

**Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia**

**Anu Kõlar**

**CYRILLUS KREEK  
JA EESTI MUUSIKAELU**

**Väitekiri muusikaajaloos**

Eesti Muusikaakadeemia Väitekirjad 5  
**Tallinn 2010**

## Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Väitekirjad 5

Keeletoimetaja Tuuli Rehemaa  
Kujundus Maite Kotta

Uurimus on seotud EV Haridus- ja Teadusministeeriumi  
sihtfinantseeritavate teadusteedadega SF0152156s02 ja SF0150004s07  
ning riiklike programmide projektidega EKRM04-38 ja EKKM09-105.

EMTA muusikateaduste osakond  
Rävala pst. 16  
Tallinn 10143

Juhendaja: professor Urve Lippus  
Oponent: Janika Päll, PhD Tartu Ülikool, Filosoofiateaduskond

Kaitsmine toimub Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias  
15. veebruaril 2010 kell 16.30

© Anu Kõlar, 2010

ISSN 1736-0714

ISBN 978-9985-9797-9-2

Trükitud AS Spin Press, Regati 1, 11911 Tallinn

---

## Sisukord

Abstrakt .....	6
Lühendid .....	7
Eessõna .....	9
<b>1. Sissejuhatus</b> .....	<b>13</b>
1.1. Töö probleemist ja meetodist.....	13
1.1.1. Biograafia ja muusikabiograafia .....	14
1.1.2. Biograafiakirjutus tänapäeval .....	18
1.1.2.1. Subjekt ja tema kujutamine.....	20
1.1.2.2. Teksti konstrueerimine. Käesoleva töö struktuur .....	25
1.1.3. Paigafilosoofia ja selle rakendamine biograafias .....	29
1.2. Uurimisseis .....	33
1.3. Töö allikad .....	39
<b>2. Cyrillus Kreegi kujunemislugu ja muusikalised mõjutajad</b> .....	<b>42</b>
2.1. Kreegi lapsepõlvest, isast ja varastest muusikakogemustest.....	43
2.2. 1908–1921: Kreegi rännuaastad .....	55
2.2.1. Muusikaõpingutest Peterburi Konservatooriumis .....	55
2.2.2. Rahvamuusika kogumisest ja Oskar Kalda tähendusest Kreegi kujunemisel.....	60
<b>3. Cyrillus Kreek Haapsalu ja Läänemaa muusikaelu juhina 1920.–1930. aastatel</b> .....	<b>66</b>
3.1. Haapsalu Eesti Vabariigi aastail.....	67
3.1.1. Kuurort Haapsalu .....	67
3.1.2. Haapsalu ja selle ümbrus Kreegi elu- ja tööpaigana .....	71
3.1.2.1. Kreegi perekond.....	75
3.1.2.2. Kaaslinlastest sõbrad ja kolleegid.....	79
3.1.3. Haapsalu loovisiksuste linnana: Ernst Enno ja Cyrillus Kreek .....	82
3.2. Cyrillus Kreek ja Läänemaa muusikaharidus .....	86
3.2.1. Haapsalu hariduselu ja koolid .....	86

---

3.2.2. Cyrillus Kreek muusikaõpetajana .....	89
3.2.3. Muusikaõpetus Läänemaa Õpetajate Seminaris .....	91
3.2.4. Kreek LÕS-is: tema töövaldkonnad ja pedagoogilised põhimõtted.....	94
3.2.4.1. Kreegi laulmistunnid.....	95
3.2.4.2. Kreek pilliõpetajana.....	99
3.2.4.3. Kreegi töö muusikaringis ja LÕS-i kooride juures.....	100
3.3. Cyrillus Kreek, Haapsalu koorid ja laulupeod .....	103
3.3.1. Kreek kooridirigendina.....	103
3.3.1.1. Segakoori Heli kujunemine. Koori repertuaar ja kontserdid.....	106
3.3.1.2. Haapsalu Meeslaulu Ühingu meeskoor Eesti meeskooride kontekstis. Koori tegevus ja tähtsus Haapsalu muusikaelus .....	111
3.3.2. Läänemaa laulupeod.....	116
3.4. Cyrillus Kreek ja eestirootslaste muusika.....	120
3.4.1. Rannarootslased Läänemaal.....	120
3.4.2. Cyrillus Kreegi kokkupuuted rootslastega ja eestirootsi rahvamuusikaga.....	122
3.4.3. Cyrillus Kreegi roll rannarootslaste hariduselus ja kooriliikumises .....	125
<b>4. Cyrillus Kreegi loomingu- ja vaimuilm.....</b>	<b>128</b>
4.1. Helilooja Cyrillus Kreek .....	128
4.1.1. Komponeerimine kui eluviis .....	132
4.1.2. Inspiratsiooniallikad ja kompositsioonitehnikad .....	136
4.1.3. Cyrillus Kreegi suhted muusikaavalikkusega .....	144
4.2. Cyrillus Kreegi olulisemad teosed, nende esitused ja vastukaja.....	149
4.2.1. Varane koorimuusika .....	149
4.2.2. „Requiem” .....	156
4.2.3. Orkestriteosed.....	163
4.2.4. Rahvapäraste koraalivariantide ja kirikukoraalide töötused ..	167
4.3. Kreegi noodid- ja raamatukogu, muusika kuulamine .....	173

---

<b>5. Võimu diktaat helilooja, loomingu ja muusikaelu üle .....</b>	<b>184</b>
5.1. Ümberkorraldused Eesti muusikaelus 1940. aastate esimesel poolel.....	187
5.1.1. Tallinna Konservatoorium murranguaastail. Cyrillus Kreek konservatooriumi õppejõuna .....	191
5.1.2. Eesti Nõukogude Heliloojate Liidu asutamine ja selle esimesed tegevusaastad .....	194
5.1.3. Saksa aja kontserdielul Tallinnas. Olav Rootsi ja Cyrillus Kreegi koostöö.....	198
5.2. Sõjajärgsed aastad Eesti muusikaelus .....	205
5.2.1. Järel-eesti aeg .....	205
5.2.2. Totaalse stalinismi periood alates 1948. aastast.....	209
5.2.2.1. 1948.-1950. aastate ideoloogilised otsused ja nende mõju Eesti muusikaelule .....	211
5.2.2.2. 1950. aasta Cyrillus Kreegi elus .....	217
5.2.2.3. Cyrillus Kreegi teoste arutelud Heliloojate Liidu töökoosolekutel 1950. aastatel.....	225
5.3. Cyrillus Kreegi viimased eluaastad.....	234
<b>6. Kokkuvõte .....</b>	<b>239</b>
<b>Summary - Cyrillus Kreek and Musical Life in Estonia.....</b>	<b>245</b>
<b>Illustratsioonide nimekiri .....</b>	<b>252</b>
<b>Allikad ja kirjandus .....</b>	<b>253</b>
<b>Nimeregister.....</b>	<b>269</b>

---

## Abstrakt

Uurimus „Cyrillus Kreek ja Eesti muusikaelu” („Cyrillus Kreek and Musical Life in Estonia”) käsitleb ühe loovisiksuse – Cyrillus Kreegi – elukirjutuse kaudu muusikaelu erinevaid tahke ja protsesse Eestis. Töö esmaseks metodoloogiliseks lähtekohaks on muusikabiograafiline vaatlusviis, millele liituvad struktuuriajaloolise ja paigafilosoofilise meetodi aspektid. Selliselt kombineeritud lähene mine võimaldab üksikindiviidi mitmekülgset portreeterida ning näidata teda paljudes suhetes ja seostes kaasinimestega, erinevate institutsioonidega, muusika elu sündmuste ja arengutega ning tuua välja isiku ja tema sotsiaalkultuurilise keskkonna vastastikuseid mõjutusi.

Ajavahemik, mida sinne käsitus hõlmab, kattub üldjoontes Cyrillus Kreegi eluaastatega (1889–1962), kuid uurimus keskendub peamiselt neile ligi neljale kümnendile alates 1921. aastast, mil Kreek oli loojana ja Eesti muusikaelu osalejana kõige aktiivsem. Muutused ja pöörded uuritava subjekti elus on suuresti määranud käesoleva töö liigenduse ja struktuuri. Nii valmistab sissejuhatusele järgnev 2. peatükk ette põhiteemasid, milles tuuakse välja need inimesed ja sündmused Cyrillus Kreegi lapsepõlve- ja noorusajast, mis kõige enam kujundasid tema loomingulist natuuri, (muusikalisi) arusaamu ja hilisemaid töövaldkondi. 3. peatükis antakse ülevaade Kreegi laiahaardelisest tegevusest Haapsalus ajavahemikul 1921–1940, peatudes paiga muusikaharidusel, kooriliikumisel, kontsertidel, laulupäevadel ja eestirootslaste muusikaelul ning näidates Kreegi rolli nende alade edendamisel. Uurimuse 5. peatükk algab aastast 1940, mil Cyrillus Kreek kutsuti Tallinna Konservatooriumi õppejõuks. Konservatooriumi kõrval võetakse lähema vaatluse alla Heliloojate Liidu asutamine ja toimimine. Tollaste institutsioonide ja muusikainimeste tegevust mõjutavad otsustavalt okupatsioonivõimud ja totalitaarne ideoloogia, mille surve ja ulatuse kirjeldamine on üks peatüki keskseid teemasid.

Cyrillus Kreegi loomingu- ja vaimuilmade käsitlemisele on pühendatud uurimuse 4. peatükk. Selles arutletakse komponeerimise tähtsuse ja tähenduse üle helilooja igapäeva elus, tuuakse välja tema peamised loominguanrid ja inspiratsiooniallikad. Helilooja teoseid vaadeldakse peamiselt muusikaloolisest ja -elulisest aspektist, st kirjeldatakse nende saamislugu, asjaolusid, mis soodustasid või takistasid helitööde jõudmist Eesti kontserdipraktikasse ning vastukaja, mida need muusikaavalikkuses pälvisid. Kreegi noodi- ja raamatukogu ning raadiokuulamispäevikute põhjal püütakse portreeterida heliloojat kui avara huviveringiga intellektuaali.

---

## Lühendid

EAHS	- Eesti Akadeemiline Helikunstnike Selts
EELK	- Eesti Evangeelne Luterlik Kirik
ENHL või HL	- Eesti Nõukogude Heliloojate Liit
ENSV	- Eesti Nõukogude Sotsialistlik Vabariik
EK(b)P	- Eestimaa Kommunistlik (bolševike) Partei
EKHS	- Eesti Kultuurkapitali Helikunsti Sihtkapital
ELL või LL	- Eesti Lauljate Liit
EMO	- Estonia Muusikaosakond
EMTA	- Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia
ERA	- Eesti Riigiarhiiv
EÜS	- Eesti Üliõpilaste Selts
HMÜ	- Haapsalu Meeslaulu Ühing
HTK	- Hästitempereeritud klaviir
LÕS	- Läänemaa Õpetajate Seminar
LÜG	- Läänemaa Ühisgümnaasium
NSVL	- Nõukogude Sotsialistlike Vabariikide Liit
RR	- Eesti Rahvusraamatukogu
SOV	- Rootsi Hariduse Sõbrad (Svenska Odlinges Vänner)
TMM	- Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum
TMM M	- Muusikaosakonna fondid Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis
TMS	- Tallinna Meestelaulu Selts
TRK	- Tallinna Riiklik Konservatoorium
ÜK(b)P	- Üleliiduline Kommunistlik (bolševike) Partei
ÜK(b)P KK	- Üleliidulise Kommunistliku (bolševike) Partei Keskkomitee

alaptk	- alapeatükk
art	- artikkel
f.	- fond
ilm	- ilmunud
ingl k	- inglise keeles
jm	- ja muud
jms	- ja muu seesugune
jpt	- ja paljud teised
jt	- ja teised
koost	- koostanud, koostaja

---

kr	- kreeka
kt	- kohusetäitja
lk	- lehekülg
n.	- nimistu
nn	- niinimetatud
nr	- number
nt	- näiteks
n-ö	- nii-öelda
<i>op.</i>	- oopus
pseud	- pseudonüüm
ptk	- peatükk
s.	- säilik
sh	- sealhulgas
st	- see tähendab
toim	- toimetanud, toimetaja
tsit	- tsiteeritud
tõlk	- tõlkinud, tõlkija
v.a	- välja arvatud
vt	- vaata



---

## Eessõna

1989. aasta sügisel, Cyrillus Kreegi 100. sünniaastapäeva künnisel õppisime kammerkoor Gloriaga neli Taaveti laulu ja esitasime need komponisti juubelikontsertidel. Mõnda aega hiljem otsisime Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis asuvate helilooja käsikirjade hulgast välja kõik koraalile „Ma tulen taevast ülevalt“ loodud töötused. Leidsime neid viisteist, sealhulgas nii kiriku- kui ka rahvapärastele koraaliviisidele kirjutatud kolme- ja neljahäälsed, lihtsamad ja keerukamad teosed, ning laulsime ka need tervikliku tsüklina. Sel moel olime jõudnud tõelist häämingut, avastamisrõõmu ja senikogematut värskust pakkuva muusikalise teekonna algusse.

Õieti paotus umbes kaksikümmend aastat tagasi üks päris uudsesse helimaailma pea kogu Eesti muusikaavalikkuse jaoks. Cyrillus Kreek, kelle nimi oli vististi enamikule meist seostunud varem mõne naljalooga, nagu „Vanamees kündis“ ja „Ma kõndisin vainul“, või paari keeruka suure kooriteosega, nagu „Meil aiaäärne tänavas“ ja „Sirisege, sirbikesed“, avanes senitundmatu loojana – määratu hulga vaimuliku muusika autorina. Selle valdkonna meistritöödest hakkasid lauljate ja kuulajate ette järk-järgult jõudma rahvapäraste koraaliviiside miniatuursed kolmehäälsed töötused, aga samuti mitmed nõudlikumad kompositsioonid. Samas pakkusid tollased vabanemisprotsessid poliitilises ja vaimuelus ka muusikaloolastele võimalusi uuenenud küsimusepüstituste ja lähtekohtadega vaadelda Kreegi elukäiku ja loomingut, aga ka kultuuriajalugu üldisemalt.

Siinse töö autori edasine huvi Cyrillus Kreegi muusika ja isiksuse vastu leidis rakenduse esmalt mõnede teoste – Taaveti laulude (ilmunud 1989 ja 2003), „Requiem“ (1997 ja 2003) ja „Musica sacra“ (2002) noodiväljaannete ettevalmistamises põhiliselt koostöös kirjastusega SP Muusikaprojekt. Eriti inspireerivaks ja põhjalikule uurimisele kutsuvaks osutus aga Läänemaa Muuseumi ettepanek 2001. aastal aidata kaasa Kreegi kortermuuseumi asutamisele komponisti viimases elupaigas Haapsalus. Ekspositsiooni ettevalmistamise käigus avastasin Teatri- ja Muusikamuuseumis, et Kreegi väga mahukas isikuarhiivis on varjul veel sadu teosekäsikirju, tuhandeid lehti muud käsikirjalist materjali, dokumente, fotosid jpm. Ilmnes, et parimagi tahtmise juures suudan näitust ette valmistades läbi vaadata vaid osa tema fondist. Ent komponisti isik ja elukäik muutusid selle töö käigus nii ärgitavalt intrigeerivaks, et Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia professori Urve Lippuse julgustusel asusin doktoriõpingute raames Cyrillus Kreegi biograafiat ja tema seoseid Eesti muusikaeluga põhjalikult uurima.

---

Siinkohal tahaksingi südamest tänada oma juhendajat professor Urve Lipust, kes kõigi järgnenud aastate jooksul on andnud palju konstruktiivset nõu, pakkunud uusi ideid, innustanud väsimusehetkil jätkama ja lugenud süvenenult väitekirja haraliselt valminud osi. Suur tänu ka tõelisele Kreegi-spetsialistile, dotsent Tiia Järgile, kes on juhtinud tähelepanu mitmetele seostele ja detailidele, mida ma ise pole osanud märgata. Väärtuslikku mõtlemisainet nii ajalookirjutuse metodoloogiliste probleemide kui ka muusikateoreetiliste küsimuste osas on andnud töö peatükkide arutelud muusikateaduse osakonna koosolekutel. Aitäh nende käigus saadud paljude kasulike nõuannete ja abi eest Kristel Pappelile, Jaan Rossile, Toomas Siitanile, Mart Humalale, Kerri Kottale, Janika Orasele, Geiu Rämmerile, Ilvi Raunale, Marju Rajule ja Gerhard Lockile.

Hea meel on püsivate kontaktide üle Läänemaa Muuseumiga. Sealsete teadurite korraldatud ajalookonverentside ettekannete ja artiklikogumike kaastööde kaudu on mul olnud võimalus käsitleda mitmest aspektist Kreegi sügavaid seoseid kodulinna Haapsaluga, aga tajuda ka isiklikult selle paiga ainulaadset rahulikku võlu. Soojusega mõtlen Kreegi kortermuuseumi abivalmis perenaisel Sirje Rahumägil, kes on vahendanud palju huvitavat teavet helilooja suhetest perekonna, õpilaste ja sõpradega. Aitäh ka kõigile teistele haapsallastele, kes on jaganud oma muljeid ja mälestusi väljapaistvast kaaslinlasest ning tundnud huvi tema muusika vastu, lauldes seda kohalikes koorides ja külastades juba traditsiooniks saanud Kreegi päeva kontserte iga aasta juunikuu alguses. Nende korraldamise ja juhtimise au kuulub dirigent Tõnu Kaljustele.

Töö käigus sai minust pikaks ajaks Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumi püskülastaja. Kohtasin sealses muusikaosakonnas alati vastutulelikku suhtumist ning olen selle eest tänulik kõigile töötajaile. Samuti tänan Heidi Heinmaad Eesti Rahvusraamatukogu kunstide teabekeskusest ja Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia raamatukogu inimesi lahke abi eest. Aitäh ka keeleteimetaja Tuuli Rehemaale Eesti Keele Instituudist ja kujundaja Maite Kottale. Veel kuulub muu tänu kahele paigale: Väana mõisale ja Pirita kloostrile, mille inspireeriv vaikne keskkond on olulistel aegadel kaasa aidanud väitekirja valmimisele. Suur aitäh Väana mõisakooli juhatajale Maris Viisilehele ning Birgitta ordu õdedele ja ema Riccardale külalislahkuse ja erakordsete kirjutamiskohtade võimaldamise eest.

Ja lõpuks: kõige soojem kallistus ja pikk pai kogu perekonnale. Aitäh teile, Margo, Juko-Mart koos Maarja ja Markusega, Kadri-Liis koos John-Henry ja Kennet-Jaaniga, Taavi-Hans, Johan-Eerik, Helme-Reet ja Karl-Ustav, et olete olnud lõpmata osavõtlikud, tublid ja kannatlikud!

Tallinnas, 3. detsembril 2009  
Cyrillus Kreegi 120. sünniaastapäeval





## 1. Sissejuhatus

### 1.1. Töö probleemist ja meetodist

Käesolev uurimus keskendub peamiselt ühe inimese – Cyrillus Kreegi elule. Sellest tulenevalt on töö käsitlusviis määratletav biograafilise meetodina. Siinse biograafia erijooneks on taotlus siduda ühe isiku elulookirjeldus tihedalt teda ümbritsenud ja temaga vastastikustes mõjutustes olnud kontekstiga. Viimase all mõistan eelkõige Eesti muusikaelu, aga ka laiemat ajastu kultuurilist ja sotsiaalset tausta, mida püüan konstrueerida ühe inimese kaudu.

Cyrillus Kreegi enam kui seitsme kümnendi pikkune elukäik (1889–1962) hõlmas eri sotsiaalkultuurilisi ja poliitilisi perioode, mil kõigis muusikaelu valdkondades leidsid aset põhjalikud muutused. Ent käesoleva töö eesmärk ei ole siiski tolle ajastu Eesti muusikaelu panoraamne kujutamine. Muusikaelus toimunud on siinse käsitluse jaoks olulised need protsessid, sündmused, paigad ja institutsioonid, millega Kreek oli vahetult või kaudsemalt seotud. Seega kujuneb Cyrillus Kreegi isik ja tema biograafia teljeks, mille ümber ja mille kaudu avatakse muusikaelu eri tahke. Teisisõnu: käsitluse tulevaid muusikaelu valdkondi valitakse ja vaadeldakse isiksusekesksest aspektist.

Cyrillus Kreek kuulub Eesti kultuuriloos Juri Lotmani sõnu kasutades „biograafiaga inimeste” (Lotman 1999a: 365) ringi eelkõige tänu oma muusikaloomingule, seega – seoses heliloojaks olemisega. Käesolev töö ei ole aga tema loomingule pühendatud monograafia: ka Kreegi kompositsioone käsitlen peamiselt muusikaloolises ja -elulises võtmes, kirjeldades neid ajaloolisi aegruumilisi tingimusi, milles teosed sündisid, kuidas jõudsid ettekanneteni ja millist vastukaja pälvisid. Samuti püüan arutleda komponeerimise ja helitööde üle lähtuvalt Kreegi andelaadist, muusikalistest kogemustest ja muudest loomingu mõjutavatest aspektidest. Lisaks heliloomingule on Kreek Eesti muusikasse jätnud jälje ka muusikapedagoogina, dirigendina, rahvamuusika kogujana, ees- tirootslaste muusikategevuse edasiviijana jne. Kreegi tegevuse iseloomustami-

seks neis muusikaelu valdkondades kaasan nii poliitilise kui ka sotsiaaljaloo aspekte ning ideid paigafilosoofiast.

Biograafilist meetodit võib käesoleva töö keskse käsitusviisina pidada seaduspäraseks, kuna peamiseks uurimisobjektiks on üksikindiviidid. Järgnevalt kirjeldangi biograafia mõistet, ajaloolist kujunemist ja nüüdisaegseid seisukohti elulookirjutuses, seostades neid oma töö probleemipüstitusega.

Siinse uurimuse meetod hõlmab ka spetsiifilisi aspekte, millest olulisemad on nn paigafilosoofia ja muusikaelu kirjelduse paigutamine biograafia konteksti. Nimetatud vaateviiside kaasamise põhjused on subjektiivset laadi. Mida rohkem õppisin eri allikate kaudu tundma Cyrillus Kreegi elukäiku, karakterit ja tema loominguist natuuri, seda ilmsemaks sai, et üks tema isiksuse olemuslikke tunnuseid oli paigatruudus. Kõige selgemalt väljendus see tõsiasjas, et Läänemaa, kus oli Kreegi sünni- ja lapsepõlvkodu, valis ta hiljem ka oma ainsaks püsielupaigaks. Haapsalu ja selle ümbrus kujunes ühelt poolt helilooja jaoks inspireerivaks elu- ja loomekeskkonnaks, teiselt poolt andis Kreek suure hulga oma energiast ja ajast kodukoha kultuuriliseks edendamiseks. Selliseid suhteid indiviidi ja paiga vahel selgitab ja kirjeldabki paigafilosoofia. Teine töö metodoloogiline erijoon – biograafia tihe sidumine muusikaeluga – on seotud minu huvi ja sooviga vaadelda muusikaelu ajaloolisi institutsioone, nähtusi ja protsesse üksikisiku seisukohalt. Püüan mõista ja mõtestada neid rolle ja positsioone muusikaelu mitmesugustes valdkondades, mis Cyrillus Kreegil olid elu erinevatel perioodidel ja erinevais sotsiaalkultuurilistes keskkondades.

### 1.1.1. Biograafia ja muusikabiograafia

Biograafia (kr *bios* 'elu' + *graphō* 'kirjutan') on üks elust kirjutamise alaliikidest,<sup>1</sup> mille all mõistetakse üksikindiviidi elu käsitlevat narratiivset teksti. Kuna inimese elukäiku ja tegevust kujundavad ja mõjutavad paljud tegurid, tingimused, sündmused ja impulsid, kujuneb biograafia interdistsiplinaarseks käsitusviisiks ja kirjutuseks, mis paigutub ühiskonna-, ajaloo- ja kultuuriuurimise, antropoloogia ja psühholoogia kokkupuutealale.

Kirjandusliku žanrina ühendab biograafiat ilukirjandusega taotlus muuta inimene (biograafia subjekt) jutustuse kaudu n-ö elavaks, kirjeldades tema si-

---

<sup>1</sup> Inglisekeelne üldtermin *life writing* (Jolly 2001) hõlmab nii biograafiat, autobiograafiat kui ka muid elust kirjutamise vorme, näiteks päevikuid ja kirju. Mõiste *life writing* eestikeelseks vasteks on kirjandusteaduses pakutud „elust kirjutamist“ või „elukirjutust“ (Annuk 2006a: 20).

seilma ja suhestumist ümbritseva maailmaga. Erinevalt ilukirjandusest on (akadeemiline) biograafia aga dokumentaalne, põhinedes reaalselt eksisteerinud inimese elul ning sisaldades tõestatavat lähtematerjali. Neid eriomaseid tunnuseid on uurijad pidanud biograafi ja lugeja vahelise usaldussuhte tekkimise allikaks (Annuk 2006a: 22) või koguni üheks biograafia järjest kasvava populaarsuse põhjuseks (Lenneberg 1988: 3). Traditsioonilise biograafia ülesehituses on sarnasust ka realistliku romaaniga, kuna mõlemad iseloomustab „kõiketeadev narratiivsus, korduvad teemad ja sümbolid ning sündmuste lineaarne kronoloogiline esitamine, mis varustab lugejad täielikkuse ja suletuse illusiooniga“ (Pekacz 2004: 42).<sup>2</sup>

Ajalookirjutuse vormina saab biograafiat käsitada selle tõttu, et selle subjekt on ajalooline: isegi siis, kui elu, mida uuritakse, kestab ja ulatub olevikku, jääb biograafi uurimisaines ikkagi möödunudusse. Nii nagu ajalookirjutuse jaoks liigendavad minevikku vastava valdkonna pöördepunktid (poliitikas, kultuuri-ajaloos jm), piiristavad biograafia käsitlusaega selle olulisima subjekti – uuritava indiviidi eludaatumid ja tegevusaeg. Aja kulg ja möödumus võivad suuresti määrata ka biograafia teksti struktuuri (Jolly 2001).

Muusikabiograafia<sup>3</sup> on biograafia alaliik, mille keskmes on isikud, kelle elu oli või on seotud muusikaga. Traditsiooniliselt kuuluvad muusikabiograafia subjektide hulka eelkõige heliloojad ja muusika esitajad, aga ka pillimeistrid, libretistid, kirjastajad, asjaarmastajatest muusikud, metseenid, muusikateadlased jt. Maynard Solomoni määratluse järgi keskendub muusikabiograafia inimese elu „sündmuste, mõjude ja suhete dokumenteerimisele ja tõlgendamisele, kuid selle [biograafia] legitiimne uurimisala ulatub kuni bioloogilise ja esivanemate pärandini, sotsiaalsete ja ajalooliste seosteni, muusikalise traditsiooni ja intellektuaalse keskkonnani“ (Solomon 2001: 598).<sup>4</sup> Niisiis on muusikabiograafia sub-

<sup>2</sup> „Musical biography typically develops in a way similar to a realistic novel: [...] omniscient narration, repeating themes and symbols; and a linear, chronological presentation of events provide readers with the illusion of totality and closure“ (Pekacz 2004: 42).

Viimase aja diskussioonides biograafia teoreetiliste ja metodoloogiliste küsimuste üle on elulookirjutuse koherentsus, lineaarsus ja biograafi kõiketeadvus kahtluse alla seatud; sellest lähemalt allpool.

<sup>3</sup> Nii eesti kui ka inglise keeles on samatähenduslikena kasutusel termini lühem ja pikem kuju, vastavalt muusikabiograafia / muusikaline biograafia ning *music biography* (nt Solomon 2001: 598) ja *musical biography* (Pekacz 2004 ja 2006). Valdavalt kasutan oma töös lühemat varianti „muusikabiograafia“, mida analoogilistel juhtudel (muusikaline lavastus *pro* muusikalavastus või muusikaline kasvatus *pro* muusikakasvatus) eelistab ka „Eesti õigekeelsussõnaraamat OS 2006“.

<sup>4</sup> „Music biography centres on the documentation and interpretation of events, influences and relationships in a life, but its legitimate field of inquiry extends to the biological and ancestral inhe-

jektide ring avar, uurimisvaldkonnana hõlmab see eri distsipliine ning pakub biograafiale laia ja võimalusterohket tööpõldu.

Muusikabiograafia žanr ja sellesse suhtumine on viimaste aastasade jook-sul teinud läbi suured muutused. Tuginedes žanri kujunemislugu käsitlenud autoritele (Lenneberg 1988, Solomon 2001, Pekacz 2004), toon sellest järgnevalt välja mõned olulisemad perioodid ja murdepunktid. Elulookirjutuse alguse võib dateerida 18. sajandi keskpaigaga, mil entsüklopeediate ja muusikaperioodika tarvis fikseeriti andmeid heliloojate perekonna, õpetajate ja tööpostide kohta. Alates 18.-19. sajandi vahetusest muutus pilt märksa kirjumaks: kõrvuti biograa-fiatega, kus eluloofaktid olid kombineeritud mälestuste ja anekdootidega, anti välja peamiselt ajaloolistest dokumentidest (näiteks kirjadest) koosnevaid tekste ja ilmusid nii arhiiviuuringutel põhinevad kui ka fantaasiaküllased belletristli-kud biograafilised käsitlused. 19. sajandi teine pool tähistas žanri tõusuaega, mis väljendus suurte heliloojate monumentaalsete elulugude seeriates (nt Friedrich Chrysanderi „G. F. Händel“; Philipp Spitta „Johann Sebastian Bach“ jpt), samuti asjaolus, et paljud biograafiad said lugejate hulgas vägagi populaarseks. Laia huvi pälvinud elulugude autorid olid sageli asjaarmastajatest muusikasõbrad, sh naised, kes osavate kirjutajatena ning ajavaimust kantuna kujutasid heliloojat romantilise kangelasena, jumalikku inspiratsiooni vahendava geeniusena.

Biograafia positsiooni muusikateaduse paradigmas määrasid pikaks ajaks Guido Adleri seisukohad 1885. aastast. Tema programmiline artikkel „Muusi-kateaduse valdkond, meetodid ja eesmärk“ („Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, Adler 1885: 5–20), mis uurib ja süstematiseerib muusika-teadust akadeemilise distsipliinina, seab keskmesse kunstiteose ja selle uuri-mise. Sellest tulenevalt on seaduspärane, et biograafia asetab Adler muusika-teaduse valdkondade hierarhias madalale – muusikaajaloo abiteaduste hulka kõrvuti muusikähenduste, õppeasutuste ja esituste statistikaga jm (Adler 1885: 16). Seega ei ole muusikabiograafia Adleri järgi üldse iseseisva uurimisvaldkon-nana käsitatav.<sup>5</sup> Niisugust suhtumist elulookirjutusse tõlgendab Jolanta Pekacz Guido Adleri „sooviga hoida uut distsipliini [muusikateadust] heas kuulsuses („teaduslikkuse“ abil), vabana vohava kirjandusliku biograafia heitlikest mõju-dest; samas kaitstes muusikale omistatud autonoomsust püüete eest seletada

---

ritance, the social and historical nexus, the musical tradition and the intellectual milieu” (Solomon 2001: 598).

<sup>5</sup> Guido Adler, kes kirjutas monograafia oma lähedasest sõbrast Gustav Mahlerist („Gustav Mah-ler“; Viin: Universal 1916), jäi oma printsiipidele kindlaks, käsitledes põhjalikult tema teoseid ja puudutades vaid väga põgusalt Mahleri elukäiku ja isiksust (Lenneberg 1988: 7).



seada helilooja emotsionaalse seisundi kaudu või lähtuvalt muusikateadlaste hinnangutest” (Pekacz 2004: 49–50).<sup>6</sup>

Adleri esitatud hierarhiline süsteem, mille üheks osaks oli antibiograafiline hoiak, mõjutas muusikalookirjutust aastakümneid. Ühe, kompromissi otsiva võimalusena sellega sobituda, ilmus muusikaloolaste heliloojakäsituselisse selline „elu ja loomingu” mudel, kus elukäik ja teoste analüüs esitati küll ühtede kaante vahel, kuid hoiti samas teineteisest lahus.<sup>7</sup> Teiseks võimaluseks püüelda positivistliku „teadusliku biograafia” ideaali poole sai nn dokumendibiograafia – kronoloogiliselt järjestatud dokumentide kogu heliloojate elust (näiteks Otto Erich Deutsch’i koostatud dokumendikogud Schuberti, Händeli ja Mozarti kohta, ilmunud vastavalt 1913–1914, 1955 ja 1961). Põhimõtteliselt lähedased, dokumentidele ja eluloolistele faktidele tuginevad, on ka need biograafilised andmed, mis ilmusid ja ilmuvad teatmeteostes, leksikonides, kataloogides, intervjuudes jm. Et aga biograafia oluline tunnus on teksti narratiivsus ja autoripoolne interpretatsioon, ei saa viimati nimetatud võimalusi ja lähenemist elulookirjutusena arvestada. Kokkuvõtlikult konstateerib Maynard Solomon, et 20. sajandi esimese kolmveerandi vältel muutus biograafia muusikateadlaste silmis perifeerseks. Muusikateadus loovutas elulookirjutuse „mitteakadeemilistele biograafidele ja muusikaajakirjanikele” (Solomon 2001: 599, 600). Viimast tõdemust on väljendanud ja täiendanud ka Carl Dahlhaus: „20. sajandil häabus biograafia koos väljenduslikkuse esteetikaga järk-järgult; teadus hülgas selle ala, andes maad massimeediale. Biograafia pärand langes sotsiaaljaloolole ja retseptiooniloole, mille meetod tuleneb väitest, et mõistmaks muusikat ajalooliselt, peame seda vaatlema sotsiaalse funktsiooni raames, st kui protsessi, mis ei hõlma üksnes teoseid kui tekste, vaid ka nende esitust ja retseptiooni.” (Dahlhaus 1977: 46; ingl k Dahlhaus 1983: 26–27).<sup>8</sup>

<sup>6</sup> „Adler’s low opinion of the uses of biography for musicology [...] can be interpreted as his desire to keep the new discipline reputable (by being “scientific”) and clear of the unsettling impact of an expanding literary biography, as well as to protect the assumed autonomy of music from attempts to explain it through its author’s emotional states, or from any other biographical or contextual contamination” (Pekacz 2004: 49–50).

<sup>7</sup> Hans Lenneberg nimetab Hermann Aberti kirjutatud Mozarti biograafiat („Wolfgang Amadeus Mozart: eine Biographie”, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1920) õnnestunud erandiks elukäigu ja loomingu ühendamisel, mis loob Mozartist elava portree oma ajastu kontekstis ning kus on suudetud isiksuse käsitusel loomulikult moel ühendada teoste analüüsiga. Lenneberg leiab, et see on siiski seotud Aberti ilukirjandusliku talendi ja võimekusega ning Aberti „Mozart” on „biograafia[žanri]s sama, mis „Üheksas” sümfooniade hulgas” (Lenneberg 1988: 7).

<sup>8</sup> „Die Nachfolge der Biographik, die im 20. Jahrhundert zusammen mit der Ausdrucksästhetik allmählich zerfiel und deren Terrain von der Wissenschaft geräumt wurde, um von der Publizistik okkupiert zu werden, ist der sozial- und wirkungsgeschichtlichen Methode zugefallen, deren ästhetische Prämisse in der Behauptung besteht, daß Musik, um geschichtlich verstanden zu werden,

Carl Dahlhaus, kelle tekstid on alates 1970. aastate lõpust olnud muusikaloo metodoloogias teednäitavad ja mõjukad, suhtus biograafiikirjutusse seega kriitiliselt. Tema jaoks on biograafiline meetod kas üks positivismi variantidest (mis viib n-ö dokumendibiograafiani) või nõuab elulookirjutust, nagu juba viidatud, sotsiaal-ajaloolist lähenemist. Neil kahel käsitlusviisil „on ainult üks ühisomadus, nimelt negatiivne omadus: mõlemad eitavad täielikult süüvimist muusikateosesse endasse” (Dahlhaus 1977: 47).<sup>9</sup> Dahlhausi skeptilisele hoiakule toetusid nii mõnedki muusikaloolased (Pekazci järgi näiteks Taruskin ja Daverio: Pekazc 2004: 41); oli ka neid, kes jätkasid elulugude käsitlemist 19. sajandi mudelite järgi.

20. sajandi kaks viimast kümnendit tähistavad biograafiikirjutuse elavnemist. See oli seotud impulssidega, mida andis nn uus muusikateadus (*new musicology*) ja postmodernistlik pluralism, esitades küsimusi naiste ja seni marginaalseks peetud gruppide loovuse ning saavutuste, inimeste seksuaalsuse jms kohta. Teisalt oli tegemist laiemal mõtteviisimuutusega, mis tõi ajalooteaduste huviorbiiti uuesti inimese.

### 1.1.2. Biograafiikirjutus tänapäeval

Mitme humanitaarteaduse haru historiograafias märgitakse ühe viimase aja olulise tendentsina inimese naasmist uurimisobjektina. Nii kirjutab ajaloolane Simone Lässig 2004. aastal: „Viimase kümnendi vältel on ajalugu siiski nihkunud struktuuridele ja numbritele keskendumisest kultuuriajaloo poole, mis on tundlik individuaalse, unikaalse ja mittetüüpilise suhtes, ja seega peab „inimesed” tooma tagasi ajalukku.” (Lässig 2004: 147).<sup>10</sup> Huvi tõus inimese vastu on kaasa toonud ka küsimused ja poleemika inimese elu käsitlemisest ehk elukirjutuse

---

in ihrer gesellschaftlichen Funktion – als Vorgang also, der außer dem Text des Werkes auch dessen Aufführung und Rezeption einschließt – begriffen werden müsse” (Dahlhaus 1977: 46).

<sup>9</sup> „Das dokumentarische Interesse hat mit dem sozialgeschichtlichen nichts als den negativen Zug gemeinsam, daß es sich auf ästhetische Versenkung in ein Werk als in sich ruhende Strukturen nicht einläßt steht aber im übrigen jenseits der Differenz zwischen dem Funktionalitäts- und dem Autonomieprinzip, denn die Informiertheit, die es sucht, kann sich sowohl auf den sozialen Kontext als auch auf die musikalische Technik richten” (Dahlhaus 1977: 47–48). Ingliseelses tõlkes on „teose” kohta kasutatud järgmist laiendit: [eitavad süüvimist] „teostesse kui iseseisvatesse olemisvormidesse” („self-sustaining entities”) (Dahlhaus 1983: 27).

<sup>10</sup> „During the past decade, however, historiography has shifted from concentrating on structures and numbers to a cultural history that is sensitive to the individual, the unique, and the non-typical, and thus must bring „people” back into history” (Lässig 2004: 147).

meetoditest ja eesmärkidest. Tõepoolest – ehkki biograafiat on praktiseeritud aastasadu, on selle žanri teoreetiline uurimine viimase ajani sisuliselt puudunud. See kehtib ka muusikateaduses, kus biograafiakirjutuse kriitiline analüüs sai üksikute autorite töödes alguse alles 1990. aastate piiril (nt Lenneberg 1988; Solomon 1992; Danuser 1990). Marek Tamm seletab kujunenud paradoksaalset olukorda nii: „Biograafia tundub enamikule žanrina, mis ei vaja õigustust ega seletust; selle pikk ja kuulsusrikas ajalugu paistab kirjutaja vabastavat igasugusest kohustusest reflekteerida oma tegevuse üle. Vaikimisi muudetakse kellegi kirev elu sidusaks looks, taandatakse tema eluloogika jutustuselooloogikale, kus eelnev seletab järgnevat.” (Tamm 2005). Nagu juba märgitud, on muutus siiski toimunud või toimumas: tähelepanu pööramine biograafiauringutele humanitaar- ja sotsiaalteadustes on umbes sajandivahetuse paiku kasvanud niisuguse määrani, et mõned autorid on nimetanud seda „biograafiliseks pöördeks” (Läsing 2004; Annuk 2006a: 21). Kõnekas näide murrangu kohta on näiteks 2000. aastal ilmunud mahuka artiklikogumiku pealkiri „Pööre biograafiliste meetodite poole sotsiaalteaduses” („The Turn to Biographical Methods in Social Science”, Chamberlayne, Bornat, Wengraf 2000).

Millised on siis need teemad ja probleemid, mida tänapäeval laialdastes biograafiauurimustlikes arutlustes tõstatatakse? Kui jagada biograafiadiskursus tinglikult kolmeks – biograaf, biograafia subjekt ja tekst,<sup>11</sup> siis kõige enam pälvib kriitilist tähelepanu biograafia autor, kelle roll ja tähendus on lõpptulemuse jaoks tõepoolest määrav. Diskuteeritakse autori valikukriteeriumide, eetika, aususe, eneserefleksiooni ja paigutumise üle subjekti suhtes jne. Ent arutelu puudutab ka biograafiat kui tekstilist konstruktsiooni (poleemika märksõnad on siin narratiivsus, koherentsus jm) ning biograafias kujutatava inimese elu mitmesuguseid tahke (tema minakontseptsiooni, avalikku ja privaatsset sfääri jpm).

Niisiis on praegusaja biograafiaalase mõttevahetuse spekter avar ning pidevas muutumises. Et sinse uurimuse jaoks on sellest ulatuslikust diskussioonist olulised mõned konkreetset aspektid, siis võtangi järgneva vaatluse alla vaid üksikud probleemid ja püüan edasise arutluse käigus märgistada käesoleva biograafiakirjutuse lähtekohad (ehk autori positsiooni) ning selgitada neid kriteeriume ja printsiipe, mida võtan aluseks subjekti – Cyrillus Kreegi – kujutamisel ning elukirjutuse teksti konstrueerimisel ja struktureerimisel. Kõigepealt käsitlen biograafia subjektiga ja seejärel tekstiga seonduvaid küsimusi.

<sup>11</sup> See kolmikjaotus on tinglik ja kehtib vaid abivahendina siinses töös, sest põhimõtteliselt kuulub biograafiadiskursusesse kindlasti ka lugeja, kelle ootused, tõlgendus ja arusaamad annavad eluloole igal üksikjuhul uued aktsendid ja loovad seda mentaalsel tasandil üha uuesti.

### 1.1.2.1. Subjekt ja tema kujutamine.

Käesoleva biograafilise uurimuse subjekt on Cyrillus Kreek, kelle elatud elule annavad meie kultuurilises aegruumis tähenduse ja väärtuse eelkõige tema muusikateosed, heliloojaks olemine. Ent oma ajas ja kultuurikontekstis ei tõusnud ta esile mitte üksnes tänu helitöödele: sadade eri tasemel muusikaõppijate jaoks oli ta eelkõige õpetaja, Haapsalu elanikele kontsertide organiseerija ja dirigent, heliloojatele ja pedagoogidele autoriteetne kolleeg, rahvamuusikaga seotud ringkonnad teadsid teda oma ala innustunud spetsialistina ning rannarootslased (ainsa) tuntud eestlasena, kes nende muusikategemise vastu huvi tunneb. Seega oli Kreek seotud paljude muusikavaldkondadega, mitmes neist tegevusharudest oli ta eestvedaja rollis ning see tõi talle kitsama või laiema kogukonna piires kahtlemata kaasa avaliku kultuuritegelase või juhi staatuse ja tuntuse. Juri Lotman peabki just Kreegi-suguseid erandlikke, ühiskonna „ebaisikulisest kollektiivist“ eristuvaid indiviide neiks, kellel siinsete väljakujunenud kultuurinormide ja arusaamade järgi on „õigus biograafiale“ ning sedakaudu „personaalsele esindatusele kollektiivi mälus“ (Lotman 1999a: 365–373).<sup>12</sup>

Esmapilgul võib eeltoodust järeldada, et indiviidi aprioorne määratlemine erandliku isiksusena, kel on „õigus biograafiale“, seab elukirjutuse autorile raamid subjekti valikul ja annab võtme tema kujutamiseks suurmehe- või kangelasena. Tegelikult on biograafi valikud siiski vabamad. Nii ei suunanud ka siinse töö autorit Kreegi elulugu käsitlema mitte esmane teadmine tema „suurusest“: algtoke andis kunstielamus, esteetiline kogemus, mille sain Kreegi muusika kuulamisest ja esitamisest. Edasist uurimist motiveeris ajaloolane uudishimu, mida kasvasid teada saadud detailid ja samm-sammult väljajoonistuv pilt isiksusest, kelle huvid olid mitmekülgsed, vaimse töö haare ja võime erakordselt suur, kelle tegevus muusikapraktikuna oli paljudel aladel aktiivne ja oma ajas tähelepanuväärne, kuid kes alati identifitseeris end eelkõige heliloojana. Sellest tulenevalt on Kreegi elukirjutus eeskätt muusikabiograafia raamistikus loogi-

---

<sup>12</sup> Paljud tänased arutlused biograafia subjektist on eemaldunud arusaamast, et eluloo on ära teeninud vaid suurmehed: ka „tavaliste inimeste“ elu väärub kirjapandud lugu ning inimeste igapäevased tegevused ja harjumused võivad tekstina peegeldada kujukalt oma ajastut. Sotsioloogias ja etnoloogias ongi viimasel ajal kasutatud lähenemisviisi, kus mikrotasandi lood, nn lihtsate inimeste biograafiad või autobiograafiad, on aluseks üldistustele ja järeldustele ajastu makrotasandi protsesside kohta. Sellesse valdkonda kuulub autobiograafiatest kokku pandud, kolmes osas ilmunud „Eesti rahva elulood“ (2000 ja 2003; koostanud Rutt Hinrikus) jm väljaanded.

Põhimõtteliselt oleks võimalik kirjutada ka Cyrillus Kreegist üksnes kui Haapsalu elanikust, muusika- ja loodusesõbrast ning humoorikast piibumehesest. Siiski jätkaks selline lähenemine ja käsitlus tasakaalustamatult varju selle erandliku rolli, mis tal oli oma aja muusikaelu edendajana, ja eiraks tähendust, mida tema muusika Eesti kultuuris on omandanud.

line valik, mis samas jätab edasisteks küsimusetõstatusteks, rõhuasetusteks ja käsitusviisideks palju võimalusi.

Enne, kui vaatlen muusikabiograafia subjektiprobleematikat lähemalt, peatun kahel teemal, mis on aktuaalsed nii tänapäeva biograafiaalastes diskussioonides kui ka Kreegi kujutamisel. Mõlemad puudutavad inimese minakontseptsiooni ja selle tõlgendamist. Esimene neist asetub avalikkuse ja privaatsuse skaalale: missuguse pildi on biograafia subjekt endast kujundanud talle lähimate inimeste ja kaugema avalikkuse silmis? Mida ta endast teada annab ning mida varjab? Ühiskonna silmis eriliste, „biograafiaõigusega” inimeste puhul võib küsimuse sõnastada ka nii: kas ja mil määral see isik, keda tunneme avalikult (ajakirjanduse, raadio ja kontserdipraktika kaudu), samastub isikuga, keda biograaf õpib tundma arhiivis töötades – uurides dokumente, kirju, päevikuid ja muid isiklikke materjale? Ja mil määral tohiks biograafia autor oma subjekti varjupoolt elukirjutuses avaldada? Ühelt poolt tuleb respektierida seda, mida inimene ise soovis endast teada anda, teisalt jääb isiku portree, mis tugineb vaid avalikule infole, poolikuks, ning selline biograafiakirjutus minetab suuresti oma eesmärgi ja mõtte.

Samad küsimused tekivad ka Cyrillus Kreegi elukäigust kirjutades. Nimelt ilmnas Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis (TMM) ja Eesti Rahvusraamatukogus (RR) asuvaid Kreegi arhiive läbi vaadates hulgaliselt materjali, mille olemasolust ei teadnud temaaegne kultuuriavalikkus ega ilmselt ka lähemad inimesed. Põhiliselt sisaldab n-ö varjatud arhiiviosa heliloomingut, sadu kompositsioone, mis ei jõudnud kontserdipraktikasse ning millest suurt osa ei tunta tänaseni. Sellise olukorra seletused ja põhjused seostuvad paljude asjaoludega – Kreegi isikuomaduste, muusikaeluliste protsesside, poliitilise ja ideoloogilise konteksti ning kõnealuse loomingu kompositsioonilise spetsiifikaga. Pean oluliseks neid põhjuseid, seoseid ja arenguid käesolevas töös avada, tuginedes arusaamale, et enamiku helitööde varjulolek tulenes siiski peamiselt loometöövälisest jõududest, mitte Kreegi kindlast tahtest seda valdkonda saladuses hoida. Väga palju varjatut avanes ka arhiivides säilitatud tekstilises materjalis. Nimelt selgus, et mees, kes avalikkuse silmis oli vaikne, heasüdamlik ja humoorikas inimene, kelle kirjavahetus oli vaid hädapärane ja napsõnaline ja kel muusikaõpetajana ei leitud erilist süsteemi olevat, tegeles suure kire, põhjalikkuse ja aastatepikkuse süsteemse järjepidevusega enese mitmekülgse vaimse arendamisega. Ta analüüsis muusikateoseid, luges muusikaalast ja muud kirjandust, uuris rahvamuusikat, erinevaid loodusnähtusi, ajalugu. Oma tegevuse talletas ta kirjalikult kroonikatena ning teada saadud faktid kõikvõimalike registritena kokku

mitmesajal lehel. Kogutud tohutu teadmistepagas ei leidnud kunagi väljundit uurimuse näol ega olnud Kreegi elus ka nähtavat väljastpoolt tulevat stiimulit niisuguseks enesearenduseks. Leian, et ka see peidetud pool väärrib lahtikirjutamist, sest avab põhjalikult isiksuse eripära, lisab uusi detaile Kreegi avalikule portreele ja heidab valgust teda mõjutanud kultuurikontekstile.

Teine subjekti minakontseptsiooniga seonduv aktuaalne probleem näib olevat ajendatud tänapäeva postmodernistlikust ja poststrukturealistlikust diskursusest. Nimelt väidetakse, et biograafia subjekti ei saa käsitada homogeense isiksusena: inimene ei ole loomult ühtne, autonoomne ja muutumatu indiviid. Tema identiteete saab vaadelda kui „mina“ erinevaid, muutuvaid ja omavahel võistlevaid konstruktsioone. Selline „detsentraliseeritud mina“ (*decentered self*) kujuneb välja dünaamilistes välistes suhetevõrgustikes perekonnaga, ühiskondlike ja majanduslike oludega ning ei ole seega kontrollitav ega juhitud üheainsa paradigmaatilise diskursuse poolt (Taylor 2006: 306; 464). Heterogeensest subjekti „minast“ tulenevalt ei ole võimalik ka sisemiselt koherentne ja ühtsele loogikale põhinev staatiline biograafiakirjutus.

Käesoleva töö lähenemisviisi ei tugine Cyrrillus Kreeki portreeterides siiski eelvisandatud postmodernistlikule isiksusekontseptsioonile. Ma ei sea esmaseks eesmärgiks oma töö subjekti minakontseptsiooni põhjalikku analüüsi. Jagan küll väidet, et indiviidi jaoks olulised suhted ümbritsevate inimestega ning muutuv ühiskondlik ja kultuuriline keskkond mõjutavad isiksuse käitumis- ja tegutsemislaadi ning neid mõjureid püüan kirjeldada. Eelkõige lähtun Kreeki kujutades aga sellest empiirilisest tunnetusest, mida olen saanud eri allikate kaudu teda tundma õppides: Kreegi „mina“ oli pigem tasakaalustatud, tsentraliseeritud ja stabiilne kui pidevalt muutuv ja sisemiselt lõhestunud. Minu arvates avaldub see nii tema inimlikes suhetes kui ka selles, kuidas ta käsitas oma loomingulist ja muud vaimset tegevust.

Nagu eelpool rõhutatud, portreerin Cyrrillus Kreeki muusikabiograafilise kirjutuse raamistikus, st püüan iseloomustada oma töö subjekti eelkõige kui heliloojat ja tegevmuusikut. Ent kuidas seda teha? Kuidas näidata tema seotust muusikaelu institutsioonide, struktuuride, tegevusharude ja traditsioonidega? Millise lähenemisnurgaga ja mis mahu kirjutada teostest, kuhu paigutada nende käsitus biograafilises jutustuses? Need on probleemid, mille lahendamine määrab suuresti nii siinse elukirjutuse kaudu väljajoonistuva isiksuseportree kui ka biograafiateksti konstrueerimise.

Cyrrillus Kreeki kui tegevmuusikut käsitlen muusikaeluliselt ja kronoloogiliselt. See tähendab, et võtan lähema vaatluse alla selle muusikaelu valdkonna

või struktuuri, millega ta end teataval ajal sidus, ning kirjeldan selle traditsiooni, tähendust Kreegi elus ning kohaliku (linna, maakonna) ja Eesti kultuurielu kontekstis. Püüan samuti näidata vastava tegevusvaldkonna ja Kreegi vastastikuseid mõjutusi. Kui biograafia subjekt liigub uue ala või institutsiooni juurde, siis liigub ka narratiiv.<sup>13</sup> Illustreerimaks sellist lähenemisviisi, toon kolm näidet. Esiteks: ajavahemikul 1921–1932 töötas Cyrillus Kreek Läänemaa Õpetajate Seminaris (LÕS) muusikaõpetajana. Sellega seoses käsitlen tollaste õpetajate seminaride muusikaõpetuse spetsiifikat, kirjeldan Kreegi töövaldkondi LÕS-is, iseloomustan teda kui muusikapedagoogi, näitan, millist rolli täitis seminaristide muusikategemine Haapsalu linna kontserdielus ja püüan välja tuua need mõjud ja jäljed, mida õpilased said õpetajalt ja vastupidi. Teiseks. Tõsiasi, et Cyrillus Kreek asus 1932. aastal dirigeerima Haapsalu Meeslaulu Ühingu meeskoori, annab suuna ka biograafiakirjutusele ja Kreegi portreerimisele: käsitlen tolleks kümnendiks kujunenud situatsiooni Eesti meeskooriliikumises, vaatlen Haapsalu meeskoori repertuaari ja tegevust meeslaulutraditsiooni kontekstis ning toon välja Kreegi kui dirigendi tähtsamad jooned. Kolmas näide on aastaist 1948–1950. Kreek töötas siis Tallinna Riiklikus Konservatooriumis, kuulus Heliiloojate Liitu ning pidi läbi tegema neis asutustes toimunud stalinistliku kultuuripoliitika pealetungi. Sellest tulenevalt kirjeldan muusikaelu dikteerivaid parteilisi otsuseid, nende toimimismehhanisme, mõju organisatsioonidele, millega Kreek oli seotud ning näitan tema elukirjelduse kaudu repressioonide tähendust loovisikule.

Seega käsitlen Cyrillus Kreegi elukäiku ühendatuna nende muusikaelu üksikvaldkondade, struktuuride ja ideestikega, millega ta oli oma tegevuse (heliilooja, koorijuht, pedagoog jm) või kuuluvuse (Haapsalu elanik) kaudu seotud. Püüan ühelt poolt portreerida üksikisikut muusikaelu kirjelduse kaudu, teiselt poolt näidata muusikaelu eri komponentide toimimist ühe indiviidi aspektist.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Ajalookirjutuse metodoloogias kirjeldatakse seda võtet kui kahe komponendi – narratiivi ja arutluse vaheldumist. Sealjuures on Marek Tamm, toetudes Emile Benveniste'ile, välja toonud kummalegi osisele omase aja: narratiivi aeg on minevikuline „loo aeg“, kus kirjutaja kasutab jutustuses tavaliselt minevikuvormi. Arutluse aeg on „diskursuse“ ehk ajaloolase aeg, kus kasutatakse reeglina olevikuaega, näidates sellega arutluse üldkehtivust (Tamm 2008: 17).

<sup>14</sup> Metodoloogilisest aspektist on selline ühendus käsitatav kui püüe siduda biograafiakirjutuse ja struktuuriajaloo metodoloogilisi jooni. Viimane seostub eelkõige Carl Dahlhausi nimega, kelle järgi muusikaloo aluskomponendid on institutsioonid (muusikaelu sotsiaalne korraldus), teosed (ka kompositsioonilised normid) ja ideed, mida kõiki saab vaadelda ajalooliste struktuuridena, mis samas on seotud suuremate struktuuridega (Dahlhaus 1983: 135–141; 44–53). Dahlhausi kirjeldatud struktuuriajalugu annab elukirjutuse jaoks võimaluse käsitleda üht tahku subjekti elukäigu – tema seotust institutsioonide ja ideoloogiatega.

Cyrrillus Kreegi kujutamine heliloojana tõstatab kaks olulist muusikabiograafia metodoloogია küsimust: kas ja mil määral on põhjendatud ja võimalik inimese elukäigu ja loominguga vastastikune seostamine ning kas ja kuidas võib helilooja elu heita valgust tema muusikaloomingule.

Probleemiga tegelnud uurijad on vastanud neile küsimustele erinevalt. Nagu juba öeldud, suhtus Carl Dahlhaus biograafiasse kriitiliselt. Selle põhjuseks oli, et ta käsitles elulookirjutust eelkõige oma peamise idee, kunstiteose esteetilise väärtuse kaitsmise positsioonilt ning hindas sellest aspektist tähtsusetuks 19. ja 20. sajandi püüdeid ühendada komponisti biograafiat tema loominguga. Tõepoolest – esteetilise kontemplatsiooni kontekstis ei ole helilooja eluloo tundmine otseselt oluline. Küll aga võib biograafia kirjutamine ja lugemine saada impulsi huvist esteetilise elamuse pakkunud kunstiteose looja isiku vastu. See mõttekäik on leitav ka Dahlhausi arutlustes – „ajalooline teadmus toetub küllalt sageli esteetilisele hinnangule ja vastupidi” (Dahlhaus 1982: 71).

Sama teemat on käsitlenud ka Jim Samson (Samson 1992: 1–8) ja Maynard Solomon (Solomon 1998: 101–115). Esimene leiab, et helilooja reaalne elukäik võib puutuda küll loomingusse, kuid äärmiselt komplitseeritud ja keeruliselt tuvastataval viisil.<sup>15</sup> Solomoni esseest „Mõtted biograafiast” („Thoughts on Biography”) olen siinses arutluses arvesse võtnud kaks mõtet. Esiteks – kunstiteos ja loomeakt sisaldavad nii individuaalset kui ka universaalset poolust. Teose individuaalsuse loovad originaalne tehniliste vahendite ja stiilielementide kasutus, aga ka psüühikaga seotu (looja alateadvus ja mentaalsed protsessid). Teiseks – biograaf võib ja peab kindlaks tegema heliloojat suunanud (võimalikud) välised impulsid, näiteks tellimus, esitus- või kirjastusvõimalus, sest tellimus peegeldab ajastu sotsiaalset konteksti ja üldist kultuurielu. Tellimustööna loodud teos näitab samas, kuidas mõjutavad etteantud piirangud komponisti loomingulist käekirja (Solomon 1998: 111–115).

Cyrrillus Kreegi loomingumaailma käsitlemisel tuginen käesoleva uurimuse metoodilisele põhiprintsiibile – biograafiale, mis on seostatud muusikaelulise kontekstiga. Teisisõnu: kaks käesoleva elukirjutuse lähtealust ja eesmärki – isiksuselugu ja muusikaelu lugu – annavad põhitelje arutluseks Kreegi loominguga

---

<sup>15</sup> Õieti näib Jim Samsoni artikkel olevat suurema metodoloogilise arutluse või süsteemi konpektiivne kokkuvõtte, mistõttu paljud tema mõisted ja mõttekäigud ei ole (mulle) päris mõistetavad. Ilmselt on oluline täpsustus see, et Samson käsitleb loomingut *poiesis*'e tähenduses ning eristab „reaalset” ja „ideaalset” biograafiat, seostades esimest eluga ja teist teoste retseptisiooniga. Minu arvates tähendab tema termin „ideaalne biograafia” umbes sama, mis biograafiauringutes kasutatud biomütograafia (Annuk 2006: 33) või biograafiline müüt (Pekacz 2004: 59). Need tähistavad biograafiat, mille lahutamatuks osaks on müüdid ja kujutlused subjekti kohta.



tema loojaisiksuse üle. Biograafiaga seonduvalt näitan komponeerimise tähtsust Kreegi igapäevaelus, et anda selle kaudu ülevaade tema aastakümnetepikkuse loojaelu dünaamikast. Püüan välja tuua Kreegi isiksuseomadusi ja eeldusi ning elusündmusi (hariduse omandamine, rahvamuusika korjamine jm), mis kujundasid tema loomelaadi ja isikupära ning võisid anda inspiratsiooni ja impulsse ühe või teise helitöö komponeerimisel. Samas väldin ma teoste loomisloot ja eluloosünkroonset esitust, mida põhjendan allpool.

Muusikaeluga seoses käsitlen Kreegi loometegevust ja teoseid kahest aspektist: vaatlen, kas ja kuidas eri institutsioonide ootused või tellimused mõjutasid Kreegi loomingulist tegevust ja teoseid, ja uurin, kuidas kujundasid tema kompositsioonid Eesti muusikaelu, st millised teosed ja millal jõudsid interpreetide repertuaari ja kontserdipraktikasse, missugused olid kultuurilised ja ajaloolised tingimused, mis võimaldasid või takistasid nende levikut ja kuidas hinnati Cyrillus Kreeki ja tema muusikat eri aegadel.

Tuginen seega oma muusikabiograafias eelkirjeldatud kahte liiki seostekompleksidele. Esiteks – Kreegi personaalsus ja elukäik ning kompositsioonid, teiseks – Kreegi teosed ja Eesti muusikaelu. Sellise lähenemise puhul ei kujune loomingut käsitlemisel peaülesandeks ja -eesmärgiks mitte teoste uurimine *per se* (helikeele, stiili, kompositsioonitehnika, vormi jm analüüsimine), vaid teoste kaudu looja portreeterimine ja heliloomingu kaudu muusikaeluliste protsesside väljatoomine.

#### 1.1.2.2. Teksti konstrueerimine. Käesoleva töö struktuur

Biograafia on jutustus oma subjekti elust, mida ei saa siiski samastada reaalselt elatud eluga: elukirjutus ei ole kunagi elu peegel, vaid tekstiline konstruktsioon. Biograafiateksti konstrueerimisel on põhiroll biograafil, kes, lähtudes oma eesmärkidest ja oskustest minevikuaja ja subjekti tõlgendamisel, valib jutustusse faktid ja kirjeldatavad protsessid ning loob nende alusel sidusa eluloolise teksti. Mõistetavalt püüab autor kirjutust üles ehitada loogiliselt, järjestades, seostades ja liigendades selle struktuurielemente nii, et tulemuseks oleks terviklik ja koherentne tekstikompositsioon. Sellise tekstiloomelise protsessi tulemusena võib jutustuse sisemine loogika ja ühtsus (lugeja jaoks) illusoorset üle kanduda ka subjekti „minale” ja elule, varustades selle niisuguste loogiliste põhjuse-tagajärje seostega, mis reaalsele elule selle mitmetahulisuses ei ole omased. Just niisugusele illusoorsele koherentsusele ja lineaarsusele on tähelepanu juhtinud Pierre Bourdieu, kes kirjutab: „Eluloo kirjutamine, elu kujutamine loona, koherentse

jutustusena, sündmuste mõtestatud ja kindla suunitlusega järgnevusena võib tähendada järeleandmist retoorilisele illusioonile, eksistentsi tavakujutlusele, mida kogu kirjanduslik traditsioon lakkamatult ja jätkuvalt kindlustab” (Bourdieu 2003: 92). Võimalikuks lahenduseks pakub ta kujutada eluloosündmusi „paiknemiste ja ümberpaiknemistena” sotsiaalses ruumis, mille puhul on oluline, et biograafia autoril on täpne ja selge ülevaade sotsiaalse ruumi struktuurist (Bourdieu 2003: 99). Praegune diskussioon elukirjutuse meetodite üle on jätkanud Bourdieu kriitikat „biograafilise illusiooni” üle, pakkudes alternatiivina nii mittekronoloogilist elujutustust kui ka autori positsiooni ja teksti konstrueerituse „nähtavaks tegemist” ehk kirjutaja „kontrolliva kohalolu” teadvustamist biograafias (Annuk 2006a).

Käesolev muusikabiograafiline jutustus Cyrrillus Kreegist on selles mõttes traditsiooniline, et põhimõtteliselt on selle ülesehituse aluseks kronoloogiaprintsiip. Samas sisaldab sinne narratiiv teadlikku, rõhutatud „ajakatkestust”, samuti ei ole kõigi minevikuperioodide ja -aastate käsitlused saanud autori võrdset tähelepanu. Järgnevalt tutvustan ja selgitan oma lähtekohti biograafiateksti konstrueerimisel ja struktureerimisel. Püüan sel moel nähtavaks teha kirjutaja positsiooni ehk näidata üht võimalust paljude hulgast Kreegi elukirjutuseks.

Kronoloogilise kirjutuse loomine tähendab, et autor eristab ja järjestab mineviku „täenduslikud ajahetked” (Tamm 2008: 12). Juri Lotman selgitab sama ülesannet „sündmuse” abil: ajalookirjutajal tuleb konstrueerida „sündmus”, mis tõi kaasa tähendusliku muutuse uuritaval ajaperioodil või käsitledava subjekti elus. Sealjuures sõltub arusaam sellest, mis on sündmus, „kultuuri tüübist”, mistõttu kirjutaja vaatepunktist nähtu ei pruukinud olla sündmus minevikus (Lotman 1999b: 125–126).<sup>16</sup>

Cyrrillus Kreegi elukäigu tähenduslike hetkede ja sündmuste tuvastamiseks lähtusin kolmest aspektist. Esmalt otsisin, millised sündmused ja ajahetked on tähenduslikud tema tegevuses eri Eesti muusikaelu valdkondades. Üksikasjalikult käsitlen neid töö edaspidistes peatükkides, ettehaaravalt nimetan siin vaid iga tööharu kulminatiivsed perioodid, st ajavahemikud, mil tema seotus vastava alaga oli kõige tihedam ja panus muusikaelusse suurim. Muusikapedagoogikas oli see aastail 1921–1950, kontserttegevuses (dirigendina ja kontsertide korraldajana) alates aastast 1921 kuni 1930. aastate teise pooleni, eestirootslaste muu-

---

<sup>16</sup> Lotman rõhutab, et ajaloolane otsib sündmusi tekstidest, mis on juba ise „sündmuste tõlked”, mitte reaalsused. Seega on „sündmuse kättesaamine” mitmeetapiline dešifreerimisprotsess, mis sõltub allikteksti autorist, ajalooteksti loojast ja neid mõjutavatest kultuuritüüpidest (Lotman 1999b: 125–130).

sikaelu edendamises 1930. aastatel, rahvamuusika kogumises aastail 1911–1914 ja 1921–1937.

Teine aspekt, millest lähtudes püüdsin tuvastada Kreegi elus tähenduslikke hetki, on helilooming. Siin on kronoloogilise telje jälgimine keerukam ja vastuoluvõimalus „süüdmuse” konstrueerimisel suur. Biograafina ajaloolistele allikatele toetudes võin küll tuvastada teoste kirjutamisajad ja näidata neile tuginedes loometöö dünaamikat. Samuti on mul võimalus seostada helitööde kalendrit muusikaeluga: saan välja tuua lood, mille komponeerimist on ajendanud mitmesugused tellimused ja viidata kontserdidaatumite ja esitustele järgnenud arvustuste põhjal tähenduslikele ajahetkedele teoste ettekande- ja retseptsiiooniloos. Ent pean kronoloogiale tuginevas biograafiakirjutuses riskantseks ja lihtsustatuks seostada elukäiku otseselt looja n-ö sisemise kalendriga – ma ei söanda arvata, millised olid Kreegi enda jaoks tema loojaelu tähenduslikud ajahetked, kas ja millised sündmused ja elamused võisid anda impulsse komponeerimiseks ja millal võis mingi elusündmus transformeeruda keerukate protsesside kaudu loominguks. Teisisõnu, ajalookirjutuse paradigmas konstrueeritud ja liigendatud biograafiatekstis ei pea ma otstarbekaks esitada elukäiku ja loomelugu paralleelselt, peljates just selles valdkonnas „biograafilise illusiooni” tekkimist ehk võimalike liiglihtsate põhjuse-tagajärje seoste kujunemist n-ö reaalse elukäigu ja loomingu vahel.

Kolmas aspekt, millest lähtuvalt otsin sündmusi Kreegi elukäigus, on tema isiklik elu ja inimlik isikupära. Elukohtade osas on kõige tähenduslikum 1921. aasta, mil Kreek oma perega kolis lõplikult tagasi Haapsallu – paika, mis oli talle lähedane juba lapsepõlvest ja kuhu jäi tema kodu surmani. Kreegi perekonna ja lähisuhete loos hindan tähenduslikeks tema lapsepõlvkodu ja isa mõju, abielumist 1918. aastal, mis tõi muuhulgas kaasa isiklikud kontaktid rannarootslaste kogukonnaga, ja 1939. aastat, mil sai alguse teine abielu. Kreegi isikuomadustest oli mõistagi palju sünnipäraselt kaasa antud, aga tema kujunemisel laialdaste huvide ja teadmistega intellektuaaliks oli tõenäoliselt tähenduslik õppeaeg Peterburis, mis andis impulsi ja tahte järjepidevaks vaimseks arenemiseks.

Niisiis, Kreegi elukäigule vaadates leidsin sellest terve hulga tähenduslikke ajahetki, mille alusel biograafiatekst konstrueerida. Samas andis nende järjestamine ja sündmuste dünaamika võtme ka teksti struktureerimisele, st siinse biograafia liigendamisele. Kombineerisin liigendamiseks kõiki eeltoodud tähenduslikke hetki ning leidsin kaks põhilist piiriaastat – 1921 ja 1940. Neist esimene tähistas Kreegi lõplikku asumist Haapsallu, intensiivse õpetaja- ja tegevmuusikuelu algust ning stabiliseerunud komponistielu. Teise, 1940. aastaga lõppes

paljude kohalike (Haapsalu, Läänemaa) tegevuste aeg ning algas õppejõutöö konservatooriumis ja osalus Heliloojate Liidu asutamises.<sup>17</sup>

Tulenevalt neist kahest piiriaastast, periodiseerin Cyrillus Kreegi biograafia esmalt kaheks suureks osaks. Käesoleva uurimuse 3. peatükis käsitlen ajavahemikku 1921–1940. Sel ajal oli Kreegi roll Haapsalu ja Läänemaa muusikaelus märkimisväärselt suur. Tema tegevuse kolme peamist valdkonda – muusikaharidust, dirigeerimist ja rannarootslaste muusikaelu edendamist kirjeldan vastavalt alapeatükkides 3.2, 3.3 ja 3.4. Et Haapsalu oli elu- ja loomekeskkonnana Kreegile väga oluline ning truudus sellele paigale kujunes tema elukäsituse üheks keskseks teljeks (vt alaptk 1.1.3), siis pühendan linna iseloomustamisele omaette ulatusliku sissejuhatuse – 3.1.

Kreegi elu teist pikka perioodi – 1940–1962, käsitlen oma töö 5. peatükis. Pöördeline 1940. aasta Kreegi elus kattus poliitilise murranguga Eesti elus – Nõukogude okupatsioonivõimu kehtestamisega. 1940. ja 1950. aastate esimesel poolel dikteeriski muusikasündmusi ja loovisiksuste elu valdavalt poliitiline võim, sõda, okupatsioonid ja totalitaarne ideoloogia. Sellest tulenevalt tuginevad ka 5. peatüki alajaotused poliitilistele piiriaastatele, mis määrasid otseselt ka Kreegi elukäiku. Alapeatükis 5.1 vaatlen kümnendi esimese poole (1940–1944) muusikaelu kahe okupatsiooni tingimustes ja Kreegi seotust eri valdkondadega; alapeatükk 5.2 käsitleb etapiliselt sõjajärgseid aastaid. Viimases alajaotuses (5.3) peatun lühidalt Kreegi viimastel, avalikust elust tagasitõmbumise aastail.

Töö 2. peatükk valmistab ette põhiteemasid: see hõlmab ajavahemikku 1889–1921, mil Cyrillus Kreegi lapsepõlvkodust, noorusaastatest ning muusikaõpingutest said alguse olulisemad suunad ja impulsid tema edasiseks eluks. Et tema kui Eesti muusikaelu edendaja jaoks oli see periood tõepoolest sihtide selgimise aeg, siis vaatlen seda linnulennult, tuues välja vaid mõned tähtsamad tendentsid ja isikud. Kreegi kui looja väljakujunemises täitsid need aastad kahetist rolli: ühelt poolt oli see kõige põnevamate „modernmuusikaliste” otsingute, teiselt poolt professionaalsete oskuste omandamise aeg. Ka seda vaatlen 2. peatükis visandlikult, pöördudes põhjalikumalt loominguteema juurde töö neljandas peatükis.

4. peatükk, mis on paigutatud kahe keske eluperioodi (1921–1940 ja 1940–1962) käsitlete vahele, on pühendatud Kreegi loomingu- ja vaimuilmale. Selli-

---

<sup>17</sup> Rõhutaksin veel kord, et käesolev „sündmuste” tuvastamine ning biograafiateksti konstrueerimine ja struktureerimine on vaid üks paljudest võimalustest. Olen kindel, et subjekt – Cyrillus Kreeg – oleks paljusid tähenduslikke ajahetki määratlenud teisiti, samuti on seda minust erinevalt teinud varasemad biograafid (vt alaptk 1.2).

selt asetatuna katkestab loomingukäsitlus kronoloogilise narratiivi, muutudes ülesehituslikult töö tsentrumiks. Püüan niisuguse „kesksusega” viidata kahele asjaolule: soovin n-ö aega peatada ja keskenduda Kreegile, kes oli nii enesekäsituselt kui Eesti muusikaelu aspektist eelkõige helilooja. Teiseks: väldin taotluslikult Kreegi loomingu käsitlemist paralleelselt tema elukäiguga (st töö 3. ja 5. peatükis), et mitte luua kujutlust elu ja loomingu lihtsatest seostest.<sup>18</sup> 4. peatüki esimeses alaosas (4.1) iseloomustan Kreeki loomingulise isiksusena; teises alapeatükis (4.2) vaatlen tema teoseid, lähtudes eelkõige nende muusikaelulisest kontekstist, ja kolmandas alapeatükis (4.3) kirjeldan Kreeki kui haritlast, tuginedes tema raamatu- ja noodikogule.

### 1.1.3. Paigafilosoofia ja selle rakendamine biograafias

Nagu juba märgitud, oli Cyrillus Kreegi isiksuse ja elukäigu üheks olemuslikuks jooneks kohatruudus – püsiv kodu ja tegevuskeskkond Läänemaal ja Haapsalus. Sellest tulenevalt pean otstarbekaks ja põhjendatuks kaasata käesoleva uurimuse käsitlusviisi mõned aspektid paigafilosoofiast. Järgnevalt tutvustangi neid ideid paigafilosoofiast, mis osutuvad oluliseks siinse töö kontekstis.

Paigafilosoofia (*philosophy of place*) on geograafia ning filosoofia, semiootika ja esteetika sümbioosis kujunenud ja viimastel aastakümnetel järjest suuremat tähelepanu võitnud käsitluslaad/analüüsimeetod, mis uurib inimgrupi või üksikindiviidi ja geograafilise paiga vastastikuseid suhteid ja mõjustusi. Oma mõneti universaalse lähenemisviisiga on paigafilosoofia rakendatav eri distsipliinides – antropoloogias, etnoloogias, sotsioloogias, aga ka kultuuri- ja kirjandusloos, kultuurmaastike uurimises jm.

