitlikult ka löik Eduardas Balsyse loomingus iseloomustusest: “Teoses on vabalt kasutatud dodekafooniat. Selle asemel et võidelda dodekafooniat kui mingi abstraktse fantoomi vastu, oleks nõukogude heliloojad võinud juba ammu seda kompositsioonivõtet õigesti kasutades talle muusikalises loomingus õige koha kätte näidata, nimelt kui üks abinõu sisulise tuuma väljatoomiseks” (SV 5.11.1965).

Kahtlemata kujundas sellist hoiakut Semperi enda välismaa-kogemus, kus Euroopa metropolides oli võimalus kuulda mitmekesisest muusikat ning jälgida erinevusi sellele reageerimises, näiteks meenutas Semper Igor Stravinski kontsert klaverile ja puhkpillidele ettekannet Berliinis autori enda juhatusel, “mille üle löödi tollal lahinguid”. Taolist maailmavaadet mõjutas nähtavasti ka tema isikus peitunud suur uudishimu ning soov pidevalt midagi uut kogeda, nagu ta enda kohta ise ütles.

Suhtumine eesti uudisloomingusse tundub Aurora Semperi puhul olevat heatahtlik. Kirjutades Jaan Räätsa kontsert kammerorkestrile, leidis ta, et ehkki Räätsa teoste ümber on vaidlusi tekkinud, ei kutsu antud teos küll poleemikat esile. “See tore, elurõõmsalt mõjuv teos on terviklik, loogiliselt arendatud ja selge ning seetõttu kuulajaile arusaadav” (SV 29.12.1961). Noore Kuldar Singi kontsertiino flöödile, keelpillidele ja löökpillidele tundus Semperile stiililt pisut ebauhtlane, kuid siiski väga andekas (SV 26.01.1962). Arvo Pärdi esimene sümfoonia olevat publikut kaasaegse helikeelega üllatanud, kuid siiski tundus see teosena, milles ei ole “tühje kohti ega puru silma ajamist” ning mis on veenev oma vormikindluses ja arenguloogikas (SV 24.12.1965).

Viimaks tuleks öelda, et Semper kirjutas väga harva kellestki otse negatiivselt. Tema põhimõteteks oli diplomaatiline väljendusviis, takti- ja tasakaalutunne. Semper on öelnud, et mahategevast arvustust on huvitavam kirjutada ja lugeda, aga lõpuks pole see perspektiivikas töö. Arvan, et selline lähenemine tuli paljuski Semperi isiksusest, iseloomust: kaasaegsed on kirjeldanud teda väärrika tõelise daamina.

Kokkuvõtteks

Võrreldes 1930. aastate lõpus ja 1960. aastatel kirjutatud Aurora Semperi arvustusi, mis ilmusid väga erinevas ühiskondlik-poliitilises kontekstis, tuleb esile piisavalt palju ühisjooni. Kahe ajastu tekstide sarnasuseks on kammerkoosseisude ja sümfooniakontsertide eelistamine ning esitusaspektile keskendumine, (ajaloolise) taustsüsteemi loomine ning kollektiivi/interpreedi pikaajalise

arengu jälgimine. Samuti on suhtumine eesti heliloojate uudisloomingusse ja üldse kaasaegsetesse kompositsioonimeetoditesse üldiselt toetav. Erinevusena võib täheldada nõukogudeaegsetes retsensioonides koorikontsertide ja muusikateatri arvustuste puudumist ning tugevamat ideoloogilist sõnumit, mis ei ole esiplaanil, kuid mida Semper vajadusel oma hoiakutes, sõnastuses ja rõhuasetustes väljendas. Võib niisiis öelda, et Semperi subjektiivsus, mida mõjutasid kultuurilembene kodu, hea haridus, Lääne-Euroopas õppimise ja elamise kogemus, lai silmaring ja uudishimu kõige uue vastu, elu avara maailmavaatega kirjaniku kõrval ning delikaatne, daamilik iseloom, tuli nähtavale võrdlemisi vabas Eesti Vabariigi aegses ajakirjanduses ning jäi muutustele vaatamata püsima ka palju jäigematel ja ideoloogiliselt kontrollitavamatel nõukogude aastatel.

Kommentaariid

- ¹ Adele Brosse (1869–1956) oli baltisaksa klaveripedagoog, kes töötas aastatel 1919–1939 õppejõuna Tartu Kõrgemas Muusikakoolis, olles mitme eesti pianisti, sh Mall Sarv, Erna Saar, Eugen Kelder õpetajaks. Lahkus 1939. aastal Saksamaale. (Lippus 1990: 26)
- ² Austriast pärit Artur Schnabel (1882–1951) oli oma aja kuulsamaid pianiste ja pedagooge, eriti tuntud Beethoveni, Brahmsi ja Schuberti muusika interpreteerijana. Aastatel 1925–1933 õpetas Berliini Riiklikus Muusikaakadeemias (Glock & Plaistow 2001: 548).
- ³ Egon Petri (1881–1962) oli hollandi pianist, kes tegutses peamiselt Saksamaal, Šveitsis ja USAs; oli Ferruccio Busoni õpilane (Methuen-Campbell 2001: 506).
- ⁴ Paul Juon (1872–1940) oli Venemaal sündinud šveitsi helilooja. Aastatel 1911–1934 oli ta Berliinis tegev kompositsiooniõpetajana, tema õpilaste hulka kuulusid Philipp Jarnach, Hans Chemin-Petit, Heinrich Kaminski, Stefan Wolpe (Gudger & Levi 2001: 286).
- ⁵ Curt Sachs (1881–1959) oli saksa muusikateadlane, kes on enim tuntud pillide teadusliku klassifikatsiooni arendajana koostöös Erich von Hornbosteliga; õpetas 1920. aastatel Berliini kõrgkoolides (Mayer Brown 2001: 76).
- ⁶ Max Seiffert (1868–1948) oli saksa muusikateadlane ja arranžeerija, Philipp Spitta õpilane; tegeles peamiselt barokiajastuga (Bach, Buxtehude, Sweelinck) (Würz & Potter 2001: 51).
- ⁷ Lazar Lévy (1882–1964) oli prantsuse pianist, organist, helilooja ning pikaajaline pedagoog Pariisi konservatooriumis (Timbrell 2001: 615).
- ⁸ Prantsuse pianist, dirigent ja pedagoog Alfred Cortot (1877–1962) oli 20. sajandi tuntumaid nimesid klassikalises muusikas, eriti romantilise muusika interpreteerijana. Cortot oli kooli École Normale de Musique de Paris üks asutajatest ning tema meistrikursustel oli legendaarne kuulsus (Cooper & Timbrell 2001: 512–513).
- ⁹ Aurora ja Johannes Semperi tütre Lilian Semperist kujunes hinnatud pianist ja pedagoog, kes lõpetas Tallinna Riikliku Konservatooriumi (TRK) Heljo Sepa klassis ning täiendas end Moskva konservatooriumi aspirantuuris Jakov Zaki juures. Hiljem

esines soolokavade ja sümfooniaorkestri solistina, samuti saatja ja ansamblistina. Aastast 1960 oli TRK klaveriõppejõud (Kuljus 2017: 169–170).

¹⁰ Lapsed Siiri-Mall ja Lilian veetsid okupatsiooniaja nähtavasti Tartus, Aurora ise oli sunnitud varjuma maapiirkonnas. Vanem tütar Siiri-Mall haigestus ning suri 1944. aasta sügisel, väidetavalt samal päeval, mil Johannes Semper tagalast koju jõudis (TMM M 273: 31).

¹¹ Vahel hüüti Aurorat ka Roorikuks.

¹² Võrdluses tänapäevase kirjutaja subjekti teadvustava muusikakriitikaga torkab silma eranditult meie-vormi kasutamine, mis ühelt poolt taandab autori isikut, teisalt annab arvamusele justkui mõjusust juurde, luues teatud objektiivse “meie”. Tomsoni järgi oligi meie-vormi kasutamine 1930. aastatel üldlevinud reegel, minavormi kasutust esines vähe (Tomson 2014: 199).

¹³ Orkestrit ei tohiks segamini ajada samanimelise kollektiiviga (TKO), mille Tõnu Kaljuste asutas 1993. aastal ning mis on tegev tänapäevani.

Allikad

Rahvusarhiiv

ERA.R-2018.1.19a

TMM = Teatri- ja Muusikamuuseum

M273 Aurora Semper

Semper, Aurora 1938. Imre Ungari klaverikontsert. – *Postimees*, 6.12.

Semper, Aurora 1939. “Rigoletto” “Vanemuises”. – *Postimees*, 6.01.