Paigafilosoofia keskseteks mõisteteks on „ruum” (*space*) ja „paik” või „koht” (*place*). Kui ruumi käsitatakse avara ning oma lõpmatuses inimesele suhteliselt hoomamatu territooriumina (Tuan 2007: 4), siis paik on konkreetne, kindlate tunnuste ja piiride alusel identifitseeritav osa ruumist. Paiga füüsiline suurus võib olla väga erinev, ulatudes „kodusest tugitoolist terve maailmani” (Tuan 2007: 149), seega ei ole paika kui üldkategoriat võimalik iseloomustada üksnes territoriaalsete karakteristikute kaudu. Viimastest tähtsamaks osutuvad koha ja inimindiviidi vahel tekkivad seosed. See tähendab, et paigafilosoofia raames iseloomustatakse paika suhtes inimesega, tuues välja inimese kogemuslikud,

<sup>18</sup> Erandiks kujunevad mõned 1940. aastate lõpul ja järgmise kümnendi algusaastail kirjutatud helitööd, mille tekkeloos oli otsustav roll loominguvälisel ideoloogilisel survel.

tunnetuslikud ja tähenduslikud seosed paigaga. Teisisõnu – paika määratletakse ja käsitletakse ka füüsiliste (looduslike), aga eelkõige sotsiaalkultuuriliste (inimtegevuslike ja -kogemuslike) tunnuste alusel (Tuan 2007; Malpas 1998; Smith, Light, Roberts 1998 jt).<sup>19</sup> Sellest lähtuvalt on mõni uurija välja toonud ja rõhutanud peamiselt paiga enda struktuuri kui põhilist eeldust ja tingimust subjektiivsete inimkogemuste tekkimiseks (Malpas 1998: 33). Teised asetavad aktsendi inimese tunnetusele, näidates, et paik „tekib” alles siis, kui inimene kogeb teatavat osa ruumist „omana” ning omistab sellele väärtuse ja tähenduse (Tuan 2007). Kõigi uurijate põhiseisukoht on ometi ühine: paigal on suur roll inimese või inimeste grupi identiteedi kujunemisel, samas teisendavad ja muudavad paiga omadusi ja tähendust seal elavad ja tegutsevad inimesed. Niisiis on paik ja inimindiviid(id) tõepoolest keerukates vastastikes suhetes.

Paik ei ole üksnes geograafiline ja sotsiaalne kategooria. Koht ja koha tunnetamine on erinevaid niite pidi seotud ka ajaga, ajalooga, mälestuste ja mäletamisega. Nõnda on paik oma hoonete, rajatiste ja parkidega otsekui mineviku materiaalse kultuuri salvestaja, nähtavaks tehtud aeg ja mineviku meenutaja. Paik võib inimese psüühikas esile tuua ka isiklikke minevikuassotsiatsioone – esivanemaid, lapsepõlve ja kodu. Ning lõpuks on ajafaktor määrav selleski, et inimene hakkaks mõistma ja tajuma üht osa ruumist tähendusliku ja väärtusliku „oma paigana”.

Nagu juba märgitud, saab paigafilosoofilist lähenemist rakendada eri distsipliinides. Nii on muusikateaduses viimastel aastatel avaldatud mõned tööd, mille pealkiri viitab paigafilosoofiale, näiteks Denise von Glahni „Paiga kõlad: muusika ja Ameerika kultuurimaastik” („The Sounds of Place: Music and the American Cultural Landscape”, 2003) ja David B. Knighti „Maastikud muusikas: ruum, paik ja aeg maailma suures muusikas” („Landscapes in Music: Space, Place, and Time in the World’s Great Music”, 2006). Autorite lähenemisviis on neis raamatutes suhteliselt sarnane: nad iseloomustavad konkreetseid muusikateoseid, püüdes näidata, kuidas heliloojad on otsest või kaudsemat inspiratsiooni saanud loodusest või linnakeskkonnast. Et aga mõlemad käsitlused on illustratiivsed, otsides helitööde teemades ja meeleoludes komponiste ümbritsenud objektide võimalikult täpseid vasteid, ning kirjutajad ei kaalutle põhjalikumalt looja ja keskkonna vastastikuste suhete üle, siis võib nende lähenemist

---

<sup>19</sup> Mõistagi võib paika käsitleda ka puhtalt loodusgeograafia diskursuses ja sellisel juhul oleksid olulised tõepoolest eelkõige paiga füüsilised omadused ja piirid. Mitmete geograafide väitel (Smith, Light, Roberts 1998: 2–3; Buttimer 1993) on siiski ka nende distsipliinis alates 1970-ndatest toimumas nn humanitaarne nihe, kus järjest suurem rõhk on sotsiaalkultuurilistel aspektidel ja inimkogemuse käsitluse kaasamisel geograafia erinevate probleemide uurimisel.

määratleda ehk pigem muusika programmi ja programmilisuse kirjeldusena kui paigafilosoofiast lähtuva küsimuseasetuse ja aruteluna.

Eestis on paigafilosoofia temaatikaga viimase kümnendi vältel tegelnud peamiselt Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduste instituudi töörühm, kelle initsiatiivil on seni ilmunud kuus eesti- ja ingliskeelset artiklikogumikku „Koht ja Paik / Place and Location” (ilmunud alates 2000. aastast). Neisse on koondatud erinevate alade (geograafia, kunsti- ja kirjandusteaduse, semiootika jm) esindajate tööd, mille ühisteks dominantideks on arutlused keskkonna ja kunsti vahekorrast, looduse ja kultuuri osast kunstilistes tekstides ning inimese loovast suhtumisest keskkonda (Sarapik jt 2002: 9).<sup>20</sup> Ka etnoloogias on ruum ja paik uurimisobjektina saanud viimasel paarikümnel aastal arvestatava tähelepanu osaliseks. Rahvateaduses käsitletakse neid teemasid seotuna inimeste mentaalsuse, identiteedi ja käitumismustritega (Jürgenson 2004: 97). Ent keskkonna ja inimeste vastastiksuhteid on Eestis kirjeldatud ka märksa varem: geograaf Edgar Kant (1902–1978) analüüsis 1930. aastatel põhjalikult ja mitmekülgset siinset maastiku- ja linnageograafiat, eelkõige aga rahvastiku ökoloogilisi seoseid keskkonnaga (Kanti mõistes „ümbrusega”). Geograafia sotsiaalse aspekti rõhutamisega ning looduslike ja kultuuriliste tegurite sünteesimisega oli Edgar Kant oma ajas vägagi novaatorlik ning temast kujunes mitme uue suuna (sotsiograafia, ajageograafia) alusepanija nii Eesti kui kogu Euroopa geograafias (Palang 2008; Kurs 1999).<sup>21</sup>

Seega on paigafilosoofiline problemaatika köitnud mitme ala uurijate tähelepanu. Ehkki otseselt sõnastamata ja viitamata, on paigafilosoofilised ideed kahtlemata oluliselt mõjutanud ka biograafiikirjutust. On ju väga paljudes elulugudes juttu loodusliku ja kultuurilise keskkonna mõjust ja tähendusest inimese kujunemisele, mõtteviisile ja tegevusele, samuti sellest, kuidas biograafia subjekt on muutnud ja mõjutanud oma ümbrust. Käesolevas uurimuses Cyrillus Kreegist käsitletlen samu teemasid ja vastastiksuhteid, kuid püüan oma arutlustes

<sup>20</sup> „Keskfond” ja „paik” on lähedased, kuid siinkirjutaja arvates siiski mitte päris kattuvad mõisted. Paika võib (vähemalt käesolevas töös) mõista kui inimese poolt kogetud, teadvustatud ja väärtustatud keskkonda. Keskfondi aga ruumi aga eristab viimase avarus, piiride hoomamatus.

<sup>21</sup> Mõistagi ei kasutanud Edgar Kant tänapäevase geograafiaga ja paigafilosoofiaga päris sarnast terminoloogiat ega mõttekäike, kuid tema lähtekohad on hämmastavalt lähedased nii geograafias praegu järjest tugevneva püüdega rõhutada sotsiaalseid ja kultuurilisi aspekte kui ka paigafilosoofia arutlustega. Muuhulgas viitab sellele üks peatükk – „Rahvastiku ja keskkonna suhted tänapäeva Eestis” – Kanti 1934. aastal kaitsitud doktoritööst (Kant 2007: 83–186). Samas näivad Kanti seisukohad inimese ja keskkonna suhete osas peegeldavat ka oma ajastule iseloomulikku „progressiusku”: „Igatahes mängib inimvaim seda suuremat ja keskkond seda väiksemat osa, mida rohkem on keskkond arenenud” (Kant 2007: 22).

ja väidetes lähtuda sellest karkassist, süsteemist ja mõistetest, mida paigafilosoofia biograafiakirjutuse toeks võib pakkuda.

Küsimustering, mida oma töös (peamiselt 3., osaliselt 2. peatükis ja alapeatükis 5.3) paigafilosoofilises raamistikus ja võtmes käsitlen, on järgmine: millistest allikatest pärines Kreegi paigatruudus? Kui suurt ruumi tunnetas Kreek „oma paigana”? Missugune oli tema paik looduslikelt tingimustelt ja inimeste eluladilt, mis olid kohaliku kultuurielu ja traditsiooni eripärad? Miks, kuidas, milliste vahendite ja eesmärkidega muutis Kreek oma keskkonda ja paika?

Paigafilosoofiast pärinevad lähtekohad ja põhimõtted eelnimetatud teemadel arutlemiseks on esmalt väide paiga „tekkimisest”: oma lähema keskkonna väärtustamine ja selle tajumine maailma tsentrumina on omane igale inimesele, kuid selle kogemuse tugevus ja püsivus varieerub ajas ja ruumis, kultuuriti ja üksikindiviiditi. Kohatruudus on seda suurem, mida rohkem ja erinevamaid kogemuslikke seoseid isikut ja paika ühendab. Ühendusniitide hulgas on nii ajaloolisi (esivanemad, mälestused, ühine mineviku kultuuripärand, usk) kui ka olevikulisi seoseid (Tuan 2007: 149–160).

Teine käesoleva uurimuse mõttekäike ja rõhuasetusi toetav paigafilosoofia seisukoht on, et paiga tundmaõppimine ja mõistmine on ühtlasi võti inimolemuse mõistmiseks, teisisõnu – koht, mis on indiviidi kogemuste eeldus, peegeldab selle omaks võtnud inimese mõtte-, tunde- ja käitumislaidi (Malpas 1998: 33–36). Ja lõpuks kinnitatakse paigafilosoofias, et paiga tähendus ja struktuur kujuneb ja teiseneb olulisel määral tänu pühendunud inimeste elule ja tegevusele (Smith, Light, Roberts 1998: 4–7). Seda püüan demonstreerida ka oma töös, kirjeldades Cyrrillus Kreegi mitmekülgset rolli oma lähema ja kaugema ümbruse muusikaelu edendamises.



## 1.2. Uurimisseis

Cyrillus Kreegist on tänaseni raamatutena, õieti pehmekõiteliste brošüüridena avaldatud kolm lühibiograafiat. Neist esimene, Neeme Laanepõllu „Cyrillus Kreek 1889–1962” (tekstiosa 55 lk, sh vene- ja ingliskeelsed lühikokkuvõtted; 43 fotot) ilmus 1974. aastal Eesti NSV Kultuuriministeriumi ja Teatri- ja Muusikamuuseumi väljaandena. Autor<sup>22</sup>, suurte kogemustega muuseumiteadur ja kirjamees, on hoolikalt tutvunud Kreegi mahuka fondiga TMM-is, lisaks pidanud kirjavahetust mõne heliloojat tundnud kolleegiga Haapsalust ja otsinud üksikuid fakte varasemast perioodikast. Tulemuseks on ülevaatlik ja ladus jutustus Kreegi elukäigust ning tegevusest pedagoogi ja dirigendina, mida muudavad värvikamaks tsitaadid õpilaste ja tuttavate meenutustest ja katkendid kirjadest. Kreegi helitöödest kirjutab Laanepõld üksikute katketena elukirjelduse käigus ja pikemalt biograafia viimaseks alaosaks paigutatud lõigus „Tunnustus heliloomingule”. Põhiliselt sisaldab see kronoloogiliselt järjestatud väljavõtteid ajakirjandusest, kus Kreegi loomingu kohta avaldasid kontsertide või komponisti sünnipäevade puhul arvamust Leenart Neuman, Mart Saar, Riho Päts ja Karl Leichter. „Requiem” on ainus teos, mille loomis- ja esituslugu pälvib umbes kaheleheküljelist omaette vaatlust. Mõistetavalt tuli Laanepõllul Kreegi biograafiakirjutuse rõhuasetustes, hinnangutes ja teksti sõnastuses arvestada Nõukogude aja ideoloogiliste piirangutega: Saksa okupatsiooniperiood ja stalinismiaja dramaatilisus jäävad vaatluse alt täiesti välja; väga marginaalne on ülejäänud vaimuliku muusika kajastamine.<sup>23</sup>

Neeme Laanepõllu lühibiograafia väärtuseks on kahtlemata uudsus: kuna see oli üldse esimene käsitlus Kreegi elust, mille maht ületas teatmeteose, ajale-

<sup>22</sup> Tegelikult puudub raamatul autori nimi: tiitellehe pöördel on märgitud „Koostanud Neeme Laanepõld”. Ehkki väljaanne sisaldab tõepoolest olulisel määral n-õ koostatud materjale (Kreegi teoste käsikirjade nimestik, tema „Muhedate ütleliste” tsitaadid Pärt Ellerheinalt, fotod ja Kreegi fondi kirjeldus TMM-is), on raamatu põhiosa siiski sidus jutustus Kreegi elukäigust ja teostest, mistõttu Neeme Laanepõldu saab ja tuleb käsitada autorina. „Cyrillus Kreek” oli Laanepõllu kolmas elulooraamat, enne seda kirjutas ta „Helilooja Konstantin Türrpu” (1965) ja „Mihkel Lüdig sõnas ja pildis” (1968).

<sup>23</sup> Üksikuid ebatäpsusi on Laanepõllu raamatus toodud faktides: lk 24 on kirjutatud Läänemaa Õpetajate Seminari avamisajaks 1925. aasta, õige on 1921; lk 6 on Kreegi pere lastena teiste hulgas loetletud Adolf ja Lootus, tegelikult oli Adolf Lootus Cyrillus Kreegi vanema venna kaksiknimi; autori väitel ilmusid 1925. aastal esmatrükis Tobiase „Oh jäta kõik kaebed” ja Artur Kapi „Ääretasa täis mu süda” (lk 26), mis mõlemad olid avaldatud juba 1922. aastal („Eesti noodid...” 2001: 145, 383); Kreek ei saanud Tallinna Konservatooriumi professoriks 1947. aastal (lk 29), vaid varem (vt alaptk 5.1.1).

heartikli või muusikaloo alalõigu, siis pakkus see kultuurihuvilistele lugejatele esmavõimaluse saada mingi pilt Cyryllus Kreegist kui loojast ja haritlasest.

Kahe ülejäänud lühibiograafia autor on Tiia Järg. Kreegi 100. sünniaastapäevaks ilmus 1989. aastal Eesti Muusikauhingult 30-leheküljeline brošüür „Cyryllus Kreek 1889–1962” (Järg 1989b). Sellest hõlmab eestikeelne tekst vaid kolm ja pool lehekülge, ülejäänud mahu täidab sama teksti tõlge vene, saksa ja inglise keelde ning illustratsioonidena kaheksa fotot. Kuna just tol ajal oli laguneva Nõukogude süsteemi tingimustes võimalik taastada suhtlust läänega ning see tõi peatselt kaasa helilooja teoste rahvusvahelise leviku, siis oli neljakeelse paratamatult konspektiivse reklaamraamatukese publitseerimine oma aja märk ja vajalik samm.

Teine Tiia Järgi kirjutatud biograafia „Cyryllus Kreek: *Composer/helilooja*” (2003) kuulub avaväljaandena Eesti Muusika Infokeskuse sarja „Eesti muusikaklassika”, mille formaat näeb ette eesti- ja ingliskeelset sõnalist ülevaadet komponisti elu- ja loometeest, mis publitseeritakse koos valikuga teoste helisalvestistest CD-l. Ligi 19-leheküljelises tekstis (paralleelselt eesti ja inglise keeles) on elukäigu kronoloogilisse kirjeldusse põimitud viited vastaval ajal komponeeritud helitöödele, millest CD-le valitud on iseloomustatud mõnevõrra lähemalt. Tegemist ei ole siiski teoste annotatsiooniga või puhtalt n-ö sünkroonskeemi „elu ja looming” järgimisega: ülevaate alguses on portreeteritud helilooja isa tema aja kultuurielulistes seostes ning lõpuosa on esseelaadne kokkuvõte Kreegi isiksuslikest joontest ja loomingulisest käekirjast.

Seega on kõik kolm Cyryllus Kreegi biograafiat lühiülevaadet tema elukäigust ja helitöödest, mille peamine eesmärk on tutvustada ja propageerida väljapaistvat loovisikut ja muusikategelast. Tulenevalt vajadusest mahutada linnulennuline, võimalikult ülevaatlik ja ammendav jutustus vähestele lehekülgedele, on ilmne, et põhjalik süvenemine biograafia subjekti mingisse tegevusvaldkonda või eluperioodi, tema seoste kirjeldamine kultuurielulises kontekstis jms ei ole olnud nende kirjutiste raames mõeldav. Detailsemalt käsitlevad Kreegi üksikuid perioode või tööharusid mõned artiklid. Priit Kuuse uurimus „Cyryllus Kreek ja eesti rahvamuusika” (Kuusk 1983: 45–68) annab kronoloogilise ülevaate Kreegi rahvamuusika ekspeditsioonidest ning iseloomustab teda kui rahvaviiside kogujat ja uurijat. Tiia Järg keskendub artiklis „Lehitsedes käsikirjalist noodiraamatut” (Järg 1989c: 33–42) Kreegi noorusajale, tema varasele heliloomingule, suhtlusele Oskar Kaldaga ja sõprusele Peeter Südaga. Käesoleva töö autor on kirjutanud Kreegi elukäigust 1940. aastatel, püüdes näidata, kuidas poliitilised murrangud ja totalitaarne ideoloogia survestasid loovisiksusi (Kõlar

2002: 93–108). Teises artiklis (Kõlar 2009a: 71–88) olen käsitlenud Kreegi seoseid rannarootslastega ja tema rolli nende muusikaelus 1920.–1930. aastatel ning kolmandas kirjutises vaatlesin Kreeki muusikaõpetajana Haapsalus (Kõlar 2009b: 253–270).

Niisiis on Cyrillus Kreegi elust siiani kirjutatud suhteliselt vähe ning senised kirjutused on käsitatavad kas üldtutvustava iseloomuga lühibiograafiadena või tema tegevuse üksikute tahkude lähema vaatlusena. Asetades Kreegi elukirjutuse laiemasse oma žanriloo konteksti Eestis, võib öelda, et käsitluslaadilt ja eesmärkidelt paigutuvad tema biograafiad siinse traditsiooni põhivoolu. Nee-me Laanepõllu 1974. aastal ilmunud „Cyrillus Kreek“ esindas ühe väljaandena 1960. aastatel alguse saanud ENSV Heliloojate Liidu (ENHL või HL) ettevõtmist, mille siht oli lihtsas keeles kirjutatud lühibiograafiate kaudu (esma)tutvustada laiemale lugejaskonnale Eesti komponiste. Elulugude autoritena rakedati muusikateadlasi, kellest enamik kuulus HL-i ridadesse ning raamatukeste publitseerimisel tehti koostööd ENSV Kultuuriministeeriumiga. Mõned kõnealustest biograafiatest ilmusid (mini)sarjadena: viiest brošüürist koosnes „Eesti heliloojad“ (Artur Vahteri „Gustav Ernesaks“ 1959 ja „Aleksander Läte“ 1963, Helga Tõnsoni „Adolf Vedro“ 1963, Karl Leichter „Mart Saar“ 1964, Riho Pätsi „Rudolf Tobias“ 1968), pikemaajalisem jätkväljaanne oli „...sõnas ja pildis“ (nt „Heino Eller sõnas ja pildis“ 1967, „Juhan Simm sõnas ja pildis“ 1975, „Riho Päts sõnas ja pildis“ 1981 jm). Kuna tollaste biograafiate peamine eesmärk ja ülesanne oli esitleda subjekte kui tähelepanu vääri vaid heliloojaid, siis määras see ka autorite lähenemisenurga ja positsiooni. Eluloojutustus kujuneb komponistikasvamise looks, kus teosed ja nende käsitlus on (vaikimisi või sõnastatuna) selle protsessi osa ning lugejaile joonistub samm-sammult välja suure looja ning isikupärase, vahel aga peaaegu täiusliku indiviidi portree. Mõistagi sõltuvad rõhuasetused ja detailid siingi biograafia autorist, tema oskustest ja valikutest. Üldjoontes on aga selline lähenemine ja käsitlusviis Eesti muusikabiograafiakirjutuses kõige enam levinud ja ajaliselt püsivam.<sup>24</sup> Samas võtmes on kirjutatud

<sup>24</sup> Kui Eesti traditsiooniline heliloojate elukirjutus käsitleb looja, teoste ja indiviidi üksikute n-ö taustaseoste (suhted teiste inimestega, institutsioonidega) arenemislugu, siis selle žanri piires on leitavad ka teistsugused rõhuasetused. Nii keskenduvad 1970. aastast hajusalt ilmuma hakanud artiklikogumikud („Kuu eesti tänase muusika loojat“, 1970; „Kaheksa eesti tänase muusika loojat“, 1979 ja kaks „Eesti tänase muusika loojaid“, ilmunud 1985 ja 1992), mis pealkirja järgi viitavad loojate portreerimisele, tegelikult helitööde stiilianalüüsile ja teoreetilisele käsitlusele, seega rõhutatult teostele. Neil biograafiatel, kus rõhk on muusikaelulisel kontekstil, peatun hiljem.

Minu arvates on eesti muusikabiograafiate žanriproblemaatikas ilmnunud huvitav tendents viimase kümnendi vältel. Nimelt on avaldatud kirjutusi, mida tinglikult võiks nimetada autobiograafilisteks biograafiateks: eluloo, mida helilooja on ise intervjuude või loengute käigus jutustanud, on biograaf varustanud rohkete täpsustuste ja täiendustega ajalooallikatest, kommentaaridega kõneks olnud isikute ja sündmuste kohta, väljavõtetega teiste autorite kirjutistest, andmetega teoste esitus-

ka Neeme Laanepõld ja Tiia Järg. Mõlema autori kirjutiste kaudu avaneb Kreek meisterliku komponistina ja heatahtliku, humoorika inimesena. Kui aga Laanepõllu „silms” oli töö subjekti elukäik selge ja latus, lineaarselt kulgev tervik, siis Järg rõhutab märksa rohkem Kreegi elutee keerukust ja dramatismi ning kultuuri- ja poliitoloogilisi, mis jätsid tema kui looja ja muusikaelu edendaja rolli aastakümneiks väärilise tähelepanuta.<sup>25</sup>

Kuna selle töö taotlus on siduda üksikisiku elu käsitlus tihedalt muusikalise kontekstiga, siis vaatlen lühidalt uurimisseisu Eesti muusikaelust kirjutamisel ja muusikaeluliste seoste kajastumist senistes muusikabiograafiates.

Eesti üld-muusikalugudes (Kasemets 1937 ja artiklikogumik „Eesti muusika II” 1975) on selle perioodi ja nende valdkondade muusikaelust, millele keskendub sinne töö, käsitletud esimese iseseisvusaja kooriliikumist ja laulupidusid, põgusalt muusikahariduse olukorda ja kahe suurema linna – Tallinna ja Tartu kontserdielu. Samas kannab mõlema raamatu kirjelduslaad ja teemadevalik nii tugevat kirjutamisaja ja autorite pitsert, et tänapäeva kriitiliste arusaamade kohaselt on need pigem ise ajalooallikatena käsitatavad.<sup>26</sup>

---

test jms Selline erinevatest aspektidest nähtud elu, isik ja teda ümbritsev kultuurikeskkond muutub paljutahulisel elusaks ja detailirohkeks. Niisugused raamatud ilmusid näiteks Eino Tambergi kohta 2005. aastal: „Elamine kui loominguline aine” (koostanud ja vestelnud Virve Normet) ja „Tundeline teekond” (koostanud Kaja Irjas, autorid Evi Arujärv, Raili Sule, intervjuueerija Märt-Matis Lill; meenutused üheksalt õpilaselt). Mõneti kuulub samasse valdkonda ka „Lauldud sõna” (2000), kus Veljo Tormise kümme Tartu Ülikoolis peetud loengut vormistas tervikkuks Urve Lippus. Kõigi nende raamatute autoriks on sealjuures kirjutatud heliloojad – Eino Tamberg ja Veljo Tormis. Need näited tõstatavad mõned põhimõttelised küsimused biograafia žanri piiritlemisest, teksti konstrueerimisest ning autorist ja tema funktsioonist – kui biograafia on autorikontseptsiooni alusel kirjutatud sidus jutustus, siis ei saa ühtegi eelnimetatud teksti käsitada puhtakujulise biograafia ega ka autobiograafia. Kui aga biograafia ülesandeks pidada subjekti ja tema elukäigu paljuseoselist, võimalikult ammendavat avamist, on eeltoodud raamatud huvitavad elukirjutused, mis sealjuures on akadeemilisele biograafiale omaselt varustatud allikaviidetega.

<sup>25</sup> Võrreldes teiste samasse põlvkonda ja suurusjärku kuuluvate loojatega, on kolm Kreegi kohta kirjutatud lühibiograafiat tõesti vähe. Näiteks Mart Saare ja Heino Elleri elu kohta on ilmunud viis erinevas vormis ja mahus biograafilist käsitlust; Peeter Süda kohta kaks, kuid neist esimene – Ivalo Randalu „Peeter Süda” (1984), kuhu on koondatud küll nii elulugu kui ka tema teoste teoreetilised käsitlused, ületab mahult (184 lk) kõik Kreegi biograafiad kokku. Sellest, et Cyrrillus Kreegi loomingut oli Eesti kontserdipraktikas ja noodiväljaannetes napilt, tuleb juttu edaspidi.

<sup>26</sup> Anton Kasemets vaatleb „Eesti muusika arenemisloot” iseseisvusaegset perioodi põhiliselt kui kooride ja laulupidude õitseajaga, kirjeldades üksikasjalikult üld- ja maakonnalaulupidude läbiviimist ja nende korraldajaid. Selle kõrval jätkub vaid napilt lehekülgi kõrgema muusikahariduse ja pealinna sümfooniakontsertide jaoks. Harri Kõrvits, kes andis „Eesti muusika II” alguses ülevaate ajavahemiku 1917–1940 muusikaelust, loetles üles arvukalt fakte, mille valik võimaldas „nõukogulikult” tendentslikke järeldusi. Kõnealuse artiklikogumiku autoritest ja teemadest osutusid sinse töö taustal tähtsateks Artur Vahteri „Koorikultuur ja laulupeod” ning Urve Aulise ja Hugo Lepnurme „Vokaalsümfooniilised suurvormid”, kus on lühidalt juttu ka väikelinnade kontserdielust.

1940. aastast alanud perioodi muusikaelu kohta üldkäsitlused puuduvad. Saksa-aegset Tallinna kontserdielu ja muusikute läände põgenemise asjaolusid 1944. aastal on uurinud Avo Hirvesoo (Hirvesoo 1994, 1995). Sama aja kontserdirepertuaari vaatleb käsikirjalises bakalaureusetöös Elena Lass (Lass 2006). Üksikute muusikaelu institutsioonidest on põhjalikumad ülevaated heliloojate liidu (Hirvesoo 2004) ning Tallinna Konservatooriumi ajaloost ja toimimisest (Topman 1999, 2001). Monika Topmani tööd põhinevad paljudel allikakauuringutel ning sisaldavad hulga väljavõtteid konservatooriumi töökorralduslikest dokumentidest.

1990. aastatel kasvas märgatavalt lääne muusikateaduse huvi muusikaelu uurimise vastu. Distsipliini üldise avardumise tuntuimateks väljunditeks said kogumikud „The Cambridge History of Nineteenth-Century Music” (2001, toimetanud Jim Samson) ja „The Cambridge History of Twentieth-Century Music” (2004, toimetanud Anthony Pople ja Nicolas Cook), mille autorid keskenduvad muusikaelu paljudele valdkondadele ja ajastut läbivatele ideedele.

Umbes samast ajast on ka mitmete Eesti muusikaloolaste teemad suunatud muusikaelule: vaatluse alla on võetud paljud senini tähelepanu alt välja jäänud alad ning uurimistulemusena valminud tööd on avaldatud peamiselt sarjas „Eesti muusikaloo toimetised”. Alates 1995. aastast tänaseni on sarjas ilmunud viis artiklikogumikku ja neli monograafilist uurimust.<sup>27</sup>

Käesoleva uurimuse aspektist on „Eesti muusikaloo toimetistes” publitseeritud töödest olulised Maarja Kasema artikkel Eesti Kultuurkapitali Helikunsti Sihtkapitalist, mis peegeldab esimese iseseisvusaja muusikapoliitika põhijooni (Kasema 2002: 79–172), Vaike Sarve ülevaade rahvaviiside kogumisest enne 1930. aastat (Sarv 2002: 270–315), Ilvi Rauna üksikasjalik kirjutis Riigi Ringhäälingu osast Eesti muusikalise keskkonna kujundamisel ajavahemikul 1934–1939 (Rauna 2005: 105–191) ja Urve Lippuse kaks tööd. Neist esimeses (Lippus 2005: 7–15) arutleb autor, miks muusikaelu uurimine on muusikaloo historiograafias olnud tagaplaanil ning näitlikustab viimasel ajal ilmnunud huvi kasvu selle valdkonna vastu. Teises artiklis (Lippus 2007: 110–159) vaatleb Lippus RAM-i tegevust Eesti meestelaulu traditsiooni kontekstis ja võrdleb seda Saksa ja Põhjalaade meeskooriliikumise ajalooga.

Eeltoodust järeldub, et ehkki Eesti muusikaelu üksikuid institutsioone ja tööharusid on käsitletud, võib selle valdkonna tänast uurimisseisu hinnata siiski

<sup>27</sup> „Eesti muusikaloo toimetised” ilmuvad nüüdse Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, varem Eesti Muusikaakadeemia väljaandena (1.–7. vihik). Sarja üldtoimetaja on Urve Lippus.

tagasihoidlikuks ja lünklikuks. Näiteks ilmnes, et paljud teemad, mis siinse töö kirjutamisel osutusid tähtsaks, sh väikelinnade muusikaelu, asjaarmastajatest muusikute problemaatika, seltsitegevus ja (kultuuri)seltside funktsioonid eri ajaperioodidel, haritlaste ja loovisiksuste roll suuremates keskustes ja provintsis, Eesti vähemusrahvuste kultuurielu, muusikaelu eri struktuuride seosed poliitika ja ideoloogiaga jm, on siiani muusikaloo valged laigud. Mõnda neist püüan täita käesolevas töös.

Vaadates, mil määral ja kuidas on Eesti senises muusikabiograafiikirjutuses seostatud uurimuse subjekti muusikaelulise kontekstiga, tuleb esmalt tõdeda, et ühegi indiviidi elu ei ole võimalik kujutada ta ümbrusest päris isoleerituna. Eesti heliloojate elulugude autorid on valdavalt siiski näidanud komponisti muusikaelulisi seoseid suhteliselt marginaalselt. Põhjalikumat arutlust selle üle, kuidas loovisiksuse tegevus paigutub ja kohandub eri institutsioonides või traditsioonides ning kas ja millised võiksid olla üksikisiku ja muusikaelu konteksti vastastikused mõjud, leidub harva. Tõenäoliselt on see tingitud asjaolust, et paljude seniste elukirjutuste etteantud raamid ja võimalused eeldavad lühikest ja ülevaatlikku (esma)tutvustust.<sup>28</sup>

Käesoleva töö jaoks osutusid nii metodoloogia kui ajalookirjutuse aspektist tähtsaks mõned Eesti kirjandus-, kultuuri- ja üldajaloo viimase aja käsitlused. Eve Annuk (Annuk 2006a, 2006b) tõstatab töödes, mis põhiliselt keskenduvad luuletaja Ilmi Kolla elule, terve rea olulisi biograafia kirjutamise teoreetilisi probleeme. Et Kolla lühike loominguaeg jäi tervenisti Nõukogude okupatsiooni algusaastatesse, siis arutleb Annuk ka looja valikute üle poliitilise survestamise tingimustes, samuti tollaste allikate ning tekstide usaldusväärsuse ja tõlgendamise üle. Keerulised sõjajärgsed aastad on pärvinud teistegi kirjandusloolaste tähelepanu. Sirje Olesk (Olesk 2000 ja 2003), Maie Kalda (Kalda 2002) ja Anu Raudsepp (Raudsepp 2000) käsitlevad stalinistliku repressiivpoliitika mehhanisme ja selle mõju loovisikutele ning eri kultuuriinstitutsioonidele. Eesti Aja-

---

<sup>28</sup> Heliloojatest on publitseeritud ka väga põhjaliku ja mitmekesise taustamaterjaliga väljaandeid, näiteks „Heino Eller oma aja peeglis“ (1987, koostanud Mart Humal), „Rudolf Tobias oma aja peeglis“ (1995, koostanud Vardo Rumessen) ja „Hüpassaare laulik Mart Saar“ (1982, koostanud Johannes Jürisson). Neist esimesed kaks sisaldavad ulatuslikke allikapublikatsioone (kirjavahetus, mälestused, perioodikas ilmunud kirjutised); kolmas on artiklikogumik, mille autorid valgustavad erinevaid tahke Saare elust. Ehkki neis hargnevad muusikalooline taust ja inimestevahelised kontaktid põhjalikult lahti ning subjektist joonistub isikupärane portree, ei saa neid käsitada biograafiatena, kuna need pole ühe kirjutaja sidusad tekstid, vaid erineva päritoluga materjalide ja artiklite kogumikud.

Samasugused muusikaelulist konteksti paljutahuliselt avavad väljaanded on ka mahukad fotoalbumid koos kommentaaridega, näiteks „Mart Saar“ (1983); „Heino Eller“ (1988), „Heino Eller in modo mixolydio“ (2008), kuid mõistagi ei ole needki biograafiad.

looarhiivi Toimetiste sarjas 2007. aastal ilmunud artiklikogumiku „Eesti NSV aastatel 1940–1953...” keskne mõiste on sovetiseerimine, mille kaudu antakse tollaste aegade mõtestamiseks ülevaatlik teoreetiline raamistik ning käsitletakse sovetiseerimisprotsesse paljudest aspektidest (sh vaatenäha Moskva võimupositsioonilt) ja rahvusvahelises kontekstis. Ajaloo ja ajalookirjutuse mõtestamiseks ja eesmärgistamiseks olid/on minu jaoks olulised Marek Tamme kirjutised (Tamm 2007, 2008), kus autor arutleb aja kategooriast, ajaloolasest kui loojast ja tema valikutest jpm.

### 1.3. Töö allikad

Käesolev töö tugineb ulatuslikel allikauuringutel. Kõige olulisemad allikad Cyrillus Kreegi kohta asuvad Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumi (TMM) muusikaosakonnas tema isikufondis M11. Tegemist on äärmiselt mahuka, paljude tuhandete lehekülgedeni ulatuva koguga, mis on komplekteeritud peamiselt pärast helilooja surma tema abikaasalt Aleksandra Kreegilt saadud materjalidest (Laanepõld 1974: 41).<sup>29</sup> Fondi esimesse nimistusse (f. M 11 n. 1) on koondatud dokumendid elu- ja töökäigu ning perekonna kohta, 155 kontsertide kavalehte, kirjad Kreegile 42 asutuselt ja 91 üksikisikult, käsikirjalised muusikaloolased väljakirjutused ja registrid, fotod, Kreegi koostatud kronoloogiad loometöö, kuulatud muusika ja loodusnähtuste kohta; rahvaviisikogu enam kui 5000 nimetusega; vihikutäied rahvamuusikakogumiste reisikirju ja tähelepanekuid; üle 300 lehekülje õpilaste kirjutatud sõnalist rahvapärimust jpm. Cyrillus Kreegi fondi teine nimistu (f. M 11 n. 2)<sup>30</sup> sisaldab tema loomingu käsikirju, mida selle

<sup>29</sup> Üksikuid arhivaale on saadud ka varem ja hiljem: esimesed 1948. aastal, viimane 1992. Kokku on Kreegi fondis 2566 erinevat museaali: arhiivimaterjalid, fotod, helitööde käsikirjad, käsikirjaline noodikogu, esemed (vastuvõtuaktid: TMM f. M 11 n. 1).

<sup>30</sup> Käesolevas töös viitan edaspidi sageli Kreegi fondile TMM-is ning mõnevõrra ka muuseumi teistele fondidele. Et viiteandmestik ei hõlmaks paljukordselt liialt palju täheruumi, näib mulle otsustavalt tarvilik lühendada kirja pilti, mille „taanduskäike” ja tulemust näitlikustan ühe arhivaali alusel: Teatri- ja Muusikamuuseumi fond M 11, nimistu 1, säilitusühik (säilik) 14 → TMM f. M 11, n. 1, s. 14 → **TMM M11: 1/14**. Oma töös kasutan siin ja edaspidi TMM-i allikatele viidates vormistusviisi, mille näide on esitatud paksendatud trükis. Arhivaali täpse nimetuse (nt Olav Rootsi kiri Kreegile vm) kirjutatan viite ette neil juhtudel, kui see ei selgu eelnevast tekstist.

põhjal koostatud personaalnimestikus on registreeritud 197 nimetuse all („Cyrillus Kreek. Personaalnimestik“ 1989: 138). Tegelik helitööde manuskriptide arv on siiski enam kui kümme korda suurem, sest ühe numbri alla on märgitud sellised helitööde kogumid nagu „500 koraalikaanonit Punscheli koraaliraamatu põhjal“ („Personaalnimestikus“ nr 142), „443 vaimuliku rahvaviisi 3-häälsed seadet naiskoorile“ (nr 155), „150 vaimulikku rahvaviisi segakoorile“ (nr 143) jm. TMM-i Kreegi fondi teisest nimistust ilmneb ka, et enamikest helitöödest on olemas vähemalt kaks käsikirja. Peale selle sisaldab kõnealune nimistu Kreegi ümberkirjutusi 440-st teiste Eesti komponistide teostest.

Tähtsateks allikateks Kreegi kui looja ja haritlase portreeterimisel osutusid ka tema mahukas isiklik noodikogu ning muusikaalased raamatud ja perioodika, mis on paigutatud Eesti Rahvusraamatukokku.<sup>31</sup> Paljudesse neist trükistest on Cyrillus Kreek teinud pliiatsiga märkmeid ja ülestähendusi.

Teatri- ja Muusikamuuseumi teistest fondidest sisaldavad mitmesugust Kreegi elu ja muusikalise tegevusega seotud teavet (kirju, ülevaateid, mälestusi) Karl Leichter, Peeter Süda, Olav Rootsi, Edgar Arro ja Evald Laanpere isikufondid. Heliloojate Liidu kogus (TMM MO257) asuvad teoste kuulamis- ja hindamiskoosolekute protokollid ning nõupidamiste ja pleenumite stenogrammid. Neist vaatasin läbi aastate 1949–1960 kohta käivad materjalid.

Eesti Riigiarhiivis paikneva Tallinna Riikliku Konservatooriumi arhiivi (ERA R-2018) dokumentidest puudutavad Cyrillus Kreegi tööd õppejõuna 1940. aastate muusikateooria kateedri koosolekute protokollid, eksamilehed, õppejõudude koosseisude nimekirjad ja tollaste direktorite käskkirjad. ENSV Ministrite Nõukogu juures asunud Kunstide Valitsuse arhiiv (ERA R-1205) sisaldab kirjavahetust konservatooriumiga õppekavade ja õppejõudude kvalifikatsiooni küsimustes, juhtkonna aruandeid õppetöö kohta ning annab samuti tähelepanuväärivat infot nii Kreegi kui ka tema kolleegide kohta.

Kreegi-aegse muusikaelu uurimisel töötasin läbi mõned perioodikaväljanded. Haapsalu ja Läänemaa kultuuri, sotsiaalset elu ja looduskeskkondliku tausta esimesel iseseisvusajal valgustab ajaleht Lääne Elu, mis ilmus aastail 1928–1940. Sama perioodi muusikaelust pealinnas ja maakondades, eriti kooride tegevusest, üld- ja kohalikest laulupidudest, aga ka muudest kontsertidest ning üksikutest muusikategelastest ja heliloojatest annab ülevaate Eesti Lauljate Liidu (ELL) kuukiri Muusikaleht (1924–1940). Muusikaelulise taustapildi kaju-

---

<sup>31</sup> Cyrillus Kreegi noodikogu on leitav kohaviida RR KrN ja raamatud RR KrL alt.



tamise kõrval leidub Muusikalehes viis kirjutist, mis käsitlevad otseselt Kreegi loomingut, tegevust dirigendina või portreerivad teda sünnipäevade puhul.

Saksa okupatsiooni ajal, mil Kreegi teoste ettekanded olid osa Tallinna muusikaelust, avaldas esmalt ajaleht Linna Teataja (ilmus 1941. aasta septembrist detsembrini) teateid kontsertide käivitamisest pealinnas. Seda jätkanud päevalehe Eesti Sõna (1941–1944) peamine muusikaarvustaja oli Karl Leichter, kelle kirjutiste kaudu saab huvitavaid andmeid kontsertide korralduse ja kavade kohta. Leichter käsitles asjatundlikult kõiki Cyrillus Kreegi orkestriteoste esitusi 1943. ja 1944. hooajal.

Nõukogude perioodi ajakirjandusest sirvisin läbi Sirbi ja Vasara 1947.–1960. aastakäigud, mis annavad kujuka pildi tollasest kultuuripoliitilisest situatsioonist ja selle muutumistest. Hilisemast ajast vaatasin neid üksikuid ajalehenumbreid, kus on andmeid Kreegist või tema helitööde ettekannetest.

Pistelisel lugemin muud perioodikat (Päevaleht, Vaba Maa, 1941. aastal üllitatud ajakiri Teater ja Muusika) ja teisi ajalooallika funktsiooni kandvaid trükiseid (laulupidude juhid ja kavad; Eesti Statistika Keskbüroo väljaanded, Eesti NSV Teataja 1940 ja 1941 jm)

Huvitavat täiendust Kreegi isiksusele ja elukeskkonnale pakuvad tema õpilaste, kolleegide ja kaaslinlaste mälestused. Pärt Ellerheina ja Riho Pätsi meenuarid on avaldatud raamatutena (Ellerhein 2007, Päts 1999), Teatri- ja Muusikamuuseumis asuvad Tuudur Vettiku, Theodor Saare, Rudolf Ento, Evald Laanpere, Madis Küla ja Aleksander Lindi käsikirjalised meenutused. Enda Kalda „Mälestusi Läänemaa Õpetajate Seminarist“, kus Kreegile on pühendatud omaette peatükk, paikneb TLÜ Akadeemilise Raamatukogu Baltika osakonnas. Veel mõne õpilase muljed ja tähelepanekud õpetaja Kreegist on ilmunud ajalehtedes ja artiklikogumikus „Õpetajaks õppimas...“ (2000, toimetanud Ellen Lindström).

## 2. Cyrillus Kreegi kujunemislugu ja muusikalised mõjutajad

Cyrillus Kreegi lapsepõlve- ja noorusaastaid kirjeldan siinses töös viisil, mille märksõnad on retrospektiivsus ja valikulisus. See tähendab, et ma ei sea eesmärgiks käsitleda üksikasjalikult Kreegi päritolu, varaseid eluaastaid, õpinguid, tema elupaikade kultuurielulist ja sotsiaalset konteksti jms. Pigem soovin sellest perioodist valgustada mõnd isikut, sündmust, tegu ja suhet, mis tagasivaates näivad kõige enam olevat kujundanud Cyrillus Kreeki kui heliloojat, muusika-elu edasiviijat ja haritlast. Püüan samuti vihjata neile sünnipärastele ja varastest aastatest pärinevatele mõjuritele, mis võisid vormida tema isiksuslikke jooni ja individuaalsust.

Teisisõnu: olles mõtteliselt loonud koondportree sellest Kreegist, kes oma elu hilisema neljakümne ühe aasta vältel (1921–1962) jättis ajatud jäljed Eesti muusikasse, vaatlen neid aspekte ja asjaolusid tema varasemast kolmekümne ühest aastast (1889–1920), mis minu arvates on seda koondportreed kõige rohkem mõjutanud. Murdeaastaks, nagu juba töö sissejuhatuses selgitasin, valisin 1921 seetõttu, et just sellest aastast algas Kreegi elukäigus, aga ka loominguloos varasemast märksa stabiilsem etapp: helilooja kolis lõplikult Haapsallu ja sidus end püsivalt kodupaiga muusikaelu edendamisega. Ka loojana oli ta selleks ajaks läbi tulnud otsinguterohkest alguskümnendist, leidnud kindluse ja oma tee. Järgnenud pika perioodi vältel oli Kreegi roll ja panus mitmetes Eesti muusika-elu valdkondades ja institutsioonides tähelepanuväärselt suur, samuti oli see tema looja-elu viljakaim aeg. Seetõttu keskendub uurimus tervikuna hilisemale perioodile ning käesolevat ülevaadet Kreegi varastest aastatest saab käsitada kui sissejuhatust töö põhiprobleemidele.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Sellise valikuga ei alahinda ma hoopiski 20. sajandi esimest kahtkümmet aastat Eesti muusika-elu, sealhulgas Peterburi eestlaste kogukonna kultuuris, mis oli kahtlemata väga paljutahuline ning mida pole siiani põhjalikult läbi uuritud. Samuti väärrib omaette käsitlust Cyrillus Kreegi kujunemise- aeg, eriti tema Peterburi periood. Need teemad avavad aga täiesti uued uurimissuunad ning jäävad käesoleva töö tähelepanu keskmest välja.

Cyrillus Kreegi kujunemist mõjutanud inimestest peatun järgnevalt lähemalt tema isal Gustav (Konstantin) Kreegil, mõnel Haapsalu muusikaõpetajal, konservatooriumiaegsetel kaaslastel ja rahvaluuleteadlasel Oskar Kaldal. Paljudest sündmustest, tegudest ja suhetest, millest moodustus Kreegi esimese kolme aastakümne elutervik, vaatlen esmalt tema varaseid muusikakogemusi kodus ja Haapsalus. Peatüki teises pooles käsitlen õpinguid Peterburi Konservatooriumis ja rahvamuusika kogumist Eestis.

## 2.1. Kreegi lapsepõlvest, isast ja varastest muusikakogemustest

Cyrillus Kreek alustas 40. sünnipäeva künnisel põhjalikku, aastaid kestnud uurimistööd, et koguda oma vanemate, vanavanemate ja sugulaste elulooandmeid. Ta tegi väljakirjutusi kirikuraamatutest, vallavalitsuste dokumentidest, isa märkmetest ja muudest allikatest ning koostas nende alusel kümme genealoogilist nimestikku, tabelit ja sugupuud, millest mõne mahutamiseks läks vaja suurte kontserdikuulutuste tagakülgi või terveid tapeedilahmakaid. Kreegi esivanemate juured ulatuvad tema materjalides 18. sajandisse ning perekondlikud liinid hargnevad abikaasade ja laste kaudu sadade sugulaste-hõimlasteni, kelle nimed ja eluloodatumid on ta üles märkinud hoolikalt ja võimalikult täpselt. Andmete muutumisel täiendas ta nimestikke ja tabelleid kuni viimaste eluaastateni.<sup>33</sup>

Seega väärtustas Cyrillus Kreek täiskasvanuna kõrgelt oma põlvnemislugu ja sugulaslike suhteid. Talle loomuomase süsteemse jäädvustamisvajadusega struktureeris ta oma teadmised korrektselt vormistatud registritesse ja sugupuudesse, kuid vaevalt tegi ta seda üksnes faktide talletamise nimel. Usun, et

<sup>33</sup> Kreegi suguvõsa materjalid asuvad TMM M11: 1/271–287.

Mida lähemad sugulased, seda detailsemalt on Cyrillus Kreek nende andmed fikseerinud. Näiteks on ta oma vanema venna Vladimiri kohta aastate jooksul kirja pannud järgmist: „Kreek, Vladimir (Wilhelm Traugott) Konst. p.; s. 30/18 10, kell 7.15 1885 Saanikas. Rist. Ridalas 4/22 12/11 1885. [Vaderid] 1. Priidu Reinbaun, 2. Juhan Sob 3. Jüri n[aine] Miina Kokwel. Salvitud 18/6 3. 1896 Wormsis. Laulat. 24/11 6. 1907 Wormsis. Naene Heleene Kanger. [Lapsed] Veera Kreek 17.XII 1907. Hps. Kalevi tn. [Tema] mees Boris Hermann Laulat. 28.10.1933 Rakveres. Ludmilla Kreek 28.I 1912. [Vladimir] Surn. 10.02.1956 Hps (halvatus) M[äetud] Hps. Ap[ostliku Õigeusu kiriku] kalmistul“ (TMM M11: 1/273)“.

juurte ja sugulusseoste otsimine ja teadvustamine oli Kreegile oluline eelkõige tunnetuslikult, mis aitas tal tajuda ja määratleda oma kuuluvust kultuurilises aegruumis, esivanemate-järeltulijate järjepidevuses, perekonnas ja suguvõsas.

Iseenda sünni kohta uuris ja kirjutas Kreek välja järgmised andmed: „Cyrillus (Karl Ustav) Konst[antini] p[oeg], s. 3/21. 12/11 [kuupäevad ja kuud uue/vana kalendri järgi] kell ½ 1, 1889 Saanikas, Jesse.<sup>34</sup> Kodus rist. isa. 8/27. 1/12 1890/1889. [Vaderid] Karl Liiw 2. Ado Luntski 3. Liisu Ni” (TMM M11: 1/273).

Niisiis – 3. detsembril 1889 sündis Läänemaal, Võnnu vallas Saanika koolimajas Gustav (pärast õigeusku salvimist Konstantin) ja Mari (Maria) Kreegi perre üheksas järeltulija, kes viis nädalat hiljem sai ristimisel nimeks Karl Ustav. Enne teda ilmale tulnud lastest tervitasid venna saabumist Louise Johanna, Gerhard Fürchtegott, Wilhelm Traugott ja Adolf Lootus, ülejäänud neli venda-õde olid paraku surnud peatselt peale sünni. Pärast Karl Ustavit kasvas Kreekide pere veel Maria Helmi ja Adolphine Hilda ilmaletulekuga. Pere üheteistkümnest lapsest jõudis täiskasvanuikka kuus (Adolf Lootus suri kolmeaastasena). Tulevasel heliloojal kujunesid elu jooksul ehk kõige lähedasemad suhted neli aastat vanema venna Wilhelm Traugottiga (õigeusupäraselt Vladimir) ja neli aastat noorema õe Adolphine Hildaga (Nadežda).

Suure pere isa Gustav (Konstantin) Kreek (1852–1916) oli ametilt ja kutsumuselt koolmeister, samas tubli muusikamees ja eesrindlik viljapuuaiade rajaja. Tema iseloomus, ellusuhtumises ja valikutes oli mõndagi sellist, mis sai edaspidi tunnuslikuks poeg Karl Ustavile. Poeg tähtsustas isa elukäiku ka ise: ta kogus kokku ja hoidis hoolikalt alles tema käsikirju ja ametlikke dokumente (asuvad TMM M11: 1/263–269). Märkimisväärne on ka, et elu viimasel suvel kirja pandud eluloolisi märkmeid ei alustanud helilooja Kreek iseenda lapsepõlvemälestustega, vaid koopiaga isa ulatuslikust autobiograafiast (TMM M11: 1/3). Selle oli Konstantin Kreek kirjutanud 1913. aastal, vastates üleskutsele jäädvustada ja trükki anda kõigi tema kooli – Kuuda Seminari – lõpetanute elulood. Ettepaneku esitajal, kooli vilistlasel Mihkel Neumannil võttis aga seminari ajaloo koostamine, mälestuste kogumine ja raha hankimine nii kaua aega, et „Kuuda Seminar ja tema kasvandikud. Kogukene Eesti hariduse ajaloo andmeid” ilmus alles 1928. aastal, hulk aega peale Konstantin Kreegi surma. Kõnealuse raamatu lehekülgedelt pärinebki tekst, mille Cyryllus Kreegi abikaasa Aleksandra ko-

---

<sup>34</sup> Jesse, nimetatud ka Joesse ja Joesuu, oli Võnnu kõrvalmõis Martna kihelkonnas. Hilisema haldusjaotuse järgi jäi Martna valla väikese küla nimetusena püsima Joesse.



Pilt 2. Cyrillus Kreegi vanemad Konstantin ja Maria Kreek  
(Neeme Laanepõllu raamatust „Cyrillus Kreek 1889-1962”, ilm 1974)

peeris 1961. aastal helilooja elulooliste märkmete algusosaks. Ümberkirjutus on täiesti täpne, vaid „laulupilli” juurde on lisatud selgituseks „mollpill”.<sup>35</sup>

Kuna isa rolli, eeskuju ja tähendust võib Cyrillus Kreegi kujunemisloos tööpoolest pidada oluliseks, siis peatun Gustav Kreegi isiksuse ja elusündmuste mõnedel takkudel lähemalt.

Gustav Kreek sündis Haapsalu sakslasest linnanõuniku, õllepruuli Franz Moritz Bergi ja tema noorukese teenijatüdruku Anu salasuhtest, mistõttu lapse kasvatas üles põhiliselt vanaema. Ilmselt oli Gustav lahtise peaga ja muusikaalne, sest juba kuueaastaselt oskas ta lugeda, tundis nooti ja mängis „laulupilli” (Konstantin Kreek 1928: 140). Franz Berg, kes poja igapäevaelus ei osalenud, aitas teda siiski materiaalselt, muuhulgas „hea hulga vaimuliku sisuga raamatute ostmisel” (Cyrillus Kreegi märkmed, TMM M11: 1/282), ja andis nõu kahes Gustavi elu põhiotsuses. Esimene neist oli 18-aastase poja soovimine ja saatmine tulevasi koolmeistreid ette valmistavasse Kuuda Seminari. Ja teine otsus, mida Berg 1873. aastal õnnistuse ja „rahalise heakskiiduga” toetas, oli poja plaan abielluda Mägari küla talutüdruku Mari Pootsiga.

<sup>35</sup> Autobiograafia pealkirjas „Gustav Kree – Konstantin Kreek. Enese kirjutatud elulugu” on kaks erinevat ees- ja perenime. Gustav Kreegi vanaema oli rääkinud, et perekonnanimi antud kreegipuu-  
de järgi, kuidas aga *k* selle lõpust kadus, pole teada. Kuuda Seminari lõputunnistusele kirjutatud  
uuesti nimi koos viimase tähega (Konstantin Kreek 1928: 140).

Kuuda Seminar, kuhu Gustav Kreek 1870. aastal õppima asus, tegutses Märjamaa kihelkonnas rahvakooliõpetajaid koolitava haridusasutusena ajavahemikul 1854–1887.<sup>36</sup> Seminari õppekava oli mitmekesine ja töömahukas: saksa, vene ja eesti keelt pidid lõpetajad valdama vabalt nii kõnes kui ka kirjas, sealjuures pöörati suurt tähelepanu oskusele kõigis keeltes kalligraafiliselt kirjutada; usuõpetuse tundides õpiti põhjalikult tundma Piiblit ja kirikulugu; muusikaõpingud pidid viima seminaristide vilumuse orel- ja viulimängus ning koorijuhtimises tasemele, mis võimaldaks neil õpetada neljahäälsel laulmist ja seda pillil saata (Aarma 2004: 37–39). Tähelepanuväärne, omas ajas eesrindlik ja erandlik oli Kuuda Seminaris kasutusele võetud Eduard Ahrensi häälduspärane eesti kirjaviis (Aarma 2004: 85). Millise visadusega seda juurutati, seda tunnistab muuhulgas Gustav Kreegi 43-leheküljeline kalligraafiline ümberkirjutus Ahrensi „Eesti keele Tallinna murde grammatika 1. osa“ eestikeelsetest lõikudest (TMM M11: 1/264).<sup>37</sup> Samasuguses ülikorrektsses ilukirjas on kopeeritud „Rehkenduse raamat“ (136 lk; TMM M11: 1/265).

Kolmeaastane pingeline õpiaeg Kuuda Seminaris lõppes Gustav Kreegile 1873. aastal väga hea kutsetunnistuse saamisega ja andis hariduskapitali, millega ta töötas õpetajana ja hiljem köstri-kooliõpetajana kokku enam kui neli aastakümnet, pidas ka vallakirjutaja ametit, koostas vajajatele mitmesuguseid ametikirju ning rajas ja arendas raamatutarkuse alusel köögivilja- ja viljapuuaedu. Tema muusikahuvi ja oskused kasvasid ja laienesid sedavõrd, et lähemate ja kaugemate naabrite silmis oli koolmeister selle kandi parim ja oodatum muusikamees (Aarma 2004: 208). Kreegi pere oli ümbruskonna ainus Laulu ja Mängu Lehe tellija (Uustalu 1973a: 22), koolides, kus Gustav Kreek töötas, õpiti mitukümmend koraali semestris ja harrastati kvartetilaulmist (Kreek 1961) ning soovijatele klaveri „stimmiminegi“ võis osutada kooliõpetaja perele väikeseks lisatuluallikaks (Konstantin Kreegi märkmed, TMM M11: 1/269).

Gustav Kreegi olulisimaks muusika(elu)liseks panuseks tuleb siiski pidada oma poja Karl Ustavi muusikalise ande äratundmist ning tahet ja püüdu toetada selle väljaarendamist. Isa oli oma lapsi pannud varakult koos kooliõpilastega tundides koraale laulma, õhtuti jätkus kodus mitmehäälne laulmine. Ehk mitte kõigile oma järeltulijatele, kuid vähemalt kahele pojale – Wilhelm Traugottile ja

---

<sup>36</sup> Märjamaa, mis tänapäeval on Rapla maakonna koosseisus, kuulus kihelkonnana kuni 20. sajandi 1920. aastateni ajaloolise Läänemaa 18 kihelkonna hulka (<http://www.mois.ee/kihel/>. Vaadatud 2.09.2009)

<sup>37</sup> Tegemist on katkenditega Eduard Ahrensi käsiraamatu „Grammatik der Ehstnischen Sprache Revelschen Dialektes. Erster Theil“ teisest trükist, mis ilmus 1853. aastal. Raamatu teoreetiline osa oli kirjutatud saksa keeles, näitesõnad ja -laused eesti keeles uute ortograafiareeglite alusel.

Karl Ustavile õpetas isa hoolikalt noodikirja ja innustas orelit harjutama (Kreek 1961). Nii võib öelda, et Kreekide kodus oli muusika ja musitseerimine igapäevaelu ja lastekasvatuse loomulik ja tähtis osa.

Gustav Kreek töötas koolmeistrina Läänemaa eri paikades: esimesed 23 aastat Ridala valla piires, esmalt Vilklas [Velkla, Wilkilbi], seejärel aastail 1880–1891 Saanikal ja järgmised viis aastat Sinalepas. Edasi tuli põhjalik muutatus: 1896. aasta algul läks Kreek õpetajaametisse Vormsi saarele Fällarna kooli ja paar aastat hiljem, kui see ühendati kihelkonnakooliga, sai temast kaheksateistkümneks aastaks köster-kooliõpetaja Hullos. Kõigi kohavahetuste ajend oli üks ja sama – lootus ja lubadused varasemast veidi suurema palga peale saada. Pere kolis mõistagi perepeaga ühes, mis Ridala kandis liikudes ei toonud nende elukorralduses kaasa kuigivõrd suuri muutatusi. Küll aga sai kõigi jaoks murranguliseks isa otsus võtta vastu koht Vormsil Fällarna õigeusu koolis. See tähendas elama asumist rootsi keele keskkonda<sup>38</sup> ja kirikuvahetust, st üleminekut luteri kirikust õigeusku, millesse salvimisel anti kõigile uusliikmetele õigeusule kohased eesnimed. Perepea nimeks sai Konstantin, pereemale Maria, poegadele Methodius, Vladimir ja Kirill ning tütardele Maria ja Nadežda.<sup>39</sup> Vormsil olid kõik pereliikmed küll sealse eestirootslaste keelemurdes rääkima õppinud (vt ka ptk 3.4.1), kuid lõplik kohanemine, eriti aga lastele koolihariduse andmine osutus siiski liiga keerukaks. Nii kolis ema peatselt järeltulijatega Haapsallu, kus Vladimir ja Kirill hakkasid õppima apostliku õigeusu kiriku Maria-Magdaleena koguduse juures asuvas kihelkonnakoolis.<sup>40</sup> Isa jäi Vormsile, kuid käis sageli Haapsalus ja lapsed omakorda saarel.

Enda käikude ja kulude-tulude kohta pidas Konstantin Kreek üksikasjalikku arvestust, kirjutades taskuraamatusse kopikapealt üles kõik oma väljaminekud ja palgalisana teenitud sissetulekud. Tähelepanu väärib, et kahe poja muusikaõppimist toetas ta jätkuvalt: 1904 ja 1905 ostis ta neile noodiraamatuid ja -paberit.

<sup>38</sup> Vormsi elanikest oli 19. sajandi keskpaigas eestlasi umbes 12%, kuid nende osa vähenes pidevalt: 1922. aastal elas saarel kokku 2556 inimest, kellest 161 ehk 6,3% olid eestlased (Plaat 1999: 288). 1896. aastal, kui Kreegid saarele kolisid, oli selle elanikest rootslasi umbes 90%.

<sup>39</sup> Pere vanim tütar Louise Johanna oli varem abiellunud ja elas oma mehe juures. Nimevahetust õigeusku salvimisel põhjendas ja selgitas Hiiumaa Kõrgessaare koguduse preester Konstantin Kokla nii: „Õigeusu seadus nõuab, et ristimise juures saaks inimesele õige ristiusu nimi pandud. Õigeteks aga peetakse neid nimesid, mida inglid, prohvetid, esiwanemad, apostlid, usukannatajad ja teised pühad inimesed kannavad” (Kokla 1914, tsiteeritud Plaat 2001: 130 järgi).

<sup>40</sup> Nikolai kool (*Гапсальская Николаевская Церковно-Приходская школа*) asutati Maria-Magdaleena koguduse juurde 1869. aastal ja oli mõeldud kõigile, olenemata usulisest kuuluvusest. Koolis anti venekeelset haridust ja seal õppisid põhiliselt kehvast ainelisest seisusest eesti ja vene perede lapsed. Nikolai kooli hoone hävis II maailmasõja aastatel ([http://www.maria-magdaleena.ee/?page\\_id=23](http://www.maria-magdaleena.ee/?page_id=23)). Vaadatud 25.07.2009).

9. septembril 1906 on märkmikku üles tähendatud: „Kirill sai omale mänguriista Zugtrombone 3000 k[op].” (Konstantin Kreegi märkmik, TMM M11: 1/269). See tähendas isale korraga peaaegu terve kuupalga suurust väljaminekut,<sup>41</sup> pojale aga võimalust peale hoolsat pilliharjutamist alustada 1908. aastal Peterburi Konservatooriumis trombooniõpinguid. Kirilli koolitamine tõi isale mõistagi veel mitu aastat kaasa kulutusi poja Peterburi-sõitudeks, „gamaschide” [kamasside] ja soojade rõivaste valmistamiseks jms. Samas oli Konstantinil juba alates 1904. aasta lõpust võimalus täita ka sissetulekute veergu Kirilli mõnede pillimängimiste eest saadud esinemistasudega.

Peale „finantspäevaraamatute” äratavad huvi Konstantin Kreegi üleskirjutused viljapuuaedade rajamisest. Nimelt istutas koolmeister kõigisse oma teenistuskohtadesse õuna-, pirni-, ploomi- ja kreegipuuaiad ning eriti läbimõeldult tegi ta seda Vormsil. „Vormsi II köstri viljapuuaiad raamat 1896–1915” (TMM M11: 1/268) sisaldab „üleüldist teatust” aedade asutamisest ja aiaplaani, igaaastaseid võrdlevaid tähelepanekuid kõigi puude ja põõsaste kasvust, viljakandmisest, taimehaigustest ning pookimis- ja sordiareetustööde tulemustest.

Konstantin Kreek jäi Vormsile elu lõpuni. Viimastel aastatel pani ta paberile mõne lühema ja pikema tagasivaate oma keerukale ja sündmusterohkele eluteele. Ühes neist autobiograafilistest kirjutistest iseloomustas 61-aastane koolmeister Kreek ennast ja oma abikaasat Mariat nii: „Meie oleme optimistilise ilmavaatega, oleme rahulikud ja leiame igast elujuhtumisest head. Igas kohas on hea olnud teenida. Kõik tuttavad teretavad meid lahkesti.” (Konstantin Kreek 1928: 142).

Konstantin Kreegi elus, valikutes, otsustes, harjumustes ja iseloomus – nii palju, kui sellest allikate põhjal saab välja lugeda – oli tõenäoselt nii mõnigi joon, mis mõjutas poeg Kirilli kujunemist. Kuigi järgnev arutlus selliste mõjude üle on ehk mõneti subjektiivne ja hüpoteetiline, väärivad siiski äramärkimist mõned isa ja poja seosed ning lapseõlve(kodu) järelkajad tulevase komponisti ja muusikaelu edendaja elukäigus. Cyrillus Kreegi eluloojutustuses on need praegu ettehaaravad viited, mida edaspidistes peatükkides käsitlen teemade kaupa ja täpsemalt.

---

<sup>41</sup> Konstantin Kreek kirjutas oma autobiograafiasse igast koolist saadud aastapalga suuruse. Selgub, et esimese Vormsil töötatud prooviaasta palk oli sama, mis teda oli sundinud lahkuma Sinalepa õpetajakohalt – 100 rubla. Teisel aastal sai ta täie palga – 250 rubla ja alates 1904. aastast 400 rubla (Konstantin Kreek 1928: 141–142), mis teebki kuupalgaks 33 rubla ja 33 kopikat ehk kolm rubla rohkem, kui *Zugtrombone* eest tuli välja käia.



Sarnaselt isaga teenis ka Cyrillus Kreek oma igapäevast leiba õpetajana, töötades pedagoogina samuti üle neljakümne aasta. Kui isa jagas teadmisi madalamal haridusastmel paljudes ainetes, siis poeg õpetas mitut muusikalist distsipliini nii alg- kui ka kõrghariduse tasemel. Õpetajatöö oli mõlemale tähtis, kuid selle kõrvale mahtus palju muudki: isa rajas aedu, poeg tegutses dirigendina ja kirjutas muusikat. Viimatinimetatu – komponeerimine – sai Cyrillus Kreegi elus keskse koha.

Vanema ja noorema Kreegi ühine loomumadus, mida võib kaudselt seostada ka pedagoogitööga – pidades seda kas õpetajakutse valinute sünnipäraseks eelduseks või ametiga kaasnevaks tarviduseks – oli teadmistejanu ning vajadus teadasaadut süstematiseerida ja kirjalikult talletada. Üleskirjutamine oli mõlemale peamine vahend mitmesugustest faktidest ülevaate saamiseks, andmete korrastamiseks ning ajaliste protsesside struktureerimiseks. Sealjuures vormistasid mõlemad oma registrid, kronoloogiad ja muud faktikogud äärmiselt korrektselt ning täpsustasid ja täiendasid paljusid andmeid järjepidevalt. Lisaks juba mainitud kirjatöödele koostas Konstantin Kreek mahuka õpetamismetoodika materjalide kogu, olles sellega erandlik õpetaja nii Kuuda Seminari vilistlaste hulgas kui ka oma aja hariduselus (Aarma 2004: 88). Cyrillus Kreek läks kaugemale: ta komplekteeris aastate jooksul mitukümmend eri valdkonna mahukat faktikogu, sealhulgas kirjutas sadadel lehekülgedel välja andmeid heliloojate, nende teoste ja vastava bibliograafia kohta, koostas oma raamatute ja nootide nimestikke, täitis kakskümmend aastat loodusvaatluste tabelleid, süstematiseeris erinevate tunnuste alusel mahukat isiklikku rahvamuusikaarhiivi ja sõnalist folkloori, moodustas geneoloogilisi registreid, pidas hoolikalt oma loometöö ajaraamatut ja fikseeris raadiopäevikusse kõik teosed, mida ta aastate vältel kuulas.

Nagu ilmneb, hõlmasid noorema Kreegi üleskirjutused isa omadega võrreldes laiemat teemaderingi. Kahe põlvkonna faktograafia ühine valdkond oli loodus, mille vaatlustulemusi märkisid mõlemad üles paar aastakümnet. Täiesti erinevalt suhtusid isa ja poeg aga iseenda elust kirjutamisse: Konstantin Kreegi autobiograafiad on emotsionaalsed ja avameelsed jutustused mineviku sündmustest ja üleelamistest, Cyrillus Kreek seevastu ei kirjutanud iseenda isiklikust elukäigust üles õieti midagi, kui välja arvata need mälestused, mida ta abikaasa toel alustas oma elu viimasel aastal. Tõsi, komponist Kreegi loojaelust ja selle dünaamikast tunnistavad kaudselt tema loomingupäevikud ning tema muusikalistest ja intellektuaalsetest huvidest ning nende muutumisest annavad aimu raadiokuulamispäevikud ja nootide-raamatute registrid. Ent mitte kunagi ei an-

dnud Kreek neis kuuldule-loetule hinnangut ega kajastanud ühelgi moel (emotionaalselt) suhestumist iseenda teoste ja kompositsiooniprotsessiga.

Lapsepõlveaastatest mõjutasid – ehk kaudselt, kuid ikkagi sügavalt – tulevase helilooja maailmapilti veel kaks aspekti, mis mõlemad olid samuti seotud perepea valikutega ja otsustega. Need olid elukohavahetused ja siirdumine õigeusu kirikusse. Usun, et pere kolimine Läänemaa piires ühest külast teise ja lõpuks mandrilt saarele andis Cyryllus Kreegile tugeva paigatunnetuse: ühest küljest õppis ta tundma oma kandi mitmekesist elu- ja looduskeskkonda, teisalt kinnistus temas teadmine Läänemaast kui kultuurilisest tervikust. Paigatruudus oli Cyryllus Kreegile omane kogu elu.

Gustav Kreegi ja tema pere üleminek õigeusu kirikusse 1896. aastal oli paratamatu: Fällarna kool tegutses Vormsil apostliku õigeusu koguduse koolina ja seetõttu võisid seal õpetada vaid selle kiriku liikmed.<sup>42</sup> Mida aga õieti tähendas Kreegi perele liikumine luteri kirikust õigeusku, kas see muutis midagi nende isiklikus (usu)elus või pere traditsioonides, kui tugev üldse oli neist igapäevase religioossuse ja seotuse kirikuga – need on küsimused, millele mul selget vastust ei ole, kuid mis väärivad siiski arutlust.

Läänemaa, Kreekide elukeskkond, on ajaloo käigus olnud usuliselt üks aktiivsemaid piirkondi Eestimaal. 18. sajandi keskpaigast 20. sajandi esimeste kümnendite lõpuni iseloomustas seda ala eriline vastuvõtlikkus paljudele uutele usuliikumistele ja vabakoguduste tekkele ning ka õigeusku siirdumine oli alates 1883. aastast päris elav (Plaat 2001: 11, 128–129). See tähendas, et iga läänemaa-lane puutus suhteliselt tihedalt usuteemadega kokku ja võttis tahes-tahtmata neis asjus teatava hoiaku. Gustav Kreek oli noorena olnud ühe Cyrylluse märkuse järgi „väga püha“ (TMM M11: 1/282) ja lugenud palju vaimulikku kirjandust. Veel Saanika päevistki meenutab tema läheduses elanud kunstnik Ants Laikmaa nende kodu sagedast külalist koolmeister Kreeki kui „kirglikku piibliuurijat“ (Laikmaa 2001: 22).<sup>43</sup> Samas ei ole teada, kui aktiivne kirikuline oli ta Ridaldas, kuhu ta leerijärgselt kuulus 23 aastat. Ma ei tea sedagi, kui hõlpsalt kohanes ta

---

<sup>42</sup> Vormsi elanikkonna, peamiselt rootslaste õigeusustamine algas 1886. aastal ja kulges vaevaliselt, sest enamik saarerahvast oli haaratud hoopis tugevast vabakoguduslikust äratusliikumisest. Suur hulk õigeusku salviituist püüdis esimesel võimalusel kirikust lahkuda. Sellises muutlikus olukorras oli raske õigeusu koolet käivitada, ülinapilt oli ka rootsi keelt oskavaid õpetajakandidaate (Plaat 1999: 289–293). Kohalikud Vene impeeriumivõimu esindajad pakkusid potentsiaalsele õpetajale Konstantin Kreegile päris head töötasu ja olid valmis ka keeleküsimusele läbi sõrmede vaatama, kuid õigeusku salvimise nõudest taganeda ei saanud.

<sup>43</sup> Õieti on Ants Laikmaa iseloomustusel ka teine pool: Gustav Kreek olnud ka kirglik kaardimängija, kes peale mahamängitud öötunde peljanud koju minna ja siis mõelnud naise jaoks välja kavalaid selgitusi (Laikmaa 2001: 22).

Vormsil õigeusu õpetuse ja kirikuteenistuste korruga, mida ta kõstri-kooliõpetajana vastavaid ametiülesandeid täites pidi hästi tundma. Ehkki Konstantin Kreek ei puudutanud oma suhtumist eri konfessioonidesse, kirikuvahetusse või usuproblemaatikasse laiemalt üheski autobiograafias ega muus kirjutises, näib siiski, et õigeusk sobis nii temale kui perele suhteliselt hästi. Kui suur hulk õigeusku salvitud vormsilasi lahkus sellest kirikust esimesel võimalusel (Plaat 1999: 293 ja Plaat 2001: 136, 137), siis Kreegid seda ei teinud ning osa pereliikmeid, vähemalt ema Maria ja vanem poeg Methodius, olid elu lõpuni ustavad jumalateenistustel käijad ja teisedki säilitasid kirikuga tihedama või harvema kontakti.

Cyrillus Kreegi suhe usu- ja kirikuküsimustesse oli ilmselt isa omast komplitseeritum. Ka tema tundis Piiblit põhjalikult, kinnitades ise, et on selle kolm korda eest tahapoole ja tagant ettepoole läbi lugenud. Paljud mäletavad, et ta olevat seda igal võimalikul juhul koomiliselt tsiteerinud (Vettik 1966).<sup>44</sup> Selle kõrval on Piibli tekstid andnud Kreegile loominguulist inspiratsiooni, mille tulemuseks on üks tõsisemaid ja siiramaid lehekülgi kogu tema muusikapärandist – Taaveti laulud. Kreek ei käinud regulaarselt üheski kirikus ja oli suhtunud jumalalasulasse jahedalt ja tõrjuvalt (Järg 2003: 38).<sup>45</sup> Ometi oli eri kristlike konfessioonide ja usuliikumiste muusikavara tema kompositsiooniliste huvide ringis läbi mitme aastakümne; kiriku- ja rahvapärased koraaliviisid said talle rahvamuusika kõrval kõige olulisemaks inspiratsiooniallikaks ning üle 90% tema koorimuusikast on kirjutatud vaimulikele tekstidele. Seega on Cyrillus Kreegi suhtumine usuproblemaatikasse ambivalentne: ta kuulus kogu oma teadliku elu õigeusu kirikusse, tundis hästi pühakirja ja süvenes loojana põhjalikult vaimulikku- ja kirikumuusikasse. Samas oli ta eemal kiriku praktilisest (muusika)tegevusest, ei kõnelnud ega kirjutanud midagi oma usulistest tõekspidamistest ja tsiteeris Piiblit enamasti naljatades.

Siirdumine õigeusku tõi mäletatavasti kaasa kõigi pereliikmete eesnimede vahetamise. Kirill, millega asendati sünnipärane Karl Ustav, jäi Kreegi ellu ainult üksikutes täiesti ametlikes dokumentides (pass, pensionitunnistus, medit-

<sup>44</sup> Näiteks oli Cyrillus Kreegil „hüva nõu“ varuks Adolf Vedrole, kes muretsenud, kuidas saaks oma fotod kiiresti ilmutada. Kreek soovitanud need panna Johannese ilmutusraamatu vahele ja asi saavat kohe korda (Kurg 1991: 87).