Semper, Aurora 1939. Raoul Koczalski Chopini-õhtu “Vanemuises”. – *Postimees*, 13.01.

Semper, Aurora 1939. Leida Aalundi ja Talvi Jaldre kontsert kahel klaveril. – *Postimees*, 9.02.

Semper, Aurora 1939. “Simo Hurda” muusikaline külg. – *Postimees*, 19.02.

Semper, Aurora 1939. Akadeemilise Meeskoori kontsert ülikooli aulas. – *Postimees*, 22.02.

Semper, Aurora 1939. Ap.-õigeusu Tartu Jüri kiriku koori vaimulik. Kontsert. – *Postimees*, 6.03.

Semper, Aurora 1939. Jacques Serres'i ja Ady Levastre'i kontsert “Vanemuise” kontserdisaalis. – *Postimees*, 8.03.

Semper, Aurora 1939. Vanemuise Muusika Osakonna kontsert. – *Postimees*, 14.03.

Semper, Aurora 1939. Richard Odnoposofi kontsert. – *Postimees*, 16.03.

Semper, Aurora 1939. “Faust” “Vanemuises”. – *Postimees*, 4.04.

Semper, Aurora 1939. Valentina Riivese klaverikontsert esmaspäeval “Vanemuise” kontserdisaalis. – *Postimees*, 5.04.

- Semper, Aurora 1939. "Eugen Onegini" muusikaline külg. – *Postimees*, 6.04.
- Semper, Aurora 1939. Prof G. Ramini orelikontsert. – *Postimees*, 16.04.
- Semper, Aurora 1939. Miguel Candela esimene viiulikontsert. – *Postimees*, 24.04.
- Semper, Aurora 1939. Peter-kvarteti kontsert. – *Postimees*, 7.05.
- Semper, Aurora 1939. "Montmartre'i kannike" "Vanemuises". – *Postimees*, 19.09.
- Semper, Aurora 1939. Sümfooniaorkestri kontsert "Vanemuise" kontserdisaalis. – *Postimees*, 28.10.
- Semper, Aurora 1939. "Õueloož" "Vanemuises". – *Postimees*, 5.11.
- Semper, Aurora 1939. Oratoorium "Loomine" Pauluse kirikus. – *Postimees*, 7.11.
- Semper, Aurora 1939. Zelia Uhke-Aumere ja Hubert Aumere kontsert. – *Postimees*, 5.12.
- Semper, Aurora 1939. Bizet' "Carmen" "Vanemuises". – *Postimees*, 10.12.
- Semper, Aurora 1940. Jenny Siimoni (alt) kontsert "Vanemuise" kontserdisaalis. – *Postimees*, 24.01.
- Semper, Aurora 1940. Sümfooniaorkestri 4. kontsert. – *Postimees*, 29.01.
- Semper, Aurora 1940. Bruno Lukki klaverikontsert. – *Postimees*, 31.01.
- Semper, Aurora 1940. "Roxy" muusikalisest küljest. – *Postimees*, 17.02.
- Semper, Aurora 1940. Villem Õunapuu kontsert. – *Postimees*, 23.02.
- Semper, Aurora 1940. Sümfooniaorkestri V kontsert. – *Postimees*, 18.03.
- Semper, Aurora 1940. "Traviata" muusikaline külg. – *Postimees*, 14.04.
- Semper, Aurora 1940. "Traviata" uues koosseisus. – *Postimees*, 28.04.
- Semper, Aurora 1940. XXVIII kammermuusika-õhtu. – *Postimees*, 7.05.
- Semper, Aurora 1960. Juhatas Karl Ancerl. – *Sirp ja Vasar*, 2.12.
- Semper, Aurora 1961. Entusiastid laval, entusiastid saalis. – *Sirp ja Vasar*, 10.03.
- Semper, Aurora 1961. Väsimatut töötahet. – *Sirp ja Vasar*, 11.11.
- Semper, Aurora 1961. Õhtu kammermuusikaga. – *Sirp ja Vasar*, 29.12.
- Semper, Aurora 1962. Muljeid kontserdilt. – *Sirp ja Vasar*, 26.01.
- Semper, Aurora 1962. Meeldivad kontserdid. – *Sirp ja Vasar*, 12.10.
- Semper, Aurora 1962. Muusikamuljeid Poolast. – *Sirp ja Vasar*, 14.12.
- Semper, Aurora 1963. Muusikamärkmeid Lääne-Saksamaalt. – *Sirp ja Vasar*, 7.11.
- Semper, Aurora 1963. Kolm kammerkonserti. – *Sirp ja Vasar*, 20.12.
- Semper, Aurora 1965. Meeldejäävaid muusikaelamusi. – *Sirp ja Vasar*, 22.01.
- Semper, Aurora 1965. h-moll messi kuulates. – *Sirp ja Vasar*, 5.11.
- Semper, Aurora 1965. Isikupärane kontsert. – *Sirp ja Vasar*, 3.12.
- Semper, Aurora 1965. Möödunud kontserte. – *Sirp ja Vasar*, 24.12.

Kirjandus

Annus, Epp 2017. Ma tõstan klaasi vene rahva terviseks: sotskolonialismi diskursiivsed alustalad. – *Methis. Studia humaniora Estonica*. Nr 20, lk 4–26 (DOI:10.7592/METHIS.V16I20.13887).

Cooper, Martin & Timbrell, Charles 2001. Cortot, Alfred. – Sadie, Stanley (toim). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 6. London: Macmillan, lk 512–513.

Erm, Voldemar 1995. Muuseumimehe päevik. – *Looming* 5, lk 692–707.

Glock, William & Plaistow, Stephen 2001. Schnabel, Artur. – Sadie, Stanley (toim). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 22. London: Macmillan, lk 548–549.

Gudger, William & Levi, Erik 2001. Juon, Paul. – Sadie, Stanley (toim). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 13. London: Macmillan, lk 286.

Ha, Fong Wa 2017. *A cross-cultural comparison of evaluation in classical concert reviews in British and Hong Kong newspapers*. PhD thesis. University of Essex.

Hunston, Susan & Thompson, Geoff (toim) 2000. *Evaluation in text: authorial stance and the construction of discourse*. Oxford: Oxford University Press.

Järg, Tiia 1999. Aurora Semper 13. VII 1899 – 29. VI 1892. Sada aastat sünnist. – *Teater. Muusika. Kino* 7, lk 42–45.

Kaljula, Liisa 2014. Karm stiil – nõukogude kaasaegne kunst? – *Kunstiteaduslikke uurimusi* 1–2 (23), lk 246–252.

Keldõš = Keldysh, Iurii 1960. O kachestvakh sovetskogo kritika. – *Sovetskaia Muzyka* 10, lk 3–17.

Kirme, Maris 2014. Eesti muusikakriitikute põlvkondlikud maitseotsustused ja maitse normeerimine. – Kirme, Maris (koost). *Peatükke eesti muusikakriitikast enne 1944. aastat*. Tallinn: TLÜ kirjastus, lk 42–117.

Kuljus, Ene (koost) 2017. *Kirjad Moskvast*. Lilian Semperi kirjavahetus vanematega aastatel 1958–1961. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatrimuuseum; SE&JS.

Kõlar, Anu 2022. Vabaduse illusioon Eesti muusikas: sulaaeg. – *Eesti muusikalugu*. Käsikiri. Ilmumas 2023/2024.

Laak, Marin 2020. Teekonnad enne ööd. – Rummo, Paul (koost). *Euroopa, esteedid ja elulähedus: Semperi ja Barbaruse kirjavahetus 1911–1940*. 1. kd. Tartu: EKM Teaduskirjastus, lk 1117–1144.

Lippus, Virve 1990. Brosse, Adele. – *Eesti muusika biograafilise leksikon*. Tallinn: Valgus, lk 26.

Mayer Brown, Howard 2001. Sachs, Curt. – Sadie, Stanley (toim). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 22. London: Macmillan, lk 76.

Methuen-Campbell, James 2001. Petri, Egon. – Sadie, Stanley (toim). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 19. London: Macmillan, lk 506.

Mimnagh, Keely 2012. *The Music Criticism of Jacob Siskind: A Case Study of Corpus Linguistic Analysis*. Master's thesis. Ottawa: Carleton University.

Normet, Leo 1979. Aurora Semper 80. – *Sirp ja Vasar*, 13.07.

Rummo, Paul (koost). *Euroopa, esteedid ja elulähedus: Semperi ja Barbaruse kirjavahetus 1911–1940*. 1. kd. Tartu: EKM Teaduskirjastus.

Semjonova = Semenova, Adelina 2014. Tendentsii razvitiia muzykal'noi zhurnalistiki v Rossii kontsa XIX – nachala XXI veka. – *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta*, tom 156, kn 6, lk 120–131.