<sup>45</sup> Nii olevat ta suhtumist iseloomustanud lähedased (Järg 1989c: 42 ja Järg 2003: 38). Ilmselt oligi see tunnuslik eelkõige ajale, mida tema (teine) pere sai isiklikult mäletada, seega 1940. aastast alanud perioodile. Toetudes mõnele varasemale allikale, näiteks Pärt Ellerheina mälestustele (Ellerhein 2007) või fotole, kus Cyrillus Kreek on umbes 1920. aasta paiku sõbralikult koos Haapsalu õigeusu preestri Dmitri Dubkovski ja Velise preestri Peeter Laredeiga (TMM M11: 1/125), võib öelda, et saajandi esimestel kümnenditel olid Kreegi kontaktid õigeusu kiriku ja kirikuteenistujatega tihedamad. Haapsalu Maria-Magdaleena kirikus toimus tema laulatus ja poegade ristimine ning vajadusel aitas ta veel 1930. aastatel kaasa kiriku muusikalises tegevuses.

siinilised dokumendid). Kirillist tuletatud kunstnikunimi Cyrillus oli see, mida komponist ise kasutas, mis levis kõnes ja kirjas, sealhulgas teatmeteostes. Mis asjaoludel ja millal täpselt Kreek oma loojanime valis, pole teada. Arvestades tema uurivat vaimu ja head keeletaju, on tõenäoline, et talle meeldis vene Kirilli kreekapärase vaste Κύριλλος ja selle tähendus 'isand' või 'isandale, meistriale kohane'.<sup>46</sup>

Viimane omadus, mille Kreekide kahe põlve seoseid käsitledes esile toon, on „optimistiline ilmavaade ja rahulikkus”, nagu Konstantin ennast kirjeldas. Samasugune eluhoiak ja olek iseloomustas poeg Cyrillust. Tema rahulikkus väljendus kõigis inimlikes kontaktides perekonna ja sugulastega, õpilastega, kolleegidega, lauljate ja pillimängijatega, igapäevases elukorralduses ning ka selles, kuidas ta käsitas vaimset ja loomingulist tööd – see oli stabiilne, järjepidev ja rahulikult kulgev protsess. Cyrillus Kreegi optimismi kohta on tema tütar Anne arvanud, et isa oli küll optimist, kuid kinnine. Muredest ta ei rääkinud ja kaasinimestega suheldes sai naljaga kõigest üle (Ilves 2008). Kreegi huumorimeel oli tõepoolest üldtuntud ja mõnedki tema naljadest muutusid muusikute ringis levides omamoodi rahvapärimuseks. Tema vaimukad ütlemlised olid sõna- ja keelemängulised ja tunnistajate mälestuste järgi vahel nii terased ja peened, et esialgu jäänud need kaasvestlejaile tabamatukski.

Kokku võttes seda pärandit, mille Konstantin Kreek oma pojale edasi andis, võib nimetada õpetajatöö kutsumust, suurt teadmistejanu ja tarvidust hangitud intellektuaalne pagas süsteemselt talletada; loodusehuvi ja rahulikku meelt. Kahtlemata oli Cyrillus Kreegi jaoks kaugeleulatuva mõjuga see, et vanemad märkasid tema sünnipärasest musikaalsust, et isa jagas talle muusika-alaseid esmateadmisi ning innustas ja soosis pilliõpingute jätkamist.

Haapsalus, kuhu ema oli lastega kolinud, saigi muusikaõppimine ja -tegemine uue hoo. Kahe Kreegi poisi, Vladimiri ja eriti noorema venna Kirilli muusikahuvi ja innustus oli nii erakordne, et jäi silma linna tollastele parimatele muusikameestele – Haapsalu eesti luterliku koguduse köstrile, Kungla karskusseltsi koorijuhile August Tambergile,<sup>47</sup> Nikolai kihelkonnakooli ja Tuletõrje Seltsi pa-

---

<sup>46</sup> Cyrilluse puhul pole päris võimatu seegi, et Kreek otsis Kirilli nimekölaga sarnanevat eeskujut ajalooliste isikute hulgast: nii 4. kui ka 5. sajandil elasid pühakuks tunnistatud mehed nimega Cyril, Cyrillus oli 5. sajandil üks väljapaistvamaid Kreeka õigusalaste seaduste tundjaid ja õpetajaid ning pühakutest vennad Cyril ja Methodius tegutsesid viljakalt 9. sajandil Bütsantsi kristlike misjonäridena.

Peterburis õppimise aastatel kasutas Kreek vahel oma kunstnikunimena Cyrillus Oberon ja selle lühendit C.O.

<sup>47</sup> Luterlik kirik Haapsalus jagunes kaheks koguduseks, eesti ja saksa omaks, mis tegutsesid suhtelises üksmeeles. Mõlema koguduse teenistused toimusid suvel lossikirikus, talvel, mil seda ei kõe-



Pilt 3. Kungla seltsi liikmed umbes 1905. aastal. Esireas paremalt kolmas on Cyrillus Kreek, tagumises reas paremalt seitsmes August Tamberg (TMM fond M11, n. 1, s. 124)

sunakooride juhile Karl Tiikmannile<sup>48</sup> ja linnamisjonärile, Tartus Griwingi koolis õppinud Jüri Tarile.<sup>49</sup>

Kõik kolm andsid Cyrillus Kreegi muusikalisse edenemisse erineva ja omal alal olulise panuse. Karl Tiikmann õpetas talle klarnetit ja mõnda vaskpilli. Märganud Nikolai kooli orkestrandi Kirill Kreegi edusamme, kutsus Tiikmann ta ka parema tasemega Tuletõrje Seltsi orkestrisse. Vaimustudes seal esmakordselt kuuldud pasunakvarteti mängust, asutas Kreek peatselt koos vend Vladimiri

---

tud, linna- ehk Jaani kirikus. August Tamberg juhatas eesti koguduse koori paarkümmend aastat kuni 1915. aastani. („Haapsalu kirikukroonika...” 1999: 91, 93, 109).

Kungla karskusselts oli esimene eesti selts Haapsalus, mis asutati 1895. aastal ja mille eelkäijaks oligi August Tambergi juhata tud eesti koguduse segakoor. Tamberg tegutses ka Kungla koorijuhina (Jaago, Tarandi 2003: 89, 97, 98).

<sup>48</sup> Nikolai kihelkonnakooli 20-liikmelise pasunakoori asutajaks ja järelvaatajaks olid Haapsalu Vene Heategeva Seltsi juhid, kes ostsid vajalikud pillid ja kutsusid orkestrit õpetama Tuletõrje Seltsi puhkpilliorkestri kogenud dirigendi Karl Tiikmanni (Leichter 1939).

<sup>49</sup> Rudolf Griwing (1853–1922), Leipzigi Konservatooriumis hariduse saanud organist ja helilooja, asutas 1897. aastal Tartusse muusikakooli, mille peamine eesmärk oli ette valmistada Eesti luterlikule kirikule köstreid. Koolis sai õppida kahel erialal – orelit ja klaverit, kuid tegelikkuses oli rõhk siiski orelimängul, üldmuusikalistel (muusikateooria, -ajalugu, esteetika jm) ja usuteaduslikel ainetel. Kokku lõpetas Griwingi kooli kuni selle sulgemiseni 1920. aastal üle 30 inimese, teiste hulgas Riho Päts, Peeter Ramul, Peeter Laja, Priit Ardna jt.

ja paari naabripoisiga oma kvarteti. Nelja pilli – kahe korneti, aldi ja tenori (althorni ja tenorhorni) – koosmängu harjutati Cyrilluse eestvedamisel nii hoolega, et varsti hakati esinema Kungla seltsi pidudel ja kirikukontsertidel (Kreek 1961; Leichter 1939). Jüri Tarist sai Kreegi klaveriõpetaja, kelle juhendamisel mängitud repertuaar – mõned Haydni, Mozarti ja Beethoveni sonaadid – viitab juba korralikule pillioskusele.

August Tambergi roll ja eeskuju oli noore Kreegi muusikalisele ja vaimsele kujunemisele arvatavasti kõige olulisem. Tamberg oli autoriteetne linnakodanik, alates 1914. aastast linnasekretär ning mitmekülgsete huvidega inimene, kes muuhulgas kirjutas Haapsalu ajaloo raamatu (Tamberg 1913). Teda hinnati kui head organisaatorit ja samas iseloomustati harvanähtavalt omakasupüüdmatu, truu ja abivalmis inimesena („Haapsalu kirikukroonika...” 1999: 93). August Tamberg juhatas eesti koguduse koori ja ajavahemikul 1898–1906 ka Kungla seltsi segakoori ning kutsus Cyrillus Kreegi mõlemasse laulma. Ilmselt ei jäänud Kreek kummaski üksnes realauljaks, vaid sai koorijuhilt ka vastutusrikkamaid ülesandeid – igal juhul seisis ta mõni aasta hiljem Peterburi Konservatooriumist kodus käies ja õpingute lõppedes juba ise dirigendina mõlema koori ees. Esialgu oli see suhteliselt harv, alates 1920. aastate algupoolest aga tegutseski Kreek Kunglast väljakasvanud segakoori Heli dirigendina. Peale Kreegi jaoks oluliseks osutunud kooritöö kogemuse võimaldas August Tamberg noorel muusikaentusiastil piiramatult harjutada lossi- ja linnakiriku (Jaani kiriku) orelitel, Kungla seltsi klaveril ja harmooniumil (Leichter 1939) ning arvatavasti tutvustas talle juba siis oma isiklikku noodi- ja raamatukogu, millest Cyrillus Kreek sai hiljem päranduseks mõnedki köited.

Niisiis läks Kreegi muusikaline areng sajandi esimestel aastatel Haapsalus tublisti edasi nii sealsete õpetajate toel kui ka isikliku hoolsa tööga. 1907/08. õppeaastal sai ta vanema venna Vladimiri vahendusel esimesed õpetajakogemused ja palga Haapsalu Linnakooli orkestrit juhendades. Kooliaasta lõppedes, 1908. suvel oli edasine siht selge ning septembris sõitis Cyrillus Kreek Peterburi, et teha sisseastumiseksamid konservatooriumi trombooniklassi.

## 2.2. 1908–1921: Kreegi rännuaastad

### 2.2.1. Muusikaõpingutest Peterburi Konservatooriumis

Cyrillus Kreek õppis Peterburi Konservatooriumis ajavahemikul 1908–1916, sellest aastatel 1908–1911 trombooni erialal ja 1912. aastast kuni 1916. aasta detsembrini eriteooria ehk kompositsiooniklassis. Tema õppejõududeks olid algul Franz Türner ja Pjotr Volkov (tromboon), Aleksei Puzõrevski (elementaarteooria ja solfedžo), Vassili Kalafati (harmoonia) ning peale erialavahetust Jāzeps Vītols ja Mihhail Tšernov (erinevad kompositsiooniained ja instrumentatsioon) ning Nikolai Tšerepnin (dirigeerimine).

Kaheksa ja pool aastat õpinguid andsid Kreegile kahtlemata suure hulga teadmisi, oskusi ja kogemusi. Kui küsida, mis neist osutus olulisemaks temale kui heliloojale ja Eesti muusikaelu edendajale, siis kõige üldisemalt võib seda märgistada sõnaga *professionaalsus*. Trombooniõpingud tõid kaasa oskused, mida Kreek hiljem rakendas Haapsalus puhkpille õpetades, ansambleid-orkestreid juhatades, ja kindlasti oli ala spetsiifika valdamisest kasu ka orkestriteoste komponeerimisel. Siiski jäi tromboon konservatooriumis tagaplaanile: ilmselt kõitsid Kreegi stuudiumi algusest peale rohkem muusikateooria ja kompositsiooniprobleemid, sest vend Vladimiri tunnistuse kohaselt paistis ta juba esimesel aastal silma harmooniaülesannete kirjutamises, mistõttu keegi õppejõududest tegi talle ettepaneku kompositsiooniklassi üle minna (Leichter 1939).<sup>50</sup> Küllap oli eriala vahetamise peamine ajend siiski iseenda sisemine huvi ja ehk ka kaasmaalastest eelkäijate – Peeter Süda ja Mart Saare soovitusel.<sup>51</sup>

Peterburi Konservatooriumi kompositsiooniklassi vaimsust ja eesmärke saajandi teise kümnendi algupoolel määras Nikolai Rimski-Korsakovi koolkondlik joon ja direktor Aleksandr Glazunovi autoriteet. See tähendas tehniliselt viimistletud ja „siledate“, akadeemiliselt mõõduka või konservatiivse helikeelega teoste soosimist ning suhtelist sallimatust igasuguste kõlaliste uuenduste ja eksperimentide osas (Витол 1969: 79–80; Volkov 2007: 396, 399, 403; vt ka alaptk

<sup>50</sup> Võib arvata, et soovitajaks oli Kalafati, kelle aineid läbis Kreek alati tugevate tulemustega: 1913. aasta septembris lõpetas ta Kalafati eriharmoonia oma kursuse kõige kõrgema hindega (4,5) ja viidi üle kontrapunkti klassi (Rommel 1987: 13).

<sup>51</sup> Peeter Süda õppis ajavahemikul 1902–1911 orelit, selle kõrval ja aastajagu peale lõpetamist ka kompositsiooniklassi aineid ning tuli Peterburist Tallinna 1912. aasta kevadel (Randalu 1984: 51–53). Mart Saar õppis 1901–1908 orelit ja kuni 1910. või 1911. aastani kompositsiooni, olles aga aastast 1908 juba ka Tartus muusikaõpetaja ja käies sealt vaid ajuti Peterburis (Randalu 1982: 80–87).

4.2.1).<sup>52</sup> Vītols ja Tšernov, mõlemad Rimski-Korsakovi õpilased, ning Glazunov, kes kõigil kompositsioonitundengitel isiklikult silma peal hoidis, suunasidki noori loojaid, teiste hulgas Cyryllus Kreeki, omandama tugevat alust harmoonias, muusikalise vormi tundmises ja kontrapunktis. See seisnes iga-aastase töö tulemusena üha keerukamate kompositsiooniülesannete – erinevate muusikaliste vormide ja tõusvas raskusastmes fuugade – läbikirjutamises mitmesugustele koosseisudele (sh klaverile, koorile, keelpillikvartetile). Cyryllus Kreegi kui koorikomponisti väljakujunemist edendasid ilmselt Vītolsi vilumused ja õppimine Nikolai Tšerepnini juures, kes asutas Peterburi Konservatooriumis Venemaa esimese dirigeerimisklassi (Павлинова 1982: 207).

Kui konservatoorium andis kompositsioonitehnilise professionaalsuse, korraliku käsitööoskuse, siis samavõrra kujundasid ja arendasid Kreegi loojaiskust, tema muusikalist ja üldkultuurilist silmaringi Peterburi rikkalik kontserdielu ja läbikäimine teiste eesti muusikatundengitega. Kreegi arhiivimaterjalide hulgas TMM-is ei ole tollest ajast pärinevaid kavalehti ning teadaolevalt ei leidu kuskil ka tema kirju ülevaadetega neist muusikaelu sündmustest, millest ta Peterburis osa sai.<sup>53</sup> Siiski on ilmne, et eri kanalite kaudu – kontserdikülastuste, nootide ja raamatute uurimiste ja muusika-alaste diskussioonide käigus – avardasid just üliõpilasaastatel Kreegi helimaailmad ja muusikalised kogemused määratult. See peegeldub nii tema tol ajal komponeeritud modernkõlalistes kooriteostes (vt alaptk 4.2.1) kui ka laialdastes muusikalistes huvides, mis mõnevõrra hilisemal ajal said dokumentaalset tõestuse raadiokuulamispäevikute ja isikliku noodi- ja raamatukogus leiduva rikkaliku teostevaliku põhjal (vt alaptk 4.3).

Eestlastest muusikaõppuritest tundis Cyryllus Kreek küllap mitmeid: trombooni- ja tuubaõpilast Johannes Muda (alates 1921. aastast perenimega Helila), kellega jagati esimest üürikorterit; Juhan Aavikut, Anton Kasemetsa, August Topmani, Mart Saart, Heino Ellerit, Peeter Südat jt. Neist Elleriga oli Kreek arutanud õpingute ajal muusikateoreetilisi probleeme (Eller, tsiteeritud Humal

---

<sup>52</sup> Peterburi heliloojate koorekiht – Rimski-Korsakov (kuni oma surmani 1908), Glazunov, Ljadov, Vītols, Tšerepnin jpt. moodustasid nn Beljajevi ringi, mis kujunes tsaaririigi pealinna domineerivaks kultuurijõuks pärast Võimsat Rühma. Mitrofan Beljajev, multmiljonär ja asjarmastajast muusik, toetas mitmesuguste ettevõtmistega heldelt Vene interpretatsioonikunsti arenemist. Heliloojate ring, keda ta soosis, esindas selgelt konservatiivset, tehnilistelt oskustelt professionaalset, kuid sageli ilmetut või epigoonlikku helikeelt (Кандинский 1973: 406; Volkov 2007: 396).

<sup>53</sup> Kavalehed hävisid tõenäoliselt 1921. aastal Kreegi Tartu korteris toimunud tulekahjus. Peterburist saadetud kirjadest on kättesaadavad mõned Peeter Südale ajavahemikul 1913–1916 läkitatud postkaardid (TMM M1: 1/39). Enamasti on need lakoonilised teated või tervitused, mis vahel sisaldavad sõbralt abiraha palumist. Kahest veidi pikemast kirjast esimeses (18.07.1913) palus Kreek Südal muretseda pääsmed Estonia avamisele, ning teises (13.11.1915) teatas üliõpilaste segakoori asutamisest Peterburi Konservatooriumis ja küsis Südalt selle jaoks laule.





Pilt 4. Peterburi Konservatooriumi üliõpilased Johannes Muda (Helila) ja Cyrillus Kreek 1911. aastal (TMM fond M11, n. 1, s. 121)

1987: 245 järgi) ning Mart Saar sai tema heaks kolleegiks ja mõttekaaslaseks pikadeks aastakümneteks. Kõige lähedasem sõprus arenes Kreegil aga Peeter Südaga, mis kestis kuni viimase ootamatu surmani 3. augustil 1920.

Võib arvata, et neil aastail, mil Kreek, Süda ja Saar veel Peterburis koos tudeerisid, idanesid just nende vahel vastastikku inspireerivad loomingulised kontaktid, arutelud sealse rikka muusikaelu teemadel ja huvi üksteise kompositsiooniliste pürgimuste vastu.<sup>54</sup> Olid ju need kolm päritolult, huvidelt ja

<sup>54</sup> Friedebert Tuglas on kunstnik Konrad Mägi elust kirjutades iseloomustanud sajandi esimese kümnendi lõpu noorte loovisiksuste pürgimusi ja vaimsust nii – „... sel põlvkonnal oli suurem huvi üldesteetiliste probleemide vastu, kui näeb seda harilikult“, [...] „neil jätkus huvi ja instinkti“ üksteise vastu, nad ilmusid „nii ajalisel kui vaimselt ühtekuuluva sugupõlvena“, [...] „nad said osa mingist uuest rahutusest, trotsist ja julgusest. Ning siin oli suur tähtsus vastastikusel mõjul, mõtetevahetusel ja üksteise inspireerimisel“ (Tuglas 1935: 234–235). Võibolla iseloomustas sarnane vaimne atmosfäär ka Peterburi kompositsioonitüdengite otsinguid?

pürgimustelt lähedased ning edaspidistel aastailgi iseloomustasid neid mõned ühised aspektid suhtumises iseendasse, heliloomingusse ja vaimuväärtustesse. Need ühisjooned olid selge komponistiidentiteet, mis kõigi elukäsituses edestas alati muid valdkondi (tegutsemist õppejõuna ja praktiseeriva muusikuna), kirg iseene pidevaks vaimseks arendamiseks, aga samuti rahvamuusika tähtsustamine kunstilise loomingu lättena. Selline „eneseteadmus” tõi kaasa eluviisi, kus raamatute-nootide ostmisele ja kontserdikülastustele kulus vägagi arvestatavalt raha; loomingulisele ja vaimsele tööle üksinduses suur hulk ööpäevast ning rahvamuusika kogumisse-kasutamissegi andsid nad kõik oma panuse.

Peterburis õppimise aastatel osales Cyryllus Kreek aktiivselt sealse eesti kogukonna seltsitegevuses. Nimelt oli ta koorijuht tollastest ühendustest ühes suuremas ja tegusamas, 1907. aastal moodustatud Peterburi Eesti Hariduse Seltsis (ametliku nimetusega *С.-Петербургское Эстонское общество образования и призрения сирот*). Selts toetas linnas töötanud seitset eestlaste algkooli ja asutas nende kõigi juurde koorid ja draamaringid. Lisaks tegutses Eesti Hariduse Seltsi keskne teatritrupp ja koor. Just viimast dirigeeriski konservatooriumi üliõpilane, noor helilooja Kreek (Исаков 2004: 179–180).<sup>55</sup> Seltsi ja selle koori üheks olulisemaks ettevõtmiseks oli eesti asunduste laulupeo korraldamine 1912. aastal. See toimus Narvas sealsete eesti seltside ja Peterburi Eesti Hariduse Seltsi asunduste osakonna eestvõttel. Peo korraldustoimkonda ja üldjuhtide hulka kuulus ka Cyryllus Kreek. Laulupidu kavandati suurejoonelise üritusena, mis pidi kokku tooma üle Venemaa hajali tegutsevad eestlastest lauljad-pillimängijad ja paljud kodumaa koorid. Tegelikuses osutus peopidamine keerukaks: nootide laialisaatmisega jääd hiljaks, koore saabus kohale loodetust märksa vähem, ühisproove õieti ei toimunudki ning ajalehtede järelkaja oli ettekannete kunstiliste tulemuste osas valdavalt üsna kriitiline.<sup>56</sup> Ometi andis see ettevõtmine Cyryllus Kreegile kasulikke kogemusi ja hea ettevalmistuse edaspidiseks: juba 1913. aas-

---

<sup>55</sup> Neeme Laanepõllu andmetel juhatas Kreek Eesti Haridusseltsi 5. jaoskonna koori, esinedes sellega perekonnaõhtutel ja kontsertidel (Laanepõld 1974: 16). Tõenäoliselt võiski ta esmalt olla ühe eesti kooli (jaoskonna) koori dirigent ja seejärel tõusta seltsi põhikoori juhiks. Kreegi kirja põhjal Peeter Südale 1915. aastast ilmneb, et viimasel Peterburi aastal hakkas ta juhutama ka üliõpilaste segakoori (TMM M1: 1/39).

<sup>56</sup> Kooride üldjuhtidest – Peeter Penna, Hans Siimer ja Cyryllus Kreek – sai kõige suurema kriitika osaliseks just Kreek, kelle kohta näiteks arvustaja Cp. kirjutas Peterburi Teatajas: „... tema taktikepp käib küll õiete, iga löök on ette ära rehkendatud, kuid mis puudub – on see nägemata vaimustus, tuli koorijuhataja enese juures [...]. Puudub aga juhatajal temperament, siis on laul üksluine, mõjuta” (Peterburi Teataja 28.06.1912). Kreegi dirigeerimisžestid jäid mõõdukaks ja tema suhe massiivsete ühendkooridega väljapeetuks edaspidigi. Paistab, et dirigendina sobis talle pigem töö väiksemate, n-ö oma kooridega, kellega oli võimalik pikaajalisemalt koos musitseerida.

tal aitas ta kaasa Läänemaa laulupeo korraldamisele Haapsalus ning 1920.–1930. aastatel sai temast mitme maakondliku laulupeo eestvedaja ja üldjuht.

Peterburi Konservatooriumist lahkus Kreek 1916. aasta detsembris seda ametlikult lõpetamata.<sup>57</sup> Põhjuseid, miks ta õppimist ei jätkanud ega taotlenud ka ühtegi kolmest võimalikust lõpudokumendist – diplomit, tunnistust (atestaati) või tõendit eriala läbimisest (Randalu 1982: 85)<sup>58</sup> –, võis olla mitu. Peamine neist oli üldine keeruline poliitiline ja sotsiaal-majanduslik olukord seoses käimasoleva I maailmasõjaga. 1916. aasta detsembris oli ka Kreek sunnitud end siduma sõjaväega: temast sai Tallinnas asuva 470. Dankovski jalaväepolgu orkestri tromboonimängija.<sup>59</sup> Sellele oli ilmselt eelnenud katkendlik osalemine õppetöös juba tervel sügissemestril.<sup>60</sup> Ehkki järgmise aasta aprillis sai Kreek sõjaväest vabaks, ei tulnud Peterburi minek enam kõne alla, kuna Venemaal olid poliitilised protsessid muutumas üha segasemaks ja pingelisemaks. Ajal, mil lõpueksamite tegemine olnuks veel mõeldav, st hiljemalt 1916. aasta vältel, ei olnud aga Kreegil kõik nõutavad eelkursused ja -eksamid läbitud. On ka võimalik, et Kreegil, nagu mõned aastad varem tema sõbral Peeter Südal, polnudki õieti suurt kiiret ja huvi ametliku lõpetamise vastu: Eesti oludes ei olnud diplomil tollal erilist kaalu, Peterburis õpiti pigem kooli enda ja õppimise, mitte dokumendi pärast (Randalu 1984: 53). Pole päris selge, kas lõpetamata kõrgharidus tõi Cyrillus Kreegi hilisemasse elukäiku erilisi piiranguid, kuid siiski võis (osaliselt) sellest olla tingitud tõsiasi, et ta ei saanud Tallinna Konservatooriumis töötada kompositsiooni õppejõuna ning isegi Haapsalu koolides jäi tema ametlikuks ametinimetuseks alati õpetaja kohusetäitja.

<sup>57</sup> Peterburi Riiklikus Ajaloo Keskarhiivis (ЦГИА СПб) asuva Peterburi Konservatooriumi fondi (nr 361) ja selles oleva Cyrillus Kreegi toimiku (nr 2073) järgi on viimane Kreeki puudutav dokument dateeritud kuupäevaga 15. september 1916. Sarnaselt Peeter Südaga, kes jäi Peterburi õppima ka peale ametlike suhete lõppemist konservatooriumiga (Randalu 1984: 53–54), ei tähendanud ka Kreegile viimane ametlik sissekanne veel õpingute tegelikku lõppemist.

Kreegi arhiivitoimikut puudutava teabe eest tänan professor Jaan Rossi.

<sup>58</sup> Konservatooriumi madalaim lõpetusaste oli tõend erialal lõpetamise kohta, atestaat anti, kui tegemata jäi üks või kaks eksamit, diplomi said üliõpilased, kes olid läbinud kõik kohustuslikud ained ja sooritanud nõutavad eksamid (Randalu 1982: 85 ja 1984: 52–53).

<sup>59</sup> Pole selge, kas Kreek mobiliseeriti sõjaväkke, nagu on kirjutanud Priit Kuusk (Kuusk 1983: 57) ja Tiia Järg (Järg 1989c: 9 ja 2003: 16), või läks ta sinna vabatahtlikult, vältimaks ebameeldivat sundsuunamist „teadmatusse“ (Ento 1967; Laanepõld 1974: 18). Igal juhul ei meeldinud sõdurielu Kreegile sugugi ja teenistuse lõpetamine juba mõne kuu pärast Haapsalu arstliku komisjoni otsusega oli talle suureks kergenduseks (Ento 1967).

<sup>60</sup> 1916. aasta novembris suri Vormsil Konstantin Kreek. Mõnda aega enne seda olid Cyrillus Kreegil tekkinud Haapsalus soojad suhted oma tulevase abikaasa Maria Bleesiga. Nii sidusid perekondlikud sündmused teda kodupaigaga tol sügisel varasemaist aastatest tihedamalt.

1917. aasta sügisel hakkaski Kreek andma muusikatunde kolmes Haapsalu koolis, kuid sellega ei tahtnud ta esialgu piirduda. Kirjast Peeter Südale 11. aprillil 1918 ilmneb, et August Topman, valmistades juba ette Tallinnasse konservatooriumi rajamist, on käinud Cyrillus Kreegile kohta pakkumas (TMM M1: 1/39). Ent poliitilised ja majandusolud olid sõjast ja okupatsioonist tingituna kaootilised ja ebakindlus konservatooriumi asutamise osas suur. Kreek palus oma kirjas Südale küll, et too vaataks tema jaoks, millised pealinna „koorid juhatajat ootavad ja mäherduse fakulteedi peale prohveessorisi läheb” (Kreegi kiri Südale 6.5.1918, TMM M1: 1/39), kuid jätkas sügisel siiski õpetajaametit Haapsalus. Aasta hiljem kolis ta Rakverre ja töötas ühe õppeaasta muusikaõpetajana sealses õpetajate seminaris ja reaalgümnaasiumis.

1920. aasta sügisel läks Kreek, tõenäoliselt Mart Saare kutsel, Tartusse, kus temast sai harmoonia õppejõud Tartu Kõrgemas Muusikakoolis. Evald Laanpere, Kreegi tollase õpilase ja hilisema kolleegi meenutuste järgi, käisid nad koos kõigil tolle hooaja sümfooniakontsertidel ning musitseerisid õhtuti elavalt kodus (Laanpere 1980). Ometi jäi ka Tartu aeg vaid ühe aasta pikkuseks ja 1921. aasta suvel kolis Cyrillus Kreek koos oma perega tagasi kodusesse Haapsallu. Tema elu rännuaastad olid läbi saanud.

## **2.2.2. Rahvamuusika kogumisest ja Oskar Kalda tähendusest Kreegi kujunemisel**

Peterburi Konservatooriumi aastail avanes veel üks Cyrillus Kreegi jaoks väga oluliseks osutunud valdkond – rahvamuusika. Nimelt lülitus ta 1911. aasta suvel Eesti Üliõpilaste Seltsi (EÜS) raames toimunud ja Oskar Kalda juhitud rahvaviiside kogumisekspeditsioonidesse. Cyrillus Kreek alustas koos Johannes Mudaga viiside üleskirjutamist Ridala kihelkonnast, 1912. aastal jätkas sõnadekirjutaja Mart Bormeisteriga Lääne-Nigulas, aasta hiljem sama kaaslasega Haapsalus ja Martna kihelkonnas ning 1914. aastal töötas ta Ristil koos Peeter Sarvega. Seega kogus Kreek EÜS-i stipendiaadina rahvamuusikat kokku neljal suvel, olles sellega Peeter Süda (kuus aastat kogumist), Peeter Penna (viis aastat) ja Riia muusikakooli õpilase Mihkel Pehka (neli aastat) kõrval oma aja üks järjekindlaimaid ja innustunumaid rahvaviiside korjajaid. Kokku saatis Cyrillus Kreek Läänemaalt EÜS-i kogusse 244 rahvaviisi (Tedre 1998: 172).

Õieti oli Kreek alustanud viiside jäädvustamist juba varem, pannes 1909. aastal Haapsalus kahelt pillimehelt kirja kokku 20 rahvalikku lugu (Kuusk 1983:

48), ning jätkas rahvamuusika kogumist ka hiljem, pärast EÜS-i sellealase tegevuse lõppemist. Edaspidi kasutas ta kogumiseks mitmesuguseid võimalusi ja kanaleid: käis Eesti Muinasvara Päästetoimkonna lähetusel 1921. aasta suvel Ridalas, Lääne-Nigulas, Muhus ja Hiiumaal,<sup>61</sup> fonografeeris samal kümnendil korduvalt lauljaid-mängijaid August Pulsti ja Eesti Muuseumi korraldatud pidudel ja rändas omal käel 1937. aastal Vormsit lõplikult „puhtaks korjama“. Priit Kuuse arvestuse järgi tegi Kreek välitöid elu jooksul kokku tervelt üheksateistkümmel hooajal (Kuusk 1983: 63). Peale selle kirjutas ta aastaid üles rahvalaule, mida küsis ja kuulas oma õpilaste käest ning kopeeris materjale paljudelt teistelt kogujatelt, Eesti Rahvaluule Arhiivist ning Teatri- ja Muusikamuuseumist. Sel moel koondus aastatepikku Kreegi kätte rikkalik isiklik rahvaviisikogu, mis sisaldab kokku 5342 ühikut (Järg 2003: 36).

Seega langes tudengiaastatel külvatud rahvaloominguseeme Cyrillus Kreegi puhul vägagi viljakasse pinnasesse. Just Oskar Kalda isik ja ideed ning EÜS-i lähetustel saadud kogemused panid aluse Kreegi rahvaloomingu käsitusele ja kontseptsioonile, mistõttu peatun Kaldal ja tollastel põhimõtetel veidi lähemalt.

Rahvaluuleteaduse doktor Oskar Kallas (1868–1946), kes oli sõnalist folkloori korjanud koostöös Jakob Hurdaga ning rahvamuusika kogumismetoodikaga tutvunud Soome uurijate, eelkõige Ilmari Krohni kaudu, teadvustas 20. sajandi algusaastail tõsist vajakajäämust eesti rahvaviiside kogumises. Tema arusaama kohaselt tuli viivitamatult ja võimalikult professionaalselt hakata lisaks tekstidele üles kirjutama ka rahvaviise, käies süsteemselt, kihelkondade ja külade kaupa läbi terve Eestimaa. Ettevõtmise eesmärgid sõnastas Kallas 1904. aasta märtsis Postimehes nii: „Siht on korjatud rahvaviisid t e a d u s l i k u l, kindlal alusel muutmata nõnda välja anda nagu rahvas neid on loonud ja neid nõnda esmalt kadumise eest hoida, teiseks uurimisele eeltööd valmistada. Pärast tulgu heliloojad ja tarvitagu neist, mis nad meie laulukooridele sündsaks arvavad.“ (Kallas 1904).

<sup>61</sup> Muinasvara Päästetoimkond asutati Eesti Rahva Muuseumi ja Eesti Muuseumi eestvõttel selleks, et „rutuliselt päästa“ ainelist vanavara, mida toimkonna 1920. aastal avaldatud manifesti järgi „ähvardab lõpulik hävinemine“ („Juhatuskiri korjajatele“ 1920: 1). Päästetoimkonda juhtisid Kristjan Raud ja August Pulst, kes kutsusid üles talletama kõikvõimalikku väärtuslikku ainelist ja vaimset vanavara. Tolleks ajaks oli rahvamuusika kogumine sisuliselt hääbunud: sõda oli katkestanud EÜS-i suuraktsiooni ning et iseseisev Eesti riik suunas rahvaviiside kogumist seni juhtinud Oskar Kalda diplomaatilisele tööle, jäi ettevõtmine lõpule viimata. Päästetoimkonna egiidi all 1921. aastal toimunud Cyrillus Kreegi ja tema kaaslaste rahvamuusika kogumisetk oli küll saagilt viljakas, kuid korralduslikult jäi Päästetoimkond sedavõrd varasematele aastatele alla, et samal moel ei saanud Kreek ega teisedki võimalikud kogumishuvilised pärast esimest üritust jätkata.

Leidmata oma ideede elluviimiseks koordineerijat kohalike muusikameeste seast, pidi Oskar Kallas ülimalt kompleksse ettevõtmise korraldamise ja juhtimise võtma enda peale. Tal tuli otsida viisi- ja sõnadekirjutajad, pidada nendega kirjavahetust, anda tarvilikku õpetust ning kindlustada, et kogutud materjal saadetakse lõpuks tema kätte Tartusse, hankida stipendiaatide ja kogu asjaajamise jaoks raha, töötada välja kogumise üldine plaan ning teeasutajate individuaalsed reisisihid, korrastada ja arhiveerida kirjepandud viisid ning igal aastal koostada ja publitseerida rahvaviiside korjamise üksikasjalikud aruanded. Sellist suurüritust suutis Kallas energiliselt vedada tervelt kaksteist aastat, 1904–1915, kuni sõda kogumistöö peatas. Kokku sisaldab neil aastail komplekteeritud EÜS-i kogu 10 683 rahvaviiside noodistust (Sarv 2002: 286).

Viiside üleskirjutajaiks kutsus Oskar Kallas põhiliselt Peterburi Konservatooriumi üliõpilasi, kes alates teisest aastast saadeti välja koos sõnadekirjutajaga, et rahvalaulude fikseerimine oleks võimalikult täpne ja ladus. Viisikirjutajate jaoks läkitas kaheteistkümnest punktist koosneva tööjuhendi 1904. aastal Oskar Kaldale soome folklorist Ilmari Krohn (Sarv 2002: 282). Seda täiustati ja täpsustati siinsete kogumiskogemuste kasvades olulisel määral ning ajaks, mil Cyryllus Kreek alustas tööd, sisaldas „Juhend rahvaviiside korjamisel”, mille järgimist pidas Kallas väga tähtsaks, juba 35 punkti.<sup>62</sup> Kreek tugineski EÜS-i stipendiaadina ja oma hilisematel rahvamuusika korjamistel-kopeerimistel neile eeskirjadele. Õieti vormisid needsamad teesid tema vanavara-arusaamu tervikuna, st tema suhestumist rahvaloominguga nii korrajana, uurijana kui ka komponistina. See tõttu toon „Juhendist” välja mõned punktid, mis kujunesid Kreegi jaoks eriti oluliseks.

Kõigepealt: kihelkond või küla tuli läbi käies lõplikult „puhtaks korjata”: „saaduse” suurus pole määrav, küll aga töö põhjalikkus ja lõpetatus. Kreegi reisikirjeldustes ongi pea alati eraldi märkus hoolika majast majasse käimise kohta, näiteks 1912. aastal: „Tegime kihelkonna lauluvarast nii puhtaks, kui see esimesel korral võimalik oli. Mõne lauliku juures käisime 2–3 korda” (EÜS IX 374). Samasugune lõplikkuse ja puhta töö taotlus iseloomustas Kreeki 1921. ja 1937. aastal rannarootslaste rahvamuusikat kogudes ning 1920. aastatel õpilastelt viise üles kirjutades. Samuti püüdis ta võimalikult terviklikuna koostada oma isiklikku rahvaviisikogu, milles vähemalt Läänemaa materjal on „peaaegu viimse kui ühe” viisini olemas (Kuusk 1983: 64).

---

<sup>62</sup> Kõik rahvaviisikogujad said „Juhendi” ära kirja ekspeditsioonile kaasa. Cyryllus Kreegi kasutuses olnud „Juhend rahvaviiside korjamisel” asub TMM M11: 1/300.

Teine „Juhendi“ tees, mis sai Kreegi loojaelus väga oluliseks, oli järgmine: „Vaimulikud viisid (koralid), mis rahvas ümber on moonutanud (näit. „ööritamised“ Saaremaal), tulevad üles tähendada“ („Juhend rahvaviiside korjamisel“, TMM M11: 1/300). Esimesed kümme vaimulikku rahvaviisi ehk rahvapärast koraalivarianti<sup>63</sup> kirjutas Kreek üles 1914. aastal Risti kihelkonnast, teatades sellest kohe kirjas Oskar Kaldale: „Sain ka mõne koraali, mis vana moodi konksude ja lintidega on (keerutusi on ka palju)“ (kiri 10.06.1914, tsit Kuusk 1983: 52 järgi). Edaspidi kasvas Kreegi huvi „keerutustega“ koraalide vastu sedavõrd, et ta seadis eesmärgiks hankida endale kõik tolleks ajaks kogutud rahvapärased koraalivariandid, keskendudes spetsiaalselt sellele valdkonnale rannarootslaste rahvapärimuse talletamisel, kopeerides teiste poolt korjatud viisivariandid ning küsides õpilastelt laule kuulates eraldi vaimulike viiside oskuse kohta. Erihuvi tulemuseks oli ligi 450 rahvapärase koraalivariandi kättesaamine, mis kõik kujunesid Kreegi jaoks tähtsaks loomingulise inspiratsiooni allikaks. Eesti muusika kontekstis jäi Cyrillus Kreek ainsaks komponistiks, kes tundis selle rahvalaululiigi vastu tõsist uurivat ja loomingulist huvi.

Kolmas märksõna, mida „Juhendis“ rõhutatakse erinevate kogumisaspektide juures, on täpsus. Täpselt, mitte korjaja „modern kõrva järgi“, vaid just nii, nagu laulja esitab, tuleb üles kirjutada meloodiajoonis ning kontrollida korduvalt selle vastavust kirjapandud noodistusega; „jõhvipäält“ peab üles tähendama rütmi, jälgides hoolikalt ettetulevat taktimõõtude vaheldumist; korralikult tuleb fikseerida ka ettelaulja andmed: vanus, päritolu ja koht, kus viis õpitud. EÜS-i stipendiaadi Cyrillus Kreegi jaoks oli üleskirjutuste täpsuse nõue kindel reegel, mis tema hilisemas loojaelus sai loomulikuks normiks. Kreegi tahe fikseerida eksimatult laulude viisijoonis ja rütm sai eriti ilmseks alates 1914. aastast, kui ta hakkas esimese eestlasena salvestama laule fonograafi vaharullidele.<sup>64</sup> Ülesvõetud laulude lõplikul noodistamisel kirjutas ta sageli üksteise alla

<sup>63</sup> *Vaimulik rahvaviis* ja *vaimulik rahvalaul* olid mõisted, mida Cyrillus Kreek ja tema kaasaegsed kasutasid, tähistamaks laulu, mille sõnad pärinesid (enamasti muutmata) kiriku lauluraamatust, meloodia aga võis võrreldes koraaliraamatu viisiga olla oluliselt varieeritud. Nende viiside joonis on sageli melismaatiline ning muudatusi leidub ka meetrumis ja rütmis, laadis ning viisi struktuuris. Tänapäeval nimetatakse neid *rahvapärastelt varieeritud koraaliviisi*, *rahvapärane koraalivariant* või *rahvapärane koraaliviis*, mis annab selgelt edasi kõnealuste laulude ja laulmisviisi spetsiifika. Veljo Tormis on pakkunud välja veelgi lühema nimetuse – *rahvakoraal*, mis samuti on levimas nii kõnekeeles kui ka tekstides. Käesolevas töös tarvitan peamiselt termineid *rahvapärane koraalivariant* ja *rahvapärane koraaliviis*, välja arvatud juhtudel, kus tegemist on Kreegi tsitaatide või teoste pealkirjadega.

<sup>64</sup> Soome muusikateadlane Armas Otto Väisänen oli 1912. aastal salvestanud fonograafiga Lõuna-Eestis. Tema uuendusest ja edust innustununa kasutasid fonograafi kaks aastat hiljem Cyrillus Kreek ning Johannes Muda. Kreek hindas fonograafi võimalusi alati kõrgelt ja kujunes selle kasutajana spetsialistiks, keda kutsuti Eesti Muuseumi pidudele salvestama torupilli-, sikusarve- ja kandlemängijaid (Kuusk 1983: 60).

sama esituse kaks versiooni: ülemisele noodireale ettelaulmise ajal kirjepandu, alumisele selle, mida kuulas fonograafilt. Mõnigi kord, just rahvapäraste koraalivariantide puhul, ilmneb viisis või rütmipildis erinevaid nüansse, sealjuures on just rütmimustrid fonograafilt transkribeerides palju detailiseeritumad.<sup>65</sup> Ka lauljate andmetes oli Kreek alati väga korrektne, märkides üles ettelaulja vanuse, sünni- ja elamiskohad ja selle, kus või kellelt on laul õpitud. Samamoodi kirjutas ta alati ettelaulja, aga ka koguja andmed oma rahvamuusikale tuginevate helitööde nootide avalehtedele.

Ja lõpuks: Oskar Kalda 1904. aastal sõnastatud idee rahvaviiside talletamise eesmärgist ja rahvapärimuse käsitlemise etappidest – viisid rahvasuust kokku koguda, seejärel teaduslikel alustel välja anda, et heliloojad saaksid neid siis sobivaks ja sündsaks koorimuusikaks seada – näib mulle olevat üks Kreegi ja tema põlvkonnakaaslaste baasteadmistest. Cyrillus Kreek väärtustas rahvaloomingut just samal alusel ja põhjusel ning osales ise aktiivselt kõigis etappides: ta oli aktiivne rahvamuusikakoguja, uuris ja süstematiseeris rahvaviise (ilmselt siiski mitte publitseerimise sihiga, vaid selleks, et neid sügavuti tundma õppida) ja komponeeris suure osa oma muusikast rahvaviiside alusel.

---

<sup>65</sup> Kadri Hunt, kes on uurinud rahvapäraste koraaliviiside varieerumist, tõstatab ühe probleemina viiside transkribeerimise. Muuhulgas toob ta näiteid selle kohta, kuidas rütmijoonise üleskirjutamine sõltub transkribeerijate traditsioonide, õpetatuse ja maitseerinevustest, kõrvutades rootsi folkloristi Olof Anderssoni ning Kreegi ühe ja sama viisivariandi rütmipilte. Samuti näitab Hunt, et mõnel juhul on Cyrillus Kreek viisivariantide mitmehäälses töötlemise eel neid redigeerinud, lihtsustanud rütmi ja ühtlustanud taktimõõte. Ilmselt tingis seda vajadus komponeerida mitmehäälselt seade, mida koorid ja ansamblid huvi korral suudaksid laulda (Hunt 2004: 12–13).





Pilt 5. Cyrillus Kreek 1920. aasta maikuus (TMM fond M11, n. 1, s. 119)

### **3. Cyrillus Kreek Haapsalu ja Läänemaa muusikaelu juhina 1920.–1930. aastatel**

„Üle kõige armastab ta oma kodulinna Haapsalu, kust ta ei mõtlegi lahkuda,“ kinnitas Vladimir Kreek vend Cyrilluse kohta 1939. aastal (Leichter 1939). Tõepoolest, Cyrillus Kreek kolis tagasi Haapsallu 1921. aastal ja see linn jäi tema elupaigaks surmani. Ka 1940. aastatel, mil helilooja töötas Tallinna Konservatooriumis, elas ta armastatud kodulinnas. Meenutades, et tema lapse- ja nooruspõlve elukohad olid samuti Läänemaal ja Haapsalus ning vahepealsete rännuaastate peatumised Peterburis, Rakveres ja Tartus jäid lühiajaliseks, on alust pidada Cyrillus Kreeki tõeliseks läänemaalaseks ja paigatruudust tema isiksuse väga oluliseks tahuks.

Järgnevais alapeatükkides arutlengi ühelt poolt selle üle, mida võis pakkuda Haapsalu ja Läänemaa looduslik ja kultuuriline keskkond Kreegile ning kuidas see teda kujundas ja mõjutas. Teiselt poolt uurin ka seda, milline oli Kreegi panus oma ümbruskonna muusikaelu edendamisse. Selliste vastastikuste seoste väljatoomisel tuginen, nagu juba märgitud, paigafilosoofilistele seisukohtadele (vt alaptk 1.1.3). Lähtudes teesist, et paiga sotsiaalse struktuuri, geograafiliste ja kultuuriliste omaduste uurimine on oluline eeldus inimese olemuse ja tema kogemuste mõistmiseks, kirjeldan üsna põhjalikult esimese iseseisvuse aja Haapsalu ja Läänemaa kultuurielu erinevaid tahke ja olustikku, seega Kreeki ümbritsenud ja teda mõjutanud keskkonda. Ja teisalt: tuginedes paigafilosoofia seisukohale, et paiga tähendus ja struktuur kujuneb ja teiseneb eelkõige tänu pühendunud isiksuste eludele ja tegevusele, on järgneva käsitluse siht näidata, et Haapsalu ja Läänemaa muusikaelu muutus Cyrillus Kreegi laiahaardelise tegetsemise kaudu märkimisväärselt.

Ent isiksuse toimimisvõimalused, paiga struktuur ja nende vastastikused suhted sõltuvad ka laiemast poliitilisest ja sotsiaalsest kontekstist. Eesti riikliku iseseisvuse lõpp 1940. aastal ja sellele järgnenud okupatsioonide- ja sõjaaeg tõi kaasa varasemast hoopis erineva sotsiaalse korralduse ja kultuurimudeli, mis muutis otsustavalt ka üksikindiviidide elukäiku. Seetõttu käsitlen Eesti Vabariigi aegset Haapsalu kultuurielu ja Kreegi tollast tegevust järgnevast perioodist

eraldi. Järgnev ülevaade jääb seega ajavahemikku 1921–1940, kuid mõned Kreegi perekonna- ja igapäevaelu puudutavad aspektid ületavad samas neid ajalisi piire.

1920. ja 1930. aastaid võib muusikaelulise panuse aspektist pidada Kreegi kõige elavamaks ja viljakamaks perioodiks. Ta töötas Haapsalu koolides muusikaõpetajana, juhatas koore, edendas linna kontserdielu ning sidus end aktiivselt kohalike rannarootslaste muusikakultuuriga. Vaatlen neid Kreegi tegevusvaldkondi järgnevalt eraldi alapeatükkides (3.2–3.4). Esmalt aga annan ülevaate tegevuspaigast, toleaegsest Haapsalust ning Kreegi perekonnast, lähematest kolleegidest ja kaaslinlastest.

### 3.1. Haapsalu Eesti Vabariigi aastail

#### 3.1.1. Kuurort Haapsalu

1920. aastate algul, mil Cyrillus Kreegist sai Haapsalu alaline elanik, oli linn peale sõja- ja iseseisvuse algusaegade raskusi ja kitsikust uuesti ärkamas kuurordi- ja suvituslinnana. Põhjamaade Veneetsia nime taastamiseks<sup>66</sup> tegutseti laialdaselt ja mitmes suunas: korrastati kahte tsaariajal ehitatud mudaravilat, otsiti uusi ja remonditi olemasolevaid ajutisi elupaiku linna külalistele, tutvustati ja reklaamiti kuurorti ja mudaravilat igal võimalikul moel.<sup>67</sup> Olid ju jõukad kodu- ja välismaised suvitajad ja terviseparandajad need, kes andsid tööd kohalikele elanikele ning töid suvitusmaksu näol ja ostjate-tarbijatena sisse peamised materiaalsed vahendid väikelinna ülalpidamiseks. Haapsalu elas kuurortlinna aas- tarütmis, mida värvikalt iseloomustati maakonnalehes Lääne Elu 1930. aastal:

<sup>66</sup> Haapsalu pälvis selle poeetilise tiitli aastail, mida baltisakslasest kirjanikuproua Rosa Kaulitz-Niedecki iseloomustab kui „need rõõmsad ajad, kui tsaarid olid linna pidevad suvekülalised” (Kaulitz-Niedeck 1992: 24). Nagu teised sama nimega pärjatud paigad, püüdis Haapsalugi oma veneetsialikku võlu säilitada ja kasvatada.

<sup>67</sup> Haapsalu tutvustamine ja reklaamimine mudaravikeskusena oli üks linnajuhtide prioriteete kogu iseseisvusajal. Vahel mõeldi välismaiste tervisenõudlejate ahvatlemiseks välja üpris omapäraseid võtteid. Nii kirjutas Lääne Elu 29. märtsil 1930: „Uus linnavalitsus tahab erakorraliselt rõhku panna kuurordi peale. [...] Haapsalu muda on kavatsus eksporteerida maadele, kust pole suvitajaid, väikestes purgiketes. Väljamaal tuleks purgikene muda maksta 1 kr.”

„Kevad on käes. Haapsalu linn ärkab talveunest, et vastu minna oma tõelisele elule – suvele. Viimase vastuvõtuks käivad ettevalmistavad tööd: majade värvide uuendamise, platside, tänavate ning plankude uuendamise näol.” (Lääne Elu 2.05.1930).

Külalislahke kuurordi staatus kujundas suures osas nii Haapsalu sotsiaalse kui kultuurilise näo. Väikelinn, mille püsielanikkond vaadeldaval perioodil küll mõnevõrra kasvas, kuid jäi alati alla 5000 inimese (1922. aastal 4251 ja 1939. aastal 4986 elanikku),<sup>68</sup> suurenes suvel märkimisväärselt. Keskmiselt saabus igal aastal juunikuu jooksul linnakesse umbes 2000 külalist, näiteks 1921. aastal 2347, 1925. a. 1722 ja 1930. aastal 2035 inimest (Grönberg 1932: 66). Iseäranis tähtsaks peeti välismaalaste tulekut ja kuigi saabujaid oli nii Soomest, Rootsist kui ka Poolast, jäi nende hulk siiski tagasihoidlikuks. Suvitajaid majutasid linnaelanikud, üürides neile välja oma madalatest, väikeste rõdude ja lehtlates aedadega kodudest „kas terved majad või ehk üksikud toad, muidugi ühes mööbliga, söögi- ja kööginõudega” (Alwer 1922: 47). Kärsitumad üürileandjad tõttasid koguni rongijaama, et külalisi tervitada, tagasihoidlikumad ootasid oma hooviväraval, et juhtida suvitajad ootevalmis, „säravalt puhtaks pestud akendega ja uute kardinatega” majakestes (Kaulitz-Niedeck 1992: 8). Tervise turgutamiseks pakkusid linna kaks mereäärset mudaravilat, Bergfeldti ja dr Arroneti oma, igapäevaselt mudavanne,<sup>69</sup> lisaks soovitati kuurordikülastajatele jalutuskäike tervistavas mereõhus ja Paralepa metsas, suplusi „haruldaselt soojas ja keskmise lainetusega” merevees (Grönberg 1932: 67). Parimaks linnasiseseks rannaks 1920.–1930. aastatel kujunes nn Aafrika plaaz, kuhu veeti igaks suveks liiva juurde. 1938. aastal valmis uus, suur ja moodne sanatooriumihoone – kindral Laidoneri nimeline Eesti Punase Risti sanatoorium. Puhkajaid ootasid rannal purje- ja sõudepaadid, suvehooajaks avati hulk ajutisi kohvikuid ja restorane. Raamatuid võis laenutada linna vanima seltsi Kungla raamatukogust; saksa seltsi Musse kogu pakkus saksa- ja prantsuskeelset ning Vene klubi venekeelset kirjandust (Alwer 1922: 47).<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Andmed linna elanikkonna arvu kohta pärinevad väljaannetest „Eesti arvudes 1920–1935” 1937: 40 ja „Eesti Statistika 1939”: 214. Suuruselt oli Haapsalu Eesti linnade hulgas umbes kümnendal kohal, olles elanike hulgalt võrreldav Võru, Petseri ja Kuressaarega (Lääne Elu 1.06.1928; „Eesti Statistika 1939”: 482).

<sup>69</sup> Bergfeldti ja dr Arroneti mudaravilad olid ehitatud juba 19. sajandi algupoolel. Hiljem vahetasid mõlemad korduvalt omanikke ja elasid läbi mitmeid laiendamisi ja moderniseerimisi. Esimesel iseseisvusajal tegutsesid mudaravilad nii edukalt, et hooajal sai neis anda päevas kokku kuni 600 vanni.

<sup>70</sup> Eesti suuremate kuurortide vahel käis iseseisvusajal tihe ja edasiviiv olelusvõitlus külaliste meelitamise nimel. Nii teatati ajalehes Lääne Elu 4. juunil 1930: „Haapsalu suvituslinnana Eestis kolmandal kohal. Kõige rohkem suvitajaid on Narva-Jõesuus. Väljamaalased eelistavad Pärnut.”

Kõige tähtsam kultuuriline meelelahutus kuurordikülastajate ja puhkajate tarvis oli aga suvemuusika – kuuel päeval nädalas toimunud vabaõhukontserdid, kus esinesid linnavalitsuse palgatud ansamblid või orkestrid Tallinnast või Tartust. Kui iseseisvuse esimestel, rahaliselt nappidel aegadel dirigeeris tollane Estonia teatri viiuldaja Christian Strobel vaid mõnemehest koosseisu (Uustalu 1973b: 6), siis alates 1920. aastate teisest poolest võtsid linna juhid suvemuusika eest hoolitsemise oma südameasjaks. Vastavate üleskutsete peale tekkis soovijate vahel koguni konkurents: nii tahtis näiteks 1929. aastal tervelt viis puhkpilli- või sümfooniaorkestrit saada suveks Haapsallu tööd.<sup>71</sup> Juhan Aavik, kelle poole linnavalitsus oli pöördunud, soovitas tingimata palgata hea sümfooniaorkestri, sest „suvitajate suur enamus pooldab sarnast muusikat“ (Lääne Elu 30.03.1929). Nii selleks kui ka järgmiseks aastaks sai lepingu Estonia teatri viiuldaja Voldemar Jürisson, kes komplekteeris pealinnast 17–18 professionaalse mängijaga koosseisu. Edaspidi dirigeerisid suveorkestreid veel Jaan Paul Klaussen, August Nieländer, Voldemar Tago ja Juhan Simm. Igaüks neist tõi kaasa oma mängijad, kontsertmeistriteks olid teiste hulgas ka Hugo Schüts ja mitmel suvel Vladimir Sapožnin.<sup>72</sup> Orkester palgati terveks hooajaks juuni algusest augusti lõpuni. Esinemispaigaks oli suvituse keskus – Suure Promenaadi kõlakoda või vahel hommikupoolikuti Aafrika rand, kus anti kaks kahetunnist kontserti päevas: ennelõunane kell 12–14 ja õhtul kell 18–20 või tunni võrra hiljem. Vihma või tugeva tuule korral esineti kuursaal, mõnikord vaikesel õhtutel aga mängis puhkpillide rühm hoopis merel, suures värviliste laternatega ehitatud paadis ja võitis sellega kaldal istunud või jalutanud kuulajate erilise poolehoiu (Alver 1993: 43). Suvemuusika repertuaar oli laialdane, sisaldades populaarse meelelahutusmuusika paremikki sellistelt autoritelt nagu Waldteufel, Suppè, Deli-

---

Samasugune pingerida jäi üldjoontes kehtima okupatsiooni alguseni, kuigi tugevaks konkurendiks tõusis 1930. aastatel ka Kuressaare.

<sup>71</sup> Vaid 1938. aastal oli nii Haapsalul kui ka teistel Eesti kuurortidel tekkinud tõsiseid raskusi suveorkestrite komplekteerimisel. Nagu kirjutab ajaleht Uus Eesti 26. aprillil 1938, on „neid raskusi [...] põhjustanud asiolu, et Tallinnas pannakse suvel Kadriorus N. Goldschmidti juhatusel mängima suur 60-liikmeline sümfooniaorkester, mis võtab kõik paremad jõud ära.“ See näitab, et võimalike professionaalsete kuurordiorkestrantide hulk Eestis oli siiski nii piiratud, et suurem suvine muusikaprojekt pealinnas tekitas tülikaid probleeme suvituslinnades.

<sup>72</sup> Nagu selgub, oli Haapsalu suvemuusika juhtide hulgas erineva positsiooni ja tuntusega inimesi. Jaan Paul Klaussen tegutses Tallinnas koori- ja orkestrijuhina ning emigreerus 1944. aastal Rootsi. Voldemar Tago (Taggo; 1887–1960) oli omal ajal tuntud seltskonnamuusikategelane, kes juhatas suvekontserte nii Haapsalus, Pärnus kui ka Tartus. Aktiivne muusikahariduse eestvedaja ja puhkpilliorkestrite dirigent August Nieländer (1887–1986) ühendas Haapsalus 1932. aasta suvel meeldiva ja kasuliku: oma mälestustes kirjutab ta, et veetis linnakeses mesinädalaid ja juhatas ka orkestrit (Nieländer 1982: 171). Ehkki suvemuusikute hõivatus oli suur, leidsid nad tööpoolest võimalusi ka puhkusemõnude nautimiseks. Küllap oli just see üheks põhjuseks, miks nii Juhan Simm kui ka Vladimir Sapožnin tulid Haapsallu mitmel suvel järjest.

bes, Lincke, Donizetti, Kálmán, Johann Strauss jpt. Õhtustesse programmidesse võeti ka tõsisemat muusikat, näiteks osi Mozarti, Haydni ja Tšaikovski sümfooniatest, Mendelssohni ja Schuberti avamänge jm. Eeskava tutvustati oodatavale publikule sageli kohalikus ajalehes, samuti oli see kirjas kavalehel kõlakoja seinjal. Kuulajad said oma muusikaelistusi soovikontsertide jaoks jätta kuursaalisaasuvasse kastikesse (Alver 1993: 43).

Niisiis olid Haapsalu suvemuusikud hooajaks imporditud ning kontserdidki olid mõeldud eelkõige linna külalistele. Arvatavasti ei puutunud vähesed kohalikud muusikud, sh Cyrillus Kreek, kuigivõrd kokku sellise suvemuusika igapäevameluga. Siiski ei tegutsenud suveorkester päris isoleerituna linna oma muusikajõududest ja olulisematest muusikasündmustest. Vahel paluti külalisorkestril osaleda ühiskontserdil segakooriga Heli, linna meeskooriga või Läänemaa laulupäevadel (näiteks 1925. ja 1934. aastal, vt alaptk 3.3.2). Selliseid suuri ettekandeid juhatas enamasti Cyrillus Kreek ja nii jõuti kindlasti professionaalsemate ja kunstiküpsimate tulemusteni kui vaid kohalikke pillimängijaid kasutades.

Augusti lõpul jäi Haapsalus vaikseks. Võibolla väljendas anonüümne üli-tundeline autor paljude linlaste meeleolu, kirjutades maakonnalehes Lääne Elu: „Kui suvemuusika helid väikesest Haapsalust lahkuvad, vaikel lähel heljudes üle Noarootsi metsade tõusevad ja ilusa Läänemere laintele laskudes end lasevad kanda otsatu kaugusse, igaviku ookeanile, mis nii mõõtmatu, nii tajumatu – siis tunneb väike õnnetu Haapsalu, et midagi nagu pigistab hinges, mõnesugused lugematud niidid katkevad, jättes valutama haavad ja viies kaasa suve, meie päikese, meie unistuste maailma... Me ootame kevade tagasitulekut ja uute muusikahelide sündi Haapsalu merekaldal” (Lääne Elu 31.08.1929).

Ehkki linnarahvale, kelle eluviis ja tegevus olid tihedas sõltuvuses Haapsalu kui kuurordi toimimisest, võis paik suvitushooaja lõppedes näida mahajäetuna, igava ja loiuna, polnud see kindlasti nii Cyrillus Kreegi jaoks. Pigem nautis ta Haapsalut täitvat idüllilist vaikust ja rahulikku elurütmi, mis iseloomustas linnakest sügisest varasuveni, jalutuskäike looduses, suhtlemist sõprade ja õpilastega. Tartu tenorilaulja Evald Laanpere, keda Kreek kutsus mitmel korral Haapsallu esinema, meenutas: „Inimesena oli Kreek tasakaalukas ja pikatoimeline, mis avaldus tema kõnnakuski, kui ta piip hambus, mõõdukal sammul in tempo moderato liikus linna tänavail või vabas looduses, kus ta oma perega sageli viibis. Ei mäleta, et oleksin teda kunagi näinud kuhugi ruttamas või kuulnud teda häält kõrgendamas.” (Laanpere 1970: 6). Just sellist „pikatoimelist” keskkonda vajas Kreek heliloojana.

Loomaks ettekujutust sellest Haapsalust, mis jäi suuremalt jaolt varjule pealispindse kuurordilinna taha, kuid oli kahtlemata oluline Cyrillus Kreegile, käsitlen järgnevalt linnakese looduslikku ja kultuurilist keskkonda selle mitmetes tahkudes, seostades neid Kreegi muusikaelulise ja loomingulise tegevusega.

### 3.1.2. Haapsalu ja selle ümbrus Kreegi elu- ja tööpaigana

Haapsalu on tõeline merelinn, sest kolmest küljest piirab seda madalaveeline ja soe Haapsalu laht. Piiskopilinnuse ümber kerkinud vanalinn asub kahe oosiga poolsaarel, mis jaotab merelahe Ees- ja Tagalaheks. Poolsaarelt sirutuvad merre pikad mandriga ühinenud laiud – holmid. Nende vahel paiknevad veekäärud Suur ja Väike viik, viimane neist esmavaatel lausa linna siseveekogu.<sup>73</sup> Nõnda siis on mõistetav, et Läänemaa legendaarne arst ja hilisem Haapsalu linnapea Hans Otto Alver kirjutas 1922. aastal tundeliselt: „Haapsalu meri! Kuhu ka uitajat sihilik ehk sihita jalutuskäik viib – ikka on tema ees meri oma hiilgavais värves.” (Alwer 1922: 6). Mere kaldaile rajatud linna tänavad, kõnniteed, promenaadid, sadamasillad ja supelrannad pakkusid linnaelanikele võimaluse aastaringselt merega erineval moel kontaktis olla, tajuda end tõepoolest mereäärse linna rahvana.

Cyrillus Kreegi kokkupuude merega oli igapäevane, samas tähelepanelik ja uuriv, eriti alates 1939. aastast, kui ta kolis elama otse Väikese viigi kaldale. Iseäranis suurt huvi pakkus talle veelindude jälgimine. Ornitoloog Aleksander Lint, Kreegi sõber ja kolleeg Haapsalu koolidest mäletab, et helilooja oli hoolas ja terane lindude rände vaatleja: „Sügisrände ajal elavnesid Haapsalu lahe ja viigi veed rändavatest partidest, aulidest ja püttidest. Need kõik köitsid C. Kreegi tähelepanu, samuti kui viimaste luikede lahkumine lahelt.” (Lint 1969). Muusikaõpetaja Kreegi üks viimaseid kõnelusi oma õpilastega 1957. aastal olnud samuti luikedest: „Mereäärse elanikuna olen ma aastaid jälginud Haapsalu lahel peatuvaid luikede parvi ja kuulanud nende laulu. Ma mängin teile õige „Luige laulu”” (Paomets 1979).

<sup>73</sup> Väike viik oli ajalooliselt merega ühenduses olev lahesopp. Maismaa kerkides muutus ta järvesarnaseks soostunud ja roostikku kasvanud veekoguks, mis pakkus suurepäraselt varju ja pesitsuspaike paljudele lindudele. Tänapäeval on Väike viik süvendatud ja ühendatud lüüside kaudu merega.

Maa poolt ümbritsesid Haapsalut möödunud sajandi esimesel poolel kõrged männimetsad,<sup>74</sup> millest linlaste armsaimaks jalutuskohaks kujunes Eeslahe- ni ulatuv Paralepa puhas mets ja rannik. Veelgi kaugemale rändajad jõudsid Ungru pargini ja Pullapää rannani. Just need – Paralepa ja Pullapää – olid ka Cyrrillus Kreegi sagedaste jalutuskäikude sihtpunktid (Laanepõld 1974: 29). Eriti oluline, otse pühapaik olnud tema jaoks Paralepa mets. „Paralepa on minu tempel,” kinnitanud ta oma lähedastele mitmel korral. Muinasjutulise ja salapärase Paralepaga seostas Kreeki ka Mart Saar, kes kolleegi 40. sünnipäeva puhul kirjutab Muusikalehes: „Cyrrillus Kreek – helide nõid, kes viskab joonistusi hämaras Paralepa metsas merekaldal vaikuse ja muinasjuttudega ümbritsetud viirastuste keskel” (Mart Saar 1929: 353).

Ent Kreegi suhe loodusega polnud hoopiski ainult müstiline ja ebaratsionaalselt aistinguline. Ta oli õppinud tundma ja eristama sadu taimi – lilli, puid ja põõsaid – ning jälgis aastaid nende kasvamise ja elu rütmi. Alates 1940. aastast täitis Kreek võrdlevaid loodusvaatluste tabeleid, kuhu märkis järgneva kahekümne aasta jooksul (viimased sissekanded on tehtud 1959. aastal) järjekindlalt taimede õitsemise algusaja, mitmekümne erineva linnuliigi kevadised saabumispäevad, vahel nimetas ka metsloomi, keda oma rännakutel oli kohanud.<sup>75</sup> Linde tahtis ta lisaks välimusele eristada ka nende laulu järgi. „Suurt huvi pakus talle saabuvald rändureid häälitsemise järgi määrata. Hea kuulmisega püüdis ta tuntumate lindude tulekut ikka esimesena teatada.” (Lint 1969). Tõsisest loodusehuvist tunnistavad ka mitmed teatmeteosed ja õpperaamatud, mis olid Kreegi isiklikus raamatukogus, näiteks „Järve taimed”, „Botaanika õpiraamat”, „Lühike ülevaade taimestikogude korraldamisest”, „Võitlus inimese ja looma vahel” („Minu nootide ja raamatute nimestik”, TMM M11: 1/214). Niisiis oli Kreegi suhe loodusesse mitmetahuline ja rikas ning kahtlemata võib pidada jalutuskäike metsa ja mere äärde ning järjekindlaid loodusvaatlusi tema isiksuse ja eluviisi tähtsaks takuks.

Haapsalu linna elumajad olid valdavalt tsaariajast pärinevad madalad puitehitised, mis paiknesid kitsaste, käänuliste tänavate ääres. Kevadeti kutsuti elanikke üles oma maju ja planke värskelt üle värvima ning tolmuste tänavate hoolikas kastmine kuulus suvehooajal linna hea tooni juurde. Elumaju ümbritsevais

---

<sup>74</sup> Linna ümbritsevate metsade, eriti Paralepa säilitamise kaitseks võttis ajakirjanduses vähemalt kahel korral tuliselt sõna Ants Laikmaa, kes pidas metsa kuurordi suurimaks väärtuseks ja linna magnetiks (Laikmaa 1915 ja 1929). Hiljem on Haapsalu laienenud nii lõuna (Lihula mnt suunas) kui kagu poole, mistõttu tänaseks on metsa muidugi märkimisväärselt vähem.

<sup>75</sup> Hulk suureformaadilisi tabeleid nimetusega „Botaanilised ja ornitoloogilised vaatlused” on Kreegi fondis TMM M 11: 1/225 ja 226.



aedades kasvatati sireleid ja viljapuid ning hoolitseti lillepeenarde eest. Cyrillus Kreegi elupaigad olid just samasugustes tüüpilistes puidust majades. 1921. aasta varasügisest oli ta kodu Kalda tänav 13, majas, mida Kreegi pere poolitas Riho Pätsiga, vastselt Haapsallu saabunud noore õpetajaga. 1930. aastate algupoolel elasid Kreegid Võnnu tänav 36. Alates 1939. aastast elas helilooja uue perega Väikesel Holmil, aadressil Väike-Viigi 10. Sealne suhteliselt väheldane korter jäi ta koduks surmani.<sup>76</sup> Kõigist oma elukohtadest pääses Kreek hõlpsa jalgsikäiguga enamikusse linna paikadesse, kuhu tal igapäevaselt oli asja: tööle Läänemaa Ühisgümnaasiumisse ja algkooli, kooriproove pidama seltside majja Saue tänaval, kontsertidele kirikutesse või Lossi platsile. Keerukam oli ühendus Uuemõisaga, kus ajavahemikus 1924–1932 asus Kreegi põhiline töökoht Läänemaa Õpetajate Seminar (LÕS), kuna linnapiirist kolm kilomeetrit Tallinna poole asuval kompleksil mingit püsivat transpordiühendust Haapsaluga ei olnud. Kreek kõndis selle maa jalgsi või sõitis jalgrattaga „väga mõõduka kiirusega, istudes rattal lahutamata kõver piip hambus“ (Theodor Saar 1964). Vahel olnud ta sunnitud võtma takso.<sup>77</sup> Väga tõenäoliselt oli Uuemõisa õpetajate majas Kreegi kasutuses ka omaette tuba või isegi väike korter: loomingu nimistus (TMM M11: 1/20) ja teoste käsikirjades on komponist enamiku ajavahemikus 1924–1928 kirjutatud helitööde juurde märkinud „Uusmõis, Seminar“. LÕS-i õpilane Theodor Saar mäletab samuti oma muusikaõpetaja korterit seminari hoonekompleksis (Theodor Saar 1964). Seega on võimalik, et nädala sees ei pidanud Kreek iga päev linna ja Uuemõisa vahet käima.

Tallinnasse, kuhu Cyrillus Kreek vahel sõitis kontserte kuulama või asju ajama, sai minna rongidega, mis väljusid Haapsalu uhkest jaamahoonest neli korda päevas. Pealinna jõuti kolme tunni ja üheksa minutiga (Lääne Elu 18.06.1930).

Haapsalu tähtsamad paigad muusikaelu aspektist olid Toomkirik piiskoplinnuse varemtes ning linnusemüüri piiratud Lossipark. Viimane sobis suurepäraselt vabaõhukontsertide ja laulupidude läbiviimiseks. Anton Kasemets kirjeldas peoväljakut 1925. aastal nii: „Avarat pinkidega täidetud platsi piiravad külgedelt põlised puudehiiglased ja otsadest muistse lossi ja kiriku müürid, sünnitades seega just kui hiiglasaali, millel ainult lagi puudub. Selle aia idapoolse

<sup>76</sup> 2001. aasta suvel avati seal Läänemaa Muuseumi eestvõttel Kreegi kortermuuseum, kus kahes toas on eksponeeritud teksti- ja pildimaterjali tema elukäigust ja koopiaid teoste käsikirjadest.

<sup>77</sup> Linnas oli tollal sõitnud tervelt neli taksot (Kariis 1993: 51). Rohkem armastas linnarahvas aga liikuda jalgrattal: kui 1920. aastal oli registreeritud Haapsalus vaid 56 jalgratast, siis kaheksa aastat hiljem omas seda sõiduvahendit juba 359 linlast. (<http://www.muuseum.haapsalu.ee/index.php?lk=40&aasta=19> Vaadatud 27.11.2008).

müüri vastu oli ehitatud avar laululava, mis oli leidlikult põimitud vana vaate-  
torni külge, nii et lava tagaseinaks jäi kõrge tuultest ja vihmadest rabendatud  
põline paemüür.” (Kasemets 1925: 101).

Toomkiriku hoone ei olnud köetav ja seetõttu toimusid kohaliku saksa kogu-  
duse jumalateenistused ja linnarahvale mõeldud kontserdid seal ainult suviti.  
Talvel peeti nii saksa- kui ka eestikeelseid teenistusi teises, ajalooliselt eesti ko-  
guduse kasutuses olnud Jaani ehk linnakirikus. Sealgi leidsid aset nii kontsert-  
jumalateenistused kui ka avalikud muusikaettekanded. Kõik nimetatud kont-  
serdipaigad olid Kreegi kui kooridirigendi esinemiskohtadeks (vt alaptk 3.3.1).

Eesti Apostliku Õigeusu Kiriku Haapsalu Maria-Magdaleena kogudusel oli  
linnas kaks pühakoda: peakirik Promenaadil ja kabel, Püha Aleksander Nevski  
abikirik vanal kalmistul.<sup>78</sup> Ehkki Cyryllus Kreek ei olnud regulaarne kirikuskäija,  
oli ta Pärt Ellerheina mälestuste järgi vahel siiski haaratud koguduse muusikate-  
gevusse. Näiteks 1937. aastal võttis ta osa kirikukoori väljasõidust Sillale ja seal  
olnud tal „mingi ülesanne toimetada” (Ellerhein 2007: 106). Samuti ühendasid  
Kreeki Maria-Magdaleena kogudusega perekondlikud sündmused – laulatus,  
poegade ristimine, lähedaste matused, ja pereliikmete eluviis: nii Kreegi ema,  
vanem vend kui ka tema teine abikaasa Aleksandra Tinskij-Kreek olid igal pü-  
hapäeval osalenud õigeusu jumalateenistustel (vestlusest Kreegi kortermuuse-  
mi töötaja Sirje Rahumägiga 2003. aasta suvel Haapsalus).

Haapsalu äridest ja kauplustest oli Cyryllus Kreegil ilmselt sageli asja linna  
tähtsaima raamatu- ja tööstusäri M. Tamverk ja Pojad poodidesse Karja täna-  
val. Tamverk reklaamis ja pakkus oma ärides mitmesugust kaupa: „inglise ja  
saksa paremaid kohvergrammofone tehase hindadega” ja muusikariistu, noote,  
raamatuid ja kirjatarbeid, raadioaparaate, jalgrattaid ja pagaritooteid (reklaamid  
Lääne Elu 1928–1934 aastakäikudes). Toidukraami meeldis Kreegile osta turult.  
Näib, et kaaslinlaste silmis võis helikunstnik ja dirigent Kreek olla päris kolo-  
riitne kuju, keda mõnel kontserdipäeval nähti juba hommikust alates linnatäna-  
vail frakis, „et hiljem ümberriietumist vältida”. Fraki juurde kuulus „kämblatäis  
tumesinist valgetähnilist lipsu” ja selliselt rietatuna käis ta vajaduse korral ka  
poes leiba ostmas või lossi lähistel turuplatsil midagi hankimas (Päts 1999: 73).

---

<sup>78</sup> Eesti esimesel iseseisvusajal töötas õigeusu Haapsalu Maria-Magdaleena kogudus elavalt ja  
elujõuliselt: kogudusse kuulus 400–500 liiget, tegutses pühapäevakool, leerikool ja laulukoor; ki-  
rikuhoonesse toodi elekter ja seal tehti põhjalik remont. Teenistused toimusid eesti, iga kuu vii-  
masel pühapäeval kirikuslaavi keeles ([http://www.maria-magdaleena.ee/?page\\_id=23](http://www.maria-magdaleena.ee/?page_id=23) Vaadatud  
27.11.2008).

### 3.1.2.1. Kreegi perekond

Cyrillus Kreek oli abielus kaks korda. Tema esimene naine Maria Blees oli rootslanna, kes sündis Noarootsi kihelkonnas Riguldi vallas Höbringi külas 1893. aastal. Bleeside suguvõsa oli suur ning eestirootslaste kultuuri-, haridus- ja poliitilises elus lugupeetud ja mõjukas. Maria lell Jakob Blees (1866–1947) oli teadaolevalt esimene kõrghariduse omandanud eestirootslane (teoloogia alal Uppsalas), kes kirjutas raamatuid siinsete rootslaste ajaloost ning kooliõpikuid. Teise onu Alexandri poeg Nikolaus Blees (1883–1941) tegutses rootsi kultuuriseltsi Rootsi Hariduse Sõbrad (*Svenska Odlings Vänner*) juhina ning eestirootslaste ajalehe Randlane (*Kustbon*) toimetajana. Maria isa Anton Blees oli ilmselt edasipüüdlik ja majanduslikult toekal järjel mees, kes ostis Haapsallu maja (Võnnu tänav 36, hilisem Kreekide elukoht) ning sai võimaldada oma lastele hea hariduse.<sup>79</sup> Maria lõpetas Haapsalus saksakeelse tütarlaste algkooli ning omandas seejärel õpetajakutse pedagoogilistel kursustel.<sup>80</sup> Ta oli kõnelnud peale emakeele vabalt nii eesti, saksa kui ka vene keelt.

Cyrillus Kreegi ja Maria, pereringis Meesi Bleesi abielu laulatasid Haapsalu Maria-Magdaleena koguduse preester Karp Eberling ja diakon Andrei Jürisson 28. juunil 1918. aastal (TMM M11: 1/273).<sup>81</sup> Enne lõplikult Haapsallu asumist elas noor pere aasta Rakveres ja teise Tartus, kus Cyrillus Kreek oli ametis muusikaõpetajana ja Meesi hoolitses kodu eest.

Cyrillus ja Maria Kreegi suurim muusikaalane ühistöö leidis aset 1921. aastal, kui nad peale õppeaasta lõppu Tartu Kõrgemas Muusikakoolis käisid suvel Noarootsi kihelkonnas rootslaste rahvapärimest kogumas. Maria oli tõlk ja sõnadekirjutaja ning Cyrillus salvestas muusika fonograafi vaharullidele. Selle

<sup>79</sup> Lisaks Mariale õppis vähemalt üks tema õdedest – Aliide – samuti õpetajaks ning oskas hästi viiulit mängida. Aliide Blees oli abielus muusiku ja kooliõpetaja Pärt Ellerheinaga. Neile sündis 1934. aastal tütar Anne, kelle ristisa oli Cyrillus Kreek ja kellest hiljem sai helilooja ja kirikumuusik Anne Ellerhein-Metsala.

<sup>80</sup> Andmed Maria Bleesi ja tema kodu kohta pärinevad Madis Küla (TMM M11: 1/374) ja Pärt Ellerheina (Ellerhein 2007) mälestustest. Saksakeelne algkool, mille Maria Blees lõpetas, oli oma asutaja järgi tuntud Lehmanni-kooli nime all ning selles tasulises koolis said õppida linna jõukamate vanemate lapsed. Hiljem järgnenud kaheaastaste pedagoogiliste kursuste läbimine andis õiguse õpetada ühe- või kaheklassilistes ministeeriumikoolides (Läänemaa Ühisgümnaasium 1928: 27, 15).

<sup>81</sup> Ajavahemikul 1896–1932 Haapsalu õigeusu kogudust teeninud Andrei Jürissonil oli Kreegiga mitmesuguseid kokkupuuteid. Koguduse Nikolai kihelkonnakoolis oli Jürisson olnud üks tema esimesi õpetajaid. 1912. aastal oli Kreek Andrei (Anton) Jürissonilt kirjutanud üles rahvalaulu „Meie err“, mille alusel helilooja 1918. aastal komponeeris ühe oma tuntuma kooriteose. Vaimulikuna ristis Andrei Jürisson hiljem ka Kreekide pojad Peetri ja Tori. Peetri ristimise kohta kirjutas Kreek sõber Peeter Südale: „Diakon, kes „Meie err“ ette laulis, ristis teda, selg jumala poole seistes. Tuleb vist üks jumalavallatu. Praegu sallib vaid lorilaule.“ (Kreegi kiri Südale 13.11.1918, TMM M11: 1/39).

ekspeditsiooni katkestas ootamatu õnnetus. Nimelt toimus Tartus 2. augustil 1921. aastal suur tulekahju majas Näituse tänaval, kus asusid Cyrillus Kreegi, Mart Saare ja Juhan Aaviku korterid.<sup>82</sup> Kreek kirjeldas ise oma kaotuse suurust ja tagajärge nii: „Augusti algul tahtsime veel Noarootsi kih[elkonda] paari laulja juurde minna, kuid Tartus põles sel ajal minu haruldane noodi kogu ühes muu varandusega, millest teate sain telegrammi teel. Sõitsime Tartu. Et Tartus kortert saada ei olnud, siis pidin ka Tartu Kõrgemas Muusikakoolis koha ära ütleva. Muusikakoolist ei olnud ma juba viimase viie kuu jooksul palka saanud. Sattusin võlgadesse ja äärmisse kitsikusse.” (Reisikirjeldus 1921. aastast, TMM M11: 1/326). Kohe peale tulekahjut tulid Kreegid Haapsallu. Pere esimeseks elukohaks sai avar neljatoaline korter Kalda tänaval. Sama maja teisel poolel elas Riho Päts, peatselt lühikest aega ka tema naine, laulja Magda (Made) Päts-Jakobson (Päts 1999: 68, 73, 74).

Cyrillus ja Maria Kreegi perekonda sündis kaks poega: Peeter 1918. aastal ja Tor 1920. Peetri lähedaste kõnepruugis Pelle ristiisaks sai Peeter Süda, kellele Kreek peale esiklapse ilmaletulekut kirjutas: „Sa muidugi tead, et on olemas Peeter Süda, et on olemas „Pilli Peeter”, võib olla tead ka Peeter Suurt, aga et mul kodus üks väike Peeter, seda sa vist ei tea. Asi on järgmine: Minu naene lasi ennast lahutada, s.o. lahutas end pojast. Seega on siis minu naese esimene poeg – poeg.” (Postkaart Peeter Südale 27.09.1918, TMM M1: 1/39). Poolteist aastat hiljem sündinud Tori ristiisaks kutsuti hea peretuttav, Haapsalu kooliõpetaja Madis Küla, kelle juures Haapsalu I algkoolis hakkasid mõlemad poisid hiljem õppima (Madis Küla mälestused, TMM M11: 1/374). Küla kirjast Kreegile 1933. aasta suvel (TMM M11: 1/91) ilmneb, et tollal 14- ja 12-aastased vennad tundsid noodikirja ning olid Külale abiks uue koolilauliku käsikirja juures nootide ümberkirjutajatena. Peatselt jätkus Peetri ja Tori koolitee Haapsalu Ühisgümnaasiumis. Paraku haigestus Peeter 15-aastaselt sarlakitesse ja suri 27. aprillil 1934.<sup>83</sup> Isa istutas poja kalmule sinililled (Ilves 2008) ja oli käinud surnuaial pika aja vältel iga päev.

Kreekide abielusuhted olid jahenenud. Kui ühise elu algusaastail oli Cyrillus Kreek lugenud rootsikeelset kirjandust, seletades seda vajadusega tunda naise

---

<sup>82</sup> Päevalehe (12.08.1921) teatel oli tegemist tõepoolest suure õnnetusega: „Hiljuti põles Tartus Näituse tänavas rida maju maha, kus muu seas ka muusikameeste M. Saare ja J. Aaviku korterid. Ajalehtede teatel on M. Saare kahju nootidekogu, mööbli jm näol umbes 1 miljon Smk.” Nii selles kui ka muudes tollastes kirjutistes oli peatähelepanu Mart Saarel, kellel jäi tulle paarsada käsikirja, mille ärakirju loodeti kusagilt veel leida. Cyrillus Kreegi kaotustest oli ajakirjanduses harva juttu, ka tsiteeritud artiklis nimetatakse vaid teisi õnnetuses kannatanuid.

<sup>83</sup> Ajaleht Lääne Elu teatas 2. mail 1934, et ühisgümnaasiumis peeti kadunud kaasvõitleja Peeter Kreegi mälestuseks leinapalve, kuid nakkusohu tõttu koolipere matustest osa võtta ei saa.



Pilt 6. Cyrillus Kreek abikaasa Maria ja poegade Peetri ja Toriga 1920. aastate algupoolel (Jüri Kreegi erakogust)

emakeelt ja kultuuri (Ento 1967) ja Meesi käis abikaasaga koos kontsertidel ja laulupidudel (Ellerhein 2007), siis hiljem tundusid Kreegid olevat teineteisest kaugenenud. Nii kirjutas Theodor Saar: „Kreegi eraelust palju silma ei paistnud. [...] Naisega Kreek väljas ei liikunud. Näis, et nende vahekord oli jahe. Poegi näis Kreek armastavat.” (Theodor Saar 1964). Peale Peetri kaotust halvenes suhe jätkuvalt ning viis abielulahutuseni 1939. aasta kevadel. Viis aastat hiljem, 1944. aasta varasügisel põgenes Maria koos poja Tori ja tuhandete rahvuskaslastega Rootsi. Maria Kreek suri seal 1988. ning Tor 1995. aastal.

1939. aasta suvel abiellus Cyrillus Kreek teist korda. Tema naiseks sai Aleksandra Tinskij (1909–1989), Petseris sündinud ning 1931. aastal Läänemaa Õpetajate Seminari lõpetanud algkooliõpetaja. Selles abielus sündis kolm last: Anne (1940), Maria (1941–2001) ja Jüri (1944). Muusikat õppis neist tütar Maria Kreek, kes sai Tallinna Riiklikus Konservatooriumis muusikateaduse eriala diplomi 1976. aastal tööga „Polüfoonilis-variantsest arendusest Cyrillus Kreegi rahva-viisitöötlustes kooridele”. Tütar Anne tudeeris Tartus defektoloogiat ning elab Haapsalus, nagu ka poeg Jüri oma perega. Anne Kreek on iseloomustanud isa

autoriteetse ja nõudlikuna, kes ometi oma laste peale iial häält ei tõstnud. Isa oli lapsi õpetanud tundma nii pillide tämbreid kui ka lindude hääli ning viinud pere päris sageli Paraleppa jalutama. Kreegi eluhoiakute ja -väärtuste kohta ütles tütar Anne: „Talle olid tähtsad – tähtsuse järjekorras – looming, perekond ja sugulased.” (Ilves 2008).

Cyrillus Kreegi sugulastest oli Haapsalu kodulinnaks veel tema ema Mariale, kes ilmselt, vähemalt ajuti, elas koos Cyrilluse perega. Vanem vend Methodius tegutses kuni surmani 1930. aastal Haapsalu ainsa juuksurina (Laanpere 1980: 16). Noorima õe Nadeždaga olid Kreegil eriti soojad suhted. Õe ainus ellujäänud poeg oli mitmekülgsest andekas, keerulise elukäiguga kunstnik Lembit Põld (1923–2003), kes õppis esialgu Tallinna Teatrikoolis näitlemist. 1945. aastal saadeti ta pikaks ajaks vangilaagrisse ja asumisele, kus tal ometi õnnestus alustada kunstiõpinguid. Hiljem Haapsalus osales ta oma onu Cyrillusega võrreldava pühendumusega Läänemaa kultuurielus. Lembit Põld valmistas üle kümne portreebüsti peamiselt kohalikest väljapaistvatest inimestest, modelleerides teiste hulgas 1959. aastal koos kunstnik Robert Rannastiga ka Cyrillus Kreegi rinnakuju. Nadežda peret toetas ja aitas Kreek rasketel aegadel ning oli oma elu viimastelgi aastatel Lembit Põllu kodus sage külaline, jälgides vaikselt pere ja laste askeldamist. (Vestlusest Lembit Põllu lese Vilma Põlluga 2008. aasta suvel Haapsalus; vt ka <http://www.haapsalu.ee/index.php?lk=85&show=1335>).

Niisiis oli Cyrillus Kreegi perekonnaelus helgeid ja keerulisi aegu, rahulikke ja dramaatilisi suhteid ja sündmusi. Võimalik, et alati ei olnud tema naisel ja lastel lihtne aktsepteerida, et perepea pühendas peamise tähelepanu heliloomingule, iseenda vaimsele enesetäiendamisele ja tööle koolis ja kohalike kooridega. Kuna aga Kreek oli oma mõlemas abielus ainus leiva(raha)teenija, pidi suur töökoormus ka lähedaste silmis näima möödapääsmatu. Samas, kuigi Kreegi palgast ja autoritasudest said pere igapäevased materiaalsed tarbed küll kaetud, kulutas ta argivajadusteks raha üksnes hädatarvilikul määral. Suurem osa sissetulekutest oli läinud vaimutoidule – raamatute ja nootide ostmiseks. “Kreek ei kogunud vara, ainuke, millele tal rahast kahju polnud, olid noodid ja raamatud”, mäletab tütar Anne (Ilves 2008). Sama kinnitas Riho Päts, Kreekide esimene korterinaaber Haapsalus: “C. Kreegi suureks kireks oli nootide kokkustamine. Võib julgesti öelda, et suurema osa oma palgast kulutas ta sellele. [...] Kreek ei hoolinud eriti maisest toidust, esikohal oli tal vaimutoit. [...] Ehkki tal Tartus oli kõik ära põlenud, tekkis tal Haapsalus juba lühikese aja jooksul selline suur noodikogu, et avara rõdu põrand oli autorite järgi korraldatult täis suuri noodikuhilaid.” (Päts 1999: 71).

Kokkuvõtlikult võib siis tõdeda, et Kreegi jaoks ei tähendanud vastutus pere eest mitte lähedastele jõukuse ja materiaalse heaolu võimaldamist, pigem hindas ta kõrgelt rahumeelset koduõhkkonda ja ühiseid elamusi perekonna pikka del jalutuskäikudel. Laste eluhoiakud kujunesid omavaheliste jutuajamiste ning muusikale ja vaimsetele väärtustele pühendunud isa eeskuju kaudu.

### 3.1.2.2. Kaaslinlastest sõbrad ja kolleegid

Esimese iseseisvusaegse Haapsalu püsielanike hulgas oli suhteliselt vähe haritlasi ja erinevate alade loovkunstnikke, rääkimata professionaalsetest muusikutest, keda jagus sinna vaid paar-kolm. Suviti olukord muutus: orkestrantidena saabus linnakesse kolmeks kuuks ligi parkümmend Tallinna pillimeest ning kuurordivõlulid nautisid paljud väljapaistvad eestlased, kellest mõned tulid igal aastal tagasi. Nii puhkasid Haapsalus aastaid Friedebert ja Elo Tuglas, Villem Grünthal-Ridala perega ning 1920. aastate algupoolel Oskar Luts. Ajaleht Lääne Elu, mis kuulsatel suvitajatel hoolikalt silma peal hoidis, märgib veel „klaasikunstnik-malemeister“ Johannes Lorupit, „teenelisi näitlejaid“ Betty Kuuskmanni (Kuuskemaa), Paul Pinnat ja teisi teatritegelasi, poliitikud, välisaadikuid ja ärimehi. Muusikutest armastasid suvist Haapsalut Miina Härma, Juhan Aavik, Raimund Kull, Aleksander Arder, Helmi Betlem ja Juhan Simm, viimane oli mitmel aastal ka suveorkestri juht.

Ei ole teada, et Cyrillus Kreek oleks suvitajatest kultuuriinimestega kuigi aktiivselt läbi käinud. Tõsi, 1922. aasta suvel külastas heliloojat Oskar Luts, et kuulata Hiiumaal fonografeeritud torupillilugusid.<sup>84</sup> Juhan Aavikuga kujunes Kreegil pikaajaline töökontakt, aga vististi mitte kuigi lähedane sõprus. Kindlasti suhtles Kreek Villem Grünthal-Ridalaga, kelle luuletusele „Talvine õhtu“ komponeeris helilooja 1915/1916. aastal ühe oma kõige poeetilisema kooriteose. 1923. aastast on säilinud Grünthali kiri Kreegile Helsingist, kus ta tollal õppis. Sellest ilmneb, et heliloojal oli plaanis suvel luuletajat külastada ja ühtlasi põhjalikult uurida soome rahvamuusikat (TMM M11: 1/82). Helsingi-sõit teoks ei saanud.

Haapsalu kohalik haritlaskond oli koondunud põhiliselt linnakoolidesse – Läänemaa Ühisgümnaasiumi (LÜG) ja Läänemaa Õpetajate Seminari. LÜG alus-

<sup>84</sup> Sündmusest on kirjutanud oma mälestustes Madis Küla. Cyrillus Kreek käis Hiiumaal Torupilli Jussi (Juhan Maakerit) fonografeerimas 1921. aasta suvel (Kuusk 1983: 60). Nii ei olegi päris selge, millal õieti kirjaniku külaskäik aset leidis. Küll aga pani Oskar Luts selle seiga lühidalt kirja oma jutustusse „Tulilill“ (ilmunud 1924). Madis Küla meenutuste järgi oli Luts Kreeki väisates olnud „ülearu lõbusas tujus“ ja nii juhtunud teekonnal paar pikantset äpardust (TMM M 11: 1/91).

tas tööd 1919. aasta jaanuaris ja LÕS kaks aastat hiljem. Mõlemas koolis töötas oma ala silmapaistvaid, uuendusmeelseid ja koloriitseid pedagooge. Ühisgümnaasiumi direktor oli matemaatik Anton Üksti, eesti keelt õpetas Madis Küla, loodusteadusi Karl Reikman, muusikat peale Kreegi Riho Päts ja Eduard Visnapuu, kunsti lühikest aega skulptor Roman Espenberg (Haavamägi). Seminaris õpetasid veel Ernst Enno, looduskirjanik Gustav Pöldmann (Kustas Pöldmaa), ornitoloog Aleksander Lint, saksa ja inglise filoloog ning mitme õpiku autor Hermann Pezold, muusikud Jaan Pakk, Riho Päts ja Johan Tamverk. Järgnevalt vaatlen nimetatuid mõnda haapsallast, kellega Kreegil kujunes lähem kontakt.

Anton Üksti (1888–1942), LÜG direktor kogu selle tegutsemisaja kuni Nõukogude okupatsiooni alguseni, oli Helsingi ülikoolis füüsika-matemaatikateaduskonna lõpetanud mõjukas haridusjuht (Proosväli 1993: 19). Tema autoriteet ja otsustused kujundasid oluliselt ka linna muusikaelu, sest alates 1927. aastast, mil Wiedemanni tänaval valmis ühisgümnaasiumi uus, avar ja moodne hoone, sai kooli aulast maakonna esindussaal. Sama kooli silmapaistev pedagoog oli mõned aastad Madis Küla-Nurmik (1890–1969) – lastekirjanik, õpikute koostaja ja tõlkija ning ajakirja *Laste Rõõm* toimetaja. Üksti ja Küla peret ühendas Kreekidega tõenäoliselt soe sõprus, sest nii mõnegi Cyrillus Kreegile saadetud kirja lõpust võib leida palve tervitada lisaks perekonnale ka „Üksti, Küla ja Reikmani rahvast“.

Viimatinimetatud Reikmanid oli Haapsalu üks jõukamaid perekondi, kelle kahekorruselisest kodumajast Posti tänaval kujunes kohaliku intelligentsi kohutumispai. Peeter Reikman oli kaupluseomanik, töötas pangas raamatupidajana ning juhtis ja korraldas linna seltside, sh laulu- ja mänguseltsi Heli tegevust ja organiseeris kohalikke laulupidusid. Neis valdkondades tegi ta püsivat ja tihedat koostööd kooride ja laulupäevade dirigendi Cyrillus Kreegiga. Peeter Reikmani tohtrist vend Karl elas ja pidas arstipraksist samas majas, ühtlasi töötades ühisgümnaasiumis loodusloo õpetajana.

Nagu äsja nimetatud, oli Reikmanide kodu omalaadne linna kultuuriseltskonna klubi. 1920. aastatel koguneti sinna pea igal pühapäeval, et vestelda, eimnestada, lavastada-mängida teatrietendusi ja musitseerida. Cyrillus Kreek oli selles majas „alati heal meelel nähtud külaline, kelle ammendamatu huumor, vaimukus ja teravmeelne vestlus kiskus kõiki kaasa“ (Laanpere 1980: 15). Kõige enam hindas Kreek Reikmanide juures aga võimalust ansambelis mängida. Riho Pätsi meenutuste kohaselt oli majas suurepärase uhiuus Rönischi tiibklaver, millel nad neljal käel musitseerisid, nautides tähelepaneliku publiku tunnustust (Päts 1999: 71). Kreegi ansamblipartneritena esinesid lisaks Riho Pätsile ka päris



hästi viiulit mänginud Anton Üksti, eriti sageli aga Jaan Pakk – viuldaja, seminari õpetaja ja orkestrijuht. Jaan Pakk (1901–1979) töötas LÕS-is alates 1925. aastast kuni kooli sulgemiseni 1932. aastal. Ta oli silmapaistvalt teotahteline, mitmekülgne, põhjalik ja heade organisaatorivõimetega õpetaja, kes suutis innustada rõõmsalt musitseerima paljusid seminariste.<sup>85</sup> Just Jaan Paku ja Kreegi hästitoimivat koostööd võib pidada põhjanevaks nii LÕS-i muusikaõpetuses kui Haapsalu kontserdielu korraldamisel.

Cyrillus Kreegi loodushuvi pinnal tekkis tal hea kontakt Aleksander Lindiga (1886–1970), mitmekülgsele võimeka inimesega, kes lisaks loodusloo õpetamisele lavastas LÕS-is õpilastega igakevadisi koolipere hulgas vägagi populaarseid näitemänge. Aleksander Linti ja Kreeki sidus sügav huvi lindude ja linnuvaatluse vastu. Sellealaseid vastastikuseid teadmisi ja kogemusi jagasid nad omavahel aastakümnete vältel.

Seega suhtles Kreek mitme õpetajast kolleegiga päris palju. Nagu juba märgitud, oli ta seltskonnas teretunud ja hinnatud kui humoorikas ja hea vestlusoskusega kaaslane. Riho Päts lisab neile omadustele autoriteetsuse, mida Kreek õpetajaskonna hulgas omas: „Peaaegu kõigis küsimustes oli tal [Kreegil] alati kindel seisukoht, mida ta oma lahutamatut piipu popsutades esitas veendunult ja isegi niisugusel kujul, et see ei kannatanud enam mingit vasturääkimist. Sealjuures kubisesid ta väljendid alati teravmeelsustest, humoorikaist repliikidest ja huvitavatest tsitaatidest.” (Päts 1999: 71). Arvata võib, et nimetatud „peaaegu kõik küsimused” puudutasid tõepoolest avarat teemaderingi ja õpetajate omavahelised arutelud kujunesid elavaks ja vastastikku huvipakkuvaks. Iseloomustas ju eeltoodud lühikarakteristika aluselgi tollaseid pedagooge oluline ühine tunnus: nende huvid olid mitmekülgseid ja leidsid ühtlasi ka laialdast rakendust.

Õpetajate ja linna teiste haritlaste mitmekülgne, erinevaid valdkondi haarav tegevus väärrib eraldi tähelepanu. Ajaloolane Toomas Karjahärm väidab, et eestlaste vaimne eliit kaotas esimese iseseisvusaja jooksul „oma erilise aupaistega pärjatud koha. Ühiskond ei vajanud enam universaalseid haritlasi-rahvajuhte, vaid spetsialiste, kes olid asjatundjad ühel erialal.” Karjahärm peab pigem varasemaks, võõrvõimu-aegseks nähtuseks haritlastest rahvamehi, kes „erialase töö

<sup>85</sup> Eriti tulemusrikas oli Jaan Paku töö kooli sümfoniettorkestriga, millele ta otsis mitmekülgset repertuaari, korraldas regulaarselt proove ja kontserte. Sealjuures osales ta orkestriga kõigis seminari õpilaste teatrilavastustes nagu Kitzbergi-Simmi „Kosjasõit”, Hindrey-Simmi operett „Koopartüütel”, Mendelssohni „Suveöö unenägu” jm Samuti juhendas ta orkestriliikmetest moodustatud ansambleid. Pärast LÕS-i sulgemist 1932. aastal läks Jaan Pakk Rakverre, kus jätkas õpetajana aastakümnete vältel sama laiahaardelist ja tulemuslikku tegetsemist. Muusikuteed alustasid Paku juures Rakveres teiste hulgas Kuno Areng ja Arvo Pärt.

ja õppimise kõrval organiseerisid rahvuslikke ja üldkultuurilisi üritusi, asutasid seltse ja raamatukogusid, orkestreid ja laulukoore, korraldasid pidusid ja näitusi, korjasid vanavara [...], tegid kaastööd ajalehtedele [...]. Seda nõudis eesti haritlase eetikakoodeks.” (Karjahärm, Sirk 2001: 240, 241). Peab arvama, et selles küsimuses oli Tallinna ja Tartu ning väikelinnade olukord erinev. Kui keskused ehk võimaldasid tõepoolest intelligentsi suuremat spetsialiseerumist, siis provintsilinn Haapsalu vajas endiselt universaale – arst Reikmani töötamist loodusloo õpetajana või ornitoloog Lindi näidendite lavastamist. Teisisõnu: ühelt poolt nõudis „paik” iga õpetatud inimese võimete mitmekülgset rakendust, aga samas pakkus ka võimaluse andekatel ja haritud isiksustel end laiahaardeliselt teostada. Võib tõdeda, et neil aastakümnetel olid provintsiharitlased tõepoolest jätkuvalt maa sool. Sama kehtib Haapsalu loovisiksuste Kreegi ja Enno kohta.

### 3.1.3. Haapsalu loovisiksuste linnana: Ernst Enno ja Cyrillus Kreek

Iseseisvusaja algusaastail said Haapsalu või selle lähiümbruse elanikeks mõned erinevate alade loovkunstnikud. Juba 1917. aastal oli Ants Laikmaa (tollal Hans Laipmann, 1866–1942) ostnud Taeblassse maatüki, kuhu ta rajas unikaalse rahvusromantilises stiilis maja ja pargi ning asus ise lõplikult sinna elama 1932. aastal. 1920. aastal kolisid Haapsallu luuletaja Ernst Enno ning maalikunstnik ja skulptor Roman Gottfrid Espenberg (1891–1964; alates 1937. aastast Roman Haavamägi). Aasta hiljem, 1921, naasis linna Cyrillus Kreek.

Kõik need loojad sidusid end ühel või teisel moel oma paiga kultuurieluga ja selle edendamisega. Nii oli Haapsalu välisilme uuendamisel väga tähelepanuväärne roll Roman Haavamäel. 1921. aastal asutatud Haapsalu Kaunistamise Seltsi<sup>86</sup> tellimusel ja rahastamisel kujundas Haavamägi linnale visuaalselt täiesti uue ja ainulaadse näo, luues isikupäraseid, dolomiidist, puidust ja pronksist monumentaal- ja dekoratiivskulptuure, sh portreebüste, loomakujusid, lillevaase, treppe ja dekoratiivtulpasid.<sup>87</sup> Ants Laikmaa, kes elas Läänemaal viimased kümme eluaastat (1932–1942), oli selleks küll ajaks aktiivse loome- ja pedagoog-

---

<sup>86</sup> Haapsalu Kaunistamise Seltsi (HKS) asutasid linna arst ja hilisem meer Hans Alver, Ernst Enno, Roman Haavamägi, Ants Laikmaa jt aktiivsed linnakodanikud. HKS seadis endale ambitsioonika ülesande „tõsta linn kõigil aladel Euroopa eeskujulike kuurortide kõrgusele” (Murumägi 1990), mis tähendaski eelkõige Haapsalu välisilme põhjalikku muutmist.

<sup>87</sup> Esimese teosena valmis Haavamäel inimese eluiga hällist hauani sümboliseeriv Päikesekell (1924), hiljem muuhulgas Rudolf Tobiase (1929) ja Ernst Enno (1934) mälestussambad ja Tšaikovski pink. Paljud tema legendaarsed kujud, eriti puuskulptuurid, on tänaseks hävinud (Murumägi 1990).

gilise töö lõpetanud, kuid jätkas publitsistitegevust, kaitstes oma kirjutistes tu-  
lihingeliselt piirkonna loodust ja rahvuslikku pärandit.<sup>88</sup> Poet Ernst Enno tuli  
Haapsallu 45-aastasena ja jäi sinna elu lõpuni, kokku ligi viieteistkümneks aas-  
taks, töötades kogu selle aja õpetajana ja maakonna koolinõunikuna.

Seega andsid kõik Läänemaale kohatruud loojad tõepoolest arvestatava pa-  
nuse paikkonna kunsti-, haridus- ja muusikaellu. Järgnevalt käsitlem võrdlevalt  
mõnda aspekti kahe loovkunstniku – Ernst Enno ja Cyrillus Kreegi eluviisist,  
igapäevatööst ja loomingu retseptisioonist, tuues selle kaudu välja (võimalikke)  
vastastikseoseid looja ja tema paiga vahel.<sup>89</sup>

Ernst Enno ja Cyrillus Kreek asusid Haapsallu oma elu viljaka loometegevuse  
perioodil: 1875. aastal sündinud Enno küpse meistrina, neliteist aastat noorem  
Kreek komponistina, kelle aktiivne loomeaeg oli kestnud kümmeaastat. Mõlemad  
sidusid end kohe energiliselt ja püsivalt paiga kultuurielu edendamise-  
ga. Läänemaa koolinõunikuks määratud Enno alustas pikki ringsõite, ins-  
pekteerides ja konsulteerides koole. Hoolimata oma olematust ettevalmistusest  
sel alal, rasketest teeoludest ja nõrgast tervisest, tegi ta seda pühendumusega,  
mille kohta tema ametijärglane Villem Altoa kirjutas 1936. aastal: „[Enno] võt-  
tis Läänemaa koolielu ülesehitamise endale südameasjaks ja saavutas varsti nii  
tulemusi kui tunnustust” (Altoa 1936: 389). Cyrillus Kreek asus hakkas juba  
paar kuud pärast Haapsallu saabumist peale muusikaõpetamise ellu äratama  
linna kontserdielu.<sup>90</sup> Aastate jooksul suurenes tema pedagoogikoormus, lisan-  
dus tegevus kooride dirigendina ja laulupäevade üldjuhina.

Miks pühendusid kunstnikud oma kodulinna kultuurielu edendamisele, pa-  
nustades sellesse tohutu hulga aega ja energiat, mis ehk oleks uute teoste loomi-  
seks kulunud? Oluline põhjus oli mõistagi vajadus oma perekondi toita ja katta:  
iseseisva riigi algusaastail ei tulnud kõne allagi elada vabakunstnikuna. Isegi  
igapäevane töö õpetajana ja koolinõunikuna tõi sisse vaid hädavajalikud raha-

<sup>88</sup> Loodusmees Jaan Eilart peab Ants Laikmaad lausa Eesti looduskaitse pioneeriks, leides muu-  
hulgas: „Paralepa metsa kaitse nõudmine on tegelikult see, mis hiljem rakendus linnade haljasvööndi-  
dite põhimõttes, kus rohelistel vööndidel on üks maastikuhoolduse suundi. Siin ühilduvad kunstnik  
ja loodusetundja.” (Eilart, tsiteeritud Tiik 2001: 455 järgi).

<sup>89</sup> Siinse arutluse tuginemine vaid kahele loojale on tingitud minu subjektiivsest hinnangust: pean  
Ennot ja Kreeki tähtsusetult ja tähenduselt lähedase suurusega loovkunstnikuks, mistõttu ehk on võr-  
reldavad ka nende vastastikseosed paigaga. Ei pea end kujutava kunsti küsimustes piisavalt päde-  
vaks, et käsitleda Ants Laikmaa ja Roman Haavamäe loominguulisi seoseid Haapsalu ja Läänemaaga.

<sup>90</sup> Tartu tenorilaulja Evald Laanpere saatis 6. novembril 1921, kolm kuud peale Kreegi linna koli-  
mist talle kirja, milles väljendab oma üllatust Haapsalu kontserdielu kiire alguse üle: „Või siis Haa-  
vikus läheb kontsertiks lahti! Anna’s Jummal jõudu ...” (M11: 1/92).

lised vahendid.<sup>91</sup> Tõsi, aja jooksul haritlaste ja loojate aineeline olukord paranes, eriti alates Eesti Kultuurkapitali seaduse vastuvõtmisest 1925. aastal. Enno ja Kreek aga jäid Haapsallu elu lõpuni ning andsid ka üldiste majanduslike tingimuste paranedes suure osa oma jõust kodupaiga kultuuriellu. Seega võib nende tegevust käsitada kindlasti ka selgelt teadvustatud missioonina. Nad tajusid oma ülesannet ja vastutust kohalikus elus ja tegutsesid selle eetikakoodeksi järgi, mis oli iseloomustanud varasemaid, universaalseid haritlasi, kelle tähendus ja roll suuremates keskustes hakkas neil aastail juba hääbuma.

Olles küll aktiivselt tegevad Haapsalu muusika- ja hariduselu korraldamises, pidasid Kreek ja Enno siiski loojaks-olemist primaarseks ja püüdsid kitsastele oludele vaatamata end loojaina teostada. Märkimisväärne on sealjuures, et nende elu- ja tegevuspaik – Haapsalu ja Läänemaa, muutis ja kujundas mõneti nende suundumusi. Kreek, kes oma loomingulisest tööst ja plaanidest rääkides oli üldiselt kidakeelne, kurtis juba enne lõplikku Haapsalusse tulekut mitmes kirjas oma sõbrale Peeter Südale, et igapäevast õpetajatööd on nii palju, et „sulg roostetab” ja midagi „ei saa muusikapõllul luua” (TMM M1: 1/39). Ka 1932. aastal on Kreek kirjutanud Evald Laanperele kahetsevalt oma tegevuse laialipillutatusest ja vähestest keskendumisvõimalustest (TMM M11: 1/95). Siiski otsis ja leidis ta võimalusi järjepidevaks komponeerimiseks. Kui küsida paiga kui Kreegi inspiratsiooniallika kohta, siis võib esmajärjekorras välja tuua Läänemaa kultuurikeskkonnast pärinevaid rahvapäraseid koraaliviise, mis said Kreegi oluliseks muusikaliseks lätteks.

Ernst Ennol oli oma sõnul igapäeva-ameti kõrval vaevaline leida loominguks võimalusi. „Ma ei ole enam luuletaja, ma olen mustatööline. Aega nii vähe,” kurtis ta oma abikaasale (Toona 2000: 213) ja veelgi kibedamalt kirjutas Karl Eduard Söödile: „Muidu sõidud ja haigus, haigus ja sõidud. Ahelad on kindlad ja pääsemist ei ole loota, olgu siis, et nägemata tiivad kasvavad ...” (Sööt 1934: 302). Poeedi „tööahelad” olid need, mis sundisid isegi Enno sõpru, nagu näiteks Artur Adsonit arvama, et luuletaja on vist „lakanud värsistamast oma tundeid, tunnetusi ja mõtteid”. Seda suurem üllatus ilmnes peale Enno surma, kui selgus, et viimasest neljateistkümnest aastast pärineb tal käsikirjalisi luuletusi siiski terve iseseisva värssidepõimiku jagu (Adson 1938). Lisaks lõi just Haapsalus õitsele Enno kui lasteluuletaja anne, mis sai innustust sagedastest, vahetutest ning

---

<sup>91</sup> Eriti vilets seis oli ilmselt Ernst Ennol. Ehkki 1920. aastal ilmus tema kaks luulekogu („Valge öö” ja „Kadunud kodu”) ja koolinõunikuna teenis ta igakuist palka, palus ta esimesel Haapsalu aastal Eesti Asutaval Kogul „välja anda lasta üks sõduri munder, mida enesele ülikonnaks ümber võiksin teha, sest mul on nimelt seljas viimane ülikond, mille paikamine päev-päevalt keerulisemaks läheb, palk aga ainult söömiseks ulatab.” (Enno 1920; tsit Toona 2000: 213 järgi).

luuletaja jaoks õnnestavatest kohtumistest lastega „koolikatsumiste“ käigus ja õpetajaametis.

Teine joon, mis ühendas Ennot ja Kreeki, oli pürgimus hoida end vaimses kõrgvormis ning olla püsivalt kursis oma valdkonna väljapaistvate meistrite ja suundumustega. Kaks loojat sõitsid kodulinnast kaugemale harva ega olnud kuigivõrd kontaktis Tallinna ja Tartu kirjandus- ja muusikaringkondadega, ent mõlemal oli silmapaistvalt suur isiklik raamatukogu, Kreegil ka noodikogu ja raadio. Igal võimalusel olevat Enno lugenud ilukirjandust, luulet, filosoofilisi või teoloogilisi tekste ning viimastel aastatel tõlkis ta mitu Bô Yin Râ ja Max Heindeli raamatut (Toona 2000: 191, 285). Cyrillus Kreegi igapäevaellu kuulus raadio vahendusel ja partituuridesse märkmeid tehes muusika kuulamine, teoste analüüsimine ja tohutu hulga muusikaliteratuuri klaveril läbimängimine (vt alaptk 4.3).

Seega ei tähendanud väikelinnas elamine ei Ennole ega Kreegile vaimset suletust, pigem vastupidi. Provintsi rahulik elu võimaldas või vähemalt ei takistanud enesetäiendamist, suurt lugemust ning põhjalikku süüvimist mitte ainult Eesti, vaid palju laiema kultuuriruumi erinevatesse valdkondadesse. Samas jättis väikelinn märgi loojatele nende hindajate silmis. Nii Enno kui ka Kreegi puhul on tähelepanuväärne see, et neist kirjutajad toovad ühe esmase tunnuseks välja mõlema isiksuse erandlikkuse ja erakikkuse. Nii leidis Mart Saar kolleeg Kreegi 40. sünnipäeva puhul 1929. aastal: „Kreek on pühalikult, religiooslikult vajund oma kunstisse mingisuguse ekstaatilise loobumusega artistlikust kõmust-kärast. [...] Tema on muusikaline kõrbeelanik, askeet, kes omas esteetilis-üksilduses andub ülimalle rõõmule.“ (Mart Saar 1929: 352). Peaaegu samu sõnu kasutas Artur Adson Enno iseloomustamiseks neli aastat varem luuletaja 50. juubeli puhul: „Enno on püsinud [...] endasse suletuna, oma vaikselt, nagu surve all pulseeriva luulesoonena [...]. Enno peatunnus on tema juurdlev, otsiv, mitte maiseid kõrgusi-hüvesid taotlev, sissepoole vaatav olemus. Täieline erak. Üksiklane.“ (Adson 1925: 483).

Kolmas omadus, mis liitis kaht Haapsalu loojat, oli elav suhe ümbritseva loodusega. Mõlema igapäevaelu osaks olid pikad jalutuskäigud mere äärde ja Paraleppa, eelistatult üksinduses või koos lähedastega. Ernst Enno „nautis loodust esteedina, enda sõnade järel kuulas looduse salajuttu“ (Altoa 1936: 388). Cyrillus Kreek, nagu juba märgitud, oli tähelepanelik loodusvaatleja, kes esteetilisele naudingule lisas raamatutarkuse ning kirjutas aastatepikku enda jaoks üles rändlindude saabumis- ja lillede õitsemisajad.

Niisiis näis Haapsalu paigana mõjutavat oma loovkunstnikest elanikke mõneski aspektis: ta pakkus neile looduslikult ja kultuuriliselt inspireerivat elamis- ja loomekeskkonda, kuid samas nõudis selle koha tagasihoidlikult toimiv muusika- ja hariduselu märkimisväärselt oma loojate energiat, aega ja tööd. Tähelepanuväärne on asjaolu, et loovkunstniku mainele jättis paik oma märgi.

Lõpetuseks: kas ja kui palju oli Kreegi ja Enno vahel isiklikku läbikäimist? Kindlasti olid nad omavahel tuttavad, töötades kolleegidena LÜG-s. Kreek oli koos koolidirektor Anton Ükstiga käinud korduvalt Ernst ja Ella Enno kodus musitseerimas, kus muude palade hulgas tuli luuletaja soovil kindlasti ette kanda ka Schumanni „Unistus” ja Sibeliuse „Kurb valss” (Toona 2000: 206). Seega kohtusid nad küll, kuid andmeid nende lähemast sõprusest ei ole. Võimalik, et inimestena olid nad hingesuguluse jaoks liiga erinevad. Mõlemad on iseloomustatud tasakaalukate, heatahtlike ning tüübilt pigem introvertseina. Siiski olevat Enno muutunud pea ekstaatiliselt avameelseks neil kordadel, kui tal avanes võimalus rääkida oma religioosetest vaadetest, lastekasvatusest või kaitsta tuliselt karskusliikumist. Ilmselt oli see Kreegi jaoks võõrastav. Tedagi teati vaimuka vestluskaaslasena, kuid maailmavaatelised teemad jättis ta enamasti oma varjatud siseasjaks.

Poedina on Ernst Enno inspireerinud Cyryllus Kreeki tema hilises loomeeas. Enno sõnadele on 1955. aastal segakoorile komponeeritud nukker laul „Ma tulen hilja”, mida Tiia Järg on nimetanud suure eepiku lüüriliseks pihtimuseks (Järg 1989a: 14).

## 3.2. Cyryllus Kreek ja Läänemaa muusikaharidus

### 3.2.1. Haapsalu hariduselu ja koolid

Eesti esimesel iseseisvusajal kirjutatud ülevaated Läänemaa ja Haapsalu haridus- ja koolioludest tõdevad üksmeelselt, et need on olnud viletsamad kui teistes Eesti piirkondades ja seetõttu oli ka omariikluse ajal keerukas üles ehitada süsteemset ja hästi toimivat koolivõrku. Varasema kehva olukorra põhjustena toodi välja kasinad materiaalsed võimalused, usuliikumiste mõju, võimude pas-

siivsus, haritud õpetajate puudumine ja isegi Tallinna lähedus, kuhu Läänemaa vähesed edasipüüdlilikud noored võisid minna keskharidust omandama. („Läänemaa. Üldosa...” 1938: 235–240; „Läänemaa Ühisgümnaasium...” 1928: 27; Lääne Elu 22.03.1930). Kui algastme koolivõrku sai 1920. aastate paiku korrastada ja edasi arendada juba varem toimunud kooliõpetuse ja -ruumide pinnalt, siis maakonna gümnaasiumiharidusele pandi alus alles Eesti Vabariigi alguses. Suurejoonelise ja optimistliku koolide arengukava töötas Läänemaa jaoks välja maakonna koolinõunik Ernst Enno, kelle nägemuse kohaselt tulnuks avada gümnaasiumid Haapsalus, Märjamaal, Kärdlas ja Lihulas, millele lisandunuks arvukad eri tüüpi kutseõppeasutused. Ehkki Lääne Maakonnakoostöökomitee kinnitas kava 1920. aasta augustis, osutus see praktikas teostamatuks, kuna oli koostatud paraku täiesti arvestamata maakonna majanduslikku kandejõudu („Läänemaa. Üldosa...” 1938: 235; Proosväli 1993: 13).

Tegelikult hakati keskharidust andma vaid maakonna keskses Haapsalus, kus ajavahemikul 1919–1940 tegutsesid avalike õppeasutustena LÜG (1919–1938), LÕS (1921–1932) ja Haapsalu Gümnaasium (1937–1940).<sup>92</sup> Lisaks töötasid keskhariduse tasemel veel saksa, vene ja rootsi õppekeelega erakoolid ja -kursused, teiste hulgas avati 1931. aasta augustis Rootsi Eragümnaasium. Ometi jäi sellest väheks: 1922. aasta statistika järgi oli Läänemaa keskhariduse osas Eesti kõige mahajäänud piirkond, kus iga 1000 elaniku kohta oli alla viie keskkooliõpilase – isegi Petserimaal oli see arv suurem, rääkimata Tallinnast, kus oli üle 20 õpilase 1000 elaniku kohta („Läänemaa Ühisgümnaasium...” 1928: 38). Sama nukker oli olukord 1934. aastal, mil üleriigiliselt oli keskharidusega inimesi keskmiselt 4,3% rahvastikust ja Läänemaal vaid 1,6% (Proosväli 1993: 17).

Niisiis oli see hariduspõld, kus Cyrillus Kreek 1921. aastal Haapsallu tulles (taas) tööle asus, suhteliselt kidur. Seda olulisem oli tema ja teiste entusiastlike õpetajate panus olukorra parandamisse. Annan järgnevalt lühikese ülevaate kahest koolist – LÜG-st ja LÕS-ist, kus Kreek pikemaajalisemalt töötas.

Gümnaasium alustas 1919. aasta jaanuaris tööd kahes harus (eraldi poeglastele ja tütarlastele) ning eri hoonetes, kuid ühe õppenõukogu ja -korraldusega. Sama aasta sügisel koolid ühendati ning maakonna esimene eesti noortele mõeldud segagümnaasium asus ruumikitsikuse, õppevahendite nappuse ja haritud õpetajate vähesuse kiuste tööle. LÜG-s õppis 1920. aastate algupoolel igal aastal

<sup>92</sup> Kahe aastakümne jooksul toimus hariduses mitu reformi, mille käigus muudeti oluliselt keskhariduse korraldust. Siinse töö kontekstis on neist uuendustest tähtsad vaid mõned: Läänemaa Ühisgümnaasium kandis seda nime alates 1923. aastast, olnud varem Haapsalu Gümnaasium ja Läänemaa I Segagümnaasium. 1937. aastal rakendati tööle nii Haapsalu Gümnaasium kui ka Haapsalu Progümnaasium, mis asendasid järgmisest õppeaastast linna senist gümnaasiumi.

keskmiselt 300 õpilast, keda iseloomustas eriti elav tegutsemine õpilasorganisatsioonides, mis oli üldiselt omane Vabadussõja-järgsele aktiivsele noorsoolikumisele Eestis („Läänemaa Ühisgümnaasium...” 1928: 34). Õppedistsipliin oli range ja nõudmised kõrged. Suurpäevaks kooli ajaloo kujunes 22. september 1927, mil gümnaasium alustas õppetööd uues, avaras ja valgusküllases koolimajas. Nagu juba varem märgitud, tähistati LÜG esinduslikus aktusesaalis edaspidi mitmeid linna tähtpäevi pidulike aktuste ja kontsertidega.

LÕS oli üks viiest omataolisest õppeasutusest, mis Eestis iseseisvuse algusaastatel loodi, et leevendada teravat puudust algkooliõpetajatest.<sup>93</sup> Seminarid olid keskkooli tüüpi haridusinstituutsioonid, mille õppeaeg kestis kuus aastat ning kuhu õpilased astusid peale 6-klassilise algkooli lõpetamist, seega 13–14-aastastena. Et õppeainete valik seminarides oli lai, õpetus erinevalt teistest gümnaasiumidest ja keskkoolidest tasuta ja lõpetajate perspektiiv erialast tööd leida soodne, siis püsis sisseastumisel tugev konkurents ning seminari pääsemiseks korraldati katseid ja teste. Seminari õpilased pärinesid peamiselt talurahva hulgast ning maalähedus kujuneski mitmekülgsete ja praktiliste oskuste rõhutamise kõrval üheks seminaride pedagoogika postulaadiks. Eesti õpetajate seminarid suleti kutsehariduse ümberkorraldamise käigus 1930. aastate algupoolel.<sup>94</sup>

LÕS alustas tegevust jaanuaris 1921. Et esialgu puudusid koolil oma ruumid, peeti tunde õhtupoolikutel LÜG hoones. Samas hakati kohe renoveerima ka seminari kasutusse antud Uuemõisa mõisakompleksi. Seal sai LÕS enda käsutusse kokku 23 hoonet ja 172-hektarilise maa-ala („Läänemaa Õpetajateseminar...” 1931: 12). Seega oli tegemist tõeliselt suure kompleksiga, mis pärast põhjalikku ümberehitust kujunes üheks Eesti kõige moodsamaks ja parimate tingimustega õpikeskkonnaks. Seminari pidulik avaaktus toimus Uuemõisas 10. veebruaril 1924, ning kokku sai LÕS-i tegutsemisajal seal algkooliõpetaja kutse 184 noort inimest (Soosalu 2000: 8).

Seega olid LÜG ja LÕS piirkonna esimesed avalikud keskkoolid andvad õppeasutused. Riho Päts, kes mõnda aega õpetas muusikat mõlemas koolis, on

---

<sup>93</sup> Kutseliste algkooliõpetajate vähesus oli eriti märgatav just Läänemaal: 1920. aastal töötas selles piirkonnas 197 algkooliõpetajat, kellest vaid 79 olid ametikutsega („Läänemaa Õpetajateseminar” 1931: 29)

<sup>94</sup> Seminaride sulgemiseks oli nii poliitilisi, majanduslikke kui ka haridusideoloogilisi põhjendusi. Viimastest olid tähtsaimad väited, et seoses õpilaste vähenemisega ilmnis 1930-ndate algupoolel tendents õpetajate üleproduktiooniks, ning teiseks, et ka algkoolipedagoogid peaksid olema kõrgharidusega. 1930. aastate algul asutati õpetajate koolitamiseks Tartu ja Tallinna pedagoogiumid, kus said oma haridustee lõpetada ka need, kellel see seminaride kinnipanekul pooleli jäi. 1937. aastal loodi uut tüüpi, kõrgema astme kutsekoolina töötavad seminarid (Sirk 2001: 40–44).



neid omavahel võrrelnud nii: „Mõlemas koolis oli hea töötada: õhkkond oli nooruslik, aktiivne, vastuvõtlik. Seejuures gümnaasiumis oli see elavam, seminaris tõsisem.” (Päts 1999: 71).

### 3.2.2. Cyrillus Kreek muusikaõpetajana

Alates 1921. aasta sügisest kuni iseseisvusaja lõpuni töötas Cyrillus Kreek pidevalt Haapsalu koolides laulmis- ja/või muusikaõpetajana ning koolikooride ja -orkestrite juhina. Teatri- ja Muusikamuuseumis leiduv dokument „Väljavõte Cyrillus Kreeki teenistuskirjast” (TMM M11: 1/6) esitab andmed nii koolide, nädalakoormuste, töökohustuste kui (osaliselt) ka palga kohta. Selle järgi oli Kreek alates 1. augustist 1921 Läänemaa Õpetajate Seminaris laulmisõpetaja kohusetäitja<sup>95</sup> ning kuulus sealt „lahtiregistreerimisele” seoses LÕS-i sulgemisega alates 1. augustist 1932. 1928/29. õppeaastal asus Kreek ka Läänemaa Ühisgümnaasiumi laulu- ja muusikaõpetaja kohusetäitjaks ja pasunakoori juhiks ning töötas seal kooli likvideerimiseni 1938. aasta augustis. Rootsi Eragümnaasiumi avamisel 1931. aasta sügisel kutsuti Kreek muusikaõpetajaks ja ta jäi ametisse järgnevat kuueks õppeaastaks. Lisaks sellele oli ta ühe õppeaasta (1932/33) tunniandja Haapsalu Linna I Algkoolis, töötas kaks õppeaastat (1938/39 ja 1939/40) Haapsalu Tööstuskeskkoolis ning vahemikus 1937–1940 Haapsalu Gümnaasiumis ja Progümnaasiumis.<sup>96</sup> Seega õpetas Kreek muusikat kokku kuues koolis, sealjuures kõigis Läänemaal keskharidust andvates avalikes õppeasutustes ning, nagu selgub eelnevast, töötas mõnelgi aastal paralleelselt kahes või isegi kolmes kohas. Tema nädalakoormus oli 1920. aastatel keskmiselt 25–26 tundi, 1924/25. õppeaastal oli tal LÕS-is koguni 29 tundi nädalas. 1930. aastatel piirdus Kreek keskmiselt kümne muusikatunniga nädalas, millele liitusid orkestriproovid.

<sup>95</sup> Nii LÕS-is kui ka kõigis teistes Haapsalu koolides oli Cyrillus Kreegi ametlik staatus kogu vaadeldaval perioodil õpetaja kohusetäitja. „Kt” oli ilmselt tingitud sellest, et Kreegi haridus ei vastanud 1. augustil 1923 kehtima hakanud avalikkude keskkoolide seadusele (ilmunud Riigi Teatajas nr 155/156, 16.12.1922), mis sätestas gümnaasiumiõpetaja kutšenõudena lõpetatud kõrgema hariduse ja keskkooliõpetaja kutse. 1930. aastate algul, mil kutsega õpetajaid oli juba piisavalt, hakkas haridusministeerium nõuetele mittevastavaid pedagooge ametist vabastama. Siiski ei leidu ühtegi viidet sellele, et Kreeki oleks ohustanud vallandamine: tõenäoliselt sai autoriteetse helilooja ja hinnatud õpetaja puhul teha erandi.

<sup>96</sup> Et 1937/38. õppeaastal töötasid Haapsalus ühes õppehoones, ühise õppenõukogu ja õppekorraldusega nii LÜG, Haapsalu Gümnaasium kui ka Läänemaa Keskkool (Proosväli 1993: 16), siis on „Väljavõtte...” järgi raske täpselt kindlaks teha, millises neist koolidest õpetas Kreek nimetatud õppeaastal 8-tunnise nädalakoormusega.

Juba eespool olen vihjanud mõnele põhjusele, miks Kreek pühendas nii suure osa ajast pedagoogitegevusele. Peatun sellel siin põhjalikumalt. Kõigepealt: just õpetajatöö andis Kreegile ja ta perele igapäevase leiva, tagas regulaarse ja suhteliselt korraliku sissetuleku. Noores Eesti Vabariigis, kus vajati haritud noori inimesi, avati rohkesti uusi gümnaasiume ja keskkooole, mis kõik otsisid asjatundlikke õpetajaid. Seetõttu püüti õpetajatele riigi poolt kindlustada hea palk ning pakkuda lisaks sotsiaalseid eeliseid ja tagatise. 13. mail 1921 Riigikogus vastu võetud „Õpetajate palga seadusega” (Riigi Teataja nr 41, 26.05.1921) määrati pedagoogidele riigiteenistujatega võrdne töötasu, nähti ette õpetaja varustamine tasuta korteriga või elukoha eest tüüri maksmine, õpetajate kooliskäivad lapsed olid vabastatud õppemaksust, õpetajate ja nende pereliikmete arstiabi ja ravimid tasus kooli ülalpidaja jne.<sup>97</sup> Sealjuures oli õpetajate seminaride pedagoogide palk ühe palgaastme võrra kõrgem kui nende kolleegidel gümnaasiumides (Sirk 2001: 39). Tõenäoliselt oli selliste tingimuste ja soodustustega töö valimine 1921. aasta augustitulekahjus vara kaotanud Cyrillus Kreegile esialgu lausa hädavajalik. Nagu varem märgitud, oli Kreegi pedagoogiline koormus ja seega ka töötasu suur just esimesel Haapsalu-kümnendil. Ilmselt võimaldasid edaspidi palgale liitunud muud tuluallikad (teoste ostmine Kultuurkapitali poolt, tasu helitööde ettekannete eest) tema tundide arvu vähendada.

Teiseks toetas Kreeki õpetajaametis kindlasti päritolu ja perekondlik taust ning ilmselt oli ka tema enda isiksuses soodumust sellele tööle. Mäletatavasti oli Gustav Kreek pühendunud õpetaja, kelle kõrval tema lapsed said väga varakult tuttavaks koolimeistr töö igapäevaga. Sellise lastetoa jätkuna oli üsna loomulik, et pere kahest pojast, Cyrillusest ja Vladimirist, kasvasid isa ametipärijad.<sup>98</sup> Küsimusele, kas ja kuidas Cyrillus Kreek iseloomuomadustelt pedagoogiks sobis, on otstarbekas otsida vastust tema õpilaste meenutuste põhjal. LÕS-i vilistlased mäletavad oma muusikaõpetajat korrektse ja nõudlikuna, kuid samas heatahtliku autoriteedina. Üksmeelselt on teda iseloomustatud omapärase või koguni täiesti eripärase õpetajakujuna, kellel „erilist süsteemi [ei] paistnud olevat” (Kurepalu 1982), kuid kelle „improviseeritud tunnid [...] olid üles ehitatud vaheldusrikkalt ja huvitavalt” (Kipper 1982). Kreeki peeti õpetajana „üldiselt laisaks”,

---

<sup>97</sup> Soodsad (palga)tingimused muutsid õpetajaameti esimesel iseseisvusajal atraktiivseks ja mainekaks. Kui 1920. aastate algul oli Eestis haritud õpetajatest puudus, siis alates kümnendi teisest poolest oli gümnaasiumide ja algkoolide õpetajakohtadele järjest suurenev konkurents ning ühele ametikohale kandideeris sageli kümme või rohkem soovijat (Elango 1972: 133).

<sup>98</sup> Vladimir Kreek töötas 1920. ja 1930. aastatel muusikaõpetajana Rakvere Ühisgümnaasiumis ja linna teistes koolides.

tema tööst „jäi tunne, nagu polekski ta andnud tavalisi tunde, vaid lihtsalt juttu ajanud [...] Ometi tulid ka teadmised üsna märkamatuks” (Kallas 1982: 43, 44).

Niisiis suhtus Cyrillus Kreek õpetajaametisse loomingulise vabadusega ega pööranud erilist tähelepanu süsteemse ja metoodiliselt tugeva pedagoogika väljatöötamisele, kuid hea suhtleja ja muusikas erudeeritud inimesena saavutas õpetajana suure lugupidamise. Et Kreek ei pidanud enesetäiendust ja töist karjääri muusikapedagoogika valdkonnas esmaoluliseks, näitab ka asjaolu, et ta ei reageerinud Anton Kasemetsa 1922. aasta kevadel tungivalt soovitatud võimalusele sõita Saksamaale tutvuma sealse muusikaõpetuse süsteemiga, et sel alal „tuntavalt targemaks saada”. Pakutud sõit oluks soodne, lisaks olevat äsja Saksamaalt naasnud August Topman toonud kaasa „palju uusi muljesid ja teadmisi” ning valmistanud Kreegi, Juhan Aaviku ja Kasemetsa sõitu ette juba ka Eesti Haridusministeeriumis (Kasemetsa kiri Kreegile 9.03.1922, TMM M11: 1/87).

Kreegi õpetajatööd Haapsalus on põhjust pidada osaks tema suurest muusikalisest missioonist kodupaiga kultuuri edendamisel. Läänemaa ja selle muusikaelu arendamine oli Kreegi südameasi ning koolide muusikaõpetus, õpilased ja nende muusikaliste oskuste kasvatamine ning silmaringi laiendamine olid integreeritud sellesse protsessi. See väljendus tugevamate õppurite kaasamises teoste ettekannetes Haapsalus (lähemalt alaptk 3.3.1), mitmesuguste kodulinna ja Tallinna kontsertide propageerimises või kuulamises koos õpilastega (Theodor Saar 1964, Kallas 1982: 44).

Käsitledes Cyrillus Kreegi pedagoogitööd, peatun lähemalt LÕS-il, kuna sealses õppeprogrammis oli muusikal palju olulisem koht kui gümnaasiumis. Seminaris toimus nii laulu- kui ka pilliõpe, tegutsesid koorid ja orkestrid, ning ilmselgelt oli see Kreegi õpetajatöö kõige olulisem ja huvipakkuvam osa.

### 3.2.3. Muusikaõpetus Läänemaa Õpetajate Seminaris

Eesti õpetajate seminaride kuueaastase õppeperioodi vältel omandasid noored nii gümnaasiumide programmi kui ka algkooliõpetaja kutseks vajalikud distsipliinid. Seetõttu oli ainete valik lai ning nende hulgas oli märkimisväärne osa praktilisi oskusi andvatel tundidel (aiandus, mesindus, käsitöö), aga ka muusikal. Muusikalised eeldused olid vältimatud juba LÕS-i pääsemiseks: esimeseks sisseastumiseksamiks oli muusika ning järgmistele katsetele said vaid need, kes

selle hästi sooritasid (Kariis 1993: 47). Edasijõudmatus või vähene püüdlikkus muusikaõpingutes olevat olnud üks tõsisemaid seminarist väljalangemise põhjuseid (Ammas 1983: 6). Kooli iganädalasteks kohustuslikeks muusikatundideks olid laulmine, klaverimäng ja koorilaul, vabaainetena, nn klassivälise õppevormina võis valida erinevate keel- või puhkpillide õppimise, sümfooniaorkestris ja mitmesugustes kammeransambrites mängimise, osalemise kooli naiskooris ja üksikute klasside koorides. Lisaks töötas muusikaring, kuhu pääsesid muusikaliselt võimekamad vanemate kursuste õpilased („Läänemaa Õpetajateseminar...” 1931). Seega oli LÕS-is antav muusikaharidus mitmekesine ning erinevates vormides muusikaõpe võis hõlmata õpilaste nädalakoormusest kuni 20 tundi (Paomets 1982?: 57).<sup>99</sup>

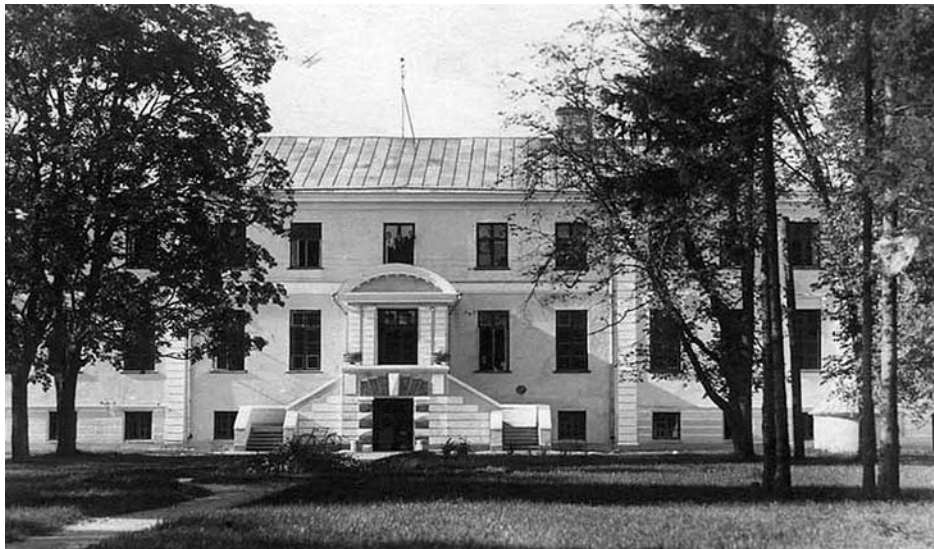
LÕS-i muusikaõpetajad olid sarnaselt kooli teistele pedagoogidele oma ajastu üldises kontekstis silmapaistvad ja uuemeelsed muusikud. Eredaimaks ja muusikaharidust enim kujundanud õpetajaks seminaris on üksmeelselt peetud Cyrillus Kreeki, ent kõrvuti temaga töötasid koolis erinevatel perioodidel ka Riho Päts,<sup>100</sup> Jaan Pakk, Johan Tamverk ja pianist Alma Saul.<sup>101</sup>

Kuna Eesti õpetajate seminaridel puudusid kogu tegevusaja vältel ametlikud õppekavad („Läänemaa Õpetajateseminar...” 1931: 13), siis oli pedagoogidel küllalt suur loominguline vabadus oma tundide sisutamiseks. Siiski kujunes aja jooksul LÕS-i laulmistundide põhisuukse esimestel kursustel „praktiline laulmine, hääle ja hingamisharjutused” ja selle käigus esile kerkinud „teooriasse puutuvate küsimuste arutamine” (Tamverk 1931: 90). Vanemates klassides lisandusid muusika elementaarteooria, diktaatide kirjutamine ja Eesti muusikaloo tutvustamine (Tamverk 1931: 91). Lõppklassis oli rõhk pedagoogilisel praktikal,

<sup>99</sup> Tõnu Paometsa käsikirjalisel tööil „Instrumentaalmuusikast Läänemaa Õpetajate Seminaris” puudub koostamise aeg. Käsikiri asub Haapsalus, Tõnu Paometsa tütre Viive Paometsa valduses, kelle arvates on selle tõenäoline kirjutamisaeg 1982. aasta (telefonivestlusest Viive Paometsaga 2008. aasta märtsis).

<sup>100</sup> Riho Päts töötas LÕS-i klaveriõpetajana 1921–1923. Teda soovitas ametisse Cyrillus Kreek, kes oli vahetult enne Haapsallu tulekut õpetanud Tartu Kõrgemas Muusikakoolis pool aastat Pätsile harmooniat. Ehkki ettepanek oli tavatu, sest alles tudengiseisuses ja ilma pedagoogilise töökogemusega noori reeglina muusikaõpetajaks ei valitud, tundus see Riho Pätsile nii soliidselt ja ahvatlevana, et ta võttis pakkumise vastu (Päts 1999: 67, 68). Nagu näitas Pätsi edasine aastakümneid väldanud tegevus pedagoogina ja metoodikuna, oli Kreek varakult ära tundnud oma õpilase potentsiaali ja kutsumuse. Tähelepanuväärne on asjaolu, et paarkümmend aastat hiljem kutsuja ja kutsutava rollid vahetusid: Riho Päts, kelle Nõukogude võimuorganid määrasid 1940. aasta augustis Tallinna Konservatooriumi direktori kohusetäitjaks, jõudis oma lühikesel, vaid kolm kuud kestnud ametiaja jooksul võtta tööle mitu silmapaistvat muusikut, teiste hulgas Cyrillus Kreegi (vt alaptk 5.1.1).

<sup>101</sup> Alma Saul (1878–1960) oli Ernst Enno naise Ella Saul-Enno vanem õde, kes elas Haapsalus pikka aega koos luuletaja perega ja aitas neid igapäevase elu korraldamises. Ta oli õppinud klaverit ja orelit peamiselt oma isalt ja olnud väga heal tasemel pillimängija (Toona 2000: 113, 234).



Pilt 7. Läänemaa Õpetajate Seminari peahoone Uuemõisas (Anne Kreegi erakogust)

kus seminari juures töötavas nn harjutuskoolis andsid tulevased algkooliõpetajad ise tunde. LÕS-i kohustuslikud klaveri- ja vabatahtlikud viiuli- või puhkpililitunnid toimusid kaks korda nädalas. Klaveri õppimiseks hangiti Uuemõisa 11 klaverit, sealhulgas korralik kontsertpill kooli aktusesaali („Läänemaa Õpetajateseminar...” 1931: 19).

LÕS-i muusikalise tegevuse üheks elavamaks ja arenemissuutlikumaks valdkonnaks kujunes sümfoniettorkester. Selle asutas Cyrillus Kreek, kes kutsus õpilaste kõrvale mängima ka õpetajad. Esialgu tehti proove peamiselt enne kontserte ja esineti oma kooli aktustel ja pidudel. 1928. aastal, kui Kreek alustas lisaks seminarile tööd ka LÜG-s, sai LÕS-i sümfoniettorkestri dirigendiks Jaan Pakk. Tema käe all suurenes selle koosseis 35 liikmeni, proovid toimusid regulaarselt kaks või rohkemgi korda nädalas ning kontserte anti nii Uuemõisas, Haapsalus kui ka mõnel ringreisil. Orkestri tublidust tunnustas ka ajakirjandus: nii kirjutas keegi A.H.K. Muusikalehes, et „järjekindlalt töötades on orkester teinud suuri edusamme” ([A.H.K.] 1930: 56), ja kohalikus ajalehes Lääne Elu leiti, et „hr. Pakk'i energilise tegevuse tagajärjel” on orkester võitnud „üldise tähelepanu ja kõrge tasapinna” (Lääne Elu 7.12.1929). Sellest, et LÕS-i sümfoniettorkester oli tõepoolest võimekas, annab tunnistust repertuaar, kuhu kuulusid näiteks Mozarti 40. ja Tšaikovski 5. sümfoonia (2. osa), Schuberti „Lõpetamata sümfoonia”, Brahmsi „Ungari tantsud” nr 5 ja 6.

Seminari õpilaste muusikaring kuulus koos kirjandus-, spordi-, karskus-, retoorikaringi ning teiste ringide ja toimkondadega õpilaste eneste initsiatiivil asutatud organisatsiooni Õppurühing koosseisu. Tunniväline rühmatöö ühendas noori, kellel olid mingis valdkonnas suurem võimekus ja põhjalikum huvi, ning pakkus neile valitud alal süvenenumat tegevust. Õppurühing hoolitses selle eest, et ringid oleksid varustatud „vajalike aineliste vahendite ja rahaga“ („Läänemaa Õpetajateseminar...“ 1931: 39). LÕS-i muusikaringi tööd juhendas kogu seminari tegevusajal Cyrillus Kreek. Lisaks aga osutus tema jaoks huvipakkuvaks ka 1926. aastal loodud raadioring. Nimelt ostis Õppurühing, kogunud raha tulevase raadioringi osatähtede müügiga, tollal vägagi uudse ja haruldase raadioaparaadi. See seati üles raadioklassi ja ehkki sellest tulnud esialgu rohkem „kärinat, raginat ja vilinat kui juttu ja muusikat“, istunud aparadi juures alati paar-kolm entusiast, kellest üks oli Cyrillus Kreek (Kallas 1982: 25). Raadiost saigi peatselt Kreegile väga oluline meedium Eesti ja „kaugema“ muusikaga kursisolemiseks (vt lähemalt alaptk 4.3). Samuti leidub tema arhiividokumentide hulgas paber raadioaparaadi Philips rentimise kohta 1937. ja 1938. aastaks (TMM M11: 1/10).

### 3.2.4. Kreek LÕS-is: tema töövaldkonnad ja pedagoogilised põhimõtted

Cyrillus Kreek asus LÕS-is tööle esimese täisõppeaasta algul, 1. augustil 1921 ja vabastati ametist seminari sulgemisel 1. augustil 1932. Selle perioodi vältel andis ta laulmistunde kõigile klassidele, lisaks õpetas ajavahemikul 1921–1928 klaverit ning juhatas kõrvuti Jaan Paku, Johan Tamverki ja edasijõudnumate õpilastega seminari segakoori, algusaastail ka sümfoniettaorkestrit. Tervikuna oli Kreegi korraldada LÕS-is puhkpilliõpetus ja muusikaringi töö.

Selle kohta, mida ja kuidas Kreek tundides õpetas, ei ole ta ise plaane ega programme teinud, v.a poolelijäänud konspekt lääne muusikaloost ja mõned lehed seoses klaveriõpetuse ja -õpilastega. Isegi klassi päevaraamatusse kirjutanud ta tunni teema kohale ainult oma initsiaalid CK, põhjendades seda väitega, et tunnis olevat nii palju läbi võetud, et see ei mahugi päevaraamatusse (Theodor Saar 1964). Seega kasutas ta tööpoolest loomingulise vabaduse privileegi, mida võimaldas seminari õppekeskkond. Toetudes õpilaste mälestustele, ülevaadetele LÕS-i ajaloost, omaaegsele publitsistikale ja TMM-i arhiivile on siiski võimalik taasluua pilt Kreegist kui muusikaõpetajast. Järgnevalt peatungi tema erinevatel töövaldkondadel, tuues selle kaudu välja jooni tema pedagoogi-

kast, muusikaõpetuse mõjust ja tähendusest õpilastele ning näidates LÕS-i rolli Haapsalu muusikaelus.

### 3.2.4.1. Kreegi laulmistunnid

Nagu juba märgitud, oli LÕS-is kõigil kursustel kohustuslikuna ette nähtud kaks laulmistundi nädalas ning Cyrillus Kreek oli selle aine peamine õpetaja. Väiksema koormusega töötasid tema kõrval Johannes Reintamm (aastail 1923–1925) ja Jaan Pakk (1925–1932).

Riho Päts, kes seminari algusaastail jälgis noore õpetajana mõnda Kreegi laulmistundi, on nimetanud seal kasutatud laulikuna Tammani „Kooli laulmise raamatut”,<sup>102</sup> millest õpilased solfedžeerisid meloodiaid nii tavapärasel moel kui ka tagurpidi – lõpust algusesse (Päts 1983: 69). Teiste allikate järgi kasutas Kreek samal otstarbel ja meetodil veel Punscheli koraaliraamatut (Theodor Saar 1964; Kallas 1982: 44). Õpilastele esialgu arusaamatuna tundunud tagurpidi laulmine aitas hästi omandada noodikirja: kui tavapärasel moel võis tuntud meloodiaid laulda lihtsalt mälu järgi, siis lõpust alates tuli neid tõepoolest solfedžeerida nooti lugedes. Laulmise mitmekesistamiseks lauldi klassis nii sõnade kui ka noodinimedega,<sup>103</sup> üksikult ja mitmekesi, vahel käega takti kaasa lüües (Kipper 1982). Vanematel kursustel, kui õpilastele anti võimalus praktiseerida koorijuhtidena, moodustati klassis segakoor, mis õpilasdirigentide juhatusel esitas Punscheli neljahäälsed koraaliseadeid (Kurik, tsit Ammas 1983: 7 järgi). Lisaks alustas Kreek varakult diktaatidega ning nõudis nende üleskirjutamisel korrektsust ja noodikirjareeglitest kinnipidamist. Ka neid tuli peale kirjanekut mitmel moel solfedžeerida. Seega võib järeldada, et noodikirja tundmaõppimine, noodist laulmise arendamine ja muusikalise kuulmise treenimine diktaatide abil olid Kreegi muusikaõpetuse esmased eesmärgid. Õppematerjalide valikut – Tammani laulikut ja Punscheli koraaliraamatut – võib pidada omas ajas käepäraseks, praktiliseks ja traditsiooniliseks.

Ent kindlasti erines üldisest muusikaõpetuse traditsioonist erakordselt suur ja kogu õppeperioodi kestev tähelepanu rahvamuusikale. Nimelt kõlasid pea kõigis Kreegi tundides rahvalaulud, vahel ka pillilood, mis löid õpilaste jaoks ilmselt omamoodi rahvamuusikalise püsikeskkonna ja tõenäoliselt mõjutasid

<sup>102</sup> Ilmselt oli tegemist 1918. aastal välja antud Voldemar Tammani „Kooli laulmiseraamatuga”, mis sisaldab lihtsaid lastelaule ühehäälsete meloodiate ja tekstiga, lisaks pisut ka muusikateooria algõpetust (helistike, taktimõõtude jms tutvustamist).

<sup>103</sup> Kreek kasutas noodinimedena do-re-mi-süsteemi, kusjuures ta olevat võidelnud selle eest, et „sol” hääldataks peenenduset (Kallas 1982: 47).

oluliselt nende muusikaliste väärtushinnangute ja arusaamade väljakujunemist. Kreek, selgitanud õpilastele korduvalt rahvamuusika tähtsust ja selle jäädvustamise hädavajalikkust, palus järjekindlalt neil ette laulda oma kodukandi rahvalaule. Iseäranis suure huviga oli ta uurinud, kas keegi teab kiriklikke laule rahvaviisidel, mitte tuntud kirikuviisidel (Kallas 1982: 43). Ja nii tuli õpilastel juba varem tuntud või koolivaheaegadel juurde õpitud laulud tunnis ette laulda, mispeale õpetaja otsustas, kas ta noodistab need või jätab kõrvale. Sellisel printsiibil olevat Kreek kümne aasta jooksul LÕS-is läbi kuulanud umbes 25 000 (!) lauluvarianti (Kuusk 1983: 61). Muusikatundide sisustamine peamiselt rahvaviisidega – nende laulmine üksi ja ansamblitega, noodistamine mälu järgi ja diktaadina – olnud õppuritele esialgu võõrastav, kuid peagi innustusid nad õpetaja huvist sedavõrd, et püüdsid meelde tuletada või koduskäikudel juurde õppida võimalikult rohkesti uusi laule või pillilugusid. Selle tulemusena kasvas paljude õpilaste rahvalaulu-repertuaar tähelepanuväärseks: nii oskas Kreegi andmetel 14 õpilast rohkem kui 300 laulu, näiteks 16-aastane Marta Martinson Märjamaa kihelkonnast teadis 350 laulu, Joosep Tuust Muhumaalt 401 ja Ester Ein Kadrina kihelkonnast koguni 409 laulu (Kreegi märkmed, TMM M11: 1/310).<sup>104</sup> Õpilaste kaudu komplekteeritud LÕS-i rahvamuusikakogu 1312 viisi süstematiseeris Kreek kihelkondade kaupa; peale selle liigitas ta kõik meloodiad ulatuse järgi ning analüüsis 150 viisi rütmi (TMM M11: 1/309 ja 307).<sup>105</sup>

Lisaks rahvamuusikale ärgitas Kreek õpilasi üles kirjutama oma kodukoha muud rahvapärимust: vanasõnu, kõnekäände, mõistatusi, kohamuistendeid, jutustama tavanditest ja tähtpäevadest. Eriti huvitasid teda pulmakombed: oma muusikaõpetaja ülesandel kirjutasid kõik seminari õpilased pikki kirjandeid sellest, kuidas on nende kandis kosjas käidud ja pulmi peetud, mida söödud, milliseid piduriideid kantud ning millal lauldud-mängitud. Ka selle jutukogu (kokku 287 lehel, varustatuna autori nime, vanuse ja elukohaga), kuhu paljud

---

<sup>104</sup> Andmed pärinevad Kreegi koostatud lauljate nimistust, kuhu kuuluvad nii LÕS-i kui LÜG-i õpilased, samuti vilistlased ja õpetajad. Ilmselt kirjutas Kreek nimekirja kokku märgatavalt hiljem kui toimus koolipere tegelik „ülekuulamine“, sest ühe nime kujuna leidub selles „Tinski (Kreek), Aleksandra 21 a. (1931) Petseri.“ Cyrillus Kreek abiellus Aleksandra Tinskijaga 1939. aastal, seega on kõnealune nimestik veelgi hilisem. Võimalik, et sellest tuleneb ka ebaühtlus rahvalaulude esitajate andmetes: paljudel ettelauljatel puudub vanus, mõnel elukoht ja laulude hulk

<sup>105</sup> Kuigi õpilased laulsid muusikatundides aastate vältel ette tohutu hulga rahvaviise, noodistas Kreek 286 õpilaselt range valikuga vaid 1312 viisivarianti ehk umbes kahekümnendiku ettelauldust (Kuusk 1983: 61). Mille alusel Kreek viise selekteeris, ei ole päris selge, kuid ilmselt jättis ta kõrvale viisid, mis tunnustelt rahvamuusikaks ei kvalifitseerunud, kuigi lapsed olid need sellena välja pakunud.



lapsed lisasid ka pulmalaulude tekstid, liigitas Kreek hiljem kihelkondade järgi (TMM M1: 1/290–299).<sup>106</sup>

Niisiis sisustas Kreek laulmistunnid peajasjalikult rahvapärimusega – nii muusika kui ka sõnalise ainesega. Folkloori sellise tähtsustamise ja väärtustamise mõju ja tulemuslikkust saab kindlasti pidada mõlemapoolselt oluliseks: Kreek täiendas õpilaste kaudu väga tõhusalt oma rahvamuusika ja muu „vanavara“ kogusid, ning samas suunas iseenda eeskuju ja huviga ka oma kasvandikke märkama, hindama ja talletama rahvaloomingut selle kõige erinevamate vormides.