Semper, Aurora 1975. Polnudki tuuldevisatud töö. – Luur, August (koost). *Juhan Simm sõnas ja pildis*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 62–64.

Siirak, Erna 1982. Kirjanduslik Aurora Semper. – *Looming*. Nr 8, lk 1149.

Tauk, Helju 1969. Nii vahukoort kui leiba. – *Sirp ja Vasar*. 11.07, lk 6.

Timbrell, Charles 2001. Lévy, Lazare. – Sadie, Stanley (toim). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 14. London: Macmillan, lk 615.

Tomson, Maret 2014. Eestikeelse kontserdikriitika põhijooni 1930. aastail. – Kirme, Maris (koost). *Peatükke eesti muusikakriitikast enne 1944. aastat*. Tallinn: TLÜ kirjastus, lk 126–204.

Tool, Aare 2016. *Piiratud transponeeritavusega heliread ja vorm Eduard Oja muusikas*. Doktoritöö. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

Tükk, Reelike & Kirme, Maris 2014. Teoreetilised lähtekohad muusikakriitika käsitlemisel. – Kirme, Maris (koost). *Peatükke eesti muusikakriitikast enne 1944. aastat*. Tallinn: TLÜ kirjastus, lk 17–34.

Vahter, Artur 1962. Muusika, kriitika ja ajakirjandus. – *Sirp ja Vasar*, 26.10.

Veidemann, Rein 2000. *Kriitikakunst: uurimus kriitika olemusest ja toimest. Eesti kogemus*. Tallinn: Avita.

Würz, Anton & Potter, Pamela 2001. Seiffert, Max. – Sadie, Stanley (toim). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 23. London: Macmillan, lk 51.

Summary

The aspect of subjectivity in Aurora Semper's concert reviews published in different socio-political context

Meeta Morozov

Junior researcher

Department of musicology, Estonian Academy of Music and Theatre

meeta.morozov@eamt.ee

Keywords: Aurora Semper, concert reviews, music criticism, *Postimees*, *Sirp ja Vasar*, Soviet time

The article examines the subjective aspect in concert reviews by Estonian music critic, pianist, teacher and music historian Aurora Semper (1899–1982), investigating whether and how different socio-political context influenced the manifestation of Semper's subjective evaluations and taste in her writings for the newspapers *Postimees* (1938–1940) and *Sirp ja Vasar* (1956–1965). The paper focuses on the question of to what extent Semper's subjective aesthetic understandings developed by the 1930s, such as seeing chamber music at the top of the hierarchy of musical genres, her educational background, including piano studies and the experience of West European musical life, were expressed during the Soviet regime with its demands on re-evaluation of music according to the Marxist-Leninist ideology.

Comparing Semper's reviews written in the late 1930s and 1960s, enough common features emerge. The found similarities include the preference for chamber music/ensembles and symphony concerts as well as the focus on the performance aspect, interest in historical issues and the observation of the long-term development of the collective/artist. Also, the attitude towards contemporary music is generally supportive and favourable. As a difference, one can notice the absence of stage works' reviews in Semper's Soviet-era writings and a stronger ideological message which is not emphasized but which Semper expressed when necessary in her attitudes, as well as the use of language and emphases. It can therefore be concluded that Aurora Semper's subjectivity, which was strongly shaped by her studies in Europe (Germany, France) in the 1920s, broad mind and curiosity for knowledge, marriage to an intelligent and tolerant writer and politician Johannes Semper, music history teaching experience and a delicate character, became visible in the relatively free press of the independent Estonia in the 1930s and remained generally unchanged, despite the new socio-political context, in the much more rigid and ideologically controlled Soviet years.

Meeta Morozov

Meeta Morozov on Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia neljanda aasta muusikateaduse doktorant, kes keskendub oma töös muusikateaduse kateedri kujunemisloole nõukogudeaegses Tallinna Riiklikus Konservatooriumis. Ta on omandanud Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias *cum laude* bakalaureusekraadi muusikapedagoogikas ja magistrikraadi muusikateaduses.

Meeta Morozov is currently a fourth-year doctoral student in musicology at the Estonian Academy of Music and Theatre, focusing in her work on the formation of academic musicology in Tallinn State Conservatory during the Soviet period. She graduated from the same institution, obtaining a bachelor's degree in music pedagogy and a master's degree in musicology, both with honours.

meeta.morozov@eamt.ee