Seminari vanemate klasside muusikatundides lisandus laulmisele ja noodikirja õppimisele Eesti muusikalugu. LÕS-i õpilaste mälestustele toetudes on põhjust arvata, et Kreek käsitles Eesti heliloojate ja teoste kõrval valikuliselt ka lääne muusikalugu. Mõlema valdkonna puhul rääkis Kreek ajaloo faktidest suhteliselt vähe ja suunas selle asemel tähelepanu elavale muusikale, mängides klassitunnis klaveril ette katkendeid paljudest teostest. Vahel jutustas ta selle juurde huvitavaid või anekdootlikke episooide muusikaelust ja heliloojate biograafiast (Theodor Saar 1964, Kallas 1982, Paomets 1979). Klaveril helitööde tutvustamist ja muusikast võimalikult adekvaatse mulje edastamist pidas Kreek nii oluliseks, et kutsus sageli oma tundi ansamblipartneri, esialgu Riho Pätsi ja Jaan Paku, hiljem ka LÕS-i õpilase Aado Velmeti, kellega esineti neljal käel (Paomets 1979).<sup>107</sup> Eriti meelsasti mängis Kreek katkendeid Richard Wagneri ooperitest, selgitades üksikute motiivide tähendust ja andes igale õpilasele ülesande üks teema meelde jätta ja hiljem kuulamise käigus märku anda, kui see taas kõlab (Theodor Saar 1964, Kurik, tsit Ammas 1983: 7 järgi). Sellest, et Wagneri ooperimuusika oli üks muusikaloo tutvustamise tugisammastest, tunnistavad ka käsikirjalised arhiivimaterjalid Kreegi fondis Teatri- ja Muusikamuuseumis (TMM M11: 1/232; 1/233; 1/288). Nimelt on ta seal sadadel lehtedel (muuseumi ka 1932. aasta eestikeelse kalendri 196. lahtise lehe tagaküljel) välja kirjutatud teemad „Nürnbergi meisterlauljatest“, „Rienzist“, „Lohengrinist“, „Tristanist ja Isoldest“ jm, kokku üheteistkümnest ooperist. Tõenäoliselt kasutas Kreek neid

<sup>106</sup> Võimalik, et LÕS-is eriti selgelt ilmnenuid laiem huvi rahvapärimuse vastu oli seotud Muinasvara Päästetoimkonnaga, mille lähetusel oli toimunud Kreegi ja ta kaaslaste 1921. aasta ekspeditsioon Läänemaale ja mis pidas ülioluliseks igasuguse vanavara päästmist (vt ka alaptk 2.2.2).

<sup>107</sup> Aado Velmet (varem Adolf Willmann; 1910–1974) lõpetas LÕS-i 1932. aastal ja oli seminari silmapaistvaim klaverimängija, kes harjutas järjekindlalt kuus tundi iga päev lava kontsertklaveril (Paomets 1982: 54). Velmet jätkaski klaveriõpinguid, lõpetades 1937. aastal Tallinna Konservatooriumis Theodor Lemba klassi. Haapsalu-aegset koosmusitseerimist Cyrillus Kreegiga, kus mängitud neljal käel läbi „peaaegu kogu maailma tippteosed“, on pidanud Aado Velmeti muusikuteel väga oluliseks tema poeg Toomas (TMM M345: 1/22).

kas motiivide päheõppimiseks või tundides abimaterjalina. Peale Wagneri oli Kreek kõrgelt hinnanud Bachi ja Tšaikovski loomingut (Paomets 1979). Oma sümpaatiid ja antipaatiid ei varjanud õpetaja ka Eesti muusika osas. Nii on mitu õpilast meenutanud, et Kreek rääkis tunnustavalt Rudolf Tobiasest, Mart Saarest, Artur Kapist ja Peeter Südast, öeldes, et nemad pole ühtegi halba teost kirjutanud, ning mängis tunnis ette nende koorimuusikat (Kipper 1982; Kallas 1982; Theodor Saar 1964). Seevastu Karl August Hermann ja Miina Härma suhtes olnud õpetaja kriitiline, pannes neile süüks rahva maitse labastamist ja vaimuvaesust (Kallas 1982; Theodor Saar 1964).<sup>108</sup> Oma helitöödest kõneles Kreek koolis väga harva.

Kokku võttes Kreegi muusikaloo õpetamist, saab järeldada, et peatähelepanu oli elaval muusikal, st teostel, mida õpetaja klaveril ette mängis. Nende valikul ei toetunud ta muusikaloolisele meistriteoste kaanonile, vaid pigem enda huvidele ja maitsele.

Ehkki õpetaja Kreek ei tutvustanud LÕS-i õpilastele põhjalikult ja süsteemselt muusikalugu, selgub TMM-is tema arhiivi uurides samas, et sellealast käsikirjalist tekstimaterjali on seal väga palju. See hõlmab sadu lehekülgi andmeid lääne, Vene ja Eesti heliloojate elu kohta ja nende teoste nimekirju (pealkirjad, osade arv, koosseisud), mis on süstematiseeritud alfabeetiliselt või kronoloogiliselt (TMM M11: 1/250). Tõenäoliselt on otseselt pedagoogilisel eesmärgil alustatud käsikirjalist lääne muusikaloo konsepti, millest esimene osa (TMM M11: 1/230) on vihik korrektselt sõnastatud lühikeste tekstidega, mis on nummerdatud tundide kaupa ja kuhu lisanduvad venekeelsete pealkirjadega noodinäited. Vihik algab algab muusika tekkimise hüpoteesidest ja ürgaegsest muusikast ning lõpeb Madalmaade kooliga. Edasise muusikaloo kohta on mustandilehed (TMM M11: 1/231), mis lõpevad 14. tunniga „Ooperi algus Inglismaal“. Arvatavasti on konseptid koostatud mingi vene allika põhjal, sest osa neis kasutatud nimedest ja terminitest on venekeelsed. Õpilaste mälestuste põhjal pole aga põhjust järeldada, et Kreek oleks kirjeldatud vihikute alusel õpetanud muusikalugu seminari vanemates klassides. Samas on mõeldav, et ta kasutas vahel konsepte

---

<sup>108</sup> Eriti sapiselt suhtus Kreek Miina Härmasse, jutustades, kui häbi olnud temal ja teistel Peterburi Konservatooriumi eestlastest tudengitel kuulata „Kalevi ja Linda“ ettekannet. Tegelikult ei ole teada, kus või millal Härma 1894. aastal kirjutatud „laululugu“ võidi Kreegi õppimisajal esitada – tõenäoliselt pidi see olema eestlaste seltsitegevuse raames. Ka LÕS-i koorijuhina ei varjanud Kreek oma suhtumist Härma muusikasse: tema laule 1928. aasta laulupeoks õpetades oli Kreek teinud seda pealiskaudselt, neid samas irooniliselt kommenteerides. Kui ühel seminari kontserdil nõudis publik „Tuljaku“ kordamist, lubas Kreek kooril laulda vaid viimase fraasi „laskem elada!“ ja käskis siis eesriide ette tõmmata (Kallas 1982: 45, 46).

LÕS-i muusikaringis, kus oli võimalik süvenenumalt tegelda muusika erinevate valdkondadega.

Seega on selge, et Kreegi muusikaloolistest teadmistest ja huvidest ning helitööde sügavuti tundmisest jõudis õpilasteni „jäämäe veepealne osa“: oma laialdasest muusikalisest ja intellektuaalsest pagasist vajas ta otseselt õpetajana õige vähe. Ilmselt kuulus lihtsalt Cyrillus Kreegi loomuse juurde vajadus end pidevalt vaimselt arendada.

#### 3.2.4.2. Kreek pilliõpetajana

Klaveriõpetajana töötas Cyrillus Kreek LÕS-is seitse esimest õppeaastat, kolleegideks kolm aastat Riho Päts ja hiljem Alma Saul. Esimesed paar aastat andis Kreek klaveritunde oma kodus: seminar, mis algul töötas kitsastes ühiskümnaasiumi ruumides, viis selleks otstarbeks muusikaõpetajatele klaveri koju („Läänemaa Õpetajateseminar...“ 1931: 12). Ent mõistagi oli Kreegi klaver kasutusel ka tunniväliselt. Riho Päts on meenutanud, et 1920. aastate algupoolel mängisid nad Kreegiga neljal käel läbi tohtu repertuaari, sisustades musitseerimisega pea kõik õhtupoolikud (Päts 1999: 72). Ja muidugi oli klaver heliloojale vajalik ka komponeerimisel, uute teoste põhjalikuks läbitöötamiseks ja viimistluseks (Päts 1999: 73).

LÕS-is tuli klaveriõpetust alustada valdavalt päris algusest, sest enamik seminaristastunuist polnud varem pilli mänginud. Just algtaseme kohta on Kreegi arhiivis mõned käsikirjalised plaanid: 1926/27. õppeaastal septembrist kuni veebruarini on Kreek teinud lühimärkmeid seitsme õpilase tunnikavade ja repertuaari kohta (TMM M11: 1/26). Sellest selgub, et kõik nad on esimesel poolaastal alustanud noodist mängu õppimist, esialgu viiuli-, hiljem bassivõtmes, esmalt ühehäälselt, siis kahe käega oktavis ja kaasaulamisega. Õppematerjalina on kasutatud eranditult ühte nooti, millele Kreek viitab lühendiga Mch. Võib arvata, et sellega on tähistatud koraalikogumikku „100 Meisterchoräle: zum Studium und zur gottensdienstlichen Anwendung“ [minu rõhutus – AK]. Selline kogu on Kreegi isiklike nootide fondis Rahvusraamatukogus (RR KrN 50c/Meister), samuti mäletavad LÕS-i endised õpilased, et klaveriõpetus toimus peamiselt koraalide alusel. Seda on rõhutanud Theodor Saar (Theodor Saar 1964) ning Alma Nõmm (LÕS-i lõpetades 1926. aastal Alma Vaus). Viimane mäletab Kreegi arvamust, et kui kõigist seminaristidest kooliõpetajaid ei saa, siis köstriks võivad nad ikka minna ja sel juhul tuleb koraale hästi osata (telefonivestlusest 100-aastase

Alma Nõmmega 29.05.2007).<sup>109</sup> Kreegi märkmete järgi mängisid õpilased esimese poolaasta lõpul ka Eesti koorimuusikat: Mart Saare laule „Pilvele” ja „Sa ise läksid kaugemale” ning Artur Lemba „Linakatkujat”, sellele lisaks harjutati noodist lugemist ja kuulmise järgi mängimist (TMM M11: 1/26). Õpingutes kaugemale jõudnud seminaristid võisid oma repertuaari ise valida, soovitavalt siiski Eesti kooriteoste hulgast.

Õpilastele vabatahtliku ainenähtena pakutavat puhkpilliõpetust korraldas Kreek LÕS-is üksinda. Tunnis oli korraga paar-kolm õpilast, kes tutvusid esmalt pilliga ja selle hoiuga, siis õppisid hingamist ja „pika tooni” puhumist. Seejärel mindi järjest keerukamate, Kreegi enda koostatud harjutuste ja koosmängu treenimiseks orkestreeritud koraalide juurde (Paomets 1982: 55). Pillimängu oskavate õpilaste hulga suurenedes moodustati seminari väike umbes 15-liikmeline puhkpilliorkester, mille repertuaar koosnes marssidest, polkadest ja muust taolisest repertuaarist ning mida rakendati tarbeorkestrina kooli üritustel – spordipäevadel ja pidudel.

Kokkuvõtlikult võib öelda, et nii klaveri- kui ka puhkpillimängu õpetamisel lähtus Kreek eelkõige tulevaste õpetajate praktilistest vajadustest. Klaveripedagoogikas oli rõhk noodist lugemisel ja oskusel orienteeruda koori- ja koraalipartituurides. Puhkpillide õpetamine näis Kreegil olevat metoodiliselt rohkem läbi mõeldud ja süsteemne, mis on ka loomulik, arvestades tema enda trombooniõpinguid Peterburi Konservatooriumis ja mitme vaskpilli head valdamist.

### 3.2.4.3. Kreegi töö muusikaringis ja LÕS-i kooride juures

Seminari muusikaring pakkus andekamatele ja tõsisema muusikahuviga noortele võimalust alaga süvendatult tegelda. Ringi töö toimus laupäeviti ja kestis korraga neli tundi.

Muusikaringi juhendamine oli Kreegile professionaalses mõttes arvatavasti kõige huvipakkuvam töö, kuna ta sai seal oma teadmiste ja oskuste tagavara rakendada rohkem kui klassitundides. Peamiselt pääsesid muusikaringi kolmanda kursuse seminaristid, kellega Kreek alustas harmoonia õppimist, jätkas keerukama solfedžoga ja tegeles põhjalikumalt muusikalooga. Eriti meelde jäävad olevat olnud muusikarühma õpilaste sõidud Tallinna kontsertidele ja ooperietendustele. Enne sõitu oli Kreek ettekandele tulevatest teostest põnevalt

---

<sup>109</sup> Paistab, et „100 Meisterchoräle” oli Kreegile tähtis ka oma laste õpetamisel: tema noodikogus leidub eksemplar, millesse ta on kirjutanud pühenduse oma varalahkunud pojale: „Peeter Kreek’ile 11.IX.29. CK” (RR KrN 50c/Meister).

jutustanud (Kariis 1993; Kurepalu 1982). Kui vähegi võimalik, soovitas Kreek kontserdil kõlavat helitööd jälgida partituurist.

Muusikaringis oli arutletud ka loominguliste küsimuste üle ning 1930/31. õppeaastal korraldati isegi seminari kompositsioonikonkurss (Paomets 1979). Kui üldiselt vältis Kreek õpilastele oma helitöödest rääkimist, siis ringi liikmed teadsid „Requiem“ loomisest ja selle esiettekandeks valmistumisest 1920. aastate lõpul (Kallas 1982: 43; Paomets 1979). Samuti ilmneb, et muusikaringi juurde moodustatud segakoori repertuaaris oli üksikuid Kreegi kooriteoseid, näiteks „Meil aiaäärne tänavas“, mida esitati kontserdil 1. veebruaril 1925. aastal LÕS-is (TMM M11: 1/39) ning Taaveti laul nr 104, mida lauldi koos Heli segakooriga 1924. aastal (TMM M11: 1/38). See näitab, et muusikaringi koor pidi olema nii tublil tasemel, et dirigent Kreek usaldas kavva võtta isegi enda loomingut. Sel moel pidi selle koori juhatamine andma komponistile kogemusi ja elamusi, mis tema dirigenditegevuses tervikuna jäid märkimisväärselt harvaks.

Muusikaring korraldas Õppurühingu kaudu Uuemõisas LÕS-i kontserte, tollases kõnepruugis „pidusid“, mida külastas elavalt ka linnarahvas. Nii leiti ajalehes Lääne Elu 6. juunil 1928, et „seminaris korraldatavad peod on võitnud Haapsalu ja ümbruse publiku. On isikuid, kes ei jäta vahele ühtki seminaris korraldatavat pidu, olgu või ilm ei tea, kui halb. [...] Läänemaa seminar asub linnast väljas, pori ja vee taga, vähe on neid, kellele oleks aega ja huvi külastada teda lihtsa huvi pärast töö ajal.“ Ka seminari vilistlase Peeter Laredei sõnul olid Haapsalu üldiselt „kasinate muusikaliste võimaluste juures“ just Uuemõisas toimunud muusikaõhtud „peamisteks muusikalisteks elamusteks“ (Laredei 1982, tsit Ammas 1983: 32 järgi).<sup>110</sup> Säilinud kontserdikavade põhjal (TMM M11: 1/38 ja 1/39) oli nende hulgas nii autoriõhtuid (Tobiase ja Kappeli loomingust 23.03.1924 ja Miina Härma koorimuusikast 5.10.1924)<sup>111</sup> kui ka segakavaga kontserte, kus pilliansamlid ja koorid vaheldusid ilulugemiste, võimlemis- ja tantsumumbritega. Cyrillus Kreek oli kontsertidel tegev koori- ja orkestridirigendina ning kammeransamblites klaverimängijana.

<sup>110</sup> Eesti kultuuriloos on tuntud kaks Peeter Laredeid. Siinviidatud Peeter Laredei (1911–2005) lõpetas LÕS-i 1932. aastal, töötas õpetajana, sai hiljem Tallinna Issanda Muutmise Peakirikku koorijuhiks ning on uurinud õigeusu kirikulugu Hiiumaal. Tema onu Peeter Laredei (1862–1952) oli Velisel õigeusu preester ja komponeeris hulgaliselt kirikulaule. Viimase vend Andrei oli Cyrillus Kreegi noorema õe Maria (s. 1892) abikaasa.

<sup>111</sup> Teades Cyrillus Kreegi jahedat suhtumist Miina Härmasse ja tema loomingusse, võib arvata, et Härma autoriõhtu korraldamine (ilmselt tema 60. sünnipäeva tähistamiseks) polnud Kreegi jaoks päris vabatahtlik valik. Küllap oli see pigem avalikkuse nõue, eriti kuna Haapsalu varasemas muusikaelus oli Miina Hermannil (Härmal) Läänemaa 1. laulupeo korraldajana 1896. aastal oluline roll.



Pilt 8. Cyrillus Kreek Läänemaa Õpetajate Seminari õpilastega 1923. aastal (Anne Kreegi erakogust)

Lisaks muusikaringi koorile juhatas Kreek seminari segakoori ning aeg-ajalt ka naiskoori. Tegelikult ei selgu LÕS-i ajalooülevaadetest, õpilaste mälestustest ega säilinud käsikirjalistest kavadest päris täpselt, millised koorid toimisid püsivalt ja millised olid ajutised ning mis oli ühe või teise repertuaaris. Võib arvata, et piirid olidki hägused ja lauljaid rakendati vastavalt vajadusele ja võimalustele eri koorides. Muusikaringi koor oli suuteline laulma teistest keerukamat muusikat, näiteks Rudolf Tobiase kooriteoseid („Noored sepad“, „Eks teie tea“, „Murtud roos“), mida esitati Tobiase ja Johannes Kappeli helitööde õhtul 1924. aastal ja Tobiase mälestussamba avamisel 1929. aastal. Sama koor osales aga ka paljude suurvormide esitamisel koos lauluselts Heli segakooriga. LÕS-i õpilaste jaoks oli osavõtt sellistest suurkontsertidest kahtlemata oluline kogemus, mis avardas märkimisväärselt nende muusikalist silmaringi.

Resümeerides Cyrillus Kreegi tööd pedagoogina Haapsalus, saab tõdeda, et ta suhtus sellesse isikupärase loominguise vabadusega, pakkudes õpilastele neid teadmisi ja oskusi, mida ta ise kõrgelt hindas: rahvapärandi praktilist tundmist ja selles orienteerumist ning võimalikult tihedat kokkupuudet elava muusikaga nii teoste ettekannete kuulamise kui ise musitseerimise kaudu. Ehkki õpilased ei tajunud tema pedagoogikas tugevat süsteemsust, kinnitasid kõik, et

nende muusikamõistmine avardus ja arenes õpetaja Kreegi kaudu olulisel määral ning oma meenutustes nimetavad nad eranditult teda kõige värvikamaks, lugupeetumaks ja olulisemaks noorusaja muusikaõpetajaks.<sup>112</sup>

Kreegi enese elukäigus oli õpetajatöö Haapsalus ühelt poolt paratamatu leivateenimisvahend, mis hõivas suure osa tema ajast ja energiast. Teisalt oli selles kahtlemata tahke, mis teda köitsid ja inspireerisid. Eelkõige olid need ilmselt võimalused täiendada õpilaste kaudu oma rahvamuusikakogu, musitseerida seminaristide kooride ja orkestriga ning koos muusikaringi innukate huvilistega käia kontsertidel ja arutleda muusikaküsimuste üle põhjalikumalt kui see muidu väikelinna seltskondades tavaks.

### 3.3. Cyrillus Kreek, Haapsalu koorid ja laulupeod

#### 3.3.1. Kreek kooridirigendina

Õpetajatöö kõrval tegutses Cyrillus Kreek Haapsalus aastaid koorijuhina, olles LÕS-i ja Heli segakooride ja kohaliku meeskoori dirigent ning maakonna laulupidude ja väiksemate laulupäevade üldjuht. Intensiivne koorijuhitöö sai alguse kohe peale linna kolimist ning jätkus tõusude ja mõõnadega 1930. aastate teise pooleni.

Küsites, mis köitis ja innustas Kreeki kooritegevuses, tuleb esmalt taas viidata tema soovile ja püüdele kanda hoolt ja vastutust oma paiga muusikalise edendamise eest. See peegeldus näiteks 1923. aasta üldlaulupeo eel, kui Haapsalu kooriliikumine oli sedavõrd lagunenu, et VIII peole ei olnud linnakesest sõitmas ainsatki koori. Kreek pidas sellist olukorda suureks häbiks, „mida järeltulevad põlved ei andesta iialgi“ (Ellerhein 2007: 55–56), ning suutis lühikese ajaga ellu äratada ja välja õpetada Kungla seltsi segakoori, selle tasemeni, et viis Tallinna laulupeole koguni 70 lauljat („VIII Eesti laulupeo juht...” 1923: 113).

<sup>112</sup> Airi Liimets on kirjeldanud legendaarse õpetaja fenomeni ja nimetab selle olulisteks tunnusteks õppeprotsessi käsitamist inimesekasvatuseks, mitte üksnes kitsalt ainekesksena; õppetöö kandumist „informaalsesse koolivälisesse sfääri”; õpetajaisiksuse „mõjuvälja kestmist üle kooliaja” ning mälestust õpetajast kui eripärasest isiksusest (Liimets [Markson, Liimets] 2009: 290). Selle alusel võib ka Cyrillus Kreeki pidada Haapsalu legendaarseks õpetajaks esimesel iseseisvusajal.

Cyrellus Kreegi dirigenditegevus andis Haapsalu koori- ja kontserdielule tööpoolest uue hingamise ja suuna. Eelkõige väljendus see repertuaaris, kuhu ilmus palju väikelinnas seni kõlamata muusikat, eriti suurvorme, näiteks Cherubini „Requiem“ ja Haydni „Loomine“, katkendid Händeli „Messiast“ ja „Simsonist“, Mendelssohni ja Griegi kantaadid jm. Võimalust esitada huvipakkuvaid teoseid elavas ettekandes võibki pidada Kreegi teiseks stiimuliks koorijuhina tegutsemisel. Samas ei käsitanud ta Haapsalu koore iseenda teoste interpreedina: dirigent Kreek võttis helilooja Kreegi kooriloomingut kavadesse üliharva ega komponeerinud laule, mis oleksid suunatud kohalike kooride vajaduste või maakonna laulupäevade tarbeks. Erandiks oli 1933. aasta rannarootslaste laulupäevaks neljahäälsele segakoorile seatud „See õnnistud päev“ („Den signade dag“, vt ka alaptk 4.4.3), samuti 1916. aastal segakoorile komponeeritud ja 1925. aastal Läänemaa laulupeo noodis avaldatud ja nimetatud peol ette kantud „Mu süda, ärka üles“.

Ehkki, nagu äsja öeldud, Kreek oma heliloomingut koorikavadesse peaaegu ei võtnud, on selles valdkonnas üks tänini küsimusi tekitav juhtum. Nimelt tekkis Kreegil 1930. aastal küllaltki terav ja pikaajaline konflikt tema juhatatava laulu- ja mänguseltsi segakooriga Heli, mille kohta seltsi juhatus saatis talle 29. augustil 1930. aastal järgmise kirja: „Kirjaga 21. skp. teatate meile, et Heli seltsi laulukoori juhataja kohused maha panete ja ühtlasi seltsi liigete hulgast välja astute. Kuna Teie tarvilikuks ei pidanud seltsi juhatusele neid põhjuseid teatada, mis sarnast teguviisi õigustatuks ehk arusaadavaks teeks, siis ei saa juhatus isegi katset teha tekkinud olukordades mingisugust selgust muretseda ja rahuldavat lahendust luua. Nõnda siis tuleb meil Teie teadaandega kui sündinud faktiga arvestada, mida omalt poolt väga kahjatseme.“ (TMM M11: 1/65). Lahkhelide tõttu ei ilmunud Kreek üldjuhina sama aasta augustis toimunud Haapsalu 650. aastapäeva pidustustele ega osalenud ka järgmisel aastal peetud Läänemaa IV laulupeol. 1932. aasta vältel Heli ja Kreegi pingelised suhted ilmselt leevenesid ning 1933. aasta algul lubati ajalehes Päevaleht koguni, et lähemal ajal korraldab Heli kaks kontserti: „Aprilli algul kantakse ette helilooja C. Kreegi „Requiem“. Ettevalmistused sünnivad autori enda juhatusel. Aprilli lõpus korraldatakse kontsert mitmete väljast tulnud solistidega“ (Päevaleht 4.03.1933). Tegelikult ei kõlanud „Requiem“ Haapsalus helilooja eluajal mitte ainsatki korda. Kas võis Kreek seda siiski kavva planeerida ja oma kooridele õpetada? Oli ju nii temal kui ka Haapsalu lauljatel tolleks ajaks juba mitu suurvormide esitamise kogemust. Juuli Anti, ühe tollase Heli liikme mälestuste järgi oli Kreek tõesti tahtnud oma „Requiem“ ette kanda, kuid lauljad leidsid, et teos on „väga raskepärase ilme-ga, [...] tõrkusid [seda] õppimast ja „Reekviemi“ esitusest ei tulnud midagi väl-



ja” (Uustalu 1973b: 23). Võimalik, et Kreek pettus ja kibestus koori vastuseisust ja ükskõiksusest sedavõrd, et kui varem oli Haapsalus siiski kõlanud üksikuid helitöid tema loominguist, siis edaspidi loobus ta nende repertuaari võtmisest täiesti.<sup>113</sup>

Cyrillus Kreegi tööd dirigendina on iseloomustatud mitmeti. Tuudur Vettik kirjutas: „Kreek ei olnud küll silmapaistev koorijuht, aga oma täpse tööga, nõudlikkusega ja mõnusa sõnaga oli lauljatel temaga meeldiv töötada.” (Vettik 1966). Samadest omadustest – nõudlikkusest, põhjalikkusest ja heast huumorimeelest – on rääkinud ka Haapsalu meeskoori lauljad. Siiski on nad märkinud veel ära Kreegi liiga kerge solvumise, mis toonud vahel kaasa koorijuhi ajutise eemalejäämise proovidest (Ollino 1998: 6). Kreegi dirigeerimisžestid olid napid, ta seisnud „nagu raidkuju” ja tema taktikepi ja käte liikumist „nägid peaaegu vaid koori liikmed, publiku silmi see ei puutunudki”. Ta oli isegi armastanud pilgata neid, kes „liialt kätega vehkisid ja kogu kehaga väänlesid” (Kallas 1982: 44). Erinevalt eelmistest leidis Anton Kasemets 1925. aastal Läänemaa III laulupidu arvustades, et selle üldjuht Kreek oli oma ülesannet täitnud pealiskaudselt, laul kõlas haraliselt, ebapuhtalt ja rütmiliselt ebatäpselt (Kasemets 1925: 102, 105). Tõenäoliselt oli Kreegil tööpoolest raske oma rahuliku loomu ja tagasihoidud žestidega haarata kaasa sadade lauljatega ühendkoore. Ent, olles piisavalt enesekriitiline, ei soovinudki ta kunagi juhatada Tallinna üldlaulupidudel, isegi mitte ülemaalisel meestelaulupäeval 1935. aastal Haapsalus. Läänemaa laulupidude üldjuht oli ta mitte oma koorijuhiambitsiooni tõukel, vaid pigem selle tõttu, et tundis piirkonna koore, nende võimekust ja muusikaelu traditsiooni paremini kui ükski külalisdirektent ja oskas kohalikku potentsiaali kõige tõhusamalt rakendada ja edasi arendada.

Järgnevalt vaatlen Kreegi tööd kahe Haapsalu kooriga eraldi. Kungla, hili-sema Heli segakoori juhatamist alustas ta kohe peale linna saabumist ning jätkas seda aktiivselt tosinkond aastat. Alates 1932. aastast sai Kreegist Haapsalu Meestelaulu Ühingu meeskoori dirigent. Sel kümnendil näiski teda huvitavat enam töö meeskooriga. Paljude teoste ettekanneteks liitis ta aga nii linna mees- ja segakoori kui ka LÕS-i koorid.

<sup>113</sup> Lisaks konfliktile seoses „Requiem” võimaliku esitusega oli ajavahemikus 1929–1931 pingeline olukord Eesti Lauljate Liidu ja Haapsalu kultuuritegelaste vahel ka Läänemaa laulupeo korraldamise asjus, mis võis anda lisatõuke Kreegi ajutisele eemalejäämisele dirigenditööst. Lähemalt sellest alapeatükis 3.3.2.

### 3.3.1.1. Segakoori Heli kujunemine. Koori repertuaar ja kontserdid

1933. aastal pühitses Haapsalu segakoor Heli pidulikult oma 40. sünnipäeva. Tegelikult oli sellenimeline selts ja koor tolleks ajaks toiminud vaid kaheksa aastat, enne seda oli tegutsenud 1895. aastal loodud karskusseltsi (hiljem laulu- ja mänguseltsi) Kungla segakoor. Nimede, sünni- ja tegevusdaatumite segadus oli põhjustatud sellest, et Heli luges end 1893. aastal August Tambergi asutatud kirikukoori järglaseks, millest paar aastat hiljem kasvas välja Kungla selts ja koor. Kungla seltsi juhatus aga otsustas 1920. aastate keskpaiku, et neil pole segakoori tarvis, sest sellest „ei ole seltsile mingit tulu. Õpivad laule ja annavad kontserte tühjale saalile. [...] Iseasi on näitering – õpivad selgeks hea näidendi, mängivad seda mitu korda, mitmes kohas, iga kord täismaja, suured kassad.” (Ellerhein 2007: 55). Niisiis osutus segakoor Kunglale mittetulusaks tegevusharuks ja kooril tuli edasitoimimiseks otsida muid võimalusi. Juhtiva seltskonnategelase Peeter Reikmani initsiatiivil asutati Haapsallu 1925. aasta algul uus laulu- ja mänguselts Heli, mille nimevalikul oli otsustav sõna vististi Cyryllus Kreegil, sest mõni aeg hiljem oli ta Tallinnas oma komponistidest kolleegidele surmtõsiselt kinnitanud, et tema on nende hulgas ainus helilooja, sest tema on loonud Heli (Vettik 1966).

Heli selts ja segakoor oli üks elujõulisemaid institutsioone tolelaegses Haapsalu muusikaelus. Selts organiseeris 1925. aastal suurejooneliselt III Läänemaa laulupeo ja 1934. aastal koostöös teiste linna seltsidega maakonna viienda laulupeo, korraldas heliloojate tähtpäeva- ja mälestuskontserte, võimaldas segakoorile kahel õhtul nädalas prooviruumid ning kogus rahalist toetust solistide ja dirigendi tasustamiseks. Näib, et seltsi hing ja eestvedaja oli kogu tegevusaja Peeter Reikman ning pärast tema surma 1937. aastal hääbus tasapisi ka laulu- ja mänguseltsi tegevus. Heli seltsi segakoori viljakaim periood kestis umbes sama ajani. Valdavalt laulis koor Kreegi, viimastel aastatel viulimängija Raivo Essensoni (eestistatult Erendi; 1912–1998) käe all, kes viis 1938. aastal 40-liikmelise Heli koori ka XI üldlalupeole.

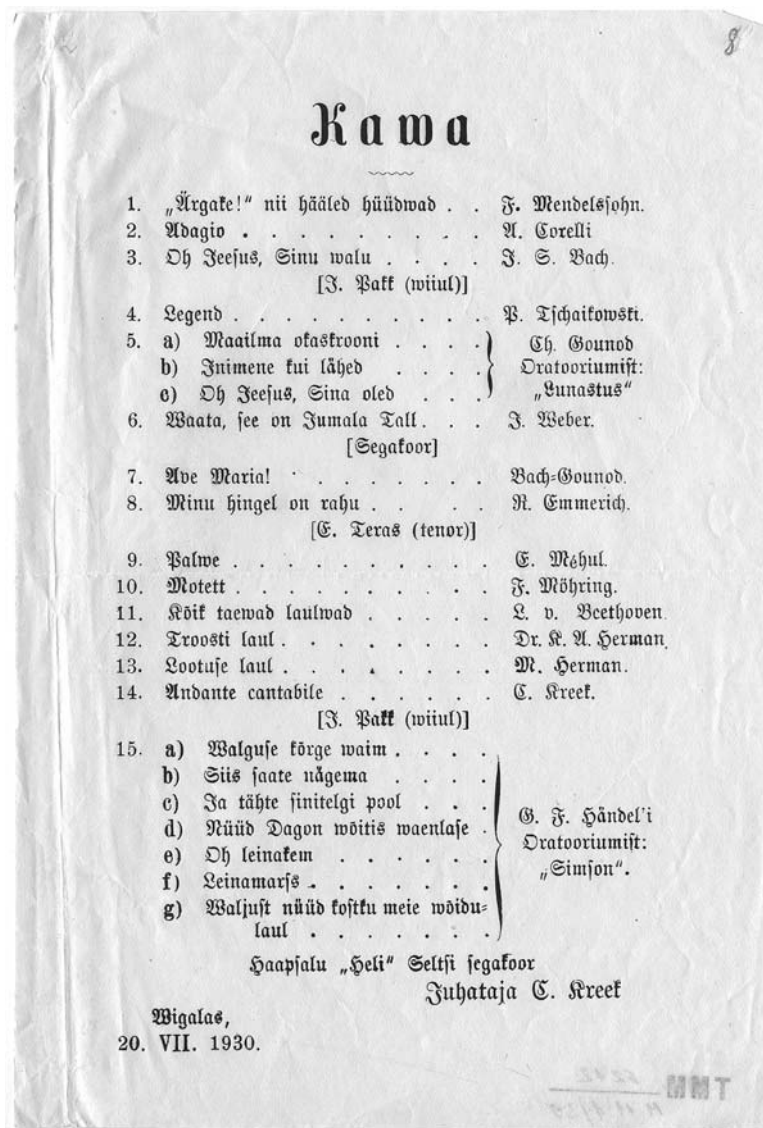
Cyryllus Kreegi kõige iseloomulikumaks ja silmapaistvamaks jooneks Heli dirigendina oli vokaal-instrumentaalsete suurvormide ettekandele toomine. See tähendas Haapsalu kõigi muusikaliste jõudude – Heli, LÕS-i ja LÜG parimate lauljate, meeskoori, linna pillimängijate ja mõnikord ka suveorkestri – ühendamist. Laulusolistid püüti kutsuda väljastpoolt: kõige sagedamini esinesid tenor Evald Laanenbek (Laanpere) Tartust, Helmi Betlem ja vahel Aleksander Arder Tallinnast, vähemnõudlike sooloonumbritega said toime kohalikud lauljad. Aastate vältel kavas olnud suurteostest ja nende katkenditest võib nimeta-

da Jaani kirikus kõlanud koore Bachi Matteuse passioonist (20. jaanuaril 1924), neli numbrit Joseph Étienne Méhuli ooperist „Joosep Egiptuses” (23. oktoobril 1932), kolm koori Charles Gounod’ oratooriumist „Lunastus” (20. juulil 1930), katkendeid Niccolo Jommelli ja Saint-Saënsi reekviemidest (8. detsembril 1928). Lossikirikus esitati Cherubini „Requiem” tervikuna 30. juulil 1922 ja 28. juunil 1925; Haydni „Loomine” 1922. aasta kevadel, 15 koori ja aariat Händeli oratooriumist „Simson” ja kaheksa koori „Messias” 1924. aastal ja 1930. aastatel jne. Kontserdiprogrammidesse kuulusid veel tollal populaarsed Andreas Rombergi „Kellalaul” segakoorile, solistidele ja orkestrile, mida esitati vähemalt kolmel korral, Max Bruchi ballaad „Ilus Ellen” jm (kavalehed, TMM M11: 1/38; Lääne Elu aastakäigud).<sup>114</sup>

Enamik neist teostest tuli kohandada ja mugandada vastavaks Haapsalu esitusvõimalustele ja see tõi Kreegile kaasa mahuka ettevalmistustöö. Vaid õige harva – näiteks Läänemaa III laulupeol – oli dirigendi käsutuses sümfooniaorkester, enamasti pidi ta partituurid ümber orkestreerima palju väiksematele koosseisudele, sh puhkpillikvartetile (Saint-Saënsi ja Cherubini reekviemide esitamiseks). Veelgi tavapärasem oli kooride ja aariate ettekandmine lihtsalt oreli, harmooniumi või klaveri saatel, millele vahel mängisid kaasa üksikud pillid (näiteks Jaan Pakk viiulil Gounod’ ooperinumbrites ja „Simsoni” koorides 1930. aastal). Lisaks teoste ümberinstrumenteerimisele ja vajalike kupüüride tegemisele partituuris kuulus ettevalmistavasse etappi ka eestikeelse tõlketeksti leidmine ja sõnade paigutamine koorihäältesse. Reekviemides kasutas Kreek baltisaksa literaadi Schultz-Bertrami tõlget, millele ta kirjutas 1920. aastate teisel poolel ka oma „Requiem” – seega oli ta tegevmuusikuna eestikeelse teksti võimaluste ja piirangutega juba enne komponeerimist põhjalikult tuttav. Andreas Rombergi populaarse „Kellalaulu” („Lied von der Glocke” *op.* 25)<sup>115</sup> aluseks olevat Schilleri luuletust olid eestindanud mitmed kirjamehed: Carl Robert Jakobson, Carl Malm, Jaan Bergman, Jakob Tamm ja Julius Kaljuvee. See võimaldas dirigent Kreegil valida temale sobivaima variandi, kuid selline luksus oli tõlkesõnade osas siiski erandlik. Eestikeelsed tekstid märkis Kreek isiklikesse klaviiridesse või partituuridesse tindiga originaalsõnade kohale, kooripartiidid kirjutati välja

<sup>114</sup> Urve Aulis ja Hugo Lepnurm loetlevad nimetatuile lisaks veel mitu teost, mida Kreek oli Haapsalu kooridega ettekandele toonud: katkendid Palestrina ja Schützi teostest, Bachi kantaadi nr 4 jm (Aulis, Lepnurm 1975: 277). Võimalik, et repertuaar oligi tõepoolest veel laiem ja kõigi kontsertide kavu pole mingil põhjusel Kreegi arhiivis ega kohalikus ajalehes talletatud.

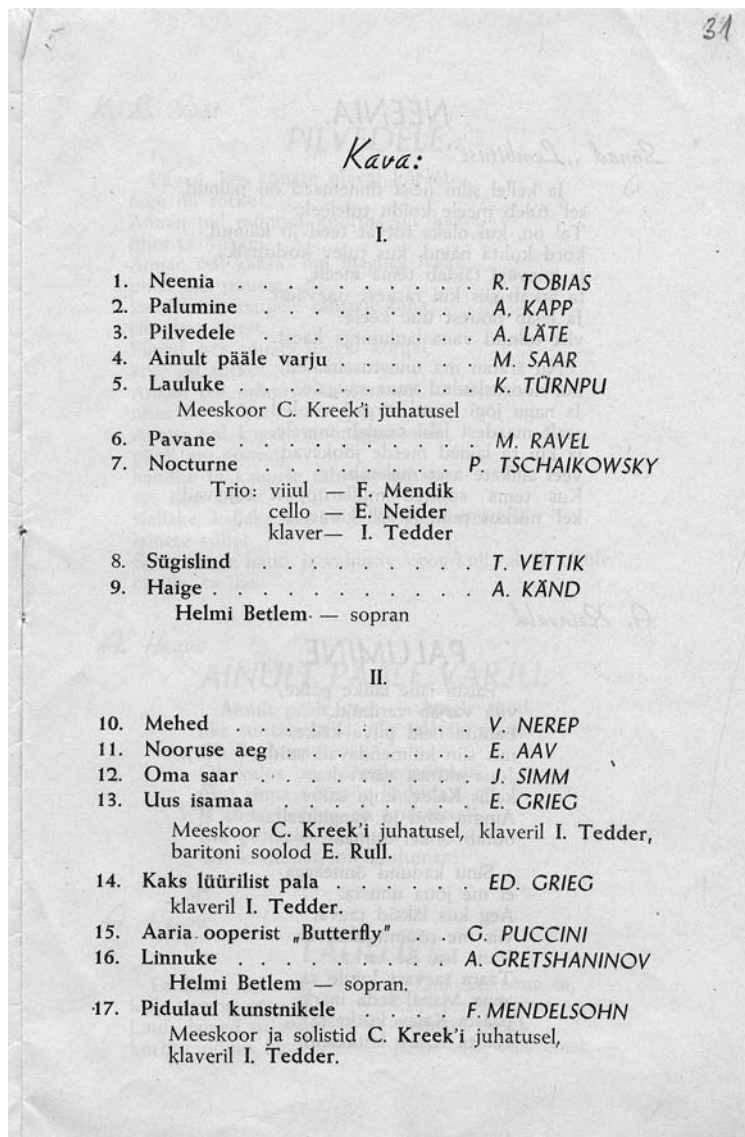
<sup>115</sup> Andreas Rombergi (1767–1821) „Das Lied von der Glocke” kuulsus ei piirdunud sugugi vaid Eestiga. Teos oli väga populaarne 19. sajandi lõpukümnenditel ja 20. sajandi terves Euroopas ja Ameerikaski. Helitööst publitseeriti hulgaliselt uusi seadeid ning seda esitati erakordselt palju (Stephenson 2001: 603).



Pilt 9. Heli seltsi segakoori kontserdi kava aastast 1930 (TMM fond M11, n. 1, s. 39)

käitsi ja vahel publitseeriti Haapsalus oma seltsi tarbeks. Nii on seal 1921. aastal välja antud Cherubini „Requiem“ eestikeelne kooripartii, mis asub praegu Eesti Rahvusraamatukogus Kreegi fondis (RR KrN 413D/Cherubini).

Peale noodimaterjali ettevalmistamise oli Kreegil vaja otsida solistid teoste aariate, retsitatiivide ja ansamblinumbrite esitamiseks. Õpetatud lauljate kutsu-



Pilt 10. Haapsalu Meeslaulu Ühingu kümmanda sünnipäeva kontserdi kava. Kontsert toimus 7. novembril 1937 Haapsalu Gümnaasiumi saalis (TMM fond M11, n. 1, s. 40)

mine väikelinna oli keeruline: honorari sai maksta vähe, algusaastail üldse mitte, samuti oli lauljatel raske mahutada Haapsalu kontserte oma tööplaanidesse. Nagu varem märgitud, õnnestus Kreegil külalissolistidest rakendada mitmel korral Evald Laanperet, Helmi Betlemi ja Aleksander Arderit, üksikuil kordadel ka teisi. Mõnikord tuli ühel solistil laulda mitut partiid, vahel lausa kurioosel

moel. Nii oli Kreek 1922. aasta „Loomise“ ettekandel palunud kõik sooloosad, isegi bassi omad, esitada ainsal lauljal – äsja Haapsallu kolinud sopranil Magda Päts-Jakobsonil (Päts 1999: 73–74).

Niisiis oli suurvormide ettekandele toomine töö- ja energiamahukas protsess. Samas on kaheldav, kas Haapsalu kuulajaskond oskas seda vääriliselt märgata ja hinnata. Maakonnalehes suhteliselt harva ilmunud kontserdiarvustused on valdavalt küll positiivsed, nimetades esituse kunstiküpsaks, kvalifitseerituks, viimistletuks ja meeleolukaks (Lääne Elu 21.05.1930; 15.04.1934). Ent pea alati on tõdetud, et publikut oli keskmiselt või vähevõitu. Pärt Ellerhein, kes LÕS-i õpilasena osales 1922. aastal „Loomise“ ettekandel, kirjutas: „Kontserdi külalastajaid oli vähe – koor oli palju vaeva näinud nii suure helitöö õppimisel ja Haapsalu publik ei viitsinud seda kuulama tulla.“ (Ellerhein 2007: 53). Erandiks jäid muidugi maakonna laulupidude aegsed kontserdid, mis olid alati kuulajatest tulvil. Samuti näisid headeks publikumagnetiteks olevat külalisesinejad. Nii tuli 17. juunil 1928 „Messia“ kaheksa koori ettekannet Lossikirikus juhutama August Topman<sup>116</sup> ning kohalik ajaleht märkis seepeale: „Kuna oratooriumi juhatas prof. A. Topmann ja kaastegelastena esinesid kaks solisti Tallinnast, siis oli muusikaarmastajaid kirikusse kogunenud oma tubli kirikutäis. [...] Kontserdi lõpus oli tundmus, et oled kuulnud ja läbi elanud midagi suurt ja kaunist.“ (Lääne Elu 20.06.1928).<sup>117</sup>

Heli segakoori ja suurteoste ettekannete tegelikku kunstilist taset on raske hinnata, sest muusika-asjatundjate arvustused ilmusid vaid maakonna laulupidude puhul. Anton Kasemets leidis 1925. aastal, et Heli on „Kellalaulu“ õppides hoolsat tööd teinud, kuid tunda annab, et „enamus lauljaist ei näi tundvat toonisünnitamise kunsti“, mis toob kaasa häälerühmade ebaühtluse ja kalgi kõla (Kasemets 1925: 102). Eduard Kõomägi, keda ajaleht Lääne Elu tituleerib heliloojaks, pidas üheksa aastat hiljem sama teose esitust Helilt ja kohalikult meeskoorilt „ootamatult hästi õnnestunuks“ (Kõomägi 1934a). Võib arvata, et kuigi Haapsalu lauljad asjaarmastajatena tööpoolest ei vullanud toonisünnitamise kunsti, olid koori oskused tegutsemise tippajal päris kõrged, mida näitab ka tõik, et ühena kuuest Eesti koorist osales Heli 1928. aasta üldlaulupeo eri-

---

<sup>116</sup> „Messia“ ettekanne Haapsalus toimus vaid kaks nädalat enne IX üldlaulupidu, kus see teos oli August Topmani juhatusel ja Heli kaastegevusel samuti kavas. Seetõttu oli Haapsalu kontsert Heli koorile omamoodi peaproov.

<sup>117</sup> Sama tendents – külalismuusikute ülivõrdes kiitmine ja vähene tähelepanu kohaliku muusikaelu saavutustele, väärtustele ja inimestele, sealhulgas ka Kreegi tegevusele – paistab Lääne Elu lugedes sageli silma. Võibolla oli see omamoodi provintslik mentaliteet – ajakirjanikud, oskamata anda (muusikale) iseseisvaid hinnanguid ja otsustusi, tunnustasid suhteliselt kriitikavabalt kõike, mis tulnud pealinnast või välismaalt.

kontserdil Händeli „Messia” ettekandel.<sup>118</sup> Kindlasti aitasid selleks kaasa koori pikaajalised kogemused vokaal-sümfooniliste teoste laulmisel.

Lisaks suurvormidele võttis Kreek Heli programmidesse muidugi ka ulatuslikumaid ja lühemaid laule nii Eesti kui ka lääne muusikast, sh üldlaulupidude repertuaari. Nagu LÕS-i koor, laulis ka Heli vaid paari Kreegi enda teost: 9. detsembril 1924 kõlas Jaani kirikus Taaveti laul nr 104 (TMM M11: 1/38) ja 1933. aasta üldlaulupeo ettevalmistuseks õpiti „Ma kõndisin vainul”.

Seega iseloomustas Cyrillus Kreeki Heli segakoori dirigendina kõrgete eesmärkide püstitamine, mis seisnes paljude kunstmuusika tippsuurvormide ettekannetes. Nende esitamise nimel oli Kreek valmis minema mitmele kompromissile, mida tingisid tema paiga ja vahendite piiratud võimalused: olulisem, kui partituurist täpselt kinni pidada, oli see, et teos jõuaks elava ettekandeni ja rikastaks paikkonna muusikaelu.

Samasugune lähenemine oli tegelikult Eesti ja Euroopa tollasele kontserdipraktikale, arusaamadele ja esteetikale laialt omane: mitmed Kreegi käe all kõlanud suurvormid olid paljude asjaarmastajatest kooride lemmikud, mida ettekandeks mugandati ja seati ümber vastavalt kohalikele oludele ning esitati parimal võimalikul moel. Kreegi-aegse Haapsalu eripära oli selliste pingutuste ja kogemuste uudsus, järjekindlus ja suurvormikontsertide korrapärasus. Varem oli vaid August Tamberg katsetanud kohaliku eesti koguduse ja Kungla kooriga üksikute suurteoste esitust,<sup>119</sup> 1920-ndatel ja 1930. aastate algupoolel tuli aga linnas vähemalt üle aasta ettekandele uus helitöö ning lisaks korrati mõnda varemõpitud.

### 3.3.1.2. Haapsalu Meeslaulu Ühingu meeskoor Eesti meeskooride kontekstis. Koori tegevus ja tähtsus Haapsalu muusikaelus

Eesti meeskooriliikumine oli iseseisvusaja algul sõjaoludest ja majanduslikust kehusest tingituna tõelises madalseisus. Tallinna Meestelaulu Seltsi asutamisega 1916. aastal oli küll meestelaul uuesti ellu äratatud, kuid teisi püsivalt te-

<sup>118</sup> Teised „Messiat” laulnud koorid olid Estonia Muusika Osakonna (EMO), Miina Härma lauluseltsi, Rakvere luteriusu kiriku ja Tallinna Jaani koguduse segakoor ning Tallinna Meestelaulu Seltsi (TMS) meeskoor („IX Eesti üldlaulupeo juht...” 1928: 111). Neist EMO, Härma lauluselts ja Jaani koguduse koorid ning TMS olid Eesti tollased juhtivad kõrgetasemelised koorid.

<sup>119</sup> Õieti on mul andmeid vaid ühe suurvormi – Mozarti „Requiem” esitusest 1915. aastal August Tambergi käe all („Haapsalu kirikukroonika...” 1999: 109). Kahjuks ei ole uuritud Haapsalus elanud baltisakslaste muusikaelu, mistõttu pole midagi teada nende lauluseltside võimaliku tegevuse ja repertuaari kohta.

gutsevaid meeskoore oli esialgu keeruline luua. Eesti Lauljate Liidu rajamine 1921. aastal ja kaks aastat hiljem toimunud laulupidu olid koorielu esmased virgutajad, mis tõid kokku mitukümmend uut kooritäit lauljaid.<sup>120</sup> Järgneva kahe kümnendi jooksul lisandus entusiastlike koorijuhtide initsiatiivil ja riikliku kultuuripoliitika toel veel terve hulk organisatoorseid ja repertuaarialaseid samme meestelaulu edendamiseks. Need olid meeskooride sektsiooni loomine ELL-i juurde 1927. aastal, noodivihikute „Eesti Meeslaul“ publitseerimine,<sup>121</sup> Muusikalehes meeskooridele oma rubriigi („Meeskooride nurk“) sisseseadmine ning lisaks meeskooride rohkearvulisele esindatusele üldlaulupidudel ka ülemaaliste igasuviste meeste laulupäevade korraldamine alates 1933. aastast. Niisugused meetmed korrastasid ja aktiveerisid meeskooride tegevust tõhusalt ning küllap rõõmustas anonüümne autor Muusikalehes 1934. aastal kõigiti õigustatult, kui kirjutas meestelaulu tõusuajast, üha uute meeskooride loomisest üle maa, neist paremate edust ja kõrgeastatusest kodu- ja välismaal (Muusikaleht 1934 nr 5/6: 122–123).

Iseseisvuse viimane aastakümme oli Eesti meestelaulule tõepoolest hea aeg, mil siinsed meeskoorid olid suutelised efektiivselt teostama neid kahetisi funktsioone, mida neilt ajalooliselt ja kohaliku kultuurikonteksti arvestades oodati: täita kõikvõimalikel rahvuslikel, seltskondlikel ja poliitilistel üritustel esindusülesandeid ning samas anda kontserte, mille eesmärgid on esmajärjekorras kunstilised (Lippus 2007: 111, 123).<sup>122</sup> Sealjuures pidasid ELL-i meeskooride sektsiooni juhid eriti oluliseks nimelt iseseisvate heatasemeliste kontsertide korraldamist ja taunisid „sihipärast tööd killustavaid kõrvalisi esinemisi [...] igasu-

---

<sup>120</sup> Esimeste iseseisvusaegsete laulupidude meeskooride arvu dünaamika on esmapilgul paradoksaalne: 1923. aastal osales 58, 1928. aastal 25, viis aastat hiljem 43 ja 1938. aastal 50 meeskoori. Ent kui vaadata lauljate hulka, siis selgub, et 1923. aastal oli koori keskmiseks suuruseks 23 meest, järgmisel 53, 1933. ja 1938. aastal vastavalt 38 ja 34 meest. See näitab, et 1923. aastaks rajatud koorid olid peamiselt ajutised, vaid laulupeoks kokkutulnud seltskonnad. Hiljem osalenud väiksem kooride arv, kuid samas suuremad koosseisud viitavad meeskooride tegevuse stabiliseerumisele ja suuremale organiseeritusele („VIII Eesti laulupeo juht...“ 1923: 116; „IX Eesti üldlaulupeo juht...“ 1928: 95; „Eesti X üldlaulupidu...“ 1933: 101; „XI üldlaulupeo juht...“ 1938: 119).

<sup>121</sup> Meeskooride sektsiooni esmasteks töödeks oli meeslaulu-ühingute tegevuse ühtlustamine: võeti vastu „normaalpõhikiri“, mida soovitati kõigile ühingutele, seati sisse ühtne valgepõhjaline tumeda randiga meeskooride vormimüts jne (Muusikaleht 1929 nr 9: 283). „Eesti Meeslaul“ ilmus esmalt õhukeste vihikutena (kokku 61 vihikut) ning sarja lõpul 1940. aastal kokkukõidetud noodina, mis sisaldas 64 laulu. Noodiraamatu eessõna järgi on laulud „trükitud 1934–1939. aasta jooksul eesti meeskooride jooksvateks tarveteks“ („Eesti Meeslaul I sari“ 1940: 3).

<sup>122</sup> Urve Lippus (Lippus 2007: 110–125) võrdleb Eesti meeskooriliikumise ajaloolist tausta ja eeldusi Saksamaa ja Põhjamaade omaga ning leiab, et need on suhteliselt erinevad. Siinses meeskooride tegevuses jäid klubilised ettevõtmised tagaplaanile, pigem olid esikohal kunstilised eesmärgid ja kontsertide andmine. Samas on meeskooriliikumine alati olnud „valgustuslik, rahvuslik ja sageli poliitikasse sekkuv“ (Lippus 2007: 111) ning nii võib ka eesti meeskooride rolli käsitada tõepoolest kahest osapooltest koosnevana.



gustel aktustel, pidustustel, juubelitel” (Muusikaleht 1936 nr 12: 273). Siiski jäid ka viimased eelkõige meeskooride pärusmaaks.

Haapsalu Meeslaulu Ühingu (HMÜ) lugu peegeldab üsna kujukalt Eesti meeskooride eelpool visandatud üldist arengut. Selle koori käivitamist ja tegevust mõjutas aga asjaolu, et Läänemaal näis huvi meestelaulu vastu olevat isärانى tagasihoidlik: kui 1923. aasta laulupeol esindas maakonda vaid Kullamaa 18-liikmeline meeskoor („VIII Eesti laulupeo juht...” 1923: 116), siis viie aasta pärast polnud sedagi ning 1930. aastate kahele laulupeole sõitis Läänemaalt vaid HMÜ koor.

Haapsalu meeskoor sai alguse 1927. aasta novembris, mil tosinkond „lauuarmastajat härrat koondus ühiseks pereks Haapsalu Laulumeeste nime all” (Lääne Elu 5.11.1937). Õieti oli meeskoori loomise idee tärganud juba varem, kuid dirigenti ei leitud, sest Cyrillus Kreek ja teised soovitud kandidaadid olid esialgu ära öelnud. Lõpuks oli juhina valmis tegutsema Läänemaa haridusosakonna nõunik, kohaliku õigeusu kiriku koorijuht Aleksander Aren. Neli aastat hiljem kerkis dirigendiprobleem uuesti ja siis rakendati ajutiselt sellele kohale klaverimängija Teder, viiuldaja Jaan Pakk ja koguni tollane Tallinna Konservatooriumi üliõpilane Gustav Ernesaks, kes sõitis pealinnast paaril korral nädalas Haapsallu proove tegema.

Kõige stabiilsem ja elavam periood koori tegevuses algas 1932. aastal, kui dirigendiks hakkas Cyrillus Kreek. Tolleks ajaks oli meeskoor registreeritud ELL-i juures ja kandis teiste omasugustega sarnast nime: Haapsalu Meeslaulu Ühing. Kooril oli oma põhikiri, kodukord, märk, vormimüts ja alates 1934. aastast ka lipp. Meeskoori koosseis oli kogu tegevusajal väike: lauljaid oli umbes 20, 1930. aastate keskpaiku mõnevõrra rohkem: 25–30. Lisaks oli ühingul veel paarkümmend toetajaliiget, kes aitasid koori rahaliselt ja korralduslikes töödes, sh Läänemaa III laulupeo ja ülemaalise meeslaulupäeva organiseerimisel. HMÜ tegevuse lõpetas Nõukogude okupatsioonivõim 1940. aasta varasügisel.<sup>123</sup>

Cyrillus Kreegi dirigenditegevust ja repertuaarivalikut HMÜ meeskoori juures näis oluliselt määravat asjaolu, et koor oli oma linna ja maakonna ainus meeskoor ja sel tuli täita mitmesuguseid esindusülesandeid, andes kontserte erinevatel tähtpäevadel ja kirikupühadel. Nii laulis koor detsembriülestõusu 10.

<sup>123</sup> Nagu muud vabatahtlikud ühendused ja seltsid, saadeti laiali ka HMÜ. Selle asemele loodi lühikeseks ajaks Haapsalu segakoor Johannes Hiobi juhtimisel. Saksa okupatsiooni ajal meeskoori tegevus taastati, kuid Cyrillus Kreek seda enam ei juhitanud. Uuesti asus meeskoor Haapsalus tegutsema 1951. aastal, seegi kord ilma Kreegita (Ollino 1998: 6, 9).

1944. aastal hävisid sõjatulekahjus HMÜ meeskoori materjalid, noodid ja muu vara, mistõttu iseseisvusaegse tegevuse tervikülevaade jääb paratamatult lünklikuks.

aastapäeval, 2. detsembril 1934 Jaani kirikus, sealsamas 1934. ja 1936. aasta pal-  
mipuudepäeval, taevaminemispäeval 1935, Juhan Simmi, Karl Eduard Söödi ja  
Tammsaare sünnipäevade tähistamisel jne (HMÜ meeskoori kavad: TMM M11:  
1/38, Ollino 1998: 6). Nende kõrval toimus muidugi ka iseseisvaid, vabalt vali-  
tud kavadega kontserte, näiteks 4. detsembril 1932 LÜG aulas, mille programmi  
oli koori tollane uus dirigent Kreek koostanud erinevate maade – Eesti, Soome,  
Ungari, Norra – muusikast, või samas 19. jaanuaril 1935 asetleidnud kontsert,  
mille peateoseks oli Max Bruchi „Frithjof”. Piduliku kontserdiga tähistati LÜG  
saalis 7. novembril 1937. aastal koori kümnendat sünnipäeva. Sel puhul avaldas  
ajaleht Lääne Elu lühikese ajaloolise ülevaate meeskoori tegevusest, millest sel-  
gub, et tööperioodil toimunud kolmekümnest kontserdist on kolmteist olnud  
vaimulikud, ülejäänud ilmalikud ning lisaks kodulinnale on koor esinenud veel  
Kärdlas, Lihulas, Märjamaal ja Ridalas (Lääne Elu 5.11.1937).<sup>124</sup> Juubelikontserdi  
kava, mille koori dirigent Kreek oli ajalehe teatel lubanud koostada möödunud  
aastate parimatest lauludest, sisaldas peamiselt Eesti muusikat – Rudolf Tobiase  
„Neenia”, Aleksander Läte „Pilvedele”, Mart Saare „Ainult pääle varju”, Verner  
Nerepi, Konstantin Türnpu, Artur Kapi ja Evald Aava laule. Suurematest teos-  
test lauldi Griegi kantaati „Uus isamaa” ja Mendelssohni „Pidulaulu kunstni-  
kele”. Nagu tollal tavaks, oli juubelikontsert segakavaga, koorinumbrate vahel  
mängis klaveritrio ja Helmi Betlem esines soololauludega (TMM M11: 1/40).

Kui vaadata HMÜ repertuaari üldisemalt, siis valdavalt koosnes see Eesti  
heliloojate lauludest, millest on Kreegi käe all korduvalt esitatud Tobiase „Eks  
teie tea” ja „Neenia”, Aleksander Läte „Pilvedele” ja „Kuldrannake”, Tuudur  
Vettiku „Su Põhjamaa päikese kullast”, Juhan Simmi „Oma saar”. Lääne muusi-  
kast juhatas Kreek Bachi koraaliseadeid, mitu korda olid kavas ka Wagneri „Üks  
kindel linn” ja „Palverändurite koor”, Mozarti „Ave verum” ning Sibeliuse,  
Palmgreni jt Soome komponistide laule. Enamik neist lugudest kuulusid Eesti  
meeskooride raudvarasse ja paljud ka laulupidude programmi. HMÜ lemmik-  
teosed olid säilinud kontserdikavade põhjal otsustades Tobiase „Eks teie tea” ja  
Wagneri „Palverändurite koor”, mida esitati kokku vastavalt kuus ja seitse kor-  
da. See on märkimisväärne asjaolu, kuna kumbki neist helitöödest ei kuulunud  
Eesti tollase juhtiva meeskoori, Tallinna Meestelaulu Seltsi (TMS) repertuaari

---

<sup>124</sup> 30 kontserti pole tegelikult kuigi suur arv, eriti kui võrrelda mõne teise, näiteks Viljandi Heli-  
kunsti Seltsi meeskooriga, mis andis ainult 1934. aasta jooksul kokku 19 iseseisvat kontserti (Muusi-  
kaleht 1935 nr 4). Ent Haapsalu meeskoor oli esimesed viis aastat tegutsenud ajutiste dirigentide käe  
all, mil ka kontserte toimus vähe.

ning mõlemad on tehniliselt küllaltki nõudlikud teosed.<sup>125</sup> Seega siis oli tegemist eelkõige Kreegi maitse-eelistusega. Sama võib öelda ka vokaal-sümfooniliste suurvormide kavvavõtmise kohta: HMÜ osales mitmel korral esitustes, mille jaoks liitis Kreek kõik Haapsalu koorid. Peale selle õpiti ja esitati vähemalt kolm kantaati meeskoorile: Bruchi „Frithjof“, Griegi „Uus isamaa“, Mendelssohn-Bartholdy „Pidulaul kunstnikele“ ning lisaks koore Johan Tamverki oratooriumist „Taavet ja Koljat“. Kui nimetatuist kaks esimest olid ka TMS-i kavas, siis näiteks „Pidulaul kunstnikele“ („An die Künstler“ *op.* 68) valmistati ette üksnes kohalike Haapsalu jõududega: Friedrich Schilleri teksti tõlkis koolitegelane Markus Univer, HMÜ andis kooripartii 1934. aastal välja oma kulu ja kirjadega (asub RR KrN 24A/Mendels), Kreek seadis orkestripartiidi klaverile ja kutsus kontsertidele osalema neli külalissolisti. Selle kohta, et mõni teine Eesti meeskoor oleks veel Mendelssohni „Pidulaulu“ ette kandnud, andmed puuduvad.

Niisiis püüdis Cyrillus Kreek ka HMÜ meestega õppida suhteliselt keerukat repertuaari, mis pidi väikesele amatöörkoorile olema parajaks väljakutseks. Ja nagu ikka, ei komponeerinud Kreek oma meeskoorile ise ühtegi teost. Mis puudutab HMÜ tehnilist ja muusikalist taset, siis on, nagu Helit, vähesed ja napolisõnalised Lääne Elus ilmunud arvustused ka meeskoori kõrgelt tunnustanud, nimetades toimunud kontserti nauditavaks ja kunstiküpseks (Lääne Elu 24.03.1934) või tõdedes, et koor on „saavutanud maitsekuselt ning dünaamiliselt väljatöötuselt silmapaistvaid peensusi“ (Lääne Elu 9.11.1937). Teiste Eesti meeskooridega võrdles HMÜ-d 1938. aasta üldlaulupeo eelproovis Evald Aav, kes oli koori kiitnud sõnadega: „Arvasin, et alla 40-mehelist koosseisu ei suuda meeskoor üldse tõusta rahuldavate tulemusteni – kuid Haapsalu 25-meheline koor oma saavutustega täna oli mulle lausa üllatuseks.“ (Lääne Elu 15.03.1938). Lisaks kõnealusele 1938. aasta laulupeole osales HMÜ koor ka viis aastat varem toimunud X üldlaulupeol 24 lauljaga.

<sup>125</sup> 1932. aasta Muusikalehtedes nr 7/8 ja 9 (lk 179–180 ja 206) oli kirja pandud kogu Tallinna Meeslaulu Seltsi repertuaar eesmärgiga näidata, et „TMSi juures l ä b i l ö ö n u d laulud enamikus püsivad ka teistes koorides“ (Muusikaleht 1932 nr 7/8: 179). Kokku oli repertuaarinimistus 85 Eesti ja 98 välisautorite laulu. Tobiase „Eks teie tea“ puudumine sellest on minu jaoks üllatav: miskipärast ei levinud populaarse segakooriversiooni kõrval kuigivõrd teose meeskoorivariant. Samas uuenes ja avarus TMS-i repertuaar alates 1930. aastate keskpaigast olulisel määral seoses uute dirigentide Gustav Ernesaksa (1935–1937) ja Alfred Karindiga (alates 1938. aastast).

Saari Tamm, kes uuris põhjalikult siinsete meeskooride repertuaari 1920. ja 1930. aastatel Tartu Akadeemilise Meeskoori, Tartu Meeslauluseltsi ja Tallinna Meeslaulu Seltsi põhjal, kinnitas, et valdavalt võeti kavadesse eesti muusikat (populaarsemad autorid olid Mart Saar, Konstantin Türnpu ja Artur Kapp) ning selle kõrval oli tähtis koht ka soome ja läti päritolu lauludel (Tamm 2008: 80, 81). Seega paigutus HMÜ põhijoontes Eesti meeskooritraditsiooni põhivoolu, kuid eristus sellest siiski mõnede vähemtuntud muusikaliste leidude poolest.

Haapsalu Meeslaulu Ühingu tähtsaimaks kodulinnas organiseeritud ettevõtmiseks oli suurejooneliselt korraldatud III ülemaaline meeslaulupäev 21. juulil 1935. aastal. Nagu varem märgitud, otsustas ELL-i meeskooride sektsiooni juhatus alates 1933. aastast korraldada igal suvel erinevates Eesti linnades meeslaulupäeva. Esimene neist toimus Tallinnas X üldlaulupeo raames, teine 1934. aastal Pärnus ja kolmas aasta hiljem Haapsalus. Ettevalmistus oli nii mahukas, et lisaks HMÜ-le oli kohaliku ajalehe järgi töösse haaratud kuus toimkonda linna seltskonnategelastest eesotsas linnapea Hans Otto Alveriga (Lääne Elu 12.07.1935).<sup>126</sup> Peopäevaks saabus Haapsallu 27 meeskoori ligi 1300 lauljaga, puhkpilliorkestrid ja hulk külalisi, kokku ligi 15 000 inimest. Laulupäev algas varase peaprooviga, millele järgnesid jumalateenistused linna kahes kirikus, rongkäik peatusega Tobiase mälestussamba juures ja suur kontsert lossiaias. Ühendkoore juhatasid Juhan Simm ja August Topman, puhkpilliorkestreid Julius Vaks. Laulupäevast põhjaliku ülevaate andnud Lääne Elu teatel said suurima publikumenu osalisteks Enn Võrgu „Meeste laul” ja Gustav Ernesaksa „Hakkame mehed minema” ning kogu pidu möödus imetoredasti (Lääne Elu 23.07.1935). Muusikalehe Peokroonik pealkirjastab oma pika kirjelduse kõnekalt – „Kilomeeter laulumehi Haapsalus”, nimetab laulupäeva suurimateks voorusteks täpsust, korda ja distsipliini ning peab üritust hiilgavalt kordaläinuks (Peokroonik 1935: 162).

### 3.3.2. Läänemaa laulupeod

Eesti koorielu juhtinud ELL-i põhimõtete kohaselt olid viieaastase intervalliga toimuvad ülemaalsed üldlaulupeod kooride tegevuse kulminatsiooniks, suurimaks rahvuskultuuriliseks pühaks ja töördõmu sümboliks (Vettik 1931: 204). Üldlaulupidude vahelisel ajal oli igas maakonnas soovitatav korraldada piirkondlik laulupidu, mille programm ja osavõtjaskond tuli samuti kooskõlastada Lauljate Liiduga (Muusikaleht 1930 nr 4: 111). Sel moel sai Eesti kooriliikumise kesksest institutsioonist ühelt poolt piirkondlike laulupidude koordineerija ja järelvaataja, teiselt poolt aitas ELL trükkida kohalike laulupidude noote ja kava-

---

<sup>126</sup> Muusikalehes anti üksikasjalik ülevaade Haapsalu meeslaulupäeva organiseerimisest ja finantsseisust. Sellest ilmneb, et ettevalmistused ja päeva korraldamine olid tõepoolest väga laiaulatuslikud tööd. Näiteks tuli pääsmete ja kavaraamatute (juhtide) müügi kõrval tegelda ka õlgede müümisega küllasõitvate meeste magamisalusteks. Õlgede eest sai tulude poolele kanda 35 krooni ja 75 senti. Kokkuvõttes jäi Haapsalu laulupäeva majanduslik tulemus plussi: ELL-i meeskooride sektsioon teenis 431 krooni ja 40 senti (Muusikaleht 1935 nr 9: 191).



Pilt 11. Läänemaa III laulupidu 28. ja 29. juunil 1925. Kooride üldjuht oli Cyrillus Kreek (Anne Kreegi erakogust)

raamatuid, saatis vajadusel appi muusikalisi jõude ja kajastas toimunut tavaliselt põhjalikult Muusikalehes.

Samade koostööprintsipiide alusel toimusid iseseisvusajal Läänemaa kolmas, neljas ja viies laulupidu, vastavalt 1925., 1931. ja 1934. aastal. Tõsi – neljanda laulupeo toimumisaja ja programmi osas ilmnisid Haapsalu korraldajate ja ELL-i vahel suured erimeelsused. Nimelt oli lauluselts Heli muusikatoimikond, kuhu kuulusid teiste hulgas ka Kreek, Jaan Pakk ja Johan Tamverk, pannud 1930. aasta suveks kokku kahepäevase laulupeo programmi, mis sisaldas 25 laulu (Lääne Elu 14.09.1929). Nii ulatusliku plaaniga ei olnud Lauljate Liidu juhtkond nõus, lubades vaid ühepäevast üritust 15 lauluga, põhjendades oma otsust „suurte majanduslikkude kuludega ja korterite puudusega lauljatele ja publikule väikeses Haapsalus, mis sünnitaks ülepääsmata raskusi korraldajatele” (Lääne Elu 9.11.1929). Läänemaa laulupeo organisatorid pidasid omakorda sellist lahendust „eluvõraks” ja täiesti vastuvõetamatuks. Lõpptulemusena jäi 1930. aastaks plaanitud pidu hoopis toimumata ning leidis aset aasta hiljem 2. augustil 1931 esialgsetest kavadest märksa tagasihoidlikumana. Võimalik, et lisaks varem kirjeldatud probleemidele „Requiemi” esitusega oli nimelt see vastuolu põhjuseks, miks Cyrillus Kreek jäi Läänemaa IV laulupeost täiesti kõrvale. Ülejäänud kahel oli ta kooride üldjuht.

Iseseisvusaja esimene, Läänemaa III laulupidu toimus 28. ja 29. juunil 1925 ja oli pühendatud Haapsalu kui mudaravikuurordi 100-aastasele juubelile.<sup>127</sup> Peo korraldas laulu- ja mänguselts Heli, muusikalise programmi pani kokku Cyryllus Kreek üksinda. Tõenäoliselt oli kahe aasta tagusest Eesti üldlaulupeost möödas just optimaalne aeg, et lauluvaimustus püsiks ja väsimust poleks – igatahes „tõttasid koorid kõige kaugemaistki maakonna nurkadest, kõige üksildamatest metsasaludest end ülesse andma“ („III Läänemaa Laulupeo eeskavad...“ 1925: 4). Lisaks Läänemaa kooridele osalesid kuus koori Tallinnast ja Nõmmelt ning Jäned, Põltsamaa, Pärnu ja Kunda lauljad. Peole registreerunud 46 segakooriga (kokku 1649 lauljat) ning kuue pasunakooriga oli see iseseisvusaja suurim laulupidu maakonnas („III Läänemaa Laulupeo eeskavad...“ 1925: 18–19).<sup>128</sup>

Cyryllus Kreegi koostatud Läänemaa III laulupeo kava koosnes 19 laulust ning oli muusikaliselt küllaltki nõudlik. Repertuaaris olid mõistagi mõned üldlaulupidude traditsioonilised lood, näiteks Hermanni „Isamaa mälestus“, Miina Härma „Enne ja nüüd“ ja Saebelmanni „Palve“, Kunileiu „Sind surmani“ ja „Mu isamaa“, kuid peale selle veel hulk oma aja värsket lauluvara. Nii ilmus Läänemaa III laulupeo noodis esmatrükis Mart Saare „Tere kuusi, tere petäj!“ ja Kreegi enda „Mu süda, ärka üles“. Mitme laulu uudsus seisnes asjaolus, et tolle ajani traditsiooniliselt meeskoorirepertuaari kuulunud laulud kõlasid laulupeol Kreegi kirjutatud segakooriseadetes, näiteks Konstantin Türnpu „Kevade tunne“, Aleksander Läte „Mu õnn“, Friedrich Saebelmanni „Ellerhein“, Rudolf Tobiasi „Oh jäta kõik kaebed“.<sup>129</sup> Kõnealuse laulupeo muusikaline kõlapilt kaldus pigem lüürilisse, vaoshoitud meeleollu: kavast puudusid mõned tuntud vägevad laulupeolaulud, näiteks Lüdigi „Koit“ ja Saebelmanni „Kaunimad laulud“, see-eest olid seal kammerlikud Juhan Aaviku „Vaenelaps“, Miina Härma „Küll oli ilus mu õieke“, eelnimetatud „Mu õnn“, „Palve“ ja „Mu süda, ärka üles“. Kui lisada novaatorlikule ja mittelaulupeolikule repertuaarile veel paljude teoste tehniline keerukus, siis on selge, et kooridele osutus niisuguse kava õppimine tõsiseks või isegi üle jõu käivaks ülesandeks. Laulupidu arvustanud Anton Kasemetsa tähelepanekul oligi raskemate laulude esitamisel seisnud „osa laul-

---

<sup>127</sup> 1825. aastat loetakse Haapsalu kuurordi sünniaastaks, kuna arst Carl Abraham Hunniuse (1797–1851) initsiatiivil ehitati siis mere kaldale esimene mudaravila.

<sup>128</sup> Kõik eelregistreeritud koorid ja lauljad kohale ei jõudnud: Anton Kasemetsa järgi oli ühendkooris tegelikult ligi 1000 lauljat, mida ta peab heaks saavutuseks, arvestades Läänemaa poriseid ja põhjatuid teid (Kasemets 1925: 103). Ka tuhatkonna lauljaga jäi pidu siiski maakonna suurimaks.

<sup>129</sup> Arvatavasti esitati neid laule 1925. aasta Läänemaa laulupeol segakooride esituses esmakordselt. Edaspidi ongi need pigem juurdunud segakoorivariandis ja samas Kreegi seades. Tegelikult seadis Kreek need laulud samal aastal segakoorile Lauljate Liidu väljaande „Eesti lauluvara“ (ilmunud 1925) tarvis, mille toimetajaks ta oli koos Mart Saare ja Anton Kasemetsaga.

jaid täiesti kinnissuul, osa laulis küll, kuid väga aralt, kindlusetult ja ebapuhtalt, sealjuures silmadega kramplikult noodiraamatu küljes rippudes” (Kasemets 1925: 104). Lihtsamad laulud olid seevastu välja tulnud kõlavalt ja kindlalt, kuid kokkuvõtlikult leiab arvustaja siiski, et „laulupeo puhtmuusikalised tulemused küündisid üldiselt vaevalt keskpäraseni” (Kasemets 1925: 105). Ta peab seda osalt liiga lühikese ettevalmistusaja, osalt maakonna kooride nõrga taseme ja raske kava süüks.

Läänemaa IV laulupeost 1931. aasta augustikuus jäi Cyrillus Kreek kirjeldatud põhjustel kõrvale. Kooride üldjuht oli Juhan Simm ja puhkpilliorkestreid dirigeeris Voldemar Tago. Lääne Elu kirjutab peo suurepärasest kordaminekust ja ühendkoorilaulude „õige puhtast ja jõulisest” kõlamisest, mis ajalehe arvates tulenes sellest, et kavas olid juba varasemast tuttavad laulud, mida Juhan Simm juhatab ülienergiliselt ja kaasatõmbavalt (Lääne Elu 5.08.1931). Võib arvata, et tehniliselt teostuselt oli see laulupidu tõepoolest varasemast tugevam, andes vististi samas järgi muusika huvitavuse ja uudsuse osas.

Läänemaa V laulupidu toimus 8. juulil 1934. Erinevalt varasematest pidudest osalesid sellel segakooride ja puhkpilliorkestrite kõrval ka mees- ja naiskoorid. Tõsi, meeskoore oli kolm ja naiskoore vaid kaks. Ka segakoore registreerus peole märksa kasinamalt kui varem: lisaks kolmeteistkümnele maakonnakoorige tuli külalisena Haapsallu vaid Ambla segakoor. Laulupeo ühendkoore juhatas Cyrillus Kreek ja pasunakoore Juhan Simm. Kõnealuse laulupeo repertuaar oli eelmistest pidudest palju tagasihoidlikum ja traditsioonilisem. Pooled neljateistkümnest kõlanud koorilaulust pärinesid aasta varem toimunud kümnenda ja ülejäänud kahe sellele eelnenud üldlaulupeo kavadest. Kohalik ajaleht pidas laulupidu, nagu ikka, hiilgavalt kordaläinuks, tõstes esile meeskooride esinemise, mille puhul oli iseäranis suurt vaimustust äratanud Miina Härma oma „Meeste laulu” dirigendina (Lääne Elu 10.07.1934). Eduard Kõomägi tunnustas Muusikalehes samuti meeskooride esinemist, eriti peo raames toimunud HMÜ vaimuliku kavaga erikontserti lossikirikus (Kõomägi 1934b: 177).

Iseloomustades kokkuvõtlikult Kreegi tegevust dirigendina, võib öelda, et ta seadis endale kõrged eesmärgid, võttes repertuaari tema jaoks huvitavat kunstiväärtuslikku muusikat. Kompromissitu kavavalikuga kaasnes sageli kohalikest oludest paratamatult tulenev vajadus teha järeleandmisi teoste esitamisel ning vahel pidi leppima kontserdi keskpärase tulemuse ja kriitilise arvustusega. Kui võrrelda Kreegi dirigenditegevust Haapsalu-aastate alguses ja iseseisvusperioodi lõpul, siis näib, et aja jooksul muutus tema lähenemine realistlikumaks ja pragmaatilisemaks, mis väljendus näiteks 1934. aastal varasemast tunduvalt

lihtsamal Läänemaa laulupeo programmis ning vokaal-sümfooniliste suurvormide esituste arvu kahanemises ja lõpuks hääbumises alates 1930. aastate keskpaigast.

### 3. 4. Cyrillus Kreek ja eestirootslaste muusika

Cyrrillus Kreegi laiahaardeline muusikaline tegevus Läänemaal hõlmas ka eestirootslasi, suurimat kohalikku rahvusvähemust. Õieti oli Kreek esimene professionaalne eesti muusik, kes tundis sügavat huvi siinse rootsi kogukonna omanäolise kultuuri vastu: ta kogus nende rahvamuusikat, eriti rahvapäraseid koraalivariante, edendas kooriliikumist, mis tipnes 1933. aastal rootslaste laulupeo korraldamisega Haapsalus, ja oli eestirootslaste esimese gümnaasiumi ainus muusikaõpetaja. Kreegi aktiivse kohalike rootslaste muusikaga seotuse põhjusi võib välja tuua kolm: esmalt ühendasid teda selle kogukonnaga isiklikud ja perekondlikud kontaktid. Teiseks pakkus rootsi rahvapärimus, eelkõige koraaliviisid, Kreegile huvi nii loomingulisest kui ka folkloristlikust aspektist ning samas oli nende kogumine ja üleskirjutamine loomulik jätk samasugusele tööle eesti materjaliga. Ja lõpuks – Kreek käsitas Läänemaa muusikaelu tõepoolest ühe tervikliku tööpõlluna, tundes vastutust selle kõigi osade hoolika harimise eest.

Käsitledes Cyrillus Kreegi ja eestirootslaste vahelisi kontakte ja vastastikuseid mõjutusi, toon välja tema isiklikud sidemed rootslastega ning helilooja rolli eestirootsi kogukonna muusikaelus. Mõistmaks, millises kultuurilises ja ühiskondlikus kontekstis need kontaktid ja koostöö toimusid, annan esmalt lühiülevaate rannarootslaste kaugemast ajaloost ja olukorrast Eesti Vabariigi aastatel.

#### 3.4.1. Rannarootslased Läänemaal

Rootslased asusid Eestisse elama 13. sajandil alanud pika sisserände käigus. Endanimetusena kasutatav *aibofolke* (saarerahvas) peegeldas nende traditsiooni-



list asuala Lääne-Eesti saartel ja rannikul.<sup>130</sup> Selles piirkonnas moodustasid nad arvukaima vähemuse ning 20. sajandi esimestel kümnenditel nende rahvaarv kasvas: kui 1922. aastal elas Eestis üle 5000 rootslase, siis 1934. aasta rahvaloenduse järgi elas neid riigis juba 7641, neist 5312 Läänemaal. Seal olid rootslaste pered piirkonna kõige suurema laste arvuga ja seega kõige elujõulisem rahvusrühm („1922. a. I üldrahvalugemise andmed...” 1924: 14; „Läänemaa...” 1939: 5, 6; Kung 1991: 17).<sup>131</sup> 1930. aastate lõpul elas Eestis umbes 8000 rootslast, kellest enamik lahkus 1944. aastal Nõukogude okupatsiooni eest Rootsi.

Eestirootslaste kogukond oli traditsiooniliselt suhteliselt suletud, alahoidlik ja kokkuhoidev. Nii kujunes kahest Läänemaa vallast praktiliselt rootsikeelne piirkond: Vormsi saare elanikest moodustasid rootslased 1934. aasta andmetel 95,2%, Riguldis 95,7%. Veel kahes vallas – Paslepas ja Sutlepas oli nende suhtarv 40% ümber, kuid ka mujal elas hajutatuna üksikuid rootsi peresid („Läänemaa. Üldosa...” 1938: 96). Eestirootsi aladel kasutati erinevaid keelemurdeid, mis säilitasid väga vanu kultuurikihistusi ja erinesid oluliselt rootsi kirjakeelest. Samas toimus kooliõpetus riigirootsi keeles, mida räägiti ka siis, kui kohtusid eri piirkondade inimesed, kel muidu oli raske üksteisest aru saada (Holst 2003: 59). Paul Ariste iseloomustas rootsi kogukonna elulaadi 1935. aasta nii: „Õige konservatiivse rahvastikuna on eestirootslased säilitanud palju vana Skandinaavia kultuuri omapärasusi. Praegugi kannavad Pakri, Vormsi ja Ruhnu saarlased kas täiesti või osaliselt säilinud rahvarõivaid. Vähegi saaril on säilinud vanaaegne patriarhaalne kord suurperede ning külakondade näol. Kahjuks on aga palju vaimset vana pärimust pidanud kaduma usuliste liikumiste mõjul, sest eestirootslased on eriti alluvad liigsesse usuhardusse.” (Ariste 1935: 147).

Rannarootslased olid lihtsad inimesed, kelle tegevusaladeks olid pika aja vältel peamiselt kala- ja hülgepüük, lootsimine ning põllumajandus. 19. sajandi teise poole rahvuslik ärkamisliikumine, mis kogu Läänemaal oli tagasihoidlik, jäi kaugeks ka rannarootslaste elu- ja mõtteviisile. Olukord muutus 20. sajandi esimesel kümnendil, mil rootsikeelse kalendri avaldamine 1903. aastal, Noarootsi

<sup>130</sup> Käesolevas töös, nagu kogu tänapäevases eestikeelses kasutuses, tarvitan sünonüümidena *rannarootslasi* ja *eestirootslasi*. Eestisse asunud rootslaste nimeküsimumst käsitles üksikasjalikult Paul Ariste 1935. aastal: „Ida pool Läänemerd ning lõuna pool Soome lahte asuvaid rootsi hõime kutsuvad riigirootslased *estlands-svenskar* ja *baltiska-svenskar*, s.o. eestirootslased ja baltirootslased. Eesti keeles on üldiselt kodunenud samuti kaks nimetust: *eestirootslased* ja *rannarootslased*. Luulelise nimetusena esineb rootsipoolses kirjanduses veel ka *aibofolk*, s.o. saarerahvas, mis on saadud C. Russwurmi tuntud rannarootslasi käsitava teose pealkirjast „Eibofolke”. Algupäraselt on viimane nimetus tähistanud üksnes Pakri saarte elanikke.” (Ariste 1935: 146).

<sup>131</sup> 1934. aasta rahvaloenduse järgi olid Läänemaa rootslastest tervelt 52% alla 30 aasta vanused, samal ajal kui üle 70-aastaseid oli nende hulgas vaid 5,6% . Eestlaste hulgas oli noori samal ajal 47% ja eakaid 6,8% („Läänemaa...” 1939: 6).

karskusseltsi asutamine ja esimese rootsikeelse raamatukogu komplekteerimine aitasid oluliselt kaasa rannarootslaste eneseteadvuse tõusule ja kultuurilisele edenemisele. Eriti tähtsaks kujunes 1909. aastal asutatud ühing Rootsi Hariduse Söbrad (*Svenska Odlinges Vänner* ehk SOV), mille juhtimisel arenesid järgneval kolmekümnel aastal nii koolivõrk, kultuurielu kui sidemed Rootsi riigiga. Poliitilist enesemääratlemist teostati Eesti Vabariigi aastail erakonna Rootsi Rahvaliid (*Svenska Folkförbundet*) ja selle ajalehe *Randlane* (*Kustbon*) kaudu.<sup>132</sup> Üldiselt on iseseisvusaastaid peetud eestirootslaste kultuurilise arengu jaoks soodsaks ajaks ning 1930. aastate algupoolt lausa selle kulminatsiooniks. Kümneni teisel poolel aset leidnud riiklik eestistamiskampaania tõi rannarootslaste elukorraldusse aga tõsiseid piiranguid ja muutusi: ajaloolised rootsikeelsed kohanimed tuli asendada eestikeelsetega, koolides suurenes riigikeele tundide arv jne. Rootsi kirikuõpetajatel, kes ei võtnud Eesti kodakondsust, tuli ametist lahkuda (Miki-ver 2000: 21–24 ja Schönberg 2000: 103–112).

Seega, 1920. aastate algul, mil Cyrrillus Kreek sidus end eestirootsi kogukonna muusikaeluga, oli pinnas kõigiti valmis: rannarootslased olid teadvustamas oma kultuuri väärtust ja eripära, arendasid seltsitegevust ja pürgisid paremate haridusvõimaluste poole. Rannarootslaste aspektist oli Kreegi, Läänemaa tollase autoriteetseima helilooja ja muusikajuhi aktiivne huvi nende tegevuse vastu ilmselt oluline ja vägagi teretunud.

### 3.4.2. Cyrrillus Kreegi kokkupuuted rootslastega ja eestirootsi rahvamuusikaga

Oma varaseimat kohtumist rannarootslastega on Cyrrillus Kreek toredasti kirjeldanud käsikirjalistes mälestustes. Kui tema kooliõpetajast isa Gustav võttis 1896. aastal vastu töö Vormsil, sõitis perekond hobuvankriga esimest korda läbi rootsikeelse saare, lapsed kolikoorma otsas. Cyrrilluse vanem vend Gerhard Fürchtegott (Methodius) teinud end tähtsaks, küsides vastutulnud poisilt teed omatehtud rootsi keeles: „Hola tee miik-määkadi untvart?” Poiss ei vastanud midagi, mispeale vend arvanud, et see poiss ei oskagi rootsi keelt (Kreek 1961).

---

<sup>132</sup> *Svenska Folkförbundet* asutati Haapsalus 22. märtsil 1919. Erakonna programmisteks eesmärkideks olid garantii rootsi rahvasajade ministri ametikohale valitsuses; garantii rootslaste esindatusele parlamendis; kultuurautonomia; rootsi keele võrdõiguslikkus valla tasandil ja kohtuasjades, milles osalevad rootslased, ning rootsi keelt oskav kohtunik. 1924. aastast sai *Kustbon* rootsi erakonna ajaleheks.

Vormsil olid Kreegi pere lapsed õppinud sealse rootsi keelemurde kiiresti selgeks.

Hiljem, nagu juba kirjeldatud, liitis perekondlikult Cyrillus Kreeki rannarootslastega see, et helilooja esimene abikaasa Maria Blees pärines sellest kogukonnast ning Kreek suhtles kogu Bleeside suure suguvõsaga.

Erinevaid kontakte tekkis Kreegil seoses tema elava huviga rootsi rahvamuusika, eelkõige rahvapäraste koraaliviiside vastu. Abikaasa Mariaga 1921. aastal tehtud kogumismatkal Haapsalus ja Noarootsi kihelkonnas toodi kaasa kokku 61 viisi, millest 50 olid rahvapärased koraalivariandid (TMM M11: 1/324).<sup>133</sup> Samalaadset materjali kopeeris helilooja endale kümme aastat hiljem Rootsi folkloristilt Olof Anderssonilt (1884–1964), kes käis Eestis rahvamuusikat kogumas 1931. aastal. Nimelt ilmutasid Rootsi riigi kultuuriringkonnad 20. sajandi esimestel kümnenditel suurt huvi väljaspool kodumaad elavate kaasmaalaste rahvapärimuse vastu. Erinevalt Eestist, kus sajandi alguse kogujate tähelepanu rahvapäraste koraaliviiside talletamise vastu oli tagasihoidlik, kutsus Rootsi Rahvamuusikakomisjon 1908. aastal üles pöörama iseäranis suurt tähelepanu just rahvakoraalidele kui „muusikaliselt rootsi rahvamuusika väärtuslikemaile vormidele” (Lundberg 2004: 39). Rootsi rahvamuusika uurijate hulgas oli 1930. aastate alguseks selgelt teadvustatud asjaolu, et isoleeritult elavate rahvakildude folklooris säilivad sageli eriti arhailised ja huvitavad kihistused, seega olid Olof Anderssoni ja hilisemate riigirootsi kogujate ekspeditsioonid Eestisse ja nende suur tähelepanu rahvapäraste koraaliviiside vastu kõigiti põhjendatud ja arusaadav.<sup>134</sup>

Nagu öeldud, käis Olof Andersson 1931. aasta suvel välitöödel Eestis: Vormsil, Pakri saartel, Kurkses ja Noarootsis. Tal oli kaasas fonograaf, mis paraku ei töötanud ning viisid tuli noodistada kuulmise järgi. Peale ringkäiku kohtus

<sup>133</sup> Rahvamuusikakogujatel võib mõne laulja või pillimehega tekkida erilisel hea kontakt. 1921. aasta ekspeditsiooni kõige meeldejävvamaks laulumehiks oli Cyrillus Kreegi reisikirjelduse järgi 82-aastane rootslane Mats Fagerlund Riguldist, kes öelnud, et antagu talle vaid lauluraamat kätte – tema teab kõiki viise. Kreegi seletuse peale, et tahetakse vaid vanu viise, seletas Mats: „Ma olen neid küll osanud, aga kõiki just ei tea, peab enne meelde tuletama.” („Reisikirjeldus 1921. aastast”, TMM M11: 1/326). Mats Fagerlundilt salvestas Kreek tol retkel 24 rahvapärast koraali ehk peaaegu poole ekspeditsiooni kogusaagist.

<sup>134</sup> Hulk Hiiumaal elanud rannarootslasi saadeti 18. sajandil Eestist välja, põhiliselt Ukrainasse, kus nad asutasid Hersoni linna lähedale oma küla – Gammalsvenskby. Suure näljahäda eest õnnestus Rootsi riigivõimudel 1929. aastal sealsed kaasmaalased Rootsimaale ümber asustada. Neilt kirjutasiid Olof Andersson ja Nils Stahlberg 1920.–1930. aastatel üles üle 80 rahvapärase koraalivariandi (Lippus 2006: 48–49).

1938. aastal käis Ruhnus eestirootslaste rahvamuusikat salvestamas Carl-Allan Moberg koos Rootsi Raadio moodsa tehnikaga – elektrilise plaadifonograafiga (Boström 2004: 103), millele võeti 41 rahvapärast koraalivarianti.

Andersson Haapsalus Cyrillus Kreegiga ja see kontakt osutus mõlemale rikastavaks: Rootsi folklorist sai koopiad Kreegi 1921. aasta ekspeditsioonil üles kirjutatud viiekümnest rahvapärasesst koraaliviisist, Kreek omakorda kirjutab endale ümber Anderssoni 1931. aasta korjanduse, kokku 161 viisi (Kreegi koopiad asuvad TMM M11: 1/356). 1945. aastal avaldas Olof Andersson kogu selle materjali Rootsis kogumikus „Rahvapärased rootsi koraalimeloodiad Gammalsvenskbyst ja Eestist” („Folkliga svenska koralmelodier från Gammalsvenskby och Estland”).<sup>135</sup>

Viljakas suhtlus kujunes Cyrillus Kreegil Vormsil elanud noormehe Anders Stenholmiga, kes saatis 1936. aastal Haapsallu 14 saarelt kirja pandud rahvaviisi, mille hulgas oli kuus rahvapärast koraalivarianti (asuvad TMM M11: 1/354). Sellega andis ta Kreegile märku, et Vormsi pole veel „puhtaks korjatud” ning aasta hiljem läkski helilooja omakorda saarele. Kreek käis 1937. aasta juunis-juulis läbi kaheksa küla ja kirjutab sealt üles 71 rootsi viisi, millest 51 olid rahvapärased koraalivariandid, ülejäänud ilmalikud laulud. Ka see kogu asub, puhtaks kirjutatuna, Teatri- ja Muusikamuuseumis (TMM M11: 1/327).<sup>136</sup> Anders Stenholm saatis Kreegile hiljem veel ühe kirja: 24. novembril 1939 pakkus ta Tartu tegutsenud Akadeemilise Rootsi-Eesti Seltsi juhataja professor Per Wieselgreni nimel võimalust avaldada seltsi aastaraamatu „Svio-Estonica” Vormsi erinumbriis „mõnda omapärast lauluviit eesti-rootslaste päritoluga” (Stenholmi kiri Kreegile, TMM M11: 1/107).<sup>137</sup> Lisaks lubati kirjas seltsi kõigekülgset abi juhul, kui Cyrillus Kreek sooviks publitseerida „täielikumat eesti-rootslaste lauluviiside kogu”. Ehkki „Svio-Estonica” 1940. aasta algul ilmunud numbris eestirootsi muusikat ei olnud ning seoses peatselt alanud Nõukogude okupatsiooni ja sõjaga ei saanud Kreek mõeldagi suurema viisikogu koostamisest, näitab kõnealune kiri, et 1930. aastate lõpuks oli eestirootslaste haritud ringkond hästi teadlik Kreegi rannarootslaste rahvamuusika kogudest ja tema pädevusest sel alal.

<sup>135</sup> 2003. aastal ilmus kogumikust korduustrükk. Aasta hiljem publitseeriti sellele taustaväljaandena rootsi ja eesti autorite artiklikogumik „Gamla psalmmelodier. En bok om folkliga koraler, insamling och forskning”. Projekti initsiaator Dan Lundberg hindab kõnealuses kogumikus ilmunud artiklis Olof Anderssoni kirjastatud koraale „kõige autentsemaks rootsi kultuuripärandiks” (Lundberg 2004: 57).

<sup>136</sup> Sama mapp sisaldab veel üht koraaliviisi, mille Kreek on kirja pannud 29. aprillil 1938. aastal Noarootsist. Kõnealune 1937. aasta kogu sisaldab nii meloodiaid kui ka rootsikeelseid tekste. Arvatavasti on sõnad kirjutatud hiljem juurde otse rootsi lauluraamatust: niisugust varianti on Kreek kasutanud juba ka 1921. aasta kogu puhtalt ümber kirjutades (Sarv 2002: 296).

<sup>137</sup> Akadeemiline Rootsi-Eesti Selts asutati 1931. aastal Tartu Ülikooli juurde ja võttis oma eesmärgiks eestirootslaste keele, ajaloo, folkloori jm teadusliku uurimise ning akadeemiliste kontaktide arendamise Rootsi ja Eesti teadlaste vahel. Seltsi esimees oli TÜ rootsi keele ja kirjanduse õppetooli juhataja Per Wieselgren, liikmete hulka kuulusid Gustav Suits, Harri Moora, Hans Kruus jt. Selts andis välja aastaraamatut „Svio-Estonica”.

Väga tõenäoliselt oli Cyrillus Kreek tuttav ka legendaarse kirikuõpetaja Sven Danelliga, kes töötas Noarootsi koguduses aastail 1930–1937.<sup>138</sup> Danelli ja Kreegi lähemast läbikäimisest küll jälgi ei ole, kuid olles kolleegid Rootsi Eragümnaasiumis selle asutamisest (1931) kuni 1937. õppeaasta lõpuni – Danell usuõpetuse, Kreek muusikaõpetajana – puutusid nad kahtlemata kokku. Sven Danell oli hästi kursis Kreegi rahvapäraste koraaliviiside kogu ja seadetega, rääkides sellest kirjas Olof Anderssonile (Moberg 1939: 19, vt alaptk 4.2.4). Samuti saatis kirikuõpetaja vanem õde Sigrid Danell 1934. aastal Kreegile ühe koraalivariandi, mille ta oli Noarootsist üles kirjutanud.

Kokkuvõtlikult võib öelda, et Cyrillus Kreegi kontaktid rootslastega olid nii perekondlikul kui ka folkloristliku ühistegevuse pinnal küllaltki sagedased ja pakkusid vastastikust huvi.

### 3.4.3. Cyrillus Kreegi roll rannarootslaste hariduselus ja kooriliikumises

Käsitledes Kreegi osalust eestirootslaste muusikaelus, on põhjust peatuda kahel valdkonnal: Rootsi Eragümnaasiumi muusikaõpetusel ja rannarootslaste laulupeol 1933. aastal Haapsalus.

Rannarootslaste haridussüsteem oli sajandivahetuse venestuspoliitika tingimustes sisuliselt hääbunud ning Eesti Vabariigi algusaastail tuli kogukonnal suure huvi, kuid sama suurte raskustega hakata seda taastama ja üles ehitama. Ehkki puudu oli haritud õpetajatest, nappis õppematerjali ja kooliruumi, suudeti 1930. aastaks siiski välja kujundada 6-klassiliste koolide võrk. Ent pürgimus kõrgema astme kooli loomiseks oli väga suur. Seetõttu kujunes tõeliseks rahvuslikuks suursündmuseks, kui 1931. aasta augustis avati Haapsalus Rootsi Eragümnaasium.<sup>139</sup> Gümnaasium alustas tööd ühe klassiga, hakkas tegutsema LÜG ruumides ja sai kasutada selle õppevahendeid. Kooli rahastas esialgu

<sup>138</sup> Sven-Isak Danell (1903-1981) omandas Uppsala Ülikoolis teoloogiakandidaadi kraadi ning võttis 1930. aastal vastu abiõpetaja koha Noarootsi kihelkonnas. Kahe aasta pärast sai temast pastor, kes pidas teenistusi nii rootsi, eesti kui ka saksa keeles ning oli kohaliku rahva seas tuntud ja hinnatud. Danell oli sunnitud Rootsi tagasi pöörduma 1937. aastal, sest Eesti riigivõim ei pikendanud välismaalastest kirikuõpetajate tööalust. Sven Danellist sai aastaiks 1955–1969 Skara piiskop ning Rootsi luterliku kiriku diakoonia juht. Oma Eesti-aastatest kirjutas ta kõneka ja südamliku mälestusteraamatu „Guldstrand“ (ilmunud Rootsis 1952), eestikeelses tõlkes „Kuldrannake“ (ilmunud 1999, tõlk Anu Saluäär).

<sup>139</sup> Rootsi Eragümnaasiumi avamise tähtsust rõhutas ka kuningas Gustav V Haapsallu saadetud telegramm, milles oli öeldud: „Lõpuks ometi on eestirootslased saanud kooli, mis avas nende jaoks tee ülikooli“ (Küng 1991: 14).

Rootsi konsul Folke Bökman, millele hiljem lisandus SOV ning eraalgatajate toetus („Läänemaa ...” 1938: 242; Mikiver 2000: 24). Esimesel õppeaastal asus rootsikeelset gümnaasiumiharidust saama 21 õpilast, kümnendi lõpuks oli nende hulk kasvanud kuuekümmeni („Vähemusrahvuste kultuurielu...” 1993: 178).

Kui eragümnaasiumi põhiainete pedagoogid kutsuti Haapsallu Rootsist, siis kooli muusikaõpetajana tegutses algusest peale Cyrrillus Kreek, algul kahe, teisest õppeaastast kolme ja 1936/37. õppeaastal nelja nädalatunniga (TMM M11: 1/6). Kreegi antud laulmistundide kohta pole arhiivimaterjali ja dokumente ilmsiks tulnud, küll aga leiduvad tema isiklikus raamatukogus laulmisõpikud „Ny normal-sångbok för svenska skolar” (1910; asub RR: KrN28A/Ny) ja Aksel Törnuddi koostatud „Sångkurs för skolar” (RR KrN28A/Törn), mida ta võis koolis kasutada. Arvatavasti olid tema õpetuse eesmärgid sarnased sellega, mida ta pidas oluliseks eesti lapsi õpetades – noodikirja tundmaõppimine eelkõige koraalide, rahva- ja koorimuusika alusel. Sellest, et Kreek oleks rootslastest õpilastelt rahvaviise küsinud (nagu see oli tal tavaks LÕS-is), andmeid ei ole.

Lisaks sellele, et Kreegist sai rootslaste gümnaasiumi ainus muusikaõpetaja, oli tema roll keskne ka eestirootslaste esimese laulupeo repertuaari valikul ja noodi koostamisel, kooride ühisproovide läbiviimisel ning peo juhatamisel. Laulupäev toimus 2. juulil 1933. aastal Haapsalus SOV eestvõtmisel. Sellel osales kümme rootslaste koori Läänemaalt, saartelt ja Tallinnast, kokku umbes 200 lauljaga (Lääne Teataja 1.07.1933). Nagu kinnitab Kreegi kirjavahetus, toimusid aprilli- ja maikuu aktiivsed ettevalmistused: dirigendid kirjutasid oma rõõmudest ja muredest laulude õpetamisel ning leppisid Kreegiga kokku eelproove.<sup>140</sup> Laulupeo kavas olid peamiselt Olof Anderssoni, Karl Ekmani, Otto Anderssoni ja teiste seatud uuemad rootsi rahvalaulud ja hulk rahvatantse. Cyrrillus Kreek töötles laulupäeva tarvis neljahäälsele segakoorile rootslaste ühe armastatuma rahvapärase koraali „See õnnistud päev” („Den signade dag”). Kogu laulupäeva ühendkooride kava dirigeeris Kreek.

Ajakirjanduses avaldatu kohaselt läks pidu suure vaimustusega ja kõigiti hästi. Rannarootslaste ajaleht Kustbon pühendas laulupäevale erinumbriga (28.06.1933) ning Lääne Teataja terve lehekülje (1.07.1933). Viimases antakse pikem ülevaade eestirootslaste „kultuurilisest elust, rahvuslikust liikumisest ja

---

<sup>140</sup> Läänemaa koorijuhtide kirjadest võib leida kõnekaid teateid kohapealsetest oludest: koorid olid väikesed (enamasti alla 20 lauljaga) ja algajad; leiti, et „kooskõla puhtus jääb võimata asjaks”; paaris külas oli kooriliikmete hulk ootamatult vähenenud „usuhullustusse sattumise tõttu”, mistõttu oli mitu head lauljat „loobunud lauluharrastamisest”. Üldiselt on aga ülevaated optimistlikud ja näib, et rannarootslased valmistusid oma laulupeoks suure rõõmu ja innukusega (TMM M11: 1/117; M11: 1/98; M11: 1/82).

rahvariietest”, sest, nagu kinnitab ajaleht, avaneb peopäeval Haapsalu rahval esimest korda võimalus põhjalikult tutvuda eestirootslaste „omapärase rahvakultuuriga” ning kuulda, millised on kohalike rootsi kooride „võimed lauluheledes”. Seega oli üldsuse jaoks siinsete rootslaste kultuurielu olnud tõepoolest varjatud ja kaugel ning laulupidu kujunes nende esimeseks laialdasemaks enesetutvustuseks Läänemaa eestlastele, ühtlasi ka suursündmuseks rannarootslaste rahvuslikus- ja muusikaelus. Sillaks kahe kogukonna vahel osutus Cyrillus Kreek.

## 4. Cyryllus Kreegi loomingu- ja vaimuilm

Cyryllus Kreek tegutses Eesti muusikaelus mitmekülgset umbes pool sajandit ning just sama pikk oli tema viljakas heliloojaelu. Need kaks valdkonda, millest esimene eeldab rohkem avalikku aktiivsust ja teine privaatset loomingulist kontemplatsiooni, näisid ühenduvat Kreegi isiksuses loomulikult moel tervikuks. Ometi tekib küsimus, kelleks Cyryllus Kreek end ise esmaselt identifitseeris? Kas ja mil moel tema erinevad tööhärad ja elusfäärid üksteist vastastikku mõjutasid? Arutlen neil teemadel käesoleva peatüki algusosades, võttes peamiseks lähtekohtaks Kreegi loomingupäevikud. Nende põhjal on võimalik saada ülevaade kõigepealt tema komponeerimise argipäevast – millal ja kus on helitööd kirjutatud ning kuhu paigutuvad need tema muude tegemiste kontekstis (ptk 4.1.1).

Loomingupäevikud, samuti Kreegi teoste käsikirjad pakuvad mõtlemisainet helilooja inspiratsiooniallikate ja tema loomingulise käekirja kohta. Vaatlen neid teemasid alapeatükis 4.1.2, püüdes neid siduda Kreegi isiksuse, loome- ja mõtlemislaadi ning mõnel juhul ka elukäiguga. Viimases alapeatükis (4.1.3) arutlen, kuidas ja millisteks kujunesid helilooja suhted Eesti professionaalsete muusika-institutsioonidega ja laiema muusikaavalikkusega.

Teine laiem teema ja seostekompleks, mida siin peatükis käsitlen (alaptk 4.2), hõlmab Kreegi teoste loomise asjaolusid, helitööde olulisemaid tunnuseid ja nende elukäiku Eesti muusikaelu kontekstis. Vaatlen, kas ja kuidas tema teosed jõudsid kontserdipraktikasse, kes olid esitajad ning milliseid hinnanguid need pälvisid. Ülevaates keskendun neljale erinevale teoserühmale: varane koorimuusika, „Requiem”, orkestriteosed ja koraaliseaded, mille hulgast omakorda vaatlen lähemalt üksikuid konkreetseid näiteid. Sellise muusikavaliku määrasid erinevad asjaolud. Kõigepealt on siin teosed, mis kuuluvad Eesti koorirepertuaari ja muusikaloo kaanonisse (mõned näited varasest koorimuusikast ja „Requiem”), teiseks helitööd, mille maht ületab kõik muu Kreegi loomingus (rahva- ja kirikukoraalide töötused), ning kolmandaks teosed, mille tellimused ja ettekanded olid ilmselt Kreegi heliloojaelu üks kõrghetki (1943/44. aasta orkestripalad). Nende rühmade puhul on võimalik arutada erinevaid probleeme nii Kreegi teoste sünniloos kui retseptisoonis. Kahtlemata on kõigi käsitluseluste



helitööde puhul tegemist väärtusliku osaga Kreegi loomingust, mis tervikuna on palju suurem.<sup>141</sup>

Tähelepanuväärne on asjaolu, et kuigi käesoleva teemaarenduse puhul on eesmärk näidata Kreegi loomingu ja Eesti muusikaelu konteksti seoseid, ei saa kõigi valitud helitööde puhul neid välja tuua, sest näiteks paljud koraalitöötlused on avalikkusele (seni) tundmatud ja orkestrisüüdid harva esitatud. Ent seegi võib esile tuua kõnekaid jooni nii teoste, helilooja kui ka ajastu muusikaelu kohta. Käesolevas peatükis püüan Kreegi teoseid suhestada Eesti muusikaelu erinevate valdkondadega ning sedakaudu kirjeldada ühtlasi neid kultuuriajaloolisi protsesse ja kihistusi, mille kaudu Kreek on saanud (ja saab jätkuvalt) oma tähenduse heliloojana.

„Cyrillus Kreegi vaimuilm“ on teema, mille puhul mu teekond allikate uurimisest kuni enam-vähem ülevaatliku pildi kujunemiseni on olnud täis üllatavaid ja kohati vastuolulisi avastusi. Nimelt oli Kreek laialdaste huvide ja avara silmaringiga intellektuaal, kelle teadmistest, lugemusest ja huvisuundadest paistis välja vaid n-ö jäämäe veepealne osa. Ta uuris põhjalikult muusikaajalugu, eriti heliloojate elukäiku ja teoseid, kuulas tohutu palju muusikat ja analüüsis partituure, luges mitmesugust kirjandust, aga samas ei kirjutanud neil teemadel ühtegi tööd ega jaganud teadaolevalt oma muljeid ja hinnanguid ei perekonna, kolleegide ega õpilastega. Küll aga märkis ta järjepidevalt üles andmed oma vaimse töö kohta. Neil teemadel arutlen alapeatükis 4.3, „Kreegi noodid ja raamatukogu, muusika kuulamine.“

Cyrillus Kreegi loomingu- ja vaimuilmä käsitus ei püüa anda ühemõttelisi selgitusi, põhjendusi ja vastuseid kõigile teemadele ja küsimustele. Pigem on mu eesmärk juhtida tähelepanu neile paljudele vahel vastuolulistele komponentidele, millest sünnib loovisiksuse loomingu ja elukäigu ainukordsus.

<sup>141</sup> Cyrillus Kreegi loomingupärandist saab ülevaate personaalnimestikust, milles helilooja käsikirjad on liigendatud žanride ja koosseisude kaupa ning kust võib leida järgmised alajaotused: vokaalsümfoonilised teosed, instrumentaalteosed (sümfooniaorkestrile, puhkpilliorkestrile, rahvapilliorkestrile, soolopillidele ja kammeransamblitele), koorilaulud (segakoorile, naiskoorile, meeskoorile), vokaalkammerlooming ja ühehäälnelne massilaul klaverisaataga („Cyrillus Kreek. Personaalnimestik“ 1989). Veelgi ulatuslikumalt on oma loometegevuse fikseerinud Kreek ise loomingupäevikutes, kus lisaks nimetatutele on kirja pandud ka teiste heliloojate teoste seaded originaalist erinevetele koosseisudele (vt alaptk 4.1).

## 4.1. Helilooja Cyryllus Kreek

Cyryllus Kreegile loomuomane tarve kirjutada üles erinevaid fakte ning pidada ajaraamatut ilmneb ka tema suhtumises oma heliloojatöösse: ta jäädvustas pea kõigi oma teoste käsikirjades, sealhulgas nii visandites, mustandites kui ka puhandites nende valmimisajad ning sageli ka loomiskohad.

Lisaks noodikäsikirjade varustamisele komponeerimisandmetega täitis Kreek elu jooksul mitu loomingupäevikut teabega oma helitööde kohta. Need Teatri- ja Muusikamuuseumis olevad kaustikud ja märkmikud hõlmavad eri perioode, millest ulatuslikumad on helilooja pealkirjastanud „1906–1935. C. Kreek” (TMM M11: 1/20) ja „1936–1953. C. Kreek” (TMM M11: 1/21). Sellele lisanduvad paljud dubleerivate andmetega lühemaid ajavahemikke katvad märkmikud ja lahtised lehed.<sup>142</sup> Loomingupäevikutesse kandis ta tabelilaadselt kronoloogilises järjestuses helitööde kirjutamiskuupäevad ja -kohad, täpsed pealkirjad, muusikalise lähteallika (rahvalaulu ettelaulja nimi, seadete puhul originaali autor), vokaalmuusika korral teksti kirjutaja; helitöö koosseisu ja selle, kas tegemist on seade, visandi (Kreegil „skitseeritud”), klaviiri (*Kl.-Auszug*) või partituuriga. Vahel leidub lõpuks märke teose müügi või publitseerimise kohta.

Loomingupäeviku andmetel kirjutab Cyryllus Kreek ajavahemikul 1906–1953 umbes kaks tuhat helitööd. Kuna ta jätkas komponeerimist ka hiljem, oma elu viimastel aastatel, siis võib loetelu pikendada veel ligi paarisaja nimetusega. Selle erakordselt mahuka muusikapärandi hulka kuuluvad kõigepealt ühe- ja mitmeosalised teosed, kus viimaste puhul on Kreek päevikutes üksikhaaval välja toonud osade nimetused. Samuti on ta üles märkinud teoste versioonid erinevatele koosseisudele ja suhteliselt vähestel juhtudel ka töö etapid (visand-partituur-klaviir). Kõrvuti sellega on komponist päevikus loetlenud oma seaded mees- ja naiskoorile Bachi ja Punscheli koraaliraamatute koraalidest (täpsustavana on iga nimetuse juures „seade”), rahvapäraste koraalivariantide ja kiriku-koraalide põhjal loodud segakoorikaanonid (ajavahemikus 1949–1953 kirjutata-

---

<sup>142</sup> Need asuvad TMM M11: 1/17; 1/19; 1/24. Ühes vihikus on Kreek nimetanud 45 aasta jooksul (1908–1953) loodud helitööde puhul vaid koosseisu (nt Sk; Orch jne) ja igal aastal valminud teoste arvu (TMM M11: 1/22). Teine, lahtistele lehtedele kirjutatud nimekiri, mis hõlmab samuti ajavahemikus 1908–1953 loodud teoseid (TMM M11: 1/23), on mittetäielik: sellest puudub kogu vaimulik helilooming. Arvatavasti on tegemist mustandiga loominguülevaatest, mille Kreek pidi koostama ENSV Heliloojate Liidule. Mittetäielik on ka Cyryllus Kreegi teise abikaasa Aleksandra koostatud käsikirjade nimekiri, kuhu kuulub 359 nimetust (TMM M11: 1/24).



Pilt 12. Cyrillus Kreegi juubelikontsert 18. veebruaril 1940 Estonia kontserdisaalis. Paremt: Riho Päts, Cyrillus Kreek, Aleksandra Kreek ja Eesti Vabariigi peaminister Jüri Uluots (TMM fond M11, n. 1, s. 129)

tute juures on selgitusena „kaanon“),<sup>143</sup> sõnade paigutuse enam kui kahesajale õigeusu kiriku teenistuslaulule ning teiste heliloojate sümfoonilise, ooperi- ja koorimuusika arranžeringud klaverile, puhkpilliorkestrile või originaalset erinevale koorikoosseisule.

Seega on loomingupäevikus loetletud rikkalik muusikakogum, mida võib käsitada loomingulise töö protsessi ja selle tulemuste detailse jäädvustamisena. Nagu teiste kronoloogiate puhul, iseloomustab ka siinseid andmeid täpsus, väljapeetud süsteemsus ja erapooletu lähenemine. Seda, kas mõni loominguline laps oli autori jaoks teistest olulisem või kuidas ta oma muusikat hierarhiseeris, ei ole päevikutest võimalik otseselt välja lugeda. Küll aga peegeldavad üksikajalikud andmed kõnekalt helilooja loomingulisi huvisid ja nende dünaamikat. Järgnevalt arutlengi loomingupäevikute, samuti teoste käsikirjade ja muude allikate põhjal mõne aspekti üle Kreegi loojanatuuris ja loomingulises biograafias.

<sup>143</sup> Kreegi peamiseks allikaks oli Punscheli koraaliraamat, aga ta on tarvitanud ka teisi koraalikogumikke. Loomingupäevikutes on helilooja kasutanud lühendit „Kk“ (koraalikaanon).

#### 4.1.1. Komponeerimine kui eluviis

Varaseimat loomeperioodi hõlmava päeviku sissejuhatuseks kirjutas Kreek: „Esimene katse komponeerida oli minul 13.4.1906 Kungla saalis Mamers'i majas (g-moll).” (TMM M11: 1/20).<sup>144</sup> Järgmised kaks sissekannet pärinevad 1908. ja 1909. aastast ning edasisi aastakümneid märgistab, nagu juba öeldud, umbes kaks tuhat teose- ja seadenimetust. Viimased andmed on fikseeritud 22. veebruaril 1953 (TMM M11: 1/21), millele järgnevad päevikus kajastamata jäänud hilised helitööd.<sup>145</sup>

Peatudes loomingupäeviku esimesel veerul – komponeerimise ajal – torkab silma, et Kreek on loojana tegutsenud järjepidevalt: 45 aasta vältel (1908–1953) puuduvad sissekanded teoste kohta vaid neljal aastal – 1910, 1940, 1941 ja 1945. Esimese, 1910. aasta kohta on Kreek õieti märkinud „Ei tea” (TMM M11: 1/20). Järgmised, 1940.–1941. aastate tühjad lahtrid on ilmselt seletatavad komponisti elus toimunud suurte muutustega: tööleasumine konservatooriumis, uue perekonna ja laste sünni, mis langesid kokku keerulise ajaga Eesti kultuuri- ja poliitikaelus.

Ometi võib väita, et sündmused ja protsessid välises maailmas – ühiskonnas laiemalt (Eesti riigikorras ja kultuuripoliitikas) ja lokaalsemalt (Haapsalu muusikaelus), isegi perekonnas – polnud Kreegi loometegevuse ja selle dünaamika peamised ega otsesed dikteerijad. See ei tähenda siiski, et välised impulsid poleks tema komponeerimist üldse mõjutanud. Nii olid erakordselt produktiivsed 1943. aasta ja 1955.–1956. aastad: esimene neist oli seotud Olav Rootsi tellimusega orkestriteostele ning teine ENSV Riikliku Filharmoonia puhkpillkvinteti ja Elsa Avessoni repertuaariootustega.<sup>146</sup> Kreegi loojaelus oli ka vastupidiseid

---

<sup>144</sup> Pole teada, mis täpselt oli Kreegi esimene kompositsioonikatsetus g-mollis.

Mamersi, tegelikult Meier-Mamersi maja asus Haapsalus Rüütli ja Ehte tänava nurgal ning see oli ajavahemikul 1906–1914 Kungla seltsi kooskäimise koht, kus paiknes ka seltsi raamatukogu (Jaago, Tarandi 2003: 91).

<sup>145</sup> Kreegi personaalnimestiku järgi oli helilooja viimasteks teosteks „Et tulge kuulge muhulast”, mis valmis meeskoorile 1959, naiskoorile 1959/60 ja soolohäälele klaveri saatel 1961. aastal, ning segakoorivariant tsüklist „Kuus laulu Hiiumaalt”, kirjutatud aprillis 1960 („Cyryllus Kreek. Personaalnimestik” 1989: 132, 135, 136, 92).

<sup>146</sup> ENSV Riikliku Filharmoonia puhkpillkvintett kasvas välja Jaroslavlvi kunstiansamblites tegutsenud orkestritest. 1955. aastast alates kuulusid sellesse Samuel Saulus (flööti), Herman Talmre (oboe), Roland Kriit (klarnet), Eugen Saanpere (fagott), Voldemar Uustalu (metsasarv) ja pianist Elsa Avesson. Viimane oli eriti aktiivne uue repertuaari hankija: 1. septembril 1955 kirjutas ta Kreegile, et kvintett tahaks „väga omada palasid Teie sulest. [...] See võiks olla ka süüdi vormis, et saaksime mitmekesistada ja avardada oma kava [...] Samuti võiks see olla ka midagi eesti ilmelist” (Elsa Avesson kiri Kreegile, TMM M11: 1/80).

näiteid, kus suur hõivatus pedagoogina ja kontsertide korraldajana ahendas komponeerimisvõimalusi: näiteks on väheste teoste arvuga aastad 1921 ja 1922.

Valdavalt iseloomustas Kreeki kui loojat aga siiski stabiilsus: komponeerimine oli tema jaoks nii oluline, et ta leidis selleks aega ja võimalusi nii soodsates kui ka vähesoodsates tingimustes, nii interpretide huvitatuse kui ka huvipruuduse aegadel. Helitööde arv ja selle muutumine aastakümnete lõikes ei sõltunud mitte niivõrd välistest tingimustest ja tellimuste olemasolust kui Kreegi enda loominguliste huvid ja sisemiste ressursside dünaamikast. Nii võib uute teoste nappust (1928–1930) või puudumist (1945) kahel korral, pärast „Requiem“ (1927) ja 30 orkestripala lõpetamist (1944), arvatavasti tõlgendada vajadusega ülimalt pingelise loomeperioodi järel taastuda. Ühest päevikust, kus Kreek on numbrilist arvestust pidanud iga aasta „toodangu“ kohta eraldi, ilmneb, et tema kõige viljakamad aastad olid 1949, 1950 ja 1934, vastavalt 247, 240 ja 225 helitööga (TMM M11: 1/22). Valdav osa neil aastail kirjutatust olid rahvapäraste ja kiriku koraaliviiside töötused ning kaanonid, mis olid sündinud eelkõige komponisti sügavast huvist selle valdkonna vastu, kuid millel polnud seoseid, ootusi ega vastukaja oma ajastu muusikaelulises ja kultuuripoliitilises kontekstis.

Teine loomingupäeviku ajaveerust ilmnev joon on Kreegi komponeerimise süsteemsus, mis avaldus eriti selgelt alates 1930. aastatest. Kui ta asus tööle uue teose või terve uue valdkonnaga (näiteks rahvapäraste koraalide kolmehäälsel töötlustega, Bachi koraalide meeskooriseadetega, kaanonitega Punscheli koraaliraamatu viisidele), siis pühendus ta sellele reeglina teatava kindla perioodi vältel jäägitult ja intensiivselt. Kõige tähelepanuväärsem ja ajalisel ulatuslikem näide on vahemikus 1931–1937 valminud 443 rahvapäraste koraaliviiside kolmehäälsel töötlust, mida Kreek kirjutas kõige tihedamal, 1934. aastal, keskmiselt kolm-neli päevas, vahel pidades mõnepäevaseid või pikemaid pause. Selle suure töö „soojenduseks“ oli ta 1931. aasta märtsis-aprillis seadnud kolmehäälsel naiskoorile üle saja Punscheli koraaliraamatu ja Bachi koraali.<sup>147</sup> Sama tegi ta neil

<sup>147</sup> See töö oli vägagi intensiivne. Nimetan selle näitlikustamiseks siinkohal vaid ühel päeval, 23. märtsil 1931 kirjutatud seaded. Punscheli koraaliraamatust seadis Kreek kolmehäälsel järgmised koraaliviisid: „Et kiitke Jumalat“, „Minu hing austab väga Issandat“, „Oh meile, Issand Jeesus“, „Mu elu Kristus ise“, „Mu süda, ärka üles“, „Nüüd Jumalale austust“, „Nüüd on see päev ju lõppend“, „Ma tänan sind, et oled mind“, „Sind Issand Jumal kiidame“, „Oh Jeesus Kristus, tule sa“, „Oh Jumal Looja, Püha Vaim“, „Nüüd surnu keha matame“, „Ma tulen taevast ülevalt“, „Mis oled sina, armas Jeesus teinud“, „Rahva Õnnistegija“, „Jeesus Kristus, Lunastaja“, „Üks laps on sündind Petlemmas“, „Oh kui õndsad on need pühad taevas“, „Mu süda, miks sa muretsed“, „See päev nüüd meile kätte sai“, „Lühikene, üürikene“, „Võta nüüd Issandat vägevast kuningat kiita“, „Oh leinakem ja kaebagem“, kokku 23 seadet. (TMM M11: 2/245). Samal päeval kirjutas ta Bachi järgi 21 kolmehäälsel seadet ning 5 teiste autorite koraalide alusel kogumikust „100 Meisterchoräle...“ Kõik need kattuvad eeltoodud Punscheli raamatu koraalidega (TMM M11: 2/238). Seega valmis ühe päeva jooksul kok-

kordadel, kui rahvapäraste koraaliviiside töötluste kirjutamise vahele jäi mõni ulatuslikum paus. Ent kõigi nende aastate jooksul tuli ette vaid väga üksikuid teemakaugeid kõrvalepõikeid: 9.–14. novembril 1932 on loodud „Armastuslaul 13. sajandist“ viiulile ja klaverile ning 1934. ja 1935. aastal mõned seaded puhkpilliorkestrile või klaverile Modest Mussorgski jt loomingust. 15. septembril 1937 oli lõpule viidud mahukas terviklik valdkond – kolmehäälsed rahvapäraste koraaliviiside töötlusted.<sup>148</sup>

Ka suuremad üksikkompositsioonid on Kreek ühe hooga lõpuni viinud, kirjutades loomingupäeviku järgi teost lühikest aega. Nii on ulatuslikud kooritööd valminud vaid ühe-kahe päevaga: „Meie err“ (27.–28.10.1918), „Meil aiaäärne tänavas“ (22.–23.2.1921), „Õnnis on inimene“ (20.8.1923) jne. Veelgi markantsemad on „Requiem“ kirjutamisaastad, mis enamikus jäävad 1927. aasta suvekuudesse: üksikute osade partituurid valmisid enne kui klaviirid ja kõik need on märgistatud vaid ühe kuupäevaga. Mõistagi ei tähenda ühepäevane kirjutamisaeg kogu loomeprotsessi kestvust, kuid see, kui kaua Kreek mingi kompositsiooniga mõttes hõivatud oli, pole enamasti tuvastatav. Märkmed „Requiem“ kohta näitavad, et juba 1925. aasta sügisel on skitseeritud selle *introitus* ning järgmisel suvel visandas Kreek kõik ülejäänud osad. Kuna partituuri kirjutama asus helilooja alles järgmisel suvel, oli teose sisemine küpsemisaeg päris pikk. Paberile jõudsid tema helitööd aga silmapaistvalt lühikese ajaga.

Kord teose valmis saanud, ei pöördunud Kreek enam seda muutma, täiendama või parandama. Samas on tema loomingus erakordselt palju näiteid oma teoste ümberseadmise ja -orkestreerimisest uutele koosseisudele (vt alaptk 4.2.3). Selle käigus ei ole ta aga muutnud muusika põhilisi elemente – struktuuri, meloodiat, rütmi, harmooniat. Valmis, lõpetatud teos on terviklikuna tõstetud teise kooriliiki või pillikoosseisu ning selle käigus tehtud väikesed muudatused tulenevad põhiliselt erinevate koosseisude spetsiifikast. Küll aga on Kreek ühtedest ja samadest muusikalistest allikatest ammutanud korduvalt inspiratsiooni, kasutades mitmeid rahvaviise, rahvapäraseid koraalivariante ning kirikukoraalikoogumike viise mitme erineva teose aluseks (vt alaptk 4.1.2).

Loomingupäeviku daatumite põhjal võib viimaks küsida, kas ja kui palju kujundas Kreegi komponistibiograafiat aasta(aegade)rütm ning mitmesugused

---

ku 49 naiskooriseadet, igähele 2–4 salmi ulatuses tekst alla kirjutatud. Kõigist nimetatud koraalidest oli Kreegi käsutuses ka rahvapärane variant.

<sup>148</sup> Kolm töötlust jäävad sellest ajavahemikust välja (kirjutatud 1938, 1942, 1947 – viimase aastaarvu juurde märkis Kreek loomingupäevikus küsimärgi), kuid süsteemne töö toimus siiski kaheksa nimetatud aasta vältel.

rahva- ja kirikukalendriga või inimestega seotud tähtpäevad. Selgub, et mitte olulisel määral.<sup>149</sup> Pingelistel pedagoogi-aastatel Haapsalus on suuremad teosed küll valminud suvevaheajal (kolm Taaveti laulu 1923. aasta augustis, enamik „Requiemist“ 1926. ja 1927. aasta juulis ja augustis). Alates 1940-ndate teisest poolest paistavad aga just sügis- ja talvekuud olevat Kreegile eriti soodne kirjutamisaeg. Ka tähtpäevadest pole helilooja kuigivõrd hoolinud. Tõsi, seades 1923. aasta kevadel Rudolf Tobiase laule segakoorile, on ta ühe käsikirja lõppu märkinud „Haapsalus 29/17.V.23 R. Tobiase 50ne aastasel sünnipäeval“ (TMM M11: 2/208), ning 1921. aasta teisel jõulupühäl on ta peale paarikuist loomingupausi võtnud esimesena ette tuntuima jõulukoraali „Ma tulen taevast ülevalt“ rahvapärased variandid ning kirjutanud neile kolm töötlust. Üldiselt võib aga öelda, et Kreegi komponeerimisrütmi kujundasid pigem tema loomingulised huvid ning süsteemi- ja stabiilsuspüüed, mitte aga kalendriaasta ja tähtpäevad.

Cyrillus Kreegi loomingupäevikute järgmine veerg fikseerib kirjutamiskoha. Selgub, et esimestel suvedel kirjutas noor komponist otse looduses: Aleksander Läte laul „Valvates“ on kolmele häälele seatud 1908. aasta „suvel Unguru metsas“, „Unes nägin“ segakoorile komponeeritud 30. juunil 1911 „Rõngu k[i]h[elkonnas], Põhu k[üla] jões kivil“ ja „Mu süda, ärka üles“ 7. juunil 1914 Riisipere metsas (TMM M11: 1/21). Õpinguteaegsed helitööd on kirjutatud Peterburi, ning Rakvere ja Tartu aastate teosed sealsetes üürikorterites. Haapsallu kolides komponeeris Kreek oma kodus, välja arvatud neil kaheksal aastal, mil ta sai selleks kasutada LÕS-i õpetajakorterit Uuemõisas.

Helilooja enda sõnul toimus loomisprotsess õieti erinevais paikades. Algusetapi jaoks olnud parimad pikad jalutuskäigud looduses: „Jalutades on hea töötada, jalad viivad edasi, pea töötab, piip aitab. Kodus panen kõik kirja.“ (tsit Järg 2003: 32 järgi). Pole päris selge, kas ja kui palju kasutas Kreek teoste kirjapanekul

<sup>149</sup> Niisugune küsimusepüstitus, seoste otsimine kalendri ja teoste loomisaja vahel, tekkis mul seoses mõne Kreegi (looja)isiksuse eripärase joone tõttu. Nimelt näis aeg olevat Kreegi jaoks põhimõtteliselt väga oluline kategooria, mille esmaseks kinnituseks on siinses töös juba korduvalt nimetatud kroonikad, mida ta järjepidevalt koostas paljude erinevate inimeste, nähtuste ja protsesside kohta. Ka looduse ja aastaegade rütmi suhtes oli ta tähelepanelik. Samuti võib Kreegi peamistes inspiratsiooniallikates, rahva- ja kirikulauludes, olla aastarütmil ja kalendril oluline tähendus. See ajendabki küsima, kas ka tema teoste komponeerimisaeg oli mingi seos aastarütmiga või kas tema rohked seaded teiste autorite teostest on ühenduses nende tähtpäevadega, või kas Kreegi loomingulätete, näiteks jõulukoraalide selge ajalisus määras mingil moel helilooja vastavate töötluste kirjutamise aega.

Kõnekas kirjeldus sellest, kuidas Kreek õpetajana ühte aega – jõule – muusikaliselt siiski tähtsus- tas, pärineb tema hiliste tööaastate õpilaselt Alfred Lumestelt. Ühes 1950. aastate alguse, stalinismi süngeima aja jõululaupäevases muusikatunnis oli Kreek loobunud tavapärasest programmist ning mänginud terve tunni klaveril jõululaule, mis lummas, ehmatas ja ühendas kõiki klassisviibinuid erilisel moel. Õpetaja ei kommenteerinud oma tegevust ühegi lausega (Lumeste 2000: 147).

klaverit. Riho Pätsi mälestuste järgi „tekkisid tal [Kreegil] teose idee ja üldine kontseptsioon mõttemõlgutustes, põhjalik läbitöötamine ja viimistlus toimusid aga klaveri juures. [...] Üldiselt oli C. Kreek loomingulises töös endassetõmbunud ja töötas suure vastupidavusega hilisööni.” (Päts 1999: 73).<sup>150</sup> Helilooja lapsed teisest abielust aga ei mäletanud isa klaveril improviseerimas, kuid mõnelgi korral öö läbi laua taga kirjutamist märkasid küll (Järg 1989: 42). Võimalik, et Kreek vajas hilisemal loomeperioodil tõepoolest järjest vähem klaveri tuge.

Seega iseloomustas Cyryllus Kreeki heliloojana aastakümnetepikkune stabiilsus, komponeerimise süsteempärasus ja võime pikaajaliseks intensiivseks vaimseks pingutuseks. Võrreldes komponeerimise kalendrit ja järjepidevust tema muude töödega, saab järeldada, et heliloojaks olemine ja muusika kirjutamine olid Kreegi elu teljeks ja sambaks, mida ümbritsesid tema teised tegevusharud ja huvid.

#### 4.1.2. Inspiratsiooniallikad ja kompositsioonitehnikad

Cyryllus Kreegi mahukast loomepärandist valdava enamiku teoste lähtekohaks on mingi varem olemasolev muusikaline materjal ning vaid suhteliselt väike osa on sellist loomingut, milles ei leidu helilooja-välist allikat.<sup>151</sup> Sealjuures on võõra alge roll ja tähendus Kreegi muusikas väga erinev, ulatudes teiste komponistide teoste täpsetest arranžeringutest uutele koosseisudele kompositsioonide ni, milles helilooja on n-ö väljaspoolt, enamasti rahvaviisist, saanud vaid oma loometöö esmase impulsi. Siiski saab üldistades tõdeda, et Cyryllus Kreegi loojanatuuri ja loomelaadi oluliseks tunnuseks on tema väga sagedane toetumine juba olemasolevale muusikalisele allikale. Järgnevalt vaatlengi lähemalt, milli-

---

<sup>150</sup> Riho Pätsi mälestuste ja Kreegi enda lopsakalt sõnastatud kirja järgi Peeter Südale oli varahommikusteks komponeerimisteks hea veel üks väike kamber – see, kus „ka keiser jalgsi käib”. Piipu suitsetades olevat tal seal möödunud tavaliselt vähemalt tund, mille jooksul sündisid „erakorralsed” ja „kokkukõlalised” muusikalised ideed, mis hiljem tuli rutuliselt paberile panna (Kreegi kiri Südale, TMM M1: 1/40; Päts 1999: 73).

<sup>151</sup> Muusikat käsitlevates tekstides tuleb sageli ette teoste jaotamist kaheks: originaalloominguks ning autorivälisele materjalile (näiteks rahvamuusikale) tuginevateks teosteks. Samas võib originaalteose (sõnastamata) inspiratsiooniallikaks olla samuti heliloojaväline muusikaline materjal. Teisalt – pole mingit põhjust käsitada mitte-originaalloominguna näiteks helitööd, kus esmane tõuge on küll pärit rahvaviisist, ent selle (ulatuslik) arendamine ja töötlemine annab tulemuseks vägagi originaalse teose. Kreegil on sellised teosed näiteks „Sirisege, sirbikesed” ja „Oles mo heli ennitses”.



Pilt 13. Lehekülj Läänemaa Õpetajate Seminari õpilastelt kirjapandud rahva viisikogust. Anton Prui laulud „Muhumaa ja Virtsu väin“ oli Cyrillus Kreegile mitmel korral inspiratsiooniallikaks (TMM fond M11, n. 1, s. 330)

sed olid Kreegi loomingut inspireerinud muusikalised lätted ja kuidas helilooja neid oma loomingus rakendas.<sup>152</sup>

Loometegevuse algusest peale kujunes Cyrillus Kreegi peamiseks inspiratsiooniallikaks rahvamuusika selle erinevais liikides, eelkõige rahvapärased koraaliviisid. Rahvaloomingu juurde jõudis ta, nagu töös juba varem kirjeldatud, sajandi esimese kümnendi lõpuaastatel, käies EÜS-i kogumismatkadel. Edasi korjas ta vanavara nii Muinasvara Päästetoimkonna lähetusel kui ka iseseisvalt, fonografeeris pillilugusid Eesti Muuseumi pidudel, kirjutas oma õpilastelt rahvamuusikat üles ning kopeeris viise teistelt kogujatelt ja arhiividest. Kreek pidas oluliseks isikliku ja võimalikult täieliku koduse rahvamuusikaarhiivi olemasolu: ta töötas selle materjaliga aastatepikku ja järjekindlalt, süstematiseerides viise kihelkondade kaupa, analüüsis nende ulatust ja rütmiskeeme ning võrreldes

<sup>152</sup> Käesolevast käsitlusest jäävad välja teiste komponistide teoste instrumentaal- ja kooriseaded originaalset erinevale koosseisule ja õigeusu kirikulauludele (tõlke)sõnade paigutus, kuna nende tööde puhul ei saa enamasti rääkida Kreegi olulisest iseseisvast loomingulisest panusest.

helide esinemissagedust eri viisides. Ehkki Kreek, nagu oma vaimutöö puhul alati, ei avalikustanud ega selgitanud rahvamuusikat uurides töö tagamaid ja eesmärke, oli selle mõju ja väljund tema heliloomingus kahtlemata kõige ilmsel.<sup>153</sup>

Rahvamuusika mitmekesine mõju Kreegi loominguks seisneb kõigepealt töigas, et komponist on rajanud oma helitöid sadadele erinevatele viisidele, mille hulgas on pillilugusid, rahvakoraale ja ilmalikke rahvalaule. Stiililt on viimased enamasti kas uuemad või nn üleminekulaulud (Kuusk 1983: 56), kuid leidub ka regilaule, näiteks „Sirisege, sirbikesed“, „Maga, maga, Matsikene“ ja „Oles mo heli ennitses“, mille alusel helilooja komponeeris vastavalt 1919., 1922. ja 1923. aastal ulatuslikud segakooriteosed. Rahvapärased koraalivariandid köitsid Kreeki aastakümneid, kõige elavamalt 1930. aastatel ja vahemikus 1949–1956. Pillilugudele tuginevate helitööde osakaal oli suur 1950. aastatel, kui Kreek kirjutas puhkpilliansambli (kvartetile ja kvintetile klaveriga) ning rahvapilliorkestrile kokku umbes 20 süiti.

Selgub, et rahvaviise, mida Kreek oma kompositsioonide aluseks korduvalt tarvitas, on arvukalt, mõned talle eriti südamelähedased. Et näidata, kuidas Kreek arendas ja töötles sama rahvaviisi oma paljudes teostes, toon siin vaid ühe viisi teekonna tema loominguks. LÕS-i õpilaselt, Emmaste kihelkonnas sündinud Anton Pruulilt pani muusikaõpetaja Kreek kirja laulu „Muhumaa ja Virtsu väin“ (asub LÕS-i kogus nr 825, TMM M11: 1/330). 1927. aastal komponeeris ta selle alusel kaks segakoorilaulu, millest esimene kannab rahvalaulu pealkirja, teine on „Saarlase laul“ (TMM M11: 2/156 ja M11: 2/178). 1943. aastal kirjutas ta sama viisi alusel ulatusliku orkestripala „Kaanon“, millest valmis kaks erinevat redaktsiooni ning millest sai sümfooniaorkestrile komponeeritud tsükkel „Viis rahvaviisi“ lõpuosa (TMM M11: 2/36 ja M11: 2/38). Neli aastat hiljem võttis ta rahvalaulu uuesti ette, luues sellele tuginedes pika, komplitseeritud kaanonitehnikas ja kooritehniliselt keeruka meeskooriteose ning paigutas selle tsükli „Kuus laulu Hiiumaalt“ finaals.<sup>154</sup> Mõne nädala pärast instrumenteeris ta kogu meeskooritsükli puhkpilliorkestrile ja 1960. aastal seadis selle segakoorile.<sup>155</sup> Tõenäo-

<sup>153</sup> Pärt Ellerhein oli peale Kreegi surma kinnitanud, et helilooja kavatses kogutud materjali põhjal koostada „üksikasjaliku teoreetilise uurimuse“, kuid see töö jäi teostamata. (Ellerhein 1965, tsit Kuusk 1983: 65 järgi; vt ka alaptk 5.3).

<sup>154</sup> „Muhumaa ja Virtsu väin“ meeskoorivariant on kirjutatud ulatuslikus kolmeosalises vormis, mille ääreesad on kaanonid. Viimased sisaldavad keerukaid kombinatsioone teema üheaegsest läbi viimisest neljas erinevas vältuses, millele lisanduvad vabad hääled. Seda kooritööd on vene muusikateoreetik Oleg Kolovski nimetanud kaanonliku vormi meistriteoseks (Kolovski 1989:18).

<sup>155</sup> Loomingupäeviku järgi on süit puhkpilliorkestrile „Hiiumaa“ valminud 5.–8. aprillil 1947. Kõnealuse osa nimi on selles „Virtsuväin“. Tsükli „Kuus laulu Hiiumaalt“ segakooriseade kirjutamise

liselt jääb 1950. aastate teise poolde samale lähtematerjalile kirjutatud kaheksahäälnelne segakooriteos pealkirjaga „Canon” (TMM M11: 2/178).<sup>156</sup>

Teisel moel kujunesid Kreegi lemmikud rahvapäraste koraalivariantide seas. Nimelt, nagu juba märgitud, hankis helilooja endale kõik talle teadaolevad Eestis kogutud rahvapärased koraaliviisid ning 1930. aastatel võttis nendega ette süsteemse töö, töödeldes neist viimase kui ühe kolmehäälsele naiskoorile. Sellele lisandusid muudel aegadel kirjutatud kümnete samade viiside segakoori- ja instrumentaaltöötused. Kõik töötused pealkirjastas Kreek sama koraali nimetusega koraaliraamatutes. Sel teel said Kreegi loominguiski enamkasutatavaks need rahvapärased koraaliviisid, millest oli tema käsutuses rohkem üleskirjutatud variante. Nii on Kreek töödelnud kirikukoraali „Nüüd surnukeha matame” (Punschel nr 37) kahtkümmet erinevat rahvapärast teisendit kokku 24 korda<sup>157</sup> ja „Oh Jeesus, sinu valu” (Punschel nr 237) kuutteist varianti 21 korda.

Kompositsioonitehnilisest ja muusikalise vormi aspektist vaadatuna on Kreegi rahvamuusikakäsitus märkimisväärselt laiahaardeline. Kõige lihtsamatel juhtudel tarvitas ta rahvaviisi loo tervikmeloodiana ja piirdus selle ühesalmilise polüfoonilise töötuse või harmonisatsiooniga. Sellisel printsiibil on kirjutatud „443 kolmehäälset vaimulikku rahvalaulu”, milles lähtekoraali iga rahvapärane teisend on aga erinevalt arendatud. Samal printsiibil, salmilauluna harmoniseeritud kooriminiatuurid on paljud 1925–1927 aastal kirjutatud kogust „47 rahvaviisi segakoorile”, millest on tuntumad „Vanamees kündis metsa ääres” ja „Vaikne meri, tasa liigud”. Mõnevõrra keerukamate hulka kuulub samas kogumikus ilmunud populaarne laul „Ma kõndisin vainul”, kus kahe salmi harmoonia on veidi erinev.

---

põhjuseid selgitas Kreek 1960. aasta kevadel kirjas tollasele Heliloojate Liidu juhatuse esimehe asetäitjale Boris Körverile nii: „Läkitan seega 6 Hiiumaa laulu segakoorile. Meeskoor ei ole ühtegi neist kasutanud. Tegin nüüd ümber segakoorile. Mul olid suured väljaminekud, seepärast raha puudus suur. Katsu need rahaks teha.” (TMM M11: 1/48).

<sup>156</sup> Kaheksahäälse segakoori all pean silmas koosseisu, kus iga häälerrühm on jaotatud kaheks (I ja II sopran, I ja II alt jne). „Canoni” täpset kirjutamisaega pole võimalik öelda, kuna suhteliselt suure erandina ei ole seda käsikirjas üles märgitud. Helilooja käekirja võrdlus teiste hilise perioodi partituuridega võimaldab dateerida teose 1950. aastate teise poolde.

<sup>157</sup> Koraali „Nüüd surnukeha matame” puhul tuleb täpsustada Kreegi tekstivalikuid. Nimelt ei märkinud Kreek 1930. aastatel kirjutatud rannarootsi koraalivariantide kolmehäälsetesse töötlustesse rootsikeelset teksti: üle poolte neist on varustatud eestikeelsete sõnadega, ülejäänud on ilma tekstita. Mart Humal on leidnud, et rootsi koraalivariantidele eesti sõnade lisamisel lähtus helilooja eeskätt nende värsimõõdu sobivusest ja meloodia sarnasusest vastava eesti koraaliga. Selle tõttu on ta ühe ja sama pealkirja ja sõnadega – „Nüüd surnukeha matame” – varustanud 13 eestirootsi koraalivarianti, mis on rahvasuust üles kirjutatud viie erineva rootsikeelse tekstiga (Humal 2003).

Rahvamuusikast pärit materjali arendusskaala teises otsas on ulatuslikud koorikompositsioonid, kus lähteviisi on arendatud ja varieeritud mitmesuguste võtetega ning mitme salmi ulatuses. Tulemuseks on laulutehniliselt enamasti komplitseeritud, tihti keeruka polüfoonilise faktuuriga kooriteosed, näiteks „Meil aiaäärne tänavas”, „Meie err”, „Mitu halba ilma pääl”, „Sirisege, sirbikesed”, „Kannel” ja „Undsel ilmal lätsi ma”.

Valdavalt iseloomustab Cyrillus Kreegi rahvamuusikale tuginevaid teoseid kontrapunktiline kompositsioonitehnika selle erinevais vormides, eriti sagedasti aga kaanoni kasutamine. Kaanonina määratles helilooja ise ajavahemikul 1949–1956 komponeeritud saja viiekümne rahvapärase koraalivariandi ja viiesaja Punscheli koraaliviisi töötlused, mille puhul ta märkis nimetuse „kaanon” nii käsikirjadesse kui ka loomingupäevikusse (kuni 1953. aastani). Ent kaanonitehnikat selle paljudes liikides ja erinevas määras rakendas ta juba oma varastes kooritöödes: 1916–1920 komponeeritud „Vaimulikes rahvaviisides segakoorile” I ja II vihikus ja ulatuslikus segakooriteoses „Mitu halba ilma pääl” (1919). Edaspidises loomingus on kaanonitehnikas kirjutatud nii tervikteoseid kui ka nende üksikuid lõike, näiteks segakoorilauludes „Karjapoiss” ja „Hällilaul” (1925), „Kannel” (1955), „Undsel ilmal lätsi ma” (1958), meeskoorile loodud laulus „Muhumaa ja Virtsu väin” (1947) jpm.

Lisaks polüfoonilisele helikoe ülesehitusele on Kreegi partituuridele sageli iseloomulikud veel ostinaatselt korduvad rütmifiguurid, näiteks lauludes „Sirisege, sirbikesed”, „Meie err” ning pikalt väljapeetud orelipunktid kas unisoonis, kvardis, kvindis või kolmkõlal. Neid on Kreegi muusikas iseäranis palju, olgu siin nimetatud vaid mõned näited: „Maga, maga, Matsikene”, „Laulu eestvõtja”, „Kus käisid sa?”, „Hindu kotipoisid”.

Cyrillus Kreegi loomingus algusest peale ilmnenu toetumist rahvamuusikale ja helitööde polüfoonilise töötluse eelistamist ning selle meisterlikkust on muusikaasjatundjad märkinud komponisti portree oluliste tunnustena läbi aastakümnete. Juba 1919. aastal kirjutas Leenart Neuman EMO segakoori kontserti arvustades pika artikli Päevalehes (Neuman 1919), kus tutvustas ja tunnustas Kreeki kui kõige nooremat meie heliloojaist, kes on avaldanud rahvaviiside „meisterliku väljatöötamise talenti” ja kel on „õige instinkt tüüpilisemate rahvaviiside väljavalikus, mis ta aluseks on võtnud omis kompositsioones.” Neuman leidis, et kolm heliloojat – Peeter Süda, Mart Saar ja Cyrillus Kreek – on Eesti koorimuusika novaatorid nimelt tänu kompositsioonitehniliselt uudsele lähenemisele rahvamuusikale: „Milles peitub siis see vahe, mis meie uuemaid koorikompositsioone endistest eraldab? See on nende laulude kontrapunktiline

väljatöötamine, see on, et iga üksik hääle grupp kooris (sopraan, alt, tenor, bass) laulavad järgimööda ja üksteisest läbipõimitud üht ja sama teemat, mis käesoleval korral r a h v a v i i s.<sup>158</sup>

Mõned aastakümned hiljem, nii Kreegi 40. kui ka 50. sünnipäeva puhul kirjutasid tema loomingust kolleegid Mart Saar, Riho Päts ja Anton Kasemets. Mart Saare emotsionaalselt sõnastatud hinnangul on Kreegile „enam iseloomulik [...] kallimeelne-abstraktne mõistusemeeleolu tõsidus ühes natsionaalse värvinguga. [...] Lemmikvahendina käsitleb ta suure innuga kontrapunkti kõigi tema kaalvõtetega.” (Saar 1929: 352–353). Riho Päts leidis, et Kreegi rahvalaulude julge polüfooniline ülesehitus annab neile põhjamaise karguse ja rõhutas, et komponist, kes „juba esimeste töödega esitas end kindla, väljakujunenud ilmega ja kogemusliku heliloojana”, pole hetkekski kõrvale kaldunud oma „juba alul võetud esteetilisest tõekspidamistest” (Päts 1940: 57). Anton Kasemets nimetas Cyrillus Kreeki kontrapunktilise stiili meistriks (Kasemets 1939: 217). Pool sajandit hiljem, helilooja 100. sünniaastapäeva eel uuris Mart Humal vaimulikke kaanoneid Kreegi hilisloomingus ja järeldas: „Tehnika põhjal otsustades võib küll öelda, et tegemist on *ars combinatoria* meistritööga, ühe polüfooniakunsti tippsaavutusega eesti muusikas.” (Humal 1989: 45).

Seega saab Cyrillus Kreegi põhiliseks inspiratsioonilähteks pidada rahvamuusikat ja tema komponistikäekirja peatunnuseks muusikalise materjali mitmekesisist ja meisterlikku kontrapunktilist käsitlemist, mis iseloomustas teda kogu loojaelu. Püüdes arutleda selliste omaduste põhjuste ja konteksti üle – miks just rahvamuusika, kust pärines Kreegi kontrapunktilise tehnika kõrge tase, kellega on Eesti komponistidest Kreek stiililt ja loominguliselt mõtlemiselt võrreldav – on põhjust pöörata pilk nii helilooja elukäigule ja andelaadile kui ka ajastule, sajandi esimeste kümnendite eesti rahvusluse ideestikule.

Cyrillus Kreegi ja tema kaasaegsete rahvuslikult mõtleivate heliloojate kreedot näib tabavalt väljendavat üks lõik Kreegi kirjast Oskar Kaldale 1911. aastast: „Väga mitmelt poolt oleme soovi kuulnud, millele ka meie (Kreek ja Muda) omalt poolt kaks kriipsu alla tõmbame: välja valida paremad rahva viisid ja need viisid kõige sõnadega, mis nende alla käib, trükki anda. See kogu tutvustaks meie kunstnikkudele Eesti muusikat ja annaks võimaluse seda välja töötada. Mis välja töötatud, läheb jälle rahva sekka tagasi.” („1911. aasta reisikirjeldus”, TMM M11: 1/329).

<sup>158</sup> Leenart Neumani arvestatud kontserdil esitas EMO segakoor August Topmani juhatusel Peeter Süda „Linakatkaja”, Mart Saare „Meie elu” ja esiettekandes Kreegi „Meie err” ja „Mitu halba ilma pääl”.

Niisiis tuleb Kreegi seisukoha järgi rahvamuusikat koguda ja tundma õppida, seejärel seda „välja töötamise“ kaudu vääristada ja siis kunstina uuesti rahvale tagasi anda. Seesugused ideed olid EÜS-iga seotud rahvaviisikogujate seas levinud ja saanud nende juhtmõteteks nii Oskar Kalda (vt alaptk 2.2.2), Rudolf Tobiasi kui mitmete teiste haritlaste lennukalt sõnastatud tekstide kaudu. Nii kirjutas Tobias 1907. aastal rahvalauludest kui aastasade kaugustest paistvatest „kiirtest“, mis saavad meile omaks ja lähedaseks, kui need on lastud paista läbi „kunsti prisma“ („Eesti rahvaviiside korjamine. Kolmas aruanne...“ 1907: 1). Leenart Neumani 1912. aastal sõnastatud visioon eesti rahva ja isamaa tulevikust oli „lastest“, kes saavad „kõike seda suurt i l u maitsma, mis rahvaviisikeses peitub: helimeister on lihtsast nurmelillekesest lopsakalt õitseva roosi esile nõidunud. Lihtsast viisikesest on uhke kunstitöö kerkinud, millel Eesti pitser otsa ette on vajutatud...“ („Eesti rahvaviiside korjamine. Kaheksas aruanne...“ 1912: 1). Kreegi lähemaist sõpradest innustas Mart Saar 1914. aastal Peeter Südat sõnadega: „Võta nüüd oma jõud kokku ja tee õige pea jälle midagi: **rahvaviisid, rahvaviisid** käsile, nendega pääle ja pärastpoole samas vaimus edasi“ (Mart Saare kiri Südale, ilm Rumessen 1973: 115). Sellises vaimses õhkkonnas oli rahvamuusika kunstiloomingu lähtekohana tollaste nooremate, Peterburi Konservatooriumis õpetust saanud ja EÜS-i ekspeditsioonidega liitunud komponistide jaoks loomulik ja ajakohane valik.

See, mil määral igaüks neist rahvamuusikale toetus ja milliste vahenditega seda käsitles, sõltus eelkõige looja mõtlemislaadist ja eelistustest. Nende heliloojate seas, kes Kreegi põlvkonnast rahvaviise töötlesid – Mart Saar, Peeter Süda, Juhan Aavik, Juhan Simm – oli Kreek oma kompositsioonivõtelt ja stiililt lähedasem Saarele ja Südale, kuid eristus neist kontrapunktilise mõtlemise järjekindluses ja selle tehnilises mitmekesisuses. Polüfoonilise kompositsioonitehnika kõrge taseme saavutas Kreek kahtlemata pika ja põhjaliku töö käigus nii õpiaastatel Peterburis ka kui hiljem iseseisvalt teiste heliloojate partituure, eriti Bachi fuugasid analüüsid (vt alaptk 4.2).

Rahvaloomingu kõrval oli Cyryllus Kreegi teine inspiratsiooniallikas luterlik koraal, peamiselt Punscheli koraaliraamatus avaldatud viisid.<sup>159</sup> Loomingupäe-

---

<sup>159</sup> Kreegi käsutuses ja kasutuses oli ka hulk muid luterlikke koraalikogumikke, mis asuvad praegu helilooja fondis Rahvusraamatukogus. Neist töötas ta põhjalikult läbi kogumiku „Johann Sebastian Bach's mehrstimmige Choralgesänge und Geistlichen Arien“ (asub RR KrN 26C/Bach), mis sisaldab kokku 319 koraali neljahäälses seades. Kreek on võrrelnud kõiki neid koraale Punscheli kogumikuga, kirjutades iga Bachi nimetuse taha vastava Punscheli numbri või selle puudumisel „Punschelis ei ole“. Samuti on ta paljud selle kogumiku koraalid seadnud 1930. aastatel nais- ja meeskoorile. Et aga selle töö puhul on tegemist puhtalt seadega teisele kooriliigile ja muusika helikeeles muutusi ei ole, siis neil ma lähemalt ei peatu.

vikute ja käsikirjade järgi otsustades sai „Punschel“, nagu Kreegi märkmetes (ja luterliku kiriku kõnekeeles) koraaliraamatut kutsutakse, heliloojale oluliseks 1930. aastate algul. Siis kujunes Punschel n-ö baasmudeliks, millega Kreek võrdles kõiki rahvapäraseid koraalivariante, mis ta sel kümnendil kirjutab kolme hääleks. Samuti süstematiseeris ta valmis töötused selle kogumiku struktuuri alusel (vt alaptk 4.2.4). Otsese viisiallikana tarvitas helilooja Punschelit aastail 1949–1954, kui ta komponeeris 500 koraalikaanonit segakoorile, kasutades selleks kogumiku 344 koraaliviisi (Humal 1989: 44). Selle, oma loomisajastul valitsenud ideoloogiaga sügavalt kokkusobimatu töö peamise ajendi ja põhjuse on Mart Humal tabavalt sõnastanud nii: „Kreegile kui sündinud polüfoonikule, oma ala virtuoosile valmistas kaanonite kirjutamine suurt intellektuaalset naudingut.“ (Humal 1989: 44).

Cyrillus Kreegi kolmas inspiratsiooniallikas oli õigeusu kirikumuusika. Alates 1938. aastast kuni 1942. aasta lõpuni töötas helilooja, küll ühe pikema pausiga, Eesti Apostliku Õigeusu jumalateenistuste muusikaga. Peamiselt kohandas ta erinevate teenistusliikide lauludele eestikeelseid tekste, samuti korrastas olemasolevaid kooriseadeid. Loomingupäeviku järgi on ta ka ise kirjutanud mõned laulud õhtuse jumalateenistuse ja hommikuteenistuse jaoks. Näiteks meeskoorile loodud „Paabeli jõgede kaldal“ (Taaveti laul nr 137) on Kreek 14. septembril 1938. aastal märkusega „erilehel“ lisanud hommikuteenistuse laulude hulka (TMM M11: 1/21). Sama 137. Taaveti laulu orkestreeris ta 1943. aastal sümfooniaorkestrile, paigutades selle süüdi „Musica sacra“ algusosaks ning arranžeeris aasta hiljem ka segakoorile. Segakoorile komponeeritud „Oh Jumala Ema, Neitsi“ esmaversioon pärineb 1923. aastast, samale viisile ja tekstile seatud laulu lisas Kreek 1938. aastal jumalateenistuse muusika hulka ja viis aastat hiljem orkestreerituna samuti süiti „Musica sacra“.

Seoseid õigeusu muusikaga võib Kreegi loomingus leida veelgi. Nimelt on eesti õigeusu kirikulaule uurinud Kristi Sarapuu kirjutanud, et Taaveti laulu nr 104 ja „Õnnis on inimene“ (mõlemad loodud 1923) tekstide valik viitab kiriku suulise traditsiooni ja praktika väga heale tundmisele ning seega võis helilooja mõelda nende laulude kasutamisele jumalateenistusel. Muusikaliselt stiililt olid (ja on) need tööd siiski siinsele, Peterburi õigeusu muusikatradsioonile toetuvale kirikule võõrad ja seetõttu ei ole need Eesti kirikumuusika praktikas tarvitamist leidnud (Sarapuu 2001: 43). Pigem viitavad Taaveti lauludes ja kohati ka „Requiemis“ esinevad madalate häälte kvindiburdoonid ja harmooniajärgnevused akordilistes lõikudes vene mitmehääle kirikumuusika varasemale stiilile.

Kokkuvõtlikult saab seega tõdeda, et rahvamuusika ja kirikumuusika nende paljudes erinevais liikides, vormides ja stiilides – luterlik koraal ja seda varieerivad rahvapärased koraaliviisid, õigeusu kirikumuusika, uuemad ja vanemad ilmalikud laulud ja rahvapillilood – olid Cyrillus Kreegile tähelepanuväärselt olulised loomingulise inspiratsiooni lätted. Nende töötlemises peegeldub helilooja intellektuaalne mõtlemistüüp ja loominguline fantaasia kogu selle rikkuses, kuid valdavaks jääb siiski õpetatud kontrapunktiline kompositsioonitehnika ja stiil. Võimalik, et muusikalise materjali sellisel akadeemilisel käsitlusviisil on oma roll selles, et Kreegi loomingu kunstilist mõju on kirjeldatud niisuguste väljenditega nagu *tasakaalukas, mõõdukas, karge, objektiivne, eepiline*.

#### 4.1.3. Cyrillus Kreegi suhted muusikaavalikkusega

Cyrillus Kreegi mahukast loomepärandist on Eesti kontserdipraktikasse ja interpretide repertuaari jõudnud palju vähem kui pool tema helitööde koguhulgast. Tõsi, see arv on aja jooksul kasvanud: kui komponisti eluajal esitati ehk mõnikümme teost ja populaarseks said vaid üksikud koorimuusikanäited, siis hiljem, eriti alates Kreegi 100. sünniaastapäevast, on huvi tema loominguga vastu märgatavalt kasvanud. Niisuguse olukorra põhjused ja tagamaad peituvad komponisti isikus, muusikaelu situatsioonides ning mõneti ka teoste helikeeles. Järgnevalt arutlen üksikasjalikumalt nende tahkude üle Kreegi loojanatuuris, mis mõjutasid tema loomingu varjule jäämist või avalikkusse jõudmist. Retseptiooni aspektist käsitlen valikut helilooja teostest alapeatükis 4.2.

Riho Pätsi eelpool toodud mälestuste järgi oli Cyrillus Kreek loomingulises töös endassetõmbunud. Jälgides Kreegi elukäiku tervikuna, oli tõepoolest arvatavasti vaid kaks inimest, kellega ta oma loominguplaane ja ideid avameelselt jagas ning kelle arvamusest näis vägagi hoolivat. Need olid Peeter Süda ja Olav Roots. Ajavahemikul 1913–1920 peetud kirjavahetuses Peterburi Konservatooriumi õpingukaaslase ja sõbra Peeter Südaga tegi Kreek palju juttu loominguteemadel. Ta küsis Süda arvamust: „Kirjuta kohe, mis Sa „Meie errist“ arvad. Kas maksab laulukoori aega sellega raisata?” (Kreegi kiri Südale 20.01.1919, TMM M1: 1/40); teavitas oma uutest lugudest: „Ja olen maha saanud kahe „kaanoniga“. Aga see esimene neist on „Ma kiitlen ükspäinis neist verisist haavust“ ja teine on jälle see „Ma tulen taevast“ Kihnu viis. Viimane Sinu üleskirjutatud. Kas Sa ei tahaks ristiisaks tulla?” (Kiri 21.01.1920, TMM M1: 1/40). Võimalik, et sõbra soovitusel muutis ta vahel mõnda detaili: „Vahepeäl transponeerisin oma



lauludest „Ärgake nii vahid hüüdvad“ Mi-bemolli, „Kui suur on meie vaesus“ – Mi. Arvan, et nii on parem. Aga „Mu süda, ärka üles“ jääb Re-bemolli. Seda ma teises tooni tõus ei saa maitseda.“ (Kiri 13.11.1918, TMM M1: 1/39). Pärast Peeter Süda surma 3. augustil 1920 ei kujunenud Kreegil pikka aega kellegagi samavõrra usalduslikku loomingulist kontakti. Alles 1943. aastal, kui dirigent Olav Roots hakkas tellima ja ette kandma Kreegi orkestripalu, oli heliloojal uuesti põhjust avaldada oma mõtteid ja ettepanekuid nii teoste esituste kui orkestratsiooni detailide osas. Kahe muusiku elav ja südamlük kirjavahetus kestis kokku ligi poolteist aastat (vt alaptk 4.2.3).

Niisiis oli Cyrillus Kreek oma loomingulistest töödest rääkimisel väga tagasihoidlik. Kuna valdav osa tema muusikast on kirjutatud koorile, siis on põhjust jälgida, kas üldse ja kui palju ta tutvustas ja levitas oma teoseid koorijuhtide seas. Nagu varem kirjeldatud, võttis ta ise dirigendina Haapsalus tegutsedes enda laule repertuaari äärmiselt vähe. Samuti ei olnud tema kaasaegsete seas ühtegi koorijuhti, kes oleks järjekindlat huvi tundnud tema loomingu vastu, inustanud Kreeki looma uusi laule ja hoidnud ta muusikat püsivalt kontserdikavades.<sup>160</sup>

Tegelikult suhteliselt väikest osa Cyrillus Kreegi koorimuusikast siiski esitati, ehkki harva. Tugevamatest kooridest laulsid tema loomingut alates 1919. aastast EMO segakoor August Topmani, Juhan Aaviku, Eduard Tubina ja Verner Nerepi dirigeerimisel, noorteühingu Tungal koor Tuudur Vettiku, Raudam Karl Leinuse ning Vanemuise muusikaosakonna koor Eduard Tubina juhatusel. Üldlaulupeo kavas oli Kreek esimest korda 1923. aastal lauluga „Meie err“.<sup>161</sup> Viis aastat hiljem, IX üldlaulupeol kõlas „Meil aiaäärne tänavas“, kümnendal (1933) „Sirisege, sirbikesed“ erisegakooridele ja „Ma kõndisin vainul“ üldsega-

<sup>160</sup> Näiteks Mart Saare laule võttis Tuudur Vettik pidevalt Tallinna Rahvaülikoolide Seltsi ja noorteühingu Tungal kooride kavadesse, õhutades samas heliloojat uusi teoseid looma. Vettik korraldas Saare loomingut finantseerimist ja levikut ning toetas teda hea sõbrana ka isikliku elu probleemides.

<sup>161</sup> Juhan Aaviku (Aavik 1969: 153–154) ja Tuudur Vettiku (Vettik 1966) meenutuste järgi koostati VIII laulupeo programm Konstantin Türrpu konservatiivse maitse järgi, mistõttu esialgu puudusid sellest nii Mart Saare kui ka Kreegi laulud. Viljandi koorijuhi Jaak Siimeri ettepanekul lisati kavva Saare „Laulu mõju“ ja „Mis need ohjad...“ ning Kreegi „Meie err“. Viimane sai ELL-ilt sellekohase kirja alles 30. jaanuaril 1923: „Lauljate ringkondadest avaldatud soovidele vastutulles otsustas Lauljate Liidu Nõukogu oma 7. jaanuari koosolekul 8. Eesti laulupeo kava täiendada Mart Saare lauludega [...] ning C. Kreeki lauluga „Meie err oli elde rikas“. [...] Selle läbi rikastuks laulupeo kava aga kolme huvitavalt väljatöötatud Eesti rahvalauluga.“ (TMM M11: 1/54).

Pärt Ellerheina mälestuste põhjal oli aga uus laul – „Meie err“ – tulnud laulupeo peaproovis välja „väga segaselt ja mustalt. Keegi naislaulja protesteeris selle vastu, et see laul üldse laulupeo kavasse võetud on. Viisakad inimesed ei saa laulda „vana emis kiige ihen“, et ega siin pole põllumajandusnäitus, vaid laulupidu“ (Ellerhein 2007: 58).

kooridele ning XI laulupeol (1938) „Meie lell“ erisegakoorile.<sup>162</sup> Saksa okupatsiooniajal planeeritud<sup>163</sup> ega järgnenud stalinismiperioodil toimunud laulupidude kavadesse Kreegi laulud ei jõudnud. 1960. aastal, viimasel komponisti eluajal toimunud üldlaulupeol, esitas Vabariiklik Koorijuhtide Segakoor „Sirisege, sirbikesed“. Kui loetletud üldlaulupeorepertuaarile lisada veel 1925. aastal Läänemaa laulupeol kõlanud „Mu süda, ärka üles“ ning üksikutel kordadel erinevatel kontsertidel esitatud „Talvine õhtu“, „Maga, maga, Matsikene“, „Mitu halba ilma pääl“, „Oles mo heli ennitses“, 104. ja 141. Taaveti laul ning suurvormidest „Requiem“ (esiettekanne 1929), siis nende kümmekonna laulu ja ühe suurteosega Kreegi esindatus avalikus kontserdielus ka piirdus.

Järelikult ei saa väita, et Cyrrillus Kreek oleks muusikaavalikkusele jäänud päris tundmatuks. Ometi ei olnud ta loomingu levik ja selle tunnustamine iial võrreldav näiteks tema kolleegide Mart Saare ja (esimesel iseseisvusperioodil) Juhan Aaviku populaarsusega. Tõsi, nagu juba varem märgitud, kirjutas Leenart Neuman nii 1919. kui ka 1924. aastal Kreegi kooriteostest kiitvalt ning ka edaspidi ilmus vähemalt laulupidude ja helilooja enda tähtsamate sünnipäevadega seoses ajakirjanduses mitmeid positiivses võtmes artikleid. Üldistavalt võib tõdeda, et eriti alates „Requiem“ esiettekandest 1929. aastal hakati Kreeki kitsamas muusikaasjatundjate ringis hindama autoriteedina, kuid laiemale muusikaavalikkusele jäi tema looming suhteliselt kaugeks ja tundmatuks.

Samas tuleb öelda, et helilooja ise ei teinud õieti mitte midagi oma tuntuse kasvatamiseks. Ühelt poolt, kui meenutada ideed Haapsalus „Requiem“ esitada ja tema pettumust selle ärajäämise pärast (vt alaptk 3.3.1), oli tema loomulik soov oma helitöid kõlama panna. Teiselt poolt suhtus ta oma loomingulisse töösse ja valmiskomponeeritud partituuridesse täiesti kompromissitult. See väljendus näiteks selles, et Kreek keeldus kategooriliselt oma teoste lihtsustamisest nende suurema leviku või parema hinnangu nimel. Selle kohta, et loodud teos ei kuulunud välise surve tõttu muutmisele, on mitu markantset näidet. Nii saatis ELL-i juhatus heliloojale 30. juunil 1930 kirja ettepanekuga muuta „Sirisege, sir-

---

<sup>162</sup> „Meie lell“ on sama laul mis „Meie err“. 1930. aastate teise poole riiklikult survestatud rahvusluse tuhinas ei pidanud ELL sobivaks laulupeol laulda „eldest ja rikkast meie errist“, st mõisahärrast. Kirjades 7. jaanuarist ja 4. veebruarist 1938 tegi ELL-i juhatus Kreegile ettepaneku asendada „meie err“ „meie Jaaniga“ (TMM M11: 1/56). Helilooja polnud nõus ja kompromissiks sai kõlalt rahvaluu- le sõnadele sarnasem „meie lell“.

Niisiis oli „Meie err“ laulupidudel aastaid nii korraldajatele kui ka lauljatele pinnuks silmas – selle helikeel mõjus võõrastavana juba VIII laulupeol (vt eelmist märkust) ning ka humoorikate sõnadega ei osatud õieti midagi peale hakata.

<sup>163</sup> 1943. aastal valmistus ELL pidama Eesti „tänu-üldlaulupidu“. Isegi segakoori noot 23 lauluga (toimetanud Tuudur Vettik) oli valmis trükitud, kuid pidu ise jäi keerulistes sõjaoludes pidamata.

bikesed" kergemaks, kuna see võiks saada laulupeo „hiilgenumbriks", kuid on „masskooridele" liiga keeruline (TMM M11: 1/55). Helilooja laulu ei lihtsustanud ning seda esitasid X laulupeol vaid kõrgema tasemega erisegakoorid. Veelgi suurem paine teoste ümbertegemiseks tabas Kreeki nagu ka teisi komponiste 1940. aastate lõpul ja 1950. aastate algupoolel (vt alaptk 5.2.2.3). Stalinistlikust ideoloogiast kallutatud karm kriitika, mis Kreegile tollal osaks sai, ei pannud teda oma helitöid kuigivõrd muutma. Vaid ühel korral, 15. septembril 1953, kui Heliloojate Liidu töökoosolekul Kreeki järjekordselt süüdistati „muuseumlikus" ja staatilises lähenemises rahvamuusikale, kinnitas ta, et tema rahvaviisi kasutuslaad on teadlik ja tahtlik ning teose „ümber tegemine [...] ei sobi endale võetud ülesandega" (Heliloojate Liidu töökoosolekute protokollid, TMM MO275: 1/15).

Niisiis saab tõdeda, et Cyrillus Kreeki iseloomustas kompromissitu suhtumine oma loomingusse, mida ei kõigutanud kiusatus pälvida avalikkuses (suuremat) tuntust ja tunnustust. Sama loomuomadus peegeldub muudiski loominguga seotud valdkondades, kus olnuks hõlbus heliloojana populaarsust saavutada. Näiteks võttis Kreek teadaolevalt osa vaid kolmest loominguvõistlusest, mida ELL ja hiljem ENSV Heliloojate Liit arvukalt korraldasid,<sup>164</sup> hoolimata asjaolust, et neist mõnegi teema võinuks olla talle lähedane, nagu vaimulike koorilaulude konkurss 1930. aastal või rahvapillipalade loominguvõistlused 1950. aastate algul.

Isegi võimalus oma teoseid publitseerida ei ahvatlenud Kreeki neil juhtudel, kui lepingutingimused ei vastanud tema ootustele või kui teine osapool kokkuleppest punktipealt kinni ei pidanud. Nii sõlmis helilooja 1920. ja 1921. aastal lepingud Eesti Kirjastuse-Ühisusega Postimees kahe vihiku vaimulike rahvaviiside töötluste väljaandmiseks. Vihikud 18 lauluga olid trükivalmis, esimesel noodigraafikagi tehtud. Kirjastaja ja komponisti vahelised lahkkelid viisid aga ühistöö ja kontrahti järsu katkemiseni.<sup>165</sup> Samalaadne probleem tekkis 1925. aas-

<sup>164</sup> Kaks laulu, mis Kreek saatis Türipu-nimelisele koorilaulude võistlusele olid „Süda, mis sa muretsed" 1936. ja „Vihaga" 1937. aastal. Võrdlusena tasub nimetada, et Mart Saar saatis samale võistlusele aastate vältel kokku 70 *a cappella* teost (Jürisson, Vahter 1975: 77). Kas 1950. või 1951. aastal osales Kreek ka mingil massilaulude konkursil: tema käsikirjade hulgas on viis märgusõnadega varustatud ühehäälsel massilaulu klaverisaatega (nootide käsikirjad, TMM M11: 2/256).

<sup>165</sup> Tuudur Vettiku mälestuste järgi läks Kreek kirjastusse täpselt sel päeval, kui vihik pidi ilmu- ma. Noodilehed olid trükitud, kuid veel kokku köitmata ja sellest piisas heliloojale lepingu tühistamiseks (Vettik 1966). Täna on siiski leitud ja Rahvusraamatukogus Kreegi fondis hoiul üks eksemplar kõnealuse väljaande esimesest vihikust, mis sisaldab küll vaid nelja laulu. Tiia Järgi arvamusel kohaselt võis ainsa olemasoleva noodieksemplari endine omanik töötada 1920/21. aastatel trükikojas ja komplekteerida vihiku omal algatusel makulatuuri määratud lehtedest (vestlusest Tiia Järgiga 2009. aasta veebruaris).

tal ELL-i esindusliku ülevaate-väljaandena planeeritud „Eesti lauluvara: Koorilaulude antoloogia I” koostamisel, mille toimetajate hulka Cyrillus Kreek ise kuulus koos Mart Saare ja Anton Kasemetsaga. Viimase kirjas Kreegile 16. novembrist 1925 on järgmine lõik: „„Antoloogia” on jõudnud viimse poognani ja järg Sinuni. Sinu laulude asi jäi aga omal ajal pooleldi õhku rippuma, sellepärast ei tea ma, kas võin neid laduma hakata Liidu juhatuse poolt omaks võetud tingimustel, või mitte. Saar muutis oma tingimusi Liidule vastuvõetavateks ja ta laulud ilmusid. Mis teed Sina?” (Kasemetsa kiri Kreegile: TMM M11: 1/87). Pole küll selge, millised täpselt olid helilooja jäigad tingimused, kuid „Eesti lauluvaras” avaldatud kahekümne autori kirjutatud 39 koorilaulu seas Kreegi loomingu ei olnud.

Võimalik, et äsjakirjeldatud situatsiooni puhul oli küsimus honorari suuruses, ja seegi oli korduvalt esile kerkinud teema. Cyrillus Kreek ei „müünud” odavalt ei iseennast ega oma muusikat. Esimese all pean silmas isiksuspilti, mida helilooja endast muusikaavalikkuses kujundas. Kõnekas näide peegeldub 1930. aastal ELL-i juhatuse kirjas, millest selgub, et Kreek oli pigem valmis oma helitööd tulevaselt X üldlaulupeolt sootuks taandama kui esinema sellel üksnes laulu „Ma kõndisin vainul” autorina, nagu oli ette pannud Lauljate Liit (ELL-i juhatuse kiri 30.05.1930, TMM M11: 1/55). Nimetatud laul on humoorikas ja lihtne miniatuur, mis sai kooride ja kuulajate hulgas vististi populaarseimaks Kreegi looks,<sup>166</sup> kuid vaid selliste naljalaulude kirjutaja maine polnud ilmselt komponistile hoopiski meelepärane.

Mis puutub oma teoste müümisse, siis alates 1925. aastast, kui asutati Eesti Kultuurkapitali Helikunsti Sihtkapital (EKHS), pakkus Cyrillus Kreek sellele müügiks aastate jooksul vähemalt tosinat teost. Enamasti omandas EKHS need helilooja küsitud soliidse summa eest, vaid mõnikord peeti oodatavat honorari liiga kõrgeks. Nii kirjutas helitööde hindamiskomisjoni liige Adolf Vedro 1927. aastal Kreegile: „Omandatud sai „Ringtantsu laul”. Teised leiti liiga kallid olema (umbes 2000 marka takti eest).” (Vedro kiri Kreegile 4.06.1927, TMM M11: 1/111). Kõige suurem lahkarvamus tekkis Cyrillus Kreegil Kultuurkapitaliga „Meil aiaäärne tänavas” koori ja orkestriversiooni müümisega, mille eest komponist küsis 1936. aastal 250 krooni, EKHS-i valitsus oli valmis maksma vaid 100 kr. Ilmselt teravas toonis vahetatud kirjade seas on ostja põhjendus järgmine: „Teistele autoritele on nende omandatud helitööde eest kvantitatiivselt palju vä-

---

<sup>166</sup> 1933. aasta suvel korraldas Rahvaleht küsitluse kõige paremate laulupeolaulude kohta. „Ma kõndisin vainul” ehk „Puurattad”, nagu rahvas seda meelsamini kutsuvat, saavutas sel hääletamisvõistlusel koguni kolmanda koha (Rahvaleht 15.07.1933).

hem honoraari makstud kui Teile; sellest järgneb, et helitöös „Meil aiaäärne tänavas“ on leidnud hindamist eriti selle väärtus ja omapära, ilma milleta oleks nii väike helitöö palju vähem maksnud praeguses olukorras väljakujunenud hinnamäärade järgi.” (EKHS-i valitsuse kiri Kreegile 28.03.1936, TMM M11: 1/52).<sup>167</sup>

Kokkuvõtlikult võib Cyrillus Kreeki iseloomustada heliloojana, kes tunnetas enda ja oma muusika väärtust ning eelistas pigem jääda varjule kui leppida järeleandmistega oma loomingulistest ja isiksuslikes tõekspidamistest.

## 4.2. Cyrillus Kreegi olulisemad teosed, nende esitused ja vastukaja

### 4.2.1. Varane koorimuusika

Loomingupäeviku järgi katsetas Cyrillus Kreek esimest korda muusikakirjutamist kaks aastat enne Peterburi Konservatooriumi astumist, millele tema esimesed tudengiaastad lisasid üksikuid koorilaule. Murrang loomingu helikeeles ja mahus toimus siis, kui Kreek vahetas trombooniõpingud kompositsiooniklassi vastu. Alates 1912. aastast komponeeris helilooja mõned segakooriteosed, mida võib pidada kogu tema loomepärandi kõige modernistlikumaks ja julgemaid otsinguid sisaldavaks leheküljeks. Need on „Nõmmelill” (loodud 1912; Anna Haava tekst), „Kuula: valgusest imelist juttu” (1913; Marie Heiberg), Taaveti laul nr 84 („Kui armsad on su hooned”), Taaveti laul nr 22 („Mu Jumal! Mikspärast oled sa mind maha jätnud?”), mõlemad loodud 1914, ning „Talvine öhtu” (1915/1916; Villem Grünthal-Ridala sõnad).<sup>168</sup>

<sup>167</sup> EKHS-i tegevust põhjalikult uurinud Maarja Kasema (Kasema 2002: 79–172) kinnitab, et eri aastail välja makstud summasid pole põhjust omavahel võrrelda, sest nende suurus sõltus paljudest erinevatest majanduslikest ja kultuuripoliitilistest tingimustest. Ometi paistab silma, et Kreegi kooriteoste tasud olid alati pigem skaala ülemises servas.

Cyrillus Kreek kuulus aastaid ise EKHS-i valitsuse liikmete, st muusikateoste hindajate ja ostjate ridadesse. Oma tööde hindamisest ta kehtestatud korra alusel osa võtta ei saanud (Kasema 2002: 90).

<sup>168</sup> Sama nelja-aastase perioodi vältel komponeeris Kreek veel neli segakoorilaulu: „Aiut-taiut tahtsin laulda”, „Mu süda, ärka üles” (1914 ja 1914/1916), „Hällilaul” ja „Laulja” (mõlemad 1915). Lähemalt vaatlen siiski ülalnimetatud viit laulu, kuivõrd neis avalduvad Kreegi varase helikeele tunnused kõige ilmekamalt.

70

### Talvine öhtu

(Villem Grünthal-Ridala)

21. XII. 1915, *Kaarepahtes, Muusikantsleri I  
"Gosse" 8. II. 1916a, "Petrograd, Põjasaadik"  
(Original mit min.)*

*Andante moderato.*

Ü-le hä-ma-ra, var-ju-dest tu-me, är-na-ja ei-na-va lu-me — hei-dab

Ü-le hä-ma-ra, var-ju-dest tu-me, är-na lu — me — hei-dab

*Meno mosso.*

vee-rov kus-tur päi-ke — pu-na-ra läi-ke. Ü-le ää-re-ta lu-mi-se väl-ja nii

vee-rov kus-tur päi-ke — pu-na-ra läi-ke. Ü-le ää-re-ta lu-mi-se väl-ja nii

Ü-le väl-ja, tüh-ja,

39

Piu mosso.      Meno mosso

21

*rit.*  
 tüh- ja ja pal - - - ja  
 viib sin- sise tee si- le jo- e, kus pru- vi- rad pa- jud on u- me- se  
*rit.*  
 tüh- ja ja pal - - - ja viib sin- sise tee, kus pa- jud u- - - nes- se  
 pal- ja, val- ja nii tüh- ja ja pal- ja

*rit.*      *Grave.*      *rit. molto dim.*  
 Mõs- da teed — läh- vad reed, — mõs- da teed kuu vah-  
 va - - - jund.      Mõs- da lõp- ma- ta teed läh- vad reed, —  
 va - - - jund.      Mõs- da teed lõp- ma- ta teed läh- vad reed, — mõs- da teed kuu vah-  
 teed

*Andante*      *poco rit.*  
 va- tul ku- mal e- ha ru- nal kuu - - ge - le.  
 va- tul ku- mal e- ha ru- nal kuu- ge - le.  
 va- tul ku- mal e- ha ru- nal kuu- ge - le.  
 va- tul ku- mal kuu- ge - le.

Pilt 14. „Talvine õhtu”, noore looja meistriteos (TMM fond M11, n. 2, s. 115)

Kõik nimetatud viis kooritööd on Kreegi loomingu kontekstis mitmes mõttes erandlikud: nad kuuluvad selle väikesearvulise osa hulka, mis ei lähtu autorivälisest muusikalisest materjalist; nende idee põhiline kandja ja helikeele olulisim komponent näib olevat harmoonia (erinevalt enamikust helilooja helitöödest, kus peamine on kontrapunktiline töötlus); kõik nad on suhteliselt lühikesed teosed, mille harmoonia, faktuur, dünaamika ja tempo on samas väga mitmekesised, vahel lõiguti omavahel kontrasteeruvad. Sel moel sisaldab üks miniatuur justkui tihendatud, küllastunud kujul suurt hulka eri muusikaliste elementide väljendusvõimaluste skaalast. Esteetiliselt mõjult muudab see Kreegi varase koorimuusika värviküllasemaks ja emotsionaalselt märksa avatumaks, kui on tema hilisemad kompositsioonid. Vaatlengi järgnevalt lähemalt mõnda helikeele komponenti, kus kõige selgemalt avalduvad varasele loomingule eriomased jooned, ühtlasi püüan näidata ka neid omadusi, mis jäävad komponistile iseloomulikuks hilisemal ajal.

Nimetatud viie kooriteose harmoonilised otsingud ja kooskõlaline rikkus võivad väljenduda näiteks helistike kiires vaheldumises, tonaalsete tsentrumite ähmastumises ja akordide funktsionaalsete seoste lõdvenemises või ajutises puudumises. Niisugused tendentsid ilmnevad kõigis varastes kooritöödes. Nii on 84. Taaveti laulus (põhihelistik C-duur) juba üheteistkümnes algustaktis värvikas akordijärgnevus: f-moll - C-duur - a-moll - fis-moll - A-duur - g-moll. Taaveti laulu nr 22 taktides 32-33 ilmub igal tekstisilbil on uus akord:  $E_6 - H_{kk} - G_6 - B_{kk} - D_{64} - G_{kk} - e_6 - fis_{kk}^{(3)}$ , moodustades kromaatilise sekvenssi. Koorimnatiuuride helistikke laiendavad rohked altereeritud akordiasemed ning kõrvalastmete sept- ja noonakordide järgnevused. Näiteks on altereeritud noonakordid lauludes „Kuula: valgusest...” ja „Talvine õhtu”, ning eriti iseloomulikud on need „Nõmmelilles”. Just kaks viimati nimetatud laulu eristuvad teiste hulgas eriti ohtra kooskõlalise dissonantsusega, mida lisaks eeltoodule loovad ka klastrid ning tritoone ja teisi suurendatud/vähendatud intervale sisaldavad akordikompleksid. Laule koloreerivad samuti kromaatiliselt laskuvad käigud sopranis või bassis („Kuula: valgusest...”, „Nõmmelill”, Taaveti laul nr 22), mis on harmoneeritud altereeritud septakordidega, ning liikumine paralleelsetes diaatoonilistes ja kromaatilistes sekstakordides („Kuula: valgusest...”, „Nõmmelill”) või alumiste häälte kvintides („Nõmmelill”, „Talvine õhtu”, 84. Taaveti laul). Tähelepanu väärib, et hoolimata „kaugetest eksirännakutest” harmoonias, lõpevad kõik laulud selgelt konsoneeriva toonika kolmkõlaga, kinnistatuna autentse



(„Nõmmelill”) või plagaalse (84. Taaveti laul, „Talvine õhtu”) täiskadentsiga.<sup>169</sup> Neljas laulus (v.a „Talvine õhtu”) on tagasijõudmine harmoonilisse tsentrumisse, toonika kolmkõlasse markeeritud tugevate dünaamikatähistega – *f*, *ff* või *fff* lõpuakordi(de)l.

Samasugune mitmekesisus nagu harmoonias peegeldub ka Kreegi varaste kooritööde dünaamikas ja tempodes. Helilooja on pidanud oluliseks helikeele mõlema komponendi detailset ja täpset läbitöötamist, lähtudes ilmselt eelkõige soovist järgida teksti mõttelisi nüansse ja rõhke. Nii on 26 takti pikkusesse laulu „Kuula: valgusest...” märgitud kolmteist tempo- ja agoogikatähistust; „Talvises tees” on neid kaksteist. Dünaamikaskaala äärmuste ja helitugevuse kiire muutumisega paistavad silma Taaveti laulud, eriti mõlema lõputaktid. Taaveti laulu nr 84 nelja viimase takti vältel jõuab helitugevus kahaneda *pianissimo*’sse ja uuesti paisuda: *ff* – *fff* – *pp* – *cresc.* – *ff*. 22. Taaveti laulu kuues lõputaktis on suur tõus lõpuakordile: *pp* – *poco a poco cresc.* – *ff*.

Niisiis on Kreegi varane koorilooming paljudes muusikalistes komponentides ja väljendusvahendites pingeline, mitmekesine ja muutlik. Sellest tulenevat võimalikku fragmentaarsust tasakaalustavad neis lühiteostes mõned erinevad püsivust ja terviklikkust loovad elemendid. Selleks võib olla staatilise harmooniaga või faktuuriga pikem lõik – näiteks 84. Taaveti laulus tugineb kvartides liikuv meloodia keskmise osa üheteistkümnnes taktis kvindi orelipunktile. Samasuguse mõjuga on pikad toonika orelipunktid või ostinaatsed rütmifiguurid („Nõmmelill”, „Talvine õhtu”). Tervikut loob ka meloodiliste motiivide ühtsus ühe kooritöö piires (kromaatiliselts laskuvad motiivid „Nõmmelilles”, „Talvises õhtus” ja 22. Taaveti laulus).<sup>170</sup>

Võrreldes Kreegi varaseid kooriteoseid tema hilisemate helitöödega, ilmneb neis mõnigi kompositsioonitehniline ja kõlaline element, mis jääb komponistile tunnuslikuks edaspidigi või muutub aja jooksul veelgi olulisemaks. Need on ostinaatsed rütmid, pikad orelipunktid ja „pedaaliakordid” faktuuris ning helikoe selge kihilisus. Lineaarne mõtlemine ja muusikalise materjali polüfooniline käsitlemine, mis saab Kreegi loojanatuuri olulisimaks tunnuseks, peegeldub juba varaste kooriminiatuuride üksikutes detailides ja lõikudes, kuid muutub

<sup>169</sup> Laulu „Kuula: valgusest...” põhihelistik on võtmemärkide ja harmooniliste arengute järgi h-moll, kuid see lõpeb H-duuri. Et aga lõpuhelistik valitseb selgelt juba neljas viimases taktis, ongi algushelistiku suhtes samanimeline duur tajutav tonikaalsena.

<sup>170</sup> Kreegi 22. ja 84. Taaveti laulu on analüüsinud Mart Humal (Humal 2007: 92–97), kes leiab, et hoolimata mitmest helikeele komponendist, mis võiksid ohtu seada muusika terviklikkuse, kujunevad ühtne motiivistik ja sellega lahutamatu seotud kontrapunkt mõlemas teoses peamisteks ühtsust tagavateks teguriteks.

eriti selgeks tema järgmistes teostes – „Vaimulike rahvaviiside“ I ja II vihikus (1916–1919) ning lauludes „Mitu halba ilma pääl“ ja „Sirisege, sirbikesed“ (mõlemad 1919).

Seega on ühelt poolt Kreegi käekiri käsitledavates varastes kooritöödes juba talle iseloomulikke kuju ja piirjooni võtmas. Teisalt sisaldavad kõnealused laulud nii kõlapildis kui ka emotsionaalsel tasandil julget dramaatilisust ja eksperimenteerimist – suuri dünaamilisi kontraste, harmoonilisi ootamatusi ja dissonantsust, kromatiseeritud meloodiajoonist –, mida Kreegi hilisemas muusikas ei leidu. See sunnib küsima, kust pärinesid noore helilooja sellelaadsed impulsid ja inspiratsioon?

Nagu varem märgitud, langes modernsete kooritööde loomine kokku Kreegi kompositsiooniõpingute algusega Peterburi Konservatooriumis. Samas ei tähenda see, et just akadeemiline keskkond ja professionaalne õpetus oleksid sellist loomingulist novaatorlust motiveerinud: ühegi käsitletud teose puhul ei ole andmeid, et need oleksid kirjutatud ja esitatud kooliülesannetena või et neid oleksid juhendanud Kreeki tollal õpetama hakanud Jāzeps Vītols, Mihhail Tšernov või Nikolai Tšerepnin. Loomingupäeviku järgi on õppetöödena komponeeritud hoopis teised lood: „Teem ja variatsioonid klaverile (teem Joseph Wihtol'ilt)“<sup>171</sup> oktoobris 1914; „Fuga a 3 voci (Al. Glazounov'i teema)“ veebruaris 1915 ja „Fuga a 4 voci 30.4.–2.5.1915 Piiteris, Konservatooriumis eksamil.“ (TMM M11: 1/20). Õpingute raames oli Kreek seega süvenenud kindlate vormi- ja kompositsioonitehniliste ülesannete lahendamisse, mis n-ö professionaalse käsitööskuse aspektist olid kahtlemata olulised. Pole aga põhjust arvata, et tollane konservatooriumi õpikeskkond ja õppejõud oleksid võinud innustada tudengeid uute kõlamaailmade ja väljendusvahendite otsinguile, pigem vastupidi. Nagu on meenutanud Jāzeps Vītols, oli tollane direktor, autoriteetne ja populaarne Aleksandr Glazunov „modernse kunstiga“ lepitamatus vastuseisus, kinnitades, et ta ei suuda taluda „määratud muusikat“ (Витол 1969: 80).<sup>172</sup> Ka Solomon Volkov väidab, et Peterburi Konservatooriumi loomingulist atmosfääri iseloomustas sajandi teise kümnendi algusaastail suunatus tehnilisele täiuslikkusele, kuid samas konservatiivsus ja vastumeelsus kõige avangardse suhtes – „akademism selle halvimal kujul“ (Volkov 2007: 392–397).

---

<sup>171</sup> Kreek kasutas oma õppejõu Jāzeps Vītolsi saksapärasest nimekuju Joseph Wihtol ning Aleksandr Glazunovi puhul prantsuskeelset varianti Glazounov.

<sup>172</sup> „Я грязной музыки терпеть не могу“, olid Aleksandr Glazunovi sõnad, mis Vītolsi arvates muutisid õhkkonna Peterburi Konservatooriumis konservatiivsemaks kui teistes muusikakõrgkoolides, kus nii jäigalt ei tõrjutud „modernismi laineid“ (волны модернизма; Витол 1969: 80).

Samal ajal intrigeerisid ja tekitasid oma uudsete muusikaliste ideedega vastakaid arvamusi noored Sergei Prokofjev ja Igor Stravinski nii konservatooriumi seinte vahel kui ka Peterburi kontserdilavadel. Terav poleemika ja arutlused kujunesid ka Richard Wagneri, Richard Straussi ja Claude Debussy loomingu üle. Just sellelt pinnalt – rikkalikust ja mitmekesisest kontserdielust ning elavatest diskussioonidest ja konfrontatsioonidest konservatiivse ja novaatorliku muusika problemaatika üle – võib leida ka Cyrillus Kreegi modernsete kooriteoste inspiratsiooniallikaid. Eelkõige näisid tema otsinguid suunavat Debussy ja Wagneri kõlamaailmad. Neist esimest võib kuulda peegeldumas näiteks „Talvise õhtu“ iseseisvate kõlalaikudena mõjuvates kooskõlades ja „Nõmmelille“ altereeritud noonakordide järgnevustes. Wagneri harmooniakäsitluse mõju võib näha Kreegi varaste kooriteoste akordika ja helistike tugevas kromatiseerumistendentsis.

Kahtlemata oli oluline ka loominguline suhtlemine ja mõttekaaslus lähemate kaasmaalastest sõpradega – Mart Saare ja Peeter Südaga. Kreek oli ilmselt väga hästi kursis mõlema muusikaliste otsingute, ideede ja uudisteostega. Ta tundis suurepäraselt Saare koorimuusikat, õpetades kohe peale Haapsallu jõudmist 1917. aasta jaanuaris Kungla segakoorile „kaanest kaaneni“ selgeks Mart Saare „Nelisteistkümmend laulu segakoorile“ (1914). Koor, kes seni oli „köster Tambergi juhatusel laulnud Kappeli, Hermannini, M. Härma, A. Läte jt. laule“, võtnud Saare „uudse helikeelega laulud hea meelega vastu“ (Laanpere 1980: [13]). Kreegi loomingumõtete jagamisest Peeter Südaga on siin juba varem olnud juttu. Et nendevahelised arutelud puudutasid ka Peterburi problemaatikat ja heliloojaid, näitab lühike katkend Kreegi kirjust Südale 1919. aasta kevadel: „Glazunovi 2ne Präludium ja Fuga on õige tüse. See mees hakkab ka kolmkõla vesisusest loobuma. Prokofjevi kuulamine hakkas mehel küll hinge pääle, vähemalt sõja esimesel aastal.“ (Kreegi kiri Südale 17.03.1919, TMM M1: 1/40).

Niisiis seonduvad Kreegi varastes kooriteostes peegelduvad otsingud eelkõige Peterburi muusikalisest keskkonnast lähtunud ideedega, Wagneri, Debussy ja teiste loomingu tundmaõppimisega, mis ühel või teisel määral mõjutas nii Saare, Süda kui ka Kreegi helikeelt.

Küsites lõpuks, kas ja kuidas Kreegi varased kooriteosed kujundasid Eesti kooride repertuaari ja kontserdipraktikat, tuleb tõdeda, et need jäid peaaegu tundmatuks. „Nõmmelille“ proovis helilooja ise 1917. aastal õpetada Haapsalus Kungla seltsi segakoorile, kuid „suure töö peale vaatamata ei tahtnud see laul sugugi „klappida“. Kreek ei olnud selle lauluga rahul, korjas noodid ära ja lubas seda veel vaadata“, nagu kirjutas üks tollaseid lauljaid Rudolf Ento (Ento 1967). „Vaatamine“ kestis pikalt: alles 1959. aastal avaldati „Nõmmelill“ kogumikus

„Valimik koorilaule” ja edaspidi on see olnud üksikute tugevate kooride repertuaaris.

Samavõrra kõnekas on „Talvise õhtu” lugu läbi Tuudur Vettiku mälestuste. Nimelt oli ta palunud komponistilt Tungla segakoori jaoks kergemat ja lühemat laulu kui „Meie err”. Kreek olevat öelnud kavala näoga kõiki sõnu koomiliselt rõhutades: „Hea küll, ma saadan siis ühe väga lihtsa ja lühikese!” ning andnud 1923. aastal Vettikule „Talvise õhtu”. Noor dirigent võttiski selle koori kavva ja kirjutas hiljem: „Nüüd tagantjärele ei mõista, kust sellise julguse võtsin. Laul on ju äärmiselt raske, nõuab tüsedaid meeshääli, eriti basse. [...] Küll nägime selle lauluga „Tunglas” vaeva ja küll me lõpuks armastasime seda laulu! Kontserdil laul õnnestus, tuli isegi kordamisele.<sup>173</sup> Kohale oli tulnud ka autor, kelle abikaasa ütles mehele: „Nüüd sa kuulsid „Talvist õhtut”, aga vaevalt seda laulu keegi enam laulab.” Ja tõepoolest, ma pole kuulnud, et seda mõni koor laulnud oleks. Kes aga koorijuhtidest tahab huvitavat tööd, sel soovitan „Talvist õhtut”, kus on kõik raskused koos. Ja kui need võidetakse, on õppimisvaev sajakordselt tasutud.” (Vettik 1966). Oma mälestused Kreegist ja tema muusikast resümeeeris Tuudur Vettik tõdemusega, mis peegeldab kujukalt seda positsiooni, mis helilooja kooriteostel Eesti muusikaelus oli: „Ta koorilaulud on rasked, professionaalsete kooride palad, seetõttu on ta populaarsuski rahva seas palju väiksem, kui ta vääriski.” (Vettik 1966).

Veelgi tähelepanuväärsem on Kreegi enda hinnang kujunenud olukorrale. LÕS-i vilistlase Jaan Kurepalu meenutuste järgi olevat helilooja öelnud nii: „Minu looming jääb suures osas tundmatuks, sest arvestades praeguste kooride taset, on minu laulud liiga rasked. Kui aga kord kooride tase nii kõrgele tõuseb, et koorid neid õppida suudaksid, siis on muusikaline maitse nii palju muutunud, et minu laulud neile enam huvi ei paku.” (Kurepalu 1982).

#### 4.2.2. „Requiem”

„Requiem” võib pidada Cyrillus Kreegi loominguga väljapaistvaimaks teoseks ja tema komponistibiograafia pöördepunktiks. Helilooja, kes väga harva kõneles

---

<sup>173</sup> Noorteühingu Tungal segakoori ja lastekoori kontsert toimus 21. aprillil 1923 Estonia kontserdisaalis. Theodor Lemba, kes kontserti 25. aprilli Päevalehes arvustas, pidas esitust hästi õnnestunuks, leides, et dirigent Vettik on kooriga palju tööd teinud – „kõik laulud olid peenelt välja töötatud ja nüansseeritud”. Märkimist väärneb, et kuigi Lemba peatus lühidalt paljudel kõlanud teostel, jäi tal esiettekandele toodud Kreegi „Talvine õhtu” täiesti nimetamata (Lemba 1923).

iseenda muusikast, oli pärast „Requiem“ esiettekannet 1929. aasta sügisel öelnud oma õpilastele, et nüüd võivat ta minna, sest tema elutöö on tehtud (Järg 2003: 18). Samast ajast alates seostatakse Kreegi nime pea alati „Requiemiga“ – see „suur ja kõrgeväärtuslik teos“, mis „meie helikunsti tähtsust korruga tõstab ja teda ligemale viib üldisele helikunstile“ (Lüdig 1929: 293, 296), andis hindajate silmis heliloojale uue tähenduse ja väärtuse. Kindlasti oli oluline ka tõsiasi, et Kreegi „Requiem“ oli Eesti muusikas oma žanri teerajajaks.

Loomingupäeviku ja käsikirjade dateeringute järgi alustas Kreek „Requiem“ kirjutamist 1925. aasta sügisel *introtitus*'e skitseerimisest. Töö jätkus järgmisel kahel suvel: 1926. aasta septembri lõpuks oli helilooja visandanud teose 2.–7. osa, aasta hiljem kirjutas ta partituuri ja klaviiri. 27. septembril 1927 oli „Requiem“ partituur lõpetatud, paar nädalat hiljem said kirja ka viimaste osade klaviirid. Tööprotsess oli Kreegile omaselt süsteemne ja kontsentreeritud – osad valmisid järgemööda, enne partituuri ja siis klaviir, ning komponeerimiseks sobisid hästi suvevaheaja vaiksed kuud Uuemõisa seminaris.

Cyrillus Kreegi „Requiem“ c-moll koosneb kaheksast osast: „Introitus“, „Dies irae“, „Recordare“, „Oro supplex“, „Domine Jesu“, „Hostias“, „Sanctus“, „Agnus Dei“. Selline ülesehitus järgib põhijoontes liturgilise surnutemissa (*missa pro defunctis*) struktuuri. Nagu teisedki kunstmuusikalise reekviemi loojad, on Kreek käsitanud teksti ja selle liigendust suhteliselt vabalt. Nii on ta sekventsi „Dies irae“ sõnad jaotanud kolme erinevasse ossa (2., 3. ja 4.) ja jaganud *offertorium*'i 5. ja 6. osa vahel. Peale selle puuduvad Kreegil paljudesse reekviemidesse adapteeritud lõpuosad „Libera me“ ja „In paradisum“.

Kui otsida õhtumaade muusikast Kreegi teosele sarnase ülesehitusega reekviemi, siis täpset kokkulangevust ei ole ma leidnud. Küll aga võis tekstide valiku ja liigenduse ning vormikujunduse osas olla Eesti esimesele reekviemile mõneti eeskujuks Camille Saint-Saënsi „Messe de Requiem“ op. 54 (loodud 1878), millega Kreek oli põhjalikult tuttav, esitades selle katkendeid Haapsalu kooridega 1928. aastal. Sarnaselt Saint-Saënsi reekviemiga on ka Kreegi helitöö kaheksaosaline ning erineb sellest teksti jaotuses vaid üksikutes aspektides.<sup>174</sup> Mõlemal teosel on äärmised osad kõige ulatuslikumad ja kujunevad terviku dramaturgilisteks raskuspunktideks. Muusika stiililt ja väljenduslaadilt on kahe looja lähenemine surnutemissale siiski märkimisväärselt erinev. Saint-Saënsi muusikat iseloomustab ekspressiivsus, kohati ooperlik dramatism, milles on suur roll sooloosade, ansamblite ja koori vaheldumisel. Kreegi reekviem on üld-

<sup>174</sup> Saint-Saënsi „Messe de Requiem“ osad on „Kyrie“, „Dies irae“, „Rex tremendae“, „Oro supplex“, „Hostias“, „Sanctus“, „Benedictus“, „Agnus Dei“.

koloriidilt märksa intiimsem ja tasakaalustatum ning väljendusvahendite poolest eelkõige kooriteos. Solistile – tenorile – on selles antud vaid kuuetaktiline repliik teises ja lühike soololõik viiendas osas („Domine Jesu”). Eduard Tubin, kes peale helilooja surma 1962. aastal võrdles tema reekviemi teiste sama žanri töödega, kirjutab: „Maailma literatuuris leidub küll dramaatiliselt jõulisemaid, väljendusabinõude poolest efektsemaid, kompositsioonitehniliste võtete kasutamisaadilt virtuooslikumaid, usulistele traditsioonidele sisult lähemalseisvaid reekvieme [...], kuid ei leidu sügavamalt läbitunnetatud, suurema seesmise soojuse ja hardumusega – ent siiski rangelt tasakaalus – kirjutatud samalaadilist teost, kui seda on Kreegi Reekviem.” (Tubin 2003: 178).

Cyrrillus Kreek märkis „Requiem” käsikirjalisse partituuri<sup>175</sup> teose üldpealkirja ja kõigi osade nimetused ladina keeles, põhitekstina kasutas ta aga eestikeelseid sõnu. Et helitöö keele- ja tõlkeproblemaatika ning Kreegi sellealased kavatsused on aja jooksul äratanud suurt tähelepanu ning tekitanud erinevaid arvamusi, poleemikat ja segadust (vt Järg 1999 ja 2002; Rumessen 2003: 311; Wolverton 1999: 11; Kõlar 2001), siis peatun sellel teemal lähemalt.

Eespool (alaptk 3.3) on juba märgitud, et Haapsalu koorid laulsid Cyrrillus Kreegi juhatusel 1920. aastatel Cherubini reekviemi ning osi Niccolò Jommelli ja Saint-Saënsi reekviemidest eesti keeles. Neile kohandas heliloojast dirigent baltisaksa literaadi Georg Julius von Schultz-Bertrami (1808-1875) eestikeelse tõlke, mis oli tehtud Mozarti „Requiem” jaoks. Sama võttis ta aluseks ka oma teose loomisel. Nimetatud tõlge oli üks osa estofiilist luuletaja ja publitsisti Schultz-Bertrami suurejoonelisest plaanist, mida ta valgustas, kirjutades Peterburist oma emale 1865. aasta oktoobris järgnevalt: „Ma tahaksin nimelt Henselti<sup>176</sup> abiga teoks teha Mozarti „Reekviemi” rahvaväljaande: lisaks õige kergele orelisaatele ja kergematele helistikele peaks see tooma katoliku elemendist puhastatud ladinat teksti koos tõlgetega seitsmesse keelde. Niimoodi muutub see jumalik teos, mille Mozart surma palge ees kirjutab, kõigile Põhja-Euroopa protestantlikele kirikuile kättesaadavaks ja ma usun, et see kujuneb õnnistuseks. Tõlge eesti keelde on mul juba valmis; kergete killast ülesanne ei olnud. Teksti on ju kõigest kaks lehekülge, aga kolmekordne riim ja sõnade asend – on ju pikkus ja lühidus olu-

---

<sup>175</sup> Teatri- ja Muusikamuuseumis on kaks „Requiem” käsikirjalise partituuri originaali. Neist üks (TMM M11: 2/6) on ilmselt töövariant, millest suurem osa on kirjutatud pliiatsiga ja kust paistavad mitmed kustutamisläbimärgid. Teine (TMM M11: 2/7) on tindikirjas puhtand, mille kaane siseküljele on Kreek üles märkinud teose esimese seitsme esituse ajad ja kohad. Mõlema käsikirja tekst on eesti keeles (v.a pealkirjad), puhtandile on tundmatu käekirjaga juurde lisatud ladinakeelsed sõnad.

<sup>176</sup> Helilooja, pianist ja klaveripedagoog, keiserliku õukonna muusik Adolf von Henselt (1814–1889) oli Schultz-Bertrami hea sõber Peterburis.

line – nõudsid palju vaeva. Nüüd klapih kõik suurepäraselt.” (Schultz-Bertram 2003: 213). „Suurepärase klappimine” tähendas seda, et ladina sõnades ja eesti tõlkes on silpide arv ja pikkus ning värsside rütm enam-vähem sama. Ent mõistetavalt kannab eestindus oma aja keelelist ja ideoloogilist pitsert, mis ilmselt oli 1925. aastal, kuuskümmend aastat peale tõlkimist juba mõneti vananenud.<sup>177</sup>

Siiski sobis Schultz-Bertrami tõlge Kreegile hästi ning ta on, tolleks ajaks juba kogenud vokaalmuusika komponistina, ühendanud sõnad muusika väljendusvahenditega nii meisterlikult, et Karl Leichter pidas helilooja suurimaks väärtuseks just võimet elustada ja hingestada teksti, „teha seda kuidagi haruldaselt tõsieluliseks” (Leichter 1997: 335; ilm 1935).

Ehkki Cyrillus Kreek kirjutas partituuri eestikeelsena, on siiski tõenäoline, et ta pidas algusest peale silmas mõlema keele kasutust. Kuna aga „Requiem” esitati iseseisvusajal vaid eesti keeles ning sellest kujunes tollases kultuuripildis otse rahvuslik sümbol, siis on ladinakeelse teksti võimalus helilooja loomingulise kavatsusena nii tolleaegsetes kui hilisemates kirjutistes enamasti välistatud.<sup>178</sup> Nõukogude perioodil oli vaimuliklike teoseid mõeldav ette kanda vaid võõrkeeles ja just siis hakati Kreegi „Requiem” esitama ladina tekstiga. Seetõttu on uurijad ladinakeelsete sõnade juurdekirjutamist käsikirja seostanud püüdega helitööd uuesti kõlama panna ning jätnud kõrvale komponisti enda huvi mõlema keele vastu (Järg 2002: 45–50; 1999).

Ometi leidub Teatri- ja Muusikamuuseumis kolm „Requiem” käsikirja, millesse helilooja on vaieldamatult oma käega kirjutanud ladina sõnad. Need on helitöö klaviir koos solisti- ja kooriosadega (TMM M11: 2/10), tervikteose kooripartii (TMM M11: 2/11) ja ühe osa, „Sanctuse” partituur (TMM M11: 2/13). Neist kahte esimesse on komponist kirjutanud kaks keelt kohakuti, „Sanctus”

<sup>177</sup> Nii on Schultz-Bertram mõneski lõigus ohverdanud ladinakeelse teksti tähenduse täpsuse ja mõtte subtiilsuse selle nimel, et sõnad oleksid puhastatud „katoliku elemendist”, sobiksid riimi ja oleksid rahvapärased. Näiteks on ta välja jätnud katoliku traditsiooni kuuluvad lõigud palvetest pühakute poole ja peaingel Miikaeli puudutava teksti. *Agnus Dei* on tema rahvalikus tõlkes Talleke, lõppriimi sobivuse tõttu on „*Tuba mirum spargens sonum/ per selpuchra regionum/ coget omnes ante thronum*” tõlgitud „Pasun hüüab ime hääle/ kogub surnud hauast mäele/ viimse kohtupäeva pääle” jne (vrld Siitan 1992: 8–11). Selliste eksitavate muutuste tõttu tõlkisid Rein Õunapuu, Paul-Erik Rummo ja Vardo Rumessen 1990. aastate lõpul teksti uuesti, pidades silmas Kreegi „Requiem” publitseerimist kirjastuses SP Muusikaprojekt. 1997. aastal ilmunud klaviiris ja 2001. aasta partituuris on jäänud siiski Kreegi originaali juurde.

<sup>178</sup> Anton Kasemets oli 1937. aastal raamatus „Eesti muusika arenemislugu” esimene, kes tõi välja võrdluse Brahmsi „Saksa reekviemiga” ja kirjutas, et Kreegi teost võib „täie õigusega nimetada Eesti reekviemiks” (Kasemets 1937: 411). Sama (eksitav) nimetus on hiljem päris laialdaselt levinud, sh Juhan Aaviku raamatus „Eesti muusika ajalugu IV. Kunstmuusika” (Aavik 1969: 27), Neeme Laanepõllu ülevaates Kreegi elust ja loomingust (Laanepõld 1974: 37) jm

on ainult ladinakeelne. Seega on selge, et Kreek siiski arvestas suurteose komponeerimisel mõlema teksti sobivusega. Sellele on viidanud ka kolm dirigenti, Juhan Aavik, Eduard Tubin ja Tõnu Kaljuste, kes erinevail aegadel „Requiem” juhatades ja seda sügavuti tundma õppides on tunnistanud ladinakeelse teksti ilmset olemasolu Kreegi plaanides ja selle suurepärasest kokkukõla muusikaga.<sup>179</sup>

Lisaks võimalusele, et juba loomisprotsessi ajal mõtles komponist kahele keelele paralleelselt, on võimalik ka, et ta sobitas ladina keele teosesse mõnevõrra hiljem. See võis olla ühenduses lootusega esitada „Requiem” välismaal. Niisuguse väljavaate kohta leidub TMM-is Juhan Aaviku kiri heliloojale 9. novembrist 1936, kus on öeldud, et Raimund Kull tahab „Euroopas kontserdil” „Requiem” ette kanda, mida Aavik omakorda peab „teose propagandale kasulikuks” ja soovib Kreegil kiiresti „ettekande tingimustes kokku leppida.” (TMM M11: 1/78). Ei ole selge, millesse Euroopa kontserdi plaan takerdus, kuid teoks see ei saanud. Küll aga võis helilooja tõepoolest just selle perspektiiviga arvestades lisada „Requiem” nootidesse ka ladinakeelsed sõnad.

Kokkuvõtlikult saab seega öelda, et Cyrrillus Kreek kirjutas „Requiem” eestikeelsele tekstile, välistamata sealjuures ladina keelt, mille ta on teose kahte teravikkäsikirja ise sisse märkinud. Kuna Schultz-Bertram on oma eestinduses, mis surnutemissa teksti sisu küll lihtsustab ja moonutab, püüdnud hoolikalt kahe keele struktuuri (sõnade pikkust, värsside rütmi ja riimi) ühtlustada, oli tekste paralleelselt kasutada lihtne ja helilooja pidi tegema teose melodias, noodiväljustes ja rütmis vaid väga üksikuid muudatusi. Sellest lähtuvalt on „Requiem” esitamine võimalik võrdselt mõlemas keeles. Et Kreegi eluajal kõlas helitöö siiski ainult eestikeelsena, tulenes tõenäoliselt nii komponisti soovist kui ka tollasest rahvusluse ideoloogiale orienteerunud kultuurisituatsioonist. Nõukogudeaegsed ettekanded olid mõeldavad vaid ladinakeelseina. Alates 1989. aastast on „Requiem” lauldud uuesti valdavalt eesti keeles. Sõltuvalt dirigendi kunstilistest eelistustest on siiski loodud ka muu pretsedent: Eesti Filharmoonia Kammerkoor Tõnu Kaljuste juhatusel on korduvalt esitanud ja 2008. aastal salvestanud teose ladina keeles.<sup>180</sup>

---

<sup>179</sup> Kreegi „Requiem” esiettekande dirigent Juhan Aavik (Aavik 1969: 26–27) kirjutas: „Kuigi Kreegi teos on kirjutatud ka [minu rõhutusega - AK] traditsioonilisele ladinakeelsele tekstile, siis ometi oma eestikeelse tõlke ja peamiselt eestilise muusikalise sisu tõttu omab see [...] eestipäraselt vaimu.” Eduard Tubin (Tubin 2003: 177) ja Tõnu Kaljuste (Kõlar 2008: 10) on kinnitanud, et Kreegi helikeel ja ladinakeelse teksti rütm on omavahel suurepäraselt kooskõlas.

<sup>180</sup> Cyrrillus Kreek „Requiem”. Tõnu Kõrvits „Kreegi vihik”. [CD] Esitavad Eesti Filharmoonia Kammerkoor, Tallinna Kammerorkester, solist Tiit Kogermann, dirigent Tõnu Kaljuste. Sandhausen: Tonstudio Teije van Geest 2008.



Cyrillus Kreegi „Requiem” muusikaline materjal on lähtunud erinevatest allikatest. Teose alguses äratav tähelepanu metsasarve teema, mis pärineb Londoni Westminsteri palee Big Beni kellamängu meloodiast, täpsemalt kolmveerandtunni signaalist.<sup>181</sup> Võib arvata, et Kreek kuulis seda raadiost – *British Broadcasting Corporation* (BBC) võttis Big Beni kellamängu juba 1920. aastate alguses oma signatuuriks. Haapsalu heliloojat, kes kuulas paljude raadiojaamade vahendusel innukalt ja järjekindlalt maailmamuusikat, inspireeris ilmselt pikaldane, tasakaalustatud joonisega meloodia sedavõrd, et ta kujundas sellest ühe „Requiem” sümboli: teema ilmub teose algul ning naaseb „Agnus Dei” lõpulõiguse.<sup>182</sup> Teine oluline „Requiem” teema on *Dies irae*, keskaegne sekvents, mis on saanud kunstmuusikalistes surnumissades peaaegu alatiseks osaks. *Dies irae* teemale ning selle kontrapunktilisele ja variatsioonilisele arendusele tugineb kogu teise osa muusikaline materjal. Kreegi kolmas inspiratsiooniallikas oli rahvamuusika, mis „Requiemis” ei väljendu otsestes terviktsitaatides, vaid pigem meloodilistes vihjetes rahvapärastele koraalidele ja eesti rahvaviisidele. Samuti on kohati tajutavad õigeusu kirikumuusika mõjud nii harmoonilistes järgnevustes kui ka kooriunisoone repetitsioonides. Kõik nimetatud muusikalised impulsid on Kreek küpse meistrina ühendanud terviklikuks suurteoseks. Kompositsioonitehniliselt võtetelt on „Requiemis” esiplaanil heliloojale omane mitmekesine kontrapunktiline arendus (sh ulatuslik fuuga „Sanctuses”), mis vaheldub unisoonis või akordilises faktuuris koorilõikudega, orkestripartiis äratavad tähelepanu rütmiootustenaadod ja pikad orelipunktid.

Nõnda on Kreek isikupärasel moel kokku liitnud ja edasi arendanud erinevaist allikatest pärinevad muusikalised mõtted, komponeerides teose, mille iseloomustamiseks on loomisajast tänaseni pea kõik seda käsitletud kirjutajad kasutatud epiteete *rahvuslik*, *eestilik* ja *tasakaalustatud* või *vaoshoitud*. Nii tutvustas Mihkel Lüdig 1929. aastal uudisteost Muusikalehes järgnevalt: „Terve muusika kirjutusviis (stiil) on omapärane, rahvuslik” (Lüdig 1929: 293). Umbes 40 aastat hiljem karakteriseeris Märt Kraav muusikat „rahvusliku joone” kandjana tänu „välise efektsuse” puudumisele (Kraav 1968). Ligi 80 aastat peale „Requiem”

<sup>181</sup> Westminsteri palee kellamäng koosneb ühe meloodia neljast variatsioonist, mis kõlavad Big Beni kellatornis järgemööda igal veerandtunnil. Cyrillus Kreek tsiteeris neist kolmveerandtunni variatsiooni, mis järgnevas helinäites kõlab taktides 5–8: <http://www.clocksnmore.com/midi/westminster.mp3> (Vaadatud 19.03.2009).

<sup>182</sup> On märkimisväärne, et esimene kirjutis, mis juhtis tähelepanu „Requiem” algusteema muusikalisele allikale, ilmus alles 1962. aastal Eduard Tubinalt, kes kirjutas: „Juba esimeste taktidega avaneb Reekviemi pidulik-tõsine maailm: üksik metsasarv mängib igivana motiivi (Big Beni kellamäng).” (Tubin 2003: 177). Ükski Kreegi eluajal (vt Lüdig 1929: 293–296, Kasemets 1937: 411, Päts 1940: 58, Leichter 1997: 335 (ilm 1939) jt) ning enamik hiljem avaldatud kirjutistest teema päritolu nimetamisväärseks ei pea.

esiettekannet leidis Kerri Kotta sama: „Kreegi „Reekviemi” saab vaadelda [...] rahvuslikkuse idee puhtmuusikalise väljenduse katsena. [...] Rääkides „Reekviemi” eestlikest joontest, võib mainida selle lihtsat ja vaoshoitud stiili, mõningat raskepärasust...” (Kotta 2009: 84, 85). Seega on „Requiem” oma põhi-karakterilt, stiililt ja väljenduslaadilt mõjunud kuulajatele ja muusikauurijatele läbi aastakümnete enam-vähem ühtmoodi, pälvides asjatundjate tunnustust.<sup>183</sup>

Eesti esimese reekviemi esmaesitus toimus 20. oktoobril 1929 Estonia kontserdisaalis EMO segakoori, Estonia sümfooniaorkestri ja bariton Aleksander Arderi esituses. Dirigeeris Juhan Aavik.<sup>184</sup> Komponisti eluajal kõlas teos kokku kaheksa korda, sealhulgas kümnenda üldlaulupeo raames 25. juunil 1933 Kaarli kirikus ning 1938. aastal kahel korral Tartus: 9. märtsil Vanemuises Enn Võrgu ja 20. märtsil Pauluse kirikus Eduard Tubina juhatusel.<sup>185</sup> Viimane kord kuulis Kreek oma helitööd 18. veebruaril 1940, kui Estonia kontserdisaalis tähistati tema 50. juubelit. Alates 1968. aastast taasavastati „Requiem” Alfred Karindi ja Roman Matsovi eestvedamisel, hiljem on teost dirigeerinud Peeter Lilje, Arvo Volmer, Olari Elts, Tõnu Kaljuste jt.

Cyryllus Kreek lõpetas „Requiem” 37-aastasena, olles loominguliselt aktiivses vormis, vaheda mõtlemise ja teravmeelse ütlemisega täies elujõus mees. Mis sundis teda pöörduma surnutemissa poole? Tiia Järgi versiooni kohaselt võis

<sup>183</sup> „Requiem” väärtuste hindajate kõrval oli sellel ka üks kriitiline arvustaja. Peale helitöö esiettekannet kirjutas konservatiivse muusikamaitsega Theodor Lemba halvakspanevalt „otsitud kombinatsioonidest” teose harmoonias, mis väljenduvat „ühe rahvaviisi harmoniseerimises kolmkõlodega, mis kogu aeg liiguvad paralleelsete kvintide käikudes”. Lemba leidis, et kui „sajandite kestes oli sarnaste käikude tarvitamine valjus stiilis keelatud oma ebaesteetiliselt kõlavuselt”, siis ei saa kiita heaks ka mõnede heliloojate soovi säärasele alusele rajada „Eesti rahvuslikku muusikat” (Lemba 1929).

<sup>184</sup> Juhan Aaviku kirjadest Kreegile selgub, et initsiatiiv „Requiem” esitamiseks tuli dirigendilt: „Suvel kuulsin Sinult, et Sul on valmis Requiem koori[le] ja orkestrile. Tahaksin seda E.M.O. kooriga ettekanda ja palun Sinu nõusolekut.” (Aaviku kiri Kreegile 16.12.1928, TMM M11: 1/78). Esialgu oli teose esiettekanne plaanis 1929. aasta kevadel, kuid „nihkus mitmesuguste asjaolude põhjusel” sügisesse (Aaviku kiri Kreegile 8.09.1929, TMM M11: 1/78).

<sup>185</sup> Tartu esituste ettevalmistuse kohta saatis Eduard Tubin heliloojale üksikasjaliku ülevaate. Ta kirjutas Kreegile 21. jaanuaril 1938: „Tartu Meeslaulu Selts ja Naislaulu Selts algatasid huvitava ettevõtte. Nimelt õpib kumbki koor eraldi mõne suurema teose hääled ära ja moodustavad kokku tulles siis umbes 100 liikmelise segakoori, mis Tartu kohta haruldane nii oma suuruselt kui ka kvaliteedilt. Esimese seesuguse katsena on kavatsatud Teie Reekviemi, mille koorinoodid hankisime EMOLT. Nüüd on hääled juba selgeks õpitud ja oleks tarvis koos hakata töötama. Loodan, et Teie ei keela oma teose ettekannet säärasel kujul ja annate lahkesti kasutada orkestrimaterjali ja klaverikoondise. [...] Püüame kõigiti teha korralikku tööd, et Tartus vääriliselt ettekanda Teie ilusat tööd.” (Tubina kiri Kreegile, TMM M11: 1/109). Eduard Oja, kes kahte kõnealust kontserti arvustas, ei jäänud siiski kummagagi päris rahule. „Ettekanne kannatas liigse venivuse all,” kirjutas ta Vanemuises toimunud kontserdi puhul (Postimees 17.03.1938) ja Pauluse kirikus kõlanud esituse puhul „jäi mulje, et teos pole veel ettekandeks küps. See võrdlemisi omapärane suurteos nõuab kõigiti viimistletud ettekannet, muidu ei pääse ta mõjule.” (Postimees 21.03.1938).

tõukeks olla helilooja hea sõbra Peeter Süda ootamatu surm 1920. aastal ning püüd teha teoks Süda algusjärku jäänud kavatsus reekviemi komponeerimiseks (Järg 1985, 1999, 2003, 2007). See on võimalik. Kreek ise, nagu alati, ei jätnud ühtegi kirjalikku märki ega teadaolevalt ka suulist tunnistust teose loomise motiivide ja eesmärkide kohta.

#### 4.2.3. Orkestriteosed

1943. aasta algus tõi Cyrillus Kreegi loomingusse uue valdkonna – muusika sümfooniaorkestrile. Karl Leichter (TMM M159: 1/399) ja Eduard Tubina (Tubin 2003: 166) andmetel sai helilooja selliseks pöördeks tõuke Riigi Ringhäälingu orkestri dirigendilt Olav Rootsilt, kes tegi Kreegile ettepaneku seada midagi oma varasemast loomingust sümfooniaorkestrile (vt alaptk 5.1.3). Kreek alustas tööd 1943. aasta jaanuaris, seades orkestrile kõigepealt „Humoreski” (klaveripalana loodud 1926), „Armastuslaulu 13. sajandist” (viulile ja klaverile 1932) ja „Scherzo” (klaverile 1916/1927). Järgnevate orkestriseadete aluseks oli varasem koorimuusika, mille orkestrivariandid liitis Kreek tsüklitesse: „Kuus rahvaviisi”, „Musica sacra. Kuus vaimulikku laulu orkestrile”, „Neli rahvaviisi”, „Viis rahvaviisi”, „Vanad jõulud: jõulu mälestusi. (Viis pala orkestrile. Olav Rootsile pühendanud autor)”. Iseseisvaks palaks jäi „Oh Jeesus, sinu valu.”<sup>186</sup> Kokku seadis Kreek ajavahemikus 1943. aasta jaanuarist kuni 1944. aasta jaanuarini sümfooniaorkestrile 30 varem loodud lühemat teost, millest 26 koondas ta süitideks. Peale „Vanade jõulude” jõudsid kõik teosed peatselt pärast valmimist ka ettekanneteni, mida dirigeeris valdavalt Olav Roots, aga ka Eduard Tubin („Musica sacra” Vanemuise orkestriga 21. oktoobril 1943) ja Endel Kalam („Neli rahvaviisi” 26. novembril 1943).

Nagu juba märgitud, olid kõigi Cyrillus Kreegi orkestripalade aluseks varem loodud teosed ja pea kõik koorimuusika alusel kirjutatud orkestripalad liitis ta süitideks. Süit ilmub tsüklilise žanrina Kreegi loomingusse esmakordselt just 1943.-44. aastal loodud orkestrimuusikas ning edaspidi kujuneb sellest helilooja mitmeosaliste instrumentaalteoste soosituim vorm. Põhjuseid, miks Kreek süidi poole pöördus, võib nimetada mitu: tema loomingulisele natuurile näisid alati pigem sobivat vähem või rohkem arendatud üheosalised vormid, ja mit-

<sup>186</sup> Kreegi käsutuses oli kokku viis rahvapärast varianti koraalist „Oh Jeesus, sinu valu”. Orkestrile töötles ta neist variandi, mille oli ise üles kirjutanud Noarootsis Johan Tegelbergi ettelaulmise järgi ja komponerinud kolmehäälsele naiskoorile 1. juunil 1931. Orkestripartituuri on Kreek lisanud märkuse: „Esiettekannet Suurel reedel 23.3.43 Raadios Olav Roots juh.” (TMM M11: 2/61).

te näiteks sonaat-sümfooniline tsükkel. Kui sellele lisaks ka tellija, antud juhul dirigent Olav Roots, orkester ja kontserdipublik eelistas ja ootas samuti pigem lühipalu või neist koostatud tsükleid, oligi kõige loomulikum valik ühendada lood süüdi printsiibil. Et tollases Eesti kontserdipraktikas üldse süüte ja üheosalisi teoseid eelistati, näitab Ringhäälingu orkestri repertuaari analüüs aastatest 1939–1944, millest selgub, et ülekaalukalt valitsesid lühemad palad (Lass 2006: 30–39).<sup>187</sup> Seega võib orkestripalade ühendamist süütideks pidada nii loomingulistel kui ka praktilistel kaalutlustel Kreegi jaoks seaduspäraseks sammuks.

Kreegi orkestrisüütidel on lakoonilised pealkirjad, mis viitavad muusikalise materjali lähteallikale („Neli rahvaviisi”, „Viis rahvaviisi”, „Kuus rahvaviisi”) või üldisele meeolule („Musica sacra”, „Vanad jõulud”). Enamasti on süütidel osad järjestatud kontrastiprintsiibi alusel. Näiteks „Viis rahvaviisi” algab „Õhtulauluga”, mis põhineb vaimuliku rahvaviisi „Armas Jeesus, sind ma palun” segakoorivariandil. Sellele järgnevad orkestriseaded Kreegi kõige populaarsematest koorilauludest: „Meie err”, mida Leichter kirjeldab „toreda huumori ja südamliku meeolotsemisena”, (Leichter 1943c), „Meil aiaäärne tänavas” (Leichter: „intiimne luule”) ja „Sirisege, sirbikesed” (orkestrisüüdis „Lõikuse laulu” nime all; Leichter sõnul „harukordselt eluline ja kõlakoloriitne”). Süüdi lõpetab „Kaanon”, mille aluseks on „mõnusatujuliselt keerlev” segakoorilaul „Muhumaa ja Virtsu väin” (Leichter 1943c). Seega moodustub süit „Viis rahvaviisi” tõepoolest mitmekesisest muusikalisest materjalist ja üksteisega kontrasteeruvatest osadest. „Musica sacra” ja „Vanad jõulud” seevastu loovad ühtse, pühalikult tõsise atmosfääri. Viimases tsükklis on see saavutatud sarnase lähtematerjaliga: kõigi viie pala aluseks on rahvapäraste koraalivariantide töötused segakoorile. „Musica sacra”, mille stiilis peegeldub nii rahvakoraalide ornamentika, õigeusu kirikumuusika varane mitmehäälsus kui ka luterlik koraal, näitab Kreegile eriomast võimet erinevad helimaailmad ühtsesse tervikusse sulandada.

Arvestades, et Kreegi orkestriteosed põhinevad tema varasemal loomingul, võib küsida, kuidas konkreetsemalt suhestuvad lähteteosed orkestripaladega. Vaatlen seda järgnevalt ühe süüdi, „Musica sacra” põhjal. Need kuus vaimulikku laulu orkestrile kirjutas Kreek 10. maist kuni 21. maini 1943 ning teose esiettekanne toimus Olav Rootsi dirigeerimisel sama aasta 1. oktoobril Riigi Ringhäälingu sümfooniaorkestri hooaja avakontserdil. Kolm nädalat hiljem,

---

<sup>187</sup> Kõige rohkem mängis Ringhäälingu orkester neil aastail palu ja süüte Artur Kapilt („Fugaato” keelpilliorkestriks, „Süit eesti rahvaviisidele”), Heino Ellerilt („Koit”, „Sümfooniline süit”), Riho Pätsilt, Juhan Aavikult ja Eduard Tubinalt („Pidulik prelüüd”) (Lass 2006: 33–35).

21. oktoobril juhatas „Kuut vaimulikku laulu“ Tartus Vanemuise orkestri ees Eduard Tubin.

„Musica sacra“ aluseks võttis Kreek oma kuus Piibli tekstidele loodud sega-kooriteost. Neist üks, 137. Taaveti laul on kirjutatud 1938, kõik ülejäänud – 121. Taaveti laul, „Oh Jumala Ema, Neitsi“, 141. ja 104. Taaveti laul ning „Õnnis on inimene“ – 1923. aastal. Orkestriseadetes on Kreek säilitanud täpselt kooriteoste helikeele kõik tähtsamad komponendid: struktuuri, meloodia, harmoonia, faktuuri, tempo. Vaid ühes teoses, 121. Taaveti laulus, on muudetud koorivariandi helistik es-moll orkestrile mugavamaks e-molliks. Kooriteoseid orkestreerides on Kreek järginud laulude vormi liigendust, eristades löike üksteisest põhiliselt tämbri alusel. Nii kõrvutab ja vastandab ta näiteks keelpille puhkpillidega (104. Taaveti laulus), keel- ja puupille „vasekooridega“ (137. Taaveti laulus). Eriti armastatud võtteks „Musica sacras“ on vask- või madalate puupillide koraaliliku faktuuriga lõigud (tromboonid-tuuba 104., 121. ja 137. Taaveti laulus; klaretid-fagotid 141. Taaveti laulus). Väljendusrikaste meloodiate esitajana kasutab Kreek sumedatämbrilisi pille (tšello 104. Taaveti laulus, inglissarv ja vioola süüdi lõpuosas „Õnnis on inimene“). Orkestri *tutti*’t on „Musica sacras“ suhteliselt vähe, pigem näib Kreek tähtsustavat kõlavärvide peenuste mõjulepääsemist.

Seega ilmneb, et „Musica sacras“ järgib Kreek tõepoolest võimalikult täpselt varasemate kooriteoste kompositsioonelemente ja -võtteid. Põhimõtteliselt kehtib sama ka teiste orkestriteoste puhul.<sup>188</sup> Kui sellest lähtudes võiks vaadeldavaid teoseid üksikuna käsitada pigem koorimuusika orkestriseadetenähtena, siis süüdinäht tervikut moodustades saavutavad orkestripalad uue teose värsksuse. Just niisugust, uudse terviku tekkimise muljet rõhutas Karl Leichter oma arvustuses: „Eriline huvi oli sel õhtul [Ringhäälingu stuudiokontsert 7. mail 1943] C. Kreegi väikestele sümfoonilistele paladele [„Viis rahvaviisi“]. Reekviemi ja koorilaulude peenemaitseline meister on nendega andnud rea lühipalu orkestrile, millede stiilipuhtus, puhas rahvuslik omapära, veetlev orkestraalne koloriit, lõplikult küps vorm ja rahvaliku sisu kunstipeen väljenduslik ütlevus on ülimalt hinnaline ja elamusikoondavalt rikastav.“ (Leichter 1943b).

Äsjatoodud tsitaat Karl Leichterilt on ilmekas näide hinnangutest, mida Kreegi orkestriteosed pälvisid. Ajalehes Eesti Sõna kirjutas Leichter kõigist kont-

<sup>188</sup> Et kooriteoste kompositsioonilise loogika kujunemine on lähedases seoses tekstiga, siis võib sõnade puudumine orkestrivariandis kujuneda asjatundliku kuulaja jaoks ka häirivaks asjaoluks. Nii kirjutas Eduard Tubin Kreegist 1962. aastal: „Teose [„Musica sacra“] edu tiivustas teda veel teisigi orkestrisüite oma koorilauludest koostama, kuid küsitavaks jääb, kas need originaalidena siiski pole täiuslikumad, kuna instrumentaalteosena jääb ju ära tekst ning mahlakas koori kõlavärv.“ (Tubin 2003: 177).

sertidest, kus kõlas Kreegi muusika (mõnest nii enne kui ka pärast toimumist), ja eranditult on tema suhtumine äärmiselt positiivne. Näiteks ilmus 3. oktoobril 1943 arvustus hooaja esimese avaliku sümfooniakontserdi kohta, kust võib lugeda: „Oli erilisel meeltülendav, et see hooaja avakontsert algas ainulaadselt väärtuslike Eesti helitööde esiettekandegaga, C. Kreegi vaimulike laulude sarjaga „Musica sacra”. [...] Nende poeetiline võlu on hämmastav. On võimatu kirjeldada neis peituvat religioosete elamuste, usulise hardumuse ja siira usaldusliku Kõigevägevamale andumuse ja lootmise kunstilise kauniduse küllust ja haaravat hurma. Ja kui lihtsate vahenditega on saavutatud kõrgeim ja vallutavaim kunstiline täius. See on imeteldav.” (Leichter 1943d).<sup>189</sup>

Kui Karl Leichter soojale tunnustusele lisada Olav Rootsi tähelepanu, sagedased teoste ettekanded kõrgetasemelises interpretatsioonis, võib öelda, et Cyryllus Kreegi jaoks oli 1943/1944. hooaeg õnnelik ja viljakas, mis kõrgus olulise tähisena kogu tema loomingulise elu kontekstis.

Pärast Olav Rootsi lahkumist Eestist kirjutas Kreeg orkestrile veel viis teost: „Kromaatileine süit Peeter Süda orelipaladest” (1947), „Süit kanneldele ja sümfooniaorkestrile” (1950), „Pärnumaa. Süit sümfooniaorkestrile” (1952), „Setu sümfoonia” (1953) ja „Läänemaa. Süit sümfooniaorkestrile” (1954). Nagu enamik komponisti helitöödest, lähtub ka nende muusikaline arendus juba olemasolevast materjalist – rahvaviisidest ja neljast Süda oreliteosest. Kreegi loomingus ainukordse žanrina äratub tähelepanu „Setu sümfoonia”. See on neljaosaline teos, mille helikeeles on ühendatud setu laadid ja regilaulule omane diatoonika ning mille vorm kujuneb peamiselt lühikeste teemade variatsioonilisest arendusest. Sümfooniale tavapäraselt žanriomane dramaatika oli Kreegi loomelaadile kauge ja see puudub ka tema ainsas sümfooniaks nimetatud teoses.

Kreegi viis nimetatud hilist orkestriteost pälvisid ENSV Heliloojate Liidu hindamiskoosolekuil suhteliselt jaheda hinnangu (vt alaptk 5.2.2.3). Kontserdilavale on enamik neist jõudnud väga harva: „Kromaatilise süidi” esiettekanne oli 8. juunil 1949 Ringhäälingus Paul Karbi juhatusel ning ka edaspidi on seda teost mängitud ülejäänutest mõnevõrra rohkem. „Setu sümfoonia” kõlas 27. märtsil 1960 Estonia kontserdisaalis Eesti Raadio sümfooniaorkestri ja Roman Matsovi esituses. Ent kokkuvõtlikult võib tõdeda, et helilooja hilise loomingu päris kodu polnud orkestrimuusikas: professionaalidele jäi ja jääb see muusika

---

<sup>189</sup> Karl Leichter suhtus oma arvustustes soosivalt mitmetesse heliloojatesse, eriti kõrgelt hindas ta Heino Elleri, Eduard Tubina ja Eduard Oja loomingut, samuti Olav Rootsi dirigenditööd ning tema esinemisi pianistina. Minu meelest paistavad aga Leichter kirjutised Cyryllus Kreegi muusikast silma erilise emotsionaalsuse, soojuse ja kaunisõnalisusega.

vististi liiga lihtsakoeliseks. Vähesed asjaarmastajate orkestrid aga pole selliste helitööde olemasolust teadlikudki, sest suurem osa nende partituuridest on siiani käsikirjades.

#### 4.2.4. Rahvapäraste koraalivariantide ja kirikukoraalide töötlusted

„Enamik Kreegi kooriloomingut on kirjutatud vaimulikele tekstidele, ilmalikud laulud moodustavad sellest vaid umbes 6–7%,“ on Mart Humal välja arvutanud (Humal 1990). Vaimulikust muusikast omakorda moodustavad vaid väikese osa üheksa psalmitekstidele komponeeritud teost, mõned laulud apostliku õigeusu kiriku liturgiast ning „Requiem“. Valdavalt koosneb Cyrillus Kreegi vaimulik pärand aga rahvapäraste koraalivariantide ja luterlike kirikuviiside töötlustest.

Võib öelda, et Kreek komponeeris vaimulikku muusikat läbi kogu oma loojaelu, alustades 1911. aastal segakoorile kirjutatud lauluga „Oh Isa taevariigi sees“ ja lõpetades 12. juunil 1955 kaanoniga „Miks mu süda ennast vaevab“ kogumikust „150 vaimulikku rahvaviisi segakoorile“. Ent kaks perioodi – 1931–1937 ja 1949–1955 – eristusid iseäranis süsteemse ja intensiivse pühendumuse poolest vaimulikule muusikale. 1930. aastatel kirjutas helilooja naishäältele 443 vaimulike rahvalaulude kolmehäälset töötlust ning 1950. aastatel segakoorile 500 kaanonit Punscheli koraaliraamatu viiside ja 150 kaanonit rahvapäraste koraalivariantide põhjal.

443 rahvapärase koraalivariandi kolmehäälsetes töötlustes on Cyrillus Kreek kasutanud ära kõik tollal tema käsutuses olnud viisid, millest 172 on eesti ja 271 rannarootsi päritoluga. Sellest tööst on olemas üksainus käsikiri, kirjutatud 452-le väikeses formaadis noodilehele (TMM M11: 2/236). Iga töötluse on helilooja varustanud terve hulga andmetega: lähtekoraali number Punscheli kogumikus, pealkiri eesti ja/või rootsi ning saksa keeles, ettelaulja nimi, sünnikoht ja -aeg, üleskirjutaja nimi ja kogumisaeg, teksti autor ja eludaatumid, viisi struktuur (st taktide arv ja kordused), skemaatiliselt teksti värsimõõt ning lõpuks töötluse kirjutamise kuupäev.

Sõnad on nooti märgitud ühe salmi ulatuses ja eesti keeles. Sealhulgas on ka paljudele algselt rootsi keeles lauldud koraalivariantidele otsitud tekstid eesti lauluraamatust: 271-st rootsi viisist on eestikeelse tekstiga varustatud 146 kolmehäälset töötlust. Ülejäänud rootsi päritolu viisitöötlustel käsikirjas tekst puudub.

Nende töötluste teksti küsimus väärrib eraldi tähelepanu, sest see viitab laiematele aspektidele Cyryllus Kreegi komponistinauuris ja loomingulistes kavatsustes. Nimelt peegeldub Kreegi jaoks ilmselt oluline põhimõte mahuka kogu struktuuris: eesti ja rannarootsi lauluvariandid on tema jaoks üks ja terviklik muusikapärand. Ta ei ole oma töötluste järjekorras eristanud viise rahvusliku või piirkondliku päritolu järgi.<sup>190</sup> Näiliselt on eesti ja eestirootsi koraalivariandid süsteemilt segamini. Siiski on Kreegi töötluste järjestuse aluseks kindel kord, nimelt Punscheli koraalikogumiku ülesehitus. Selles lähtub koraalide järjekord tekstisilpide ja ridade arvust ning kogumiku algupoolel asuvad viisid on üldiselt lühemad, lõpus pikemad. Samasuguse skeemi on Kreek koos värsimõõtu-dega iga oma töötluse juurde märkinud. Otsides rahvapärastele koraalivariantele Punscheli kogumikust vastavat koraali, on helilooja hinnanud nii teksti värsimõõtu kui ka meloodia sarnasust. Lähtuvalt neist parameetritest on paljud rootsikeelseina üleskirjutatud koraalivariandid taandatud märksa vähemale arvule eestikeelsetele tekstidele – „kaks kuni viis erinevat rootsikeelset algteksti [on] asendatud üheainsa eestikeelse tekstiga, koondades niiviisi värsimõõdult ja meloodiatelt lähedased viisid suurematesse rühmadesse.” (Humal 2004).

Ent miks ikkagi koostas Kreek oma mahuka kolmehäälsete töötluste kogu ainult eestikeelsena, kui muudel juhtudel näis lähtumine rahvamuusika täpsest päritolust olevat talle väga oluline? Ja miks struktureeris ta selle vastavalt Punscheli eeskujule? Kindlat ja ühemõttelist vastust on neile küsimustele võimatu anda, sest Eesti 1930. aastate kontserdi- ja kirikupraktikasse Kreegi töötlused ei jõudnud ning pole ka tõsikindlad tõendeid nende komponeerimise praktilistest eesmärkidest. Siiski viitavad mõned kaudsed tõendid võimalusele, et Haapsalu komponisti töö võis kuidagi olla seotud kirikumuusikaliste sihtidega.

Rootsi muusikaloolane Carl-Allan Moberg kinnitab 1939. aastal kirjutatud artiklis, et Cyryllus Kreegil oli tol perioodil kirikumuusika vallas konkreetne ülesanne. „Lektor Kreek sai 1933. aastal ülesande välja töötada uus lühendatud väljaanne [senisest] eesti koraaliraamatust, millest jääksid välja need viisid, mida kogudus enam ei tarvita. Kõik need meloodiad, mida on kohatud rahvalauludena, soovib ta säilitada, kuna „neist on näha, et rahvas on neid armasta-

---

<sup>190</sup> Paljudel muudel juhtudel oli Kreegi jaoks rahvamuusika päritolu väga tähtis: ta on süstematiseerinud nii isikliku rahvaviisikogu kui ka koostanud paljud viiside alusel kirjutatud tsüklilised teosed territoriaalse põhimõtte järgi, sh süüdid „Hiiumaa”, „Läänemaa”, „Süüit Pärnu viisidest”. Territoriaalsusele kui olulisele printsibile Kreegi rahvamuusikakäsitluses juhtis esimesena tähelepanu Tiia Järg 1977. aastal kirjutatud artiklis „Rahvuslikult omapärane” (Järg 1977).



Näid on eee päev ju lõppenud. (P. 18.) Nun sich der Tag geendet hat  
 Tiin Kruusmägi Keina vii. Allm. K. 694(C).  
 8+6+8+6  
 28  
 Näid on eee päev ju lõp-pe-nud ja nüt-te jääd-nud öö, kõi-  
 ma-gab, mis on vä-ei-nud, ja lõp-nud ras-ke töö.  
 16.10.33.  
 48  
 A. von Adam Krieger.

Pilt 15. Näide rahvapäraste koraalivariantide kolmehäälsetest töötlustest, mida 1930. aastatel valmis kokku 443 (TMM fond M11, n. 2, s. 141)

nud,” nagu nimetab pastor Danell Eestist oma kirjas Olof Anderssonile.” (Moberg 1939: 19).<sup>191</sup>

Juhul, kui Cyrillus Kreek tõepoolest tegeles koraaliraamatu uue versiooniga ja tahtis sellesse kindlasti haarata just need viisid, mida rahvas on laulnud ja edasi arendanud, siis tema põhjalikkust arvestades on täiesti mõeldav, et ta ettevalmistava etapina õppis seda materjali sügavuti tundma kõiki olemasolevaid koraalivariante ühekaupa läbi komponeerides. Tema loominguline huvi nende viiside vastu oli ilmnunud juba palju varem, alates 1914. aastast, kui ta alustas rahvapäraste koraaliviiside töötlustega segakoorile. Ent erinevalt varasematest töötlustest, hakkas ta just alles 1930. aastatel järjekindlalt kõiki variante võrdlema Punscheli koraaliraamatu viisidega ja ehitas ka oma kolmehäälse töötluste kogumiku üles samale struktuurile ja süsteemile. Punschel – Eesti luterlikus kirikus saja aasta jooksul kinnistunud koraaliraamat – saigi olla ainus mõeldav eeskuju ja koraalivaramu, mille lühendatud versioon võis kõne alla tulla.

Võimalikule koraaliraamatu ettevalmistamisele annab kinnitust ka üks mu juhuslik leid. Nimelt avastasin Eesti Rahvusraamatukogus Kreegile kuulunud

<sup>191</sup> „Lektor Kreek fick 1933 i uppdrag att utarbete en ny, förkortad upplaga av den estländska koralboken, „som släpar med sig en mängd lik i lasten”. Alla melodier, som påträffats i folkliga varianter ville han behålla, ty „dem kan man se, att folket har älskat”, framhöll pastor Danell i Estland i brev till Olof Andersson.” (Moberg 1939: 19). Sõnasõnalise tõlke järgi on selles lõigus juttu „järeelvetavatest korjustest”. Konsulterides keele asjatundjatega, teiste hulgas Rootsi Rahvaulikooli rootsi keele lektori ja EMTA professori Peeter Paemurruga, on väljendi mõte tõepoolest selles, et koraalikoogumiku uut lühendatud versiooni mitte koormata enam nende koraalidega, mis praktilise koguduselauluna on tarvitusest kadunud (nn korjused). (Vestlusest Peeter Paemurruga 2009. aasta jaanuaris).

rootsi koraaliraamatu „Koraaliraamat koolile ja kodule” („Koralbok för skola och hem”, Stockholm 1931, RR KrN 50B/Koralbok) vahelt suure ruudulise kokumurtud paberilehe, kuhu Kreek oli kirjutanud hulga näiteid, kommentaare ja küsimusi. Need on järgmised:

Järjekord: fermaatide arv. (näit. 4 fermaati)

The image shows six lines of musical notation. Each line starts with a time signature symbol (C, 3/4, or 3/4) and is followed by a note or rest, and then a label. The first line shows a common time signature (C) followed by a quarter note and the label 'ja silpide arv'. The second line shows a common time signature (C) followed by four quarter notes and a horizontal line with a comma, labeled '—, —'. The third line shows a common time signature (C) followed by the word 'sega' and the label '(vahel eeltakt, vahel täistakt)'. The fourth line shows a 3/4 time signature followed by the word 'sega' and a quarter note. The fifth line shows a 3/4 time signature followed by three quarter notes. The sixth line shows a 3/4 time signature followed by the word 'sega'.

Kas ♩ või //

Kas C või 3/4 (või 3/4)

Viisi ja rütmi mitte rahva lohakuse pärast muuta.  
Kas võtta ka mõni rütmiline koraal?

Minu meelest saavad sellised probleemid ja küsimused tekkida esmajärjekorras seoses koraalidega ja nende struktureerimisega või süstematiseerimisega.

Samas tuleb küsida, kes võis Cyrrillus Kreegile tollal anda koraaliraamatu koostamise ülesande? Kas ja kuidas helilooja sellega tegeles? Ja milline roll võis selles töös olla kõnealustel koraalivariantide kolmehäälsetel töötlustel?

Arvestades, et „Punschel” oli 1930. aastatel ametliku ja ainsa koraaliraamatu tarvitusel Eesti Evangeelses Luterlikus Kirikus (EELK), sai ettepanek tulla üksnes selle kiriku poolt. EELK kirikumuusikat juhtis vaadeldaval ajal Kirikumuusika Sekretariaat, mille eesotsas oli kümnendi esimesel poolel August Topman. Tema võttis tõepoolest üheks oma tähtsamaks ülesandeks korrastada luteri koguduste ühislaulu ja keskendus selleks Punscheli kogumiku raudvarale, st

valikule tuntumatest koraalidest.<sup>192</sup> Topman oli dirigendina Kreegi muusikaga tuttav ja teadis heliloojat ka isiklikult päris hästi, nii et ta võis tõesti teha Haapsalu komponistile koraaliraamatu-alase ettepaneku. Paistab, et vähemalt esialgu võttis Cyrillus Kreek selle töö vastu. Loomulikult pidi ta sel juhul arvestama ainult eestikeelsete koguduselauludega, mis selgitaks ka rootsi päritolu töötluste varustamist eesti tekstidega. Juhul aga, kui ta tutvustas Topmanile oma ideed koostada koraalikogu lühike väljaanne vaid neist viisidest, millest leidub rahvapäraseid variante, võis ühistöös tekkida tõrge. Iseäranis pidi see tekkima sel juhul, kui Kreek näidanuks Topmanile oma ettevalmistava tööetapi vilja – rahvapäraste koraaliviiside kolmehäälsed naiskooritöötlusi. Nimelt oli EELK Kirikumuusika Sekretariaadi juhi Topmani ja tema ametijärglase Johannes Hiobi (Sekretariaadi juht 1936–1940) koraali-ideaal just võimalikult Punscheli moodi: lihtne meloodia, rahulik tempo, fermaatidega liigendatud struktuur, „sügav-tõsine” iseloom ja Punscheli kogumikust harjumuspäraseks saanud seadete harmoonia. Eesti luterlikes kogudustes tuli kinnistada nimelt selliseid õigeid ja ühtseid koraale (Kõlar 2002a: 193, 242–244). Igasugused (Kreegi sõnul) „konksude ja lintidega” rahvapärased koraaliviisid olid Topmani ja Hiobi silmis täiesti vastuvõetamatud, saati siis nende mitmehäälsed, erinevaid harmoonilisi lahendusi pakkuvad töötlusted, nagu Kreek komponeeris.

Võib siis arvata, et kui Cyrillus Kreek ja August Topman tegid koraaliraamatu uue lühendatud versiooni koostamisel ühistööd, katkes see erinevate arusaamade tõttu kirikulaulust juba algusetapis. Ja juhul, kui Kreek mõtles selle tööga kaasnenud kolmehäälsed naiskooritöötlusi pakkuda mõnele kirikule tarvitamiseks – seadete suhteline tehniline lihtsus, laulmiseks sobiv tessituur ja eestikeelsed sõnad võimaldavad seda oletada –, siis olukorras, kus kirikumuusikajuhid sellist muusikat otsesõnu tõrjusid, jättis helilooja selle mahuka ja olulise töö varjule ning vaid enese teada.<sup>193</sup>

Teine periood, mil Cyrillus Kreek kirjutas sadu vaimuliku aluspõhjaga helitöid, mis jäid muusikaavalikkusele täiesti tundmatuks, oli 1949. aastast kuni järgmise kümnendi keskpaigani. Siis komponeeris helilooja 500 neljahäälsel

<sup>192</sup> August Topman andis sel eesmärgil 1931. aastal välja kogumiku „35 neljahäälsel koraali” ja kutsus kogudusi üles korraldama „koraalipühi”, et kinnistada Punschelis olevate tuntumate koraalide „õigeid” meloodiaid ja harmonisatsiooni (vt lähemalt Kõlar 2002a: 192–194).

<sup>193</sup> Ajaloo paradoks koraaliküsimuses seisneb selles, et hoolimata EELK Kirikumuusika Sekretariaadi püüetest, uut koraaliraamatut iseseisvusajal ei koostatud: see ilmus alles 1991. Umbes samal ajal avastati seni avalikkusele tundmatust muuseumiarhiivist ka Kreegi kolme- ja neljahäälsed rahvapäraste koraalivariantide töötlusted, mis mõjusid kirikumuusikas värskendava puhanguna ja võeti paljudes kogudustes ansambli- ja koorilauludena suure huviga tarvitusele. Sajandi lõpu uude kirikumuusikasse mahtusid koraalid ja nende rahvapärased variandid sõbralikult kõrvuti.

kaanonit Punscheli koraaliraamatu viisidele ja 150 segakoorikaanonit rahvapärastele koraalivariantidele.<sup>194</sup> Arvuliste näitajate järgi oli see üks viljakamaid aegu Kreegi loojabiograafias. Nagu juba varem kirjeldatud, olid hilisperioodi kaanonid Kreegi kompositsioonimeisterlikkuse ja „peadpööravalt virtuoosse kontrapunktilise *ars combinatoria*” (Humal 2004) hülgavaimad näited, mis ilmselt nõudsid loojalt jäägitut süvenemist ja intellektuaalset kõrgvormi.

Samas olid just need aastad komponistile nii hingeliselt kui ka igapäevaelus kahtlemata väga raske ja masendav aeg. 1948. aastal alanud stalinistlik nõiajaht Eesti heliloojatele, võimude püüd saavutada kontrolli nende loometegevuse ja meelsuse üle, oli jõudnud Cyryllus Kreegini täie teravusega nimelt 1949/1950. aastail. See tähendas tema vallandamist konservatooriumist, avalikku kriitikat ajakirjanduses ja näägutamist Heliloojate Liidu koosolekutel. Kreek asus tööle Haapsalu Pedagoogilises Koolis ning eemaldus peaaegu täielikult avalikust elust (vt alapeatükid 5.2.2 ja 5.3). Mis siis ikkagi ajendas teda samal ajal nii intensiivselt komponeerima oma ajastuga teravas opositsioonis olevat muusikat?

Peamine põhjus näib olevat juba varem kirjeldatud helilooja sisemine loomiskalender, mille dünaamika ei langenud kokku välismaailma tingimuste ja ootustega. Tervet Kreegi loojaelu läbiv tegevusliin – vaimuliku aluspõhjaga muusikalise materjali läbitöötamine – oli selleks ajaks jõudnud uude etappi ning seda ei saanud välised jõud väärata. Veelgi enam, just kõnealusel perioodil võis korrastatud, puhas intellektuaalne vaimne treening koraalikaanonite komponeerimisel anda Kreegile võimaluse eemalduda süngest argipäevast ja hoida end samas heliloojana kõrgvormis oludes, kus avalik muusikaelu soosis ja nõudis „nõukogude rahva kunstimaitsele” kohast primitiivset eneseväljendust. Mart Humal on hiliskaanonite tähtsusest ja tähendusest Cyryllus Kreegi loojaelus arutlenud nii: „Neid kirjutades mõtles Kreek kõige vähem oma kaasajale. Ta ei ihaldanud kunagi publikumenu; väärtuslikem, mida ta tegi, olgu see siis rahvaviiside kogumine ja süstematiseerimine või nende kõige mitmekesisemal viisil töötlemine, on tehtud „iseenese jaoks”, huvist asja enda vastu. [...] Selles mõttes on Kreegi kaanonid võrreldavad näiteks J. S. Bachi „Fuugakunstiga”, mis on ju samuti kirjutatud üksnes oma lõbuks.” (Humal 2003).

---

<sup>194</sup> Samal perioodil seadis Kreek meeskoorile üle saja Bachi koraali.

### 4.3. Kreegi noodi- ja raamatukogu, muusika kuulamine

Cyrillus Kreegile elu jooksul kuulunud vaimuvarast – raamatutest ja nootidest – on võimatu anda ammendavat ülevaadet. Selle põhjuseks on esmalt asjaolu, et enamik nooruses soetatud noodi- ja muusikakirjandusest hävis 1921. aasta 2. augustil helilooja Tartu üürikorteris toimunud tulekahjus. Teine põhjus, mis täna raskendab Kreegi vaimuvara „kaardistamist”, on selle praegune paratamatu haigutatus: trükitud noodid ja muusikakirjandus paigutati peale komponisti surma Rahvusraamatukokku, kus on ka väike osa tema arvukatest samade materjalide põhjal koostatud käsikirjalistest registritest, andmebaasidest ja helitööde analüüsidest. Põhiosa käsikirjalistest materjalidest, sh raadiokuulamispäevikud, väljakirjutused heliloojate ja nende loomingu kohta, fuugade analüüsid, samuti sajad muusikateosed, mida Kreek endale käsitsi kopeeris, asuvad aga Teatri- ja Muusikamuuseumis. Neid kahte allikakogu on küllalt keerukas kooskõlastada ja tervikuna vaadelda. Ja kolmandaks on helilooja isiklik raamatu- ja noodikogu äärmiselt mahukas ning püüd seda süstematiseerida ja üldistada nii, et selle alusel kujundada terviklikku pilti Kreegi vaimumaailmast, esteetilistest tõekspidamistest ja eelistustest näib pea võimatu ülesandena. Siiski paistab olevat mõeldav kirjeldada vähemalt üksikuid olulisi tahke Cyrillus Kreegi muusikalistest ja laiematest intellektuaalsetest huvidest ja tegevusest.

Eesti Rahvusraamatukogu elektrooniline andmebaas sisaldab 861 nimetust Cyrillus Kreegile kuulunud noote, millest umbes pooled on teosekogumikud ja sarjad, seega küündib üksikute helitööde hulk kindlasti mõne tuhandeni. Sellele lisanduvad 440 käsitsi ümberkirjutatud teiste heliloojate teost kokku 2672 lehel, mida säilitatakse Teatri- ja Muusikamuuseumis (TMM M11: 2/258–2/488). Muusikaalaste raamatute elektroonilisse kataloogi Rahvusraamatukogus on kantud 176 publikatsiooni. Ka nende hulgas on mõned konvoluudid, nagu näiteks Jakob Hurda „Vana kandle” kokkukõidetud 1. ja 2. osa, mis muudab raamatutegi koguarvu suuremaks.<sup>195</sup> Kreegile kuulunud ilu- ja teatmekirjanduse kohta võib andmeid leida tema omakäelise registrist „Minu nootide ja raamatute nimestik” (TMM M11: 1/214). See koosneb kolmest paksust kaustikust, kuhu on aastakümnete vältel kantud 1005 nimetust. Paraku ei sisalda need kaustikud

<sup>195</sup> Eesti Rahvusraamatukogu kunstide teabekeskuse töörühma juhi Heidi Heinmaa sõnul vajab Cyrillus Kreegi nootide ja kirjanduse elektrooniline kataloog veel korrastamist ja täpsustamist: sellesse pole tänini jõutud kanda kõiki teavikuid ning paberkataloogis ja riulitel on seetõttu raamatuid-noote mõnevõrra rohkem kui elektrooniline nimistu kajastab. Samuti on osa andmebaasi teavikutest veel üksikasjalikult kirjeldamata (vestlusest Heidi Heinmaaga 2008. aasta oktoobris).

hoopiski mitte kõiki helilooja omanduses olnud noodi- ja kirjandusväljaandeid: tõenäoliselt märkis Kreek üles vaid tema jaoks olulisemad teosed.

Seega ei ole võimalik määrata Cyrillus Kreegi vaimuvara täpset arvulist suurus, kuid mitmete tuhandete ühikutega on see kindlasti tähelepanuväärselt rikkalik. Helilooja lähedastel oli õigus, tunnistades, et ta on raamatute ja nootide „alla pannud kõik oma raha, ise elanud väga kitsalt. Nii kasvas tema noodikogu aja jooksul hiiglasuureks” (Vettik 1966). Nootide-raamatute ostmiseks kasutas Kreek Riho Pätsi mälestuste järgi koolitööst spetsiaalselt vabaks jäetud nädalapäevi, mil nad sõitsid kahekesi Haapsalust Tallinna, et hankida uut vaimuvara ja käia ühtlasi kontsertidel (Päts 1999: 71–72). Nootidesse löödud templijälgede järgi hangiti neid peamiselt Eugen Brandti Muusikaliste Tervituste kauplusest Pikal tänaval ja Esto-Muusika kaubamajast. Seda, et Kreek ostis noote ka varem, muusikaüliõpilasena Peterburis ja neist kõik ei saanud 1921. aastal Tartus tuleroaks, näitavad mitmetes partituurides olevad venekeelsed pitsbrid. Hiljem, Nõukogude ajal, on noodi- ja muusikaraamatute kogu täienenud vaid üksikute väljaannete võrra. Üks viimaseid trükiseid, mille Kreek hankis, oli Ester Mägi „Kümme klaveripala”, mis ilmus 1958. aastal.

Kui küsida, kust sai alguse Kreegi kirglik nootide-raamatute kogumise huvi, siis küllap tulid esmased impulsid koolmeistrisalt, kuid veelgi otsustavam aeg oli kahtlemata Peterburi periood. Just konservatooriumiaastad ja mõttekaaslus sealsete kaastudengitega, eriti Peeter Südaga näib olevat kujundanud eluviisi, milles kirg isikliku vaimuvara olemasolu järgi oli alati eespool muudest vajadustest. August Topman on Peeter Süda tudengipõlve prioriteete kirjeldanud värvikalt: „Kui Süda oli rubla või paar teeninud, kulutas ta sellest alati suurema osa raamatute ning nootide ostmiseks. Ja kui siis veel raha üle jäi, [...] ostis kaks kanamuna, ühe keetis ja sõi ära, teise pani tagavaraks.” (Topman 1963: 55–56). Nagu näitab Kreegi hilisem kiri Peeter Südale, varustas viimane pealinlasena edaspidigi Haapsalus elanud Kreeki: „Petrischtsche! Sügav kummardus ja lahke nägu J. S. Bachi eest. Olen üpris väga rõõmus sellest saadetest. Saavutin ka Saare laulud. [...] Sellega saadan ma [tagasi] kõik Sinu raamatud, mis minu käes lugeda olid. Kui midagi uut oled osta saanud, siis ära ka mind kaua paastuda lase. Läkita selle neiuga uuemat muusikakirjandust ja laule meie veel suuremata autoritelt.” (Kreegi kiri Südale 17.03.1919, TMM M1: 1/40).

Kreegi kogus leidub ka päranduseks saadud noote ja raamatuid: mõnegi koori-, koraali- või klaverikogumiku esimeseks omanikuks on sissekirjutatud nime järgi olnud August Tamberg, üks Kreegi olulistest muusikuteele innusta-

jatest Haapsalus. Mitmete rootsikeelsete raamatute ja nootide päritolu on ilmselt seotud Bleeside, Kreegi esimese naise suguvõsaga.

Niisiis oli Cyrillus Kreegi noodi- ja raamatuvaramu pärit paljudest allikatest ja erinevaist eluetappidest ning koguarvult tõepoolest väga soliidne. Helilooja oli hoidnud seda oma kodus korralikult süstematiseerituna ja alati pedantselt korras. Tema tütre Anne meenutuste järgi lapsed omapead raamaturiiuleid puutada ei tohtinud. Isa oli orienteerunud oma kogus suurepäraselt ja leidnud soovitu isegi pimedas ilmeksimatult ja kiiresti üles (Ilves 2008).

Autorite valiku, helitööde žanride ja koosseisude poolest on Cyrillus Kreegi noodivaramu tähelepanuväärselt mitmekesine. Sellesse kuulub sümfooniliste ja vokaalinstrumentaalsete teoste (oratooriumid, kantaadid) ning lavamuusika (ooperid, operetid) partituure ja klaviire; kammeransambleid, klaveri-, orel- ja koorimuusikat ning koraalikogumikke. Heliloojatest on esindatud õhtumaade meistrid, arvukalt on Soome, Rootsi, Vene ja muidugi Eesti komponiste. Paistab, et Kreek on püüdnud nn muusikaloo kaanonisse kuuluvate heliloojate muusikat hankida võimalikult süsteemselt ja terviklikult. Märkimisväärselt paljude teostega on esindatud näiteks Beethoven (kõigi sümfooniade partituurid, klaviirid ja seaded neljale käele, avamängude ja enamiku kvartettide ja triode partituurid, kõik klaverisonaadid), Mendelssohn-Bartholdy (kokku 69 erinevat nooti), Schubert (40 väljaannet soololaule, klaveri- ja ansamblimuusikat; sümfooniad, missad), Händel (oratooriumide eri koosseisu-versioonid jm); Brahms, Haydn, Mozart, Mussorgski, Rimski-Korsakov, Glazunov, Borodin, Nils Gade, Erkki Melartin, Toivo Kuula jpt. Täiesti eriline koht Kreegi noodikogus on Johann Sebastian Bachi ja Richard Wagneri teostel – neil peatun edaspidi eraldi. Suurte autorite kõrval leidub aga päris palju nimesid, mis on tänaseks vähemtuntud või võõrad, näiteks Paul Juoni, Anton Krause, Alexandre Luigini, Heinrich Marschner, Carl Millöcker, Vladimir Rebikov, Christian August Sinding, Xaver Scharwenka jt.

Seega sisaldab Kreegi noodikogu tõepoolest eriilmelist muusikat. Tähelepanu väärib, et kammerteostest on tema kogus rohkesti soololaule klaveri saatel ja klaveri-viiuli kooslust, kuid puhkpilli- ja tšellomuusikat leidub märksa vähem. Kui arvestada tõsiasja, et helilooja pidas vajalikuks hankida lisaks suurekoosseisuliste teoste partituuridele ka samade helitööde klaviire ja seadeid klaverile neljal käel, siis saab siit teha olulise järelduse tema nootide otstarbe kohta. Kreek kasutas neid aktiivselt, mängides klaveril nii üksinda kui ka ansambelis oma muusikutest sõpradega tõenäoliselt läbi enamiku tema käsutuses olnud repertuaarist. Haapsalus elamise algusaastail musitseerisid nad Riho Pät-

si mälestuste kohaselt sageli klaveril neljal käel: „Enamasti iga päev pärast lõunat asusime Kreegiga klaveri juurde, mängisime neljal käel kuni õhtusöögini. Mõnikord jätkasime isegi kuni keskööni. Mängisime algusest lõpuni läbi kõik need noodikuhilad, mis meid rivis ootasid ja tõime aina uusi juurde. Niimoodi õppisin põhjalikult tundma muusikaliteratuuri ja selles orienteeruma. Kreek oli hea lehestmängija ja ka teravmeelne kommentaator. [...] Võib-olla ma eksin, kuid minule isiklikult (julgen arvata, et ka C. Kreegile) andsid need järjekindlalt harrastatud koosmängutunnid oma sisukuse ja elamuslikkusega küll tohutult palju.” (Päts 1999: 72). Ansamblipartneritena musitseerisid Kreegiga Haapsalus ka noor klaverimängija Aado Velmet, viiuldaja Jaan Pakk ja koolidirektor Anton Üksti ning laulja Evald Laanpere. Kohapeal aga tšellot või mõnda puhkpilli oskavat kaasmängijat ei leidunud ning võimalik, et osalt selle tõttu on neile koosseisudele Kreegi kogus vaid üksikud noodid.

Peale muusikategemise tarvitav Cyrillus Kreek oma noodikogu ka raadiost teoste ettekandeid kuulates. Haapsalu helilooja maailmamuusikast osasaamisel oli raadio õieti erakordselt oluline. See võimaldas kuulata aastakümneid Tallinna, Riia, Helsingi ja paljude Kesk- ja Lääne-Euroopa raadiojaamade vahendusel tohutu hulga teoseid väga erinevais ettekandeis. Kõik need kirjutas ta üles raadiokuulamispäevikutesse (asuvad TMM M11: 1/210–1/212). Kolm käsikirjalist paksu kaustikut, kokku 259 lehekülge, hõlmavad ajavahemikku 1. septembrist 1928 30. detsembrini 1940. Päevikutesse märkis Kreek kuupäevade kaupa üksikasjalikud andmed kuulatud muusika kohta: helilooja, teose pealkirja, žanri ja koosseisu, osade nimetused, helitöö esitajad, muusikat edastanud raadiojaama, samuti selle, kas tegemist oli kontserdiülekanne või heliplaadiga. Raadiomuusikat on ta kuulanud pikkade perioodide vältel peaaegu iga päev, mõnigi kord mitu teost järjest. Kreegile meeldis jälgida oopereid, mille puhul on ta alati üles tähendanud ka vaatuste arvu, üksikutel kordadel märkides, et kuulis neist vaid ühte või kahte. Samuti on ta võimalust mööda kuulanud raadioteatrit, näiteks 28. septembril 1928 on päevikusse kirjutatud: „Čehov: „Karu.” Tegelased noor lesk – Milli Alterman, Karu – Paul Pinna; Teener – Felix Moor. Tallinn I. 8k.90.96” (TMM M11: 1/210).

Et näitlikustada raadiomuusika valikut ja hulka, nimetan vaid ühe juhuslikult valitud sügisese nädala vältel (13.–20. oktoober 1939) kuulatud teosed: esiettekandes Heino Elleri „Sümfooniline süit”, Dmitri Šostakoviči 1. klaverikontsert, Ruggero Leoncavallo ooper „Pagliacci”, Nikolai Rimski-Korsakovi süit „Šeherezade” kahes eri esituses, Aleksandr Skrjabini „Prometheus”, üks osa Aleksandr Mossolovi „Masinate sümfooniast”, Julij Meituse „Dnepri jõujaam”,



Igor Stravinski ballett „Petruška“ neljas pildis ja Pietro Mascagni ooper „Cavalleria rusticana“.<sup>196</sup> Seega oli Kreegi huvi, aga ka paljude raadiojaamade pakutatav muusikavalik märkimisväärselt lai ja mitmekesine.<sup>197</sup>

Paralleelselt raadiopäevikutega märkis Kreek oma kuulamiskorrad ka teoste partituuride ja klaviiride kaane või tiitellehe pöördele. Nii selgub näiteks, et Wagneri „Nürnbergi meisterlauljaid“ on ta ajavahemikus 1928–1935 kuulanud kokku viis ning „Reini kulda“ ja „Valküüre“ koguni kümme korda. Brahmsi 3. sümfooniat on helilooja jälginud raadio vahendusel neljal korral, kirjutades partituuri: „11.V.28 (Manchester-Daentry); 25.12.37 (Helipl). Tallinn; 5.11.43. Tallinn (O. Roots) ja 18.2.58. Tallinn, Roman Matsov“ (vt KrN 311C/Brahms). Viimasest kuupäevast ilmneb, et Kreek kuulas raadiomuusikat ka neil aastatel, mil ta päevikut enam ei täitnud.

Ent nootidesse ei märkinud Kreek mitte ainult teoste kuulamisaegu. Väga paljudes partituurides ja klaviirides on jälgi tema valvsast ja põhjalikust süvenemisest helitöödesse. See ulatub üksikute trükivigade pliiatsiga parandamisest (sealhulgas võib viga olla näiteks ühes keskmistest nootidest mõnes paljuhäälses akordis või orkestriteose klarnetipartiis) kuni teoste detailsete analüüsideni. Vahel on Kreek täiendanud noodis olevaid andmeid teoste oopusenumbritega või autori eludaatumitega, mitmel juhul kirjutanud partituuri või klaviiri ees-

<sup>196</sup> Näitamaks, kui täpselt ja üksikasjalikult Kreek täitis raadiokuulamispäevikut, toon ära kirja tema päeviku kahelt lehelt, kus kajastuvad sama perioodi andmed: „Reedel 13.10.39. 1. H. Eller: Sümfooniline süit: a) Valge öö; b) Tantsu rütmis; c) Meenutused; d) Lökketuli; e) Kaluri laul; f) Tempo di marcia; g) Valge öö [Esietekanne]. 2. Dim. Šostakovitš: Kontsert klaverile orkestriga (Allegro moderato–Lento–Moderato–Allegro con brio). Bruno Lukk. 3. N. Rimski-Korsakov: Sümfooniline süit „Šeheresaad“. Dirig. O. Roots. Tallinn Pühapäeval 15.10.39. R. Leoncavallo: „Pagliacci“ Drama in due atti. [Helipl.]. Tallinn Teisipäeval 17.10.39. N. Rimski-Korsakov: „Šeheresaad“ süit. Op 35. Leopold Stokovski [hpl]. Tallinn Kesknädalal 18.10.39 1. Al. Skrjabin: „Prometheus“. Philadelphia ork. ja koor. [hpl]. 2. Mossolov: Terasse valukojas (katke „Masinate sümfooniast“). 3. Meytus: „Dnepri jõujaam“ [Pariisi sümf. ork. hpl] 4. I. Stravinski: „Petruška“. Ballett 4 pildis. I Aastalaat, venetants; II Petruška tuba III Mooralse tuba, Petruška segab mooralast ja balleriini. IV Öhtune laul. Lapsehoidjate, mustlaste ja kutsarite tants. Maskipidu. Petruška tapetakse. Tema vaim kummitab võlurile. [Londoni sümf. ork. hpl.]. Tallinn Reedel 20.10.39. P. Mascagni: „Cavalleria rusticana“. Ooper 1 vaatuses. [Hpl.] Helsinki“ (TMM M11: 1/212: [94, 95]).

<sup>197</sup> Ilvi Rauna on oma uurimuses Riigi Ringhäälingust refereerinud Theodor W. Adornot, kes kirjeldas seitset tüüpi muusika kuulajaid. Tema jaotuse järgi kuulunuks Kreek kahtlemata „ekspertide“ hulka, keda Adorno käsitlese järgi iseloomustab teadlikkus, adekvaatus ja võime alati kuuldot seletada. Ka siinses ajakirjas Raadio püüti 1930. aastatel kuulajaid rühmitada. Anonüümne autor leiab, et „eeskavakuulaja“ on „suursuguseim ringhäälingu kuulajate peres. Selle asemel, et pimesi eetris ringi kobada, uurib ta täpselt kavast järele, millist saatjat ta tahab kuulata. [...] [Ta võtab] iga nädala lõpul kätte raadioajakirja, et vaadata, kunas esineb Budapesti mustlasorkester, kunas võib kuulda ooperit või sümfooniakontserti jne. Eeskavakuulaja on mõistlik, teatud määral harmooniline inimene, ringhäälingu suhtes kindlasti kõige tänuikum kuulaja.“ (Rauna 2005: 171–173). Usun, et neis kahes iseloomustuses kokku on Kreeki kui raadiokuulajat päris tabavalt portreeritud.

tikeelse tõlketeksti (näiteks Gounod' oratooriumi „Die Erlösung” saksakeelse partituuri esimesse ossa ja Grauni oratooriumi „Der Tod Jesu” klaviiri).

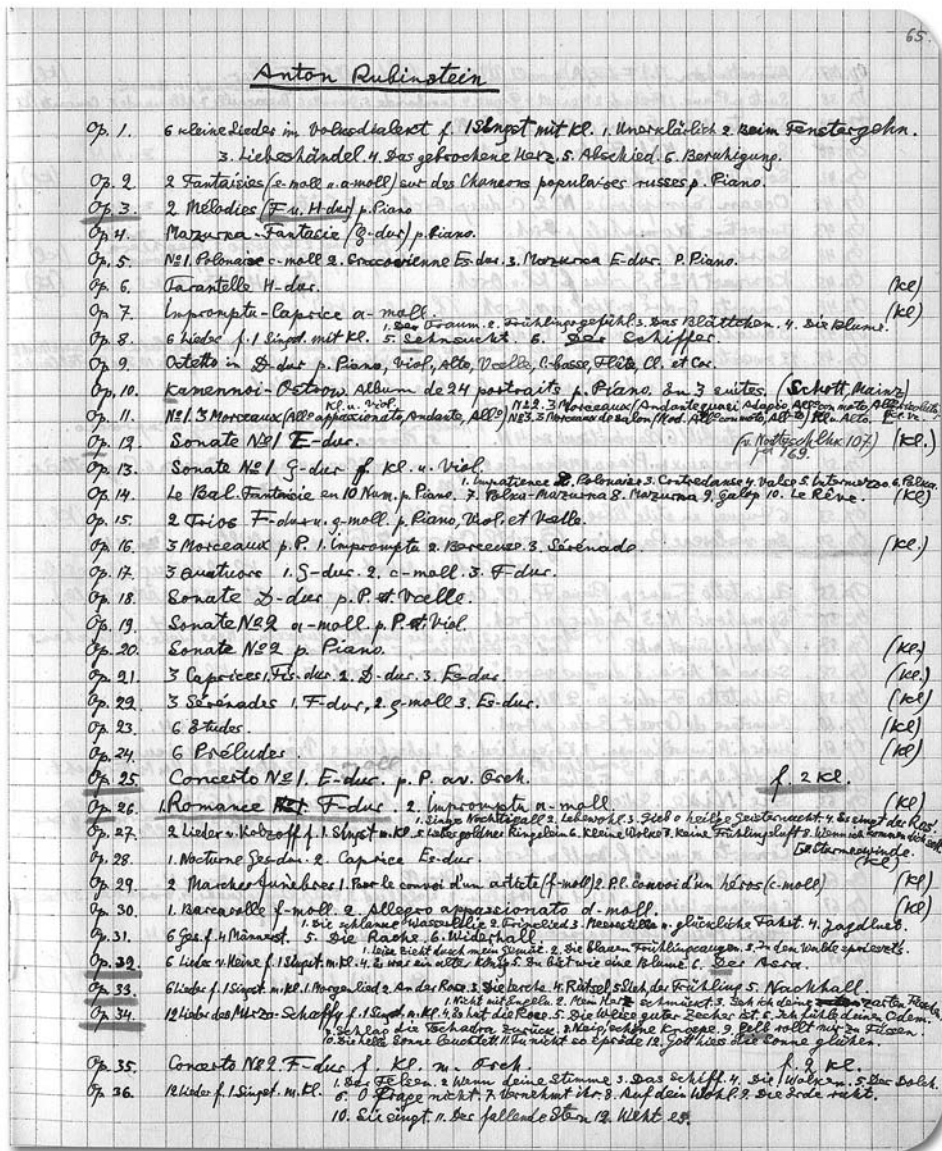
Cyrrillus Kreegi huvitatust ja tähelepanelikkust peegeldavad paljud partituurid, ent kolm valdkonda tema rikkalikust noodipärandist paistavad täiesti eriliselt silma. Need on Bachi ja Wagneri teosed ning koraalikogumikud. Kõiki neid on Kreek väga põhjalikult läbi töötanud: analüüsinud, teinud nootidest väljakirjutusi, võrrelnud seda materjali teiste väljaannetega, lisanud täiendavaid andmeid tekstide, esitajate jms kohta.

Johann Sebastian Bachi loomingust näivad olevat Kreeki enim köitnud koraalitöötlused, aga samuti tema teoste kompositsioonitehnika, eelkõige fuugad. Fuugade analüüsimiseks kasutas Kreek mitmesuguseid võimalusi ja meetodeid: ta märkis Bachi nootidesse vormiskeemid ja helistike plaanid ning tarvitas erivärvilisi pliiatseid, millega tõmbas noodijoonte kohale või alla sirgeid ja lainelisi jooni eri teemade tähistamiseks. Analüüsi kokkuvõtte kirjutas ta teose algusesse, näiteks *Fugue à strettas* või *Triple fugue* vastavalt „Hästitempereeritud klaviiri” (HTK) I osa C-duur ja cis-moll fuugade juurde. Sel moel on ta läbi töötanud HTK I ja II osa noodid (asuvad RR KrN 331C/Bach). Veelgi põhjalikum töö sama materjaliga on leitav Teatri- ja Muusikamuuseumis: kokku 458 (!) noodilehele (TMM M11: 2/309–343) on ta välja kirjutanud HTK kahe osa kõik fuugad, samuti prelüüdid, mis sisaldavad imitatsioonitehnikat. Iga hääle on ta paigutanud omaette noodireale ning analüüsinud kõigi nende teoste ülesehitust ja kontrapunkti. Samal viisil on Kreek ümber kirjutanud ja uurinud Bachi motettide fuugavormis osi (TMM M11: 2/344) ning kolme ulatuslikku koraalitöötlust (TMM M11: 2/345).

Kui silmas pidada, et Bachi kontrapunktilist tehnikat analüüsid kasutas Kreek ainult võõrkeelseid, peamiselt vene-, osaliselt ka prantsus- ja itaaliakeelsed muusikalisi termineid, võiks küsida, millistele õpikutele ja muusikateoreetilistele käsitlustele ta tugines. Kreegi muusikaraamatuid sirvides selgub, et tema peamisteks allikateks selles vallas olid Ebenezer Prouti kaks uurimust: „Fuuga” (*Фуга*) ja „Fuugade analüüs” (*Анализ фуг*), mis olid tõlgitud inglise keelest vene keelde ja ilmunud Moskvast Peeter Jürgensoni kirjastuses vastavalt 1900. ja 1913. aastal.<sup>198</sup> Neist esimeses lahatakse üksikasjalikult fuuga põhimõisteid, struktuuri

---

<sup>198</sup> Ebenezer Prout (1835–1909) oli inglise muusikateoreetik, kriitik, õppejõud ja helilooja. Ta töötas muusikateoreetiliste ainete professorina mitmes Briti muusikakõrgkoolis, nende seas olid ka Royal Academy of Music ja Guildhall School of Music. Prouti uurijahuvi oli seotud peamiselt Bachi ja Händeli loominguga. Tema olulisemad teoreetilised tööd on „Counterpoint”, „Double Counterpoint and Canon”, „Fugue”, „Fugal Analysis ja Musical Form”, mis ilmusid 1890. aastate esimesel poolel ning tõlgiti muusikaanalüüsi baastekstidena peatselt mitmetesse keeltesse (Williamson 2001: 441–442).



Pilt 16. Üks sadadest andmelehtedest, kuhu Kreek kirjutas üles fakte heliloojate ja nende loomingu kohta (TMM fond M11, n. 1, s. 250)

jms, toetudes peamiselt Bachi HTK fuugadele; teine on praktilise analüüsi õpik, mille noodinäited ulatuvad Bachist ja Händelist Mendelssohnini. Cyryllus Kreek on mõlemad raamatud erakordse põhjalikkusega läbi töötanud, joonides pliiat-siga tekstis alla olulisi kohti, kirjutades vabadele leheservadele lisamärkusi ja oma järeldusi ning parandades kirja- ja nooditekstivigu. Väga tõenäoliselt olid nimetatud Prouti raamatud õpikuina kasutusel Peterburi Konservatooriumis, kuid ilmselgelt on Kreek tarvitanud neid ka hiljem. Kui tõin siinses käsitluses näiteid ja hinnanguid Kreegi väljapaistva polüfoonilise kompositsioonitehnika kohta, siis selle meisterlikkuse tagamaa oli nimelt aastatepikkune süvenemine valdkonna teooriaprobleemidesse ja suurte meistrite, eelkõige Bachi teoste analüüsimine.

Cyryllus Kreegi teine muusikaline kirk oli Richard Wagneri ooperilooming. Tema noodikogus on kokku 51 erinevat Wagneri teost, millest enim on läbi töötatud kolmeteistkümne ooperi klaviirid. Kõigi nende algusse on Kreek kleepinud lisalehe eestikeelse sisukokkuvõttega. Kui ta on leidnud eesti- või saksa keelsetest ajalehtedest artikleid vastava ooperi esituste või komponeerimise asjaoludest, on ka need noodi juurde lisatud. Muidugi on kirja pandud iga ooperi kuulamiskorrad, mida, nagu juba öeldud, oli märkimisväärselt palju – „Reini kulda” ja „Valküüre” jälgis Kreek raadiost kümnel korral. Üksikutel juhtudel on nootidesse kirjutatud mõne osa vormiskeem. Sageli näib Kreek olevat muusika kuulamise või analüüsimise juures kasutanud kataloogi „Richard Wagneri kõigi ooperite ja muusikadraamade motiivide ja teemade raamat” („Das Buch der Motive und Themen aus sämtlichen Opern und Musikdramen Richard Wagner’s”, RR KrN 422C/Wagner), sest paljude lõikude juurde klaviirides on märgitud vastavad numbrid sellest raamatust. Tõenäoliselt kirjutas Kreek just sealt ka väikestele kalendrilehtedele välja sadu erinevaid teemasid, et neid klaveril oma õpilastele LÕS-is ette mängida.

Siiski ei näi mõeldav, et üksnes praktiline eesmärk – tutvustada Wagneri oopereid koolitundides – võis Kreeki inspireerida ja innustada selle muusikaga nii pühendunult tegelema. Pigem on tema Wagneri-vaimustuse tagamaa hoopis laiem ja üldisem. Nimelt oli tollase Lääne-Euroopa ja Eesti muusikakultuur paljuski Wagneri-keskne: just teda pidasid mitmed 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguskümnendite (eelkõige saksa keelsed) muusikalood muusika arenemise tipuks. Poleemika ja kired Wagneri ümber olid olulisel kohal nii ooperilavadel kui muusikaarutlustes üldiselt (vt lähemalt Pappel 2007: 135–141).<sup>199</sup> Kreegi, laia

---

<sup>199</sup> Käsitledes Estonia ooperilavastusi kahel iseseisvuse aastakümnel, näitab Kristel Pappel 1933/34. hooajal lavalejõudnud „Tristani ja Isolde” etapilist tähtsust ja tähendust teatri arengule. Ta arutleb

silmaringiga muusikaharitlase eelistused peegeldavad seega eelkõige oma ajastu vaimuelu ja esteetikat.

Cyrillus Kreegi noodikogust peegelduv kolmas suur huvi oli luterlik kirikulaul. Koraalikogumikke on tema kogus kümnekond, nende hulgas vanu ja haruldasi nagu Boris von Uexkülli 24 koraali ja motetti ning vennastekoguduse 1778. aastast pärinev koraaliraamat;<sup>200</sup> samuti norra, taani ja kaks rootsi koraalikogumikku. Peale Punscheli on kõige suuremat huvi Kreegile pakkunud neist kolm: „Johann Sebastian Bachi mitmehäälsed koraalid ja vaimulikud aariad“ („Johann Sebastian Bach's mehrstimmige Choralgesänge und Geistlichen Arien“, ilm 1850, kokku 319 teost); „100 meisterskoraali õppimiseks ja jumalateenistusel kasutamiseks“ („100 Meisterchoräle zum Studium und gottensdienstlichen Anwendung“, ilm Leipzigin) ning „Koraaliraamat koolile ja kodule“ („Koralbok för skola och hem“, ilm 1931; kokku 673 numbrit). Kõiki nimetatud koraaliraamatute viise on Kreek võrrelnud Punscheli kogumikuga, kirjutades pealkirjade taha vastava numbriga või märkuse „Punschelis ei ole“. Kahest saksa kogust on helilooja paljud seadnud nais- ja/või meeskoorile, märkides seade tegemise kuupäevad raamatusse vastava koraali lõppu; mõnele Bachi koraalile on ta lisanud eestikeelse tõlke. Rootsi kogumikust on ta otsinud välja omavahel lähedaste meloodiatega koraalid ja varustanud need vastavate numbritega ning teinud muidki märkmeid.

Punscheli koraaliraamatuga on Kreek kõrvutanud peale nimetatud kolme kogu ka taani ja norra koraaliraamatuid. Seega on Punschel olnud tõepoolest tähtsaimaks käsiraamatuks helilooja koraaliuuringutes, nende võrdlemises ja süstematiseerimises, ent ka 1930. aastate rahvakoraalitöötlustes ja hilisperioodi koraalikaanonites. Sirvides erinevaid koraalikogumikke ja leides neis võrdluseks pidevalt lühendi „P“ koos vastava numbriga, tekib isegi mulje, et Kreegil pidi Punschel enam-vähem peas olema. Seda hämmastavam on tõsiasi, et tema

---

lavastaja Hanno Kompuse repertuaariplaanide üle, milles Wagner oli kesksel kohal ning peab sellist eelistust tollases muusikahariduslikus ja esteetilises kontekstis seaduspäraseks (Pappel 2007: 126–155).

<sup>200</sup> Boris von Uexkülli (1793–1870) oli mõisnik Vana-Vigalas – valdustes, mis juba alates 14. sajandist kuulusid tema suguvõsale. Koraaliraamatu „XXIV Choräle und Motette: in allen Tonarten für die Oisische-Schule mit Esthnischen Texte vierstimmig gesetzt“ (ilmunud Münchenis 1854. aastal) pealkirjast ilmneb, et selle on ta koostanud kohaliku Oese kooli tarbeks. Koraaliseaded on neljahäälsed, mõned neist klaverisaatega; enamik on eesti-, mõned ladinakeelse tekstiga. Sellised eesti tõlked nagu „O Jummal kule mo kissand minne“, „Ei ma mudsin ilma temma“ tekitavad uudishimu ja küsimusi selle kohta, kuidas võis Oese koolilaste maakeelne koraalilaulmine kõlada ja välja tulla.

Vennaste koraaliraamatu pealkiri on „Choral-Buch enthaltend alle zu dem Gesangbuche der Evangelischen Brüder-Gemeinen vom Jahre 1778 gehörige Melodien“ (hrsg von Christian Gregor, ilmunud Leipzigin 1784; asub RR KrN 50/Choral).

Rahvusraamatukogus hoitavate nootide hulgas puudub Punscheli üldlevinud neljahäälne koraalikogumik sootuks. Tõsi, seal on 1839. aastal publitseeritud väikesformaadiline ühehäälsete meloodiatega Punscheli noodiraamat (asub RR KrN 50A/Choral Punschel 1839), milles aga ei ole ühtegi Kreegi märkust. Helilooja käsikirjalisse „Minu nootide ja raamatute nimestikku” on nr 346 alla sisse kantud „Evangelisches Choral-Melodien-Buch J. L. E. Punschel. Verlag von Franz Kluge. Reval, 1859” (TMM M11: 1/214), kuid kahjuks ei ole seda ei Rahvusraamatukogus ega ka Teatri- ja Muusikamuuseumis. Võimalik, et Kreegi käsutuses oli isegi mitu Punscheli trükki, mis väga tõenäoliselt võisid sisaldada huvitavaid, olulisi ja kõnekaid märkmeid. Paraku ei ole neist midagi teada.<sup>201</sup>

Cyrrillus Kreegi muusikaalane raamatukogu on peamiselt saksa- ja venekeelne. Eestikeelsest kirjandusest sisaldab see laulupeoteatmikke, Tampere koostatud ja toimetatud rahvaviisikogusid, artiklikogumiku „Kakskümmend aastat eesti muusikat” (1938), Hillar Saha „Muusika ajaloo lugemikud” (1934 ja 1940), Anton Kasemetsa „Muusika algõpetuse” (1921) ja väga üksikuid nõukogude ajal välja antud raamatuid (näiteks Ullo Toomi „Eesti rahvatantsud” ja vene keelest tõlgituna Borodini ja Glinka lühibiograafiad). Vene keeles on rohkem muusikateooria- ja saksa keeles muusikalooraamatuid. Viimaste seas on kõige populaarsem autor Max Chop, kelle sulest pärineb mitukümmend ühetüübilist, valdavalt alla 100-leheküljelist brošüüri.<sup>202</sup> Need annavad Brahmsi, Beethoveni, Liszti jt sümfoonilistest teostest ning Mozarti, Weberi, Puccini, Bizet’, Offenbachi, Richard Straussi ja muidugi Wagneri ooperitest ajaloolise ja analüütilise ülevaate ja sisaldavad hulgaliselt noodinäiteid.<sup>203</sup>

Saksakeelsest kirjandusest on Kreek tähelepanelikult läbi töötanud Richard Batka kolmeosalise muusikaajaloo ja Hans Joachim Moseri mahuka 1005-leheküljelise muusikaleksikoni.<sup>204</sup> Eelkõige on teda huvitanud neis raamatutes too-

---

<sup>201</sup> Mart Humala arvates kasutas Kreek Punscheli koraalikogumiku 1915. aasta väljaannet, mis sisaldab kokku 636 viisi (Humal 1989: 44).

<sup>202</sup> Max Chop (1862–1929) oli saksa muusikakriitik ja helilooja. Ta kirjutas suhteliselt lihtsas keeles paljude heliloojate tuntumatest teostest, eriti huvitasid teda Liszti sümfoonilised poemid ja Wagneri ooperid. Muusikast kirjutajana loetakse tema kõige olulisemaks tööks monograafiat Frederick Deliuusest, ilmunud 1907 (Riemann 1929: 309).

<sup>203</sup> Kõigi raamatukeste pealkirjades on helitööde nimetuse järgi täpsustus „ajaloo ja muusika analüüs arvukate noodinäidetega” (*geschichtlich und musikalisch analysiert, mit zahlreichen Notenbeispielen*); ooperite tutvustustes on alapealkirjas ka „tegevustiku ja muusika analüüs” (*szenisch und musikalisch analysiert*).

<sup>204</sup> Richard Batka „Allgemeine Geschichte der Musik. Erster Band: mit Bildern und Notenbeispielen”, „Allgemeine Geschichte der Musik. Zweiter Band: mit Bildern und Notenbeispielen”, ilmunud Stuttgartis [1912] ja Richard Batka/Wilibald Nagel „Allgemeine Geschichte der Musik. Dritter

dud heliloojate eluloolised andmed ja teoste nimed: Batka muusikaloo esimese köite algusesse on ta koostanud käsikirjalise registri kohaviidetega kõigi kolmes osas käsitletud komponistide kohta ning samamoodi täiendanud paljude leheküljenumbritega kolmanda köite lõpus olevat registrit. Moseri leksikoni on ta samuti varustanud ristviidetega ja lisanud mitme helilooja nime taha nende uuemaid teoseid või surmadaatumi.<sup>205</sup> Tõenäoliselt on Kreek just nende raamatute põhjal kirjutanud sadu kaustikulehekülgi heliloojate ja nende loomingu andmetega, reastades teoste nimed oopusenumbrite järgi või kronoloogiliselt, tuues välja helitööde osad ja tõmmanud paljudele neist alla ühe või mitu joont. Võimalik, et jooned näitavad kuulamiskordi (TMM M11: 1/250). Osa käsikirjalisi registreid (TMM M11: 1/243) paistavat olevat hilisemad ja tuginevad mingile venekeelsele leksikonile, sest mõned pealkirjad neis on vene keeles. Lisaks on Kreek koostanud kalendreid, kuhu on igale päevale märkinud heliloojate sünni- ja surmaaegu. Mõned sellised andmebaasid sisaldavad teavet üksnes lääne ja Vene, mõned ka Eesti komponistide kohta. Kolm kaustikut on pealkirjastatud „Haridust saanud Eesti heliloojate tööd“, milles isikunimede taga on viiteid ajakirjadele ja raamatutele, näiteks ML [Muusikaleht], LML [Laulu ja Mängu Leht], Helik. [Helikund].

Nagu helitööde analüüside ja muusikaliteratuuri tundmaõppimise puhul, ei saa ka Kreegi muusikaalase kirjanduse põhjalikku läbitöötamist seostada üksnes praktiliste eesmärkidega. Võimalik, et väikest osa oma muusikaloolistest ja -teoreetilistest teadmistest vajas ta pedagoogiametis nii Haapsalu koolides kui ka konservatooriumis 1940. aastatel, kuid õpetamisega seonduv eesmärk ei näi olevat tema vaimse töö peamine impulss. Pigem oli selleks sisemine vajadus, lausa kirglik tahe pidevaks intellektuaalseks arenguks, teadmisjanu ja uudishimu, mis püsis aastakümneid. Hoolimata asjaolust, et füüsiliselt lahkus helilooja oma kodusest provintsilinnast Haapsalust harva, olid tema vaimurännakud ja osasaamine maailma muusikakultuurist erakordselt suurejoonelised ja aktiivsed.

Band: *Geschichte der Musik des 19. Jahrhunderts*, ilmunud Stuttgartis [1915], asub RR KrL 78/B31; ning Hans Joachim Moser „*Musiklexikon*“, ilmunud Berliinis 1935. aastal, asub RR KrL 78/M88.

<sup>205</sup> Vahel mõjub Kreegi tähelepanelikkus ja korraarmastus otse pedantsusena. Näiteks on Moseri leksikonis leheküljel 115 toodud muusikute alfabeetilises loetelus väike viga, Pablo Casalsi nimi on nihkunud ühe „ühiku“ võrra. Kreek on seda märganud ja tõmmanud pliiaitsiga tugeva noole sinna, kus see peaks tegelikult asuma.

## 5. Võimu diktaat helilooja, loomingu ja muusikaelu üle

1940. aastal algas Eestis ajajärk, mil võõrvõimud suunasid jõuliselt meie kultuurielu ning määrasid oluliselt ka loovisiksuste saatusi ja kunstiloomingu põhijooni.

Nõukogude ja Saksa okupatsioonid, mis kestvuse, (kultuuri)elu korralduse ja tulemuste osas kujunesid küll väga erinevaks, tuginesid ühele ja samale poliitilisele alusmudelile – totalitarismile.<sup>206</sup> Totalitaarse režiimi üheks põhiomaduseks on kõikehõlmava, võimuorganite omakasupüüdlikest huvidest tingitud ja võimu kinnistava ideoloogia olemasolu. Võim kasutab erinevaid propaganda- ja sunnivahendeid, et viia ühtsed ideoloogilised põhimõtted kõigisse ühiskonnalelu valdkondadesse (Dijk 2005: 19, 20, 206). See tähendab, et ideoloogiat, milleta põhimõtteliselt ei toimi küll ükski ühiskond ega kultuuriilming, iseloomustab totalitaarse võimu tingimustes selle ülimuslikkus ja riiklik unifikatsioon. Nii Nõukogude okupatsioonivõimude juurutatud kommunistlik-stalinistlik kui ka Saksa natsionaalsotsialistlik ideoloogia kujundasid konteksti, milles vastavate perioodide muusikaelu pidi toimima. Veelgi enam: muusikaväline totalitaarne ideoloogia sai riiklike sunnimehhanismide abil meie muusikat, muusikuid ja institutsioone dikteerivaks jõuks.

Ehkki lähteidee tasandil sarnased, rakendasid kaks okupatsioonivõimu totalitaarset ideoloogiat mõnevõrra erinevate meetoditega ning ka kultuurivaldkonniti erinevalt. Kuna käesoleva töö põhiline eesmärk on vaadelda muusikaelu ühe loovisiku, Cyryllus Kreegi kaudu, siis on ka järgnevas peatükis üksikasjaliku jälgimise all eelkõige sündmused neis institutsioonides, millega Kreek oli oma

---

<sup>206</sup> 1970. aastatel jätsid mitmed lääne ajaloolased, teiste hulgas Eric Hobsbawm (eesti keeldegil tõlgitud populaarse „Äärmuste ajastu. Lühike 20. sajand 1914–1991“ autor) Nõukogude ühiskonna kirjeldamisel totalitarismi mudeli kõrvale, tuues üheks argumendiks, et võim ei rakendanud „mõtete kontrolli ja muutmist“ (Kreegipuu 2007: 352–353). Siiski näib mulle stalinistliku perioodi kultuurielu käsitledes, et tollase poliitilise võimu taotlus oli nimelt totaalne, ka vaimseid protsesse hõlmav kontroll, sest kuidas teisiti nimetada loovisiksustele pealesunnitud käsku kirjutada, komponeerida ja maalida teoseid konkreetsetel etteantud teemadel, näiteks „nõukogude armee, sotsialistlik ülesehitustöö, looduse ümberkujundamine“ (Sirp ja Vasar 8.10.1949 jm). Veelgi enam – kommunistliku võimu ideoloogia ambitsioonikaim eesmärk oli tervinisti uue nõukogude inimese kasvatamine.



elu lõpuaastateni tihedamalt seotud. Need olid konservatoorium 1940. aastatel ja Heliloojate Liit 1940/1941. aastatel ja ajavahemikul 1944–1959. Siiski püüan üksikteemade sissejuhatustes või kõrvelepõigetena anda toimunust üldisema pildi, hõlmates pisteliselt ka teisi kultuurialasid ja -institutsioone.

Kuivõrd okupatsioonideagset kultuuri mõjutas vahetult totalitaarne poliitiline võim, siis annavad murrangud ühiskondlikul ja poliitilisel alal kätte ka pidepunktid muusikaelu protsesside piiristamiseks. Nii alustan siinset käsitlust 1940. aasta suvest, mil NSVL okupeeris ja annekteeris Eesti. Täpselt aasta hiljem jõudsid siia II maailmasõja lahingute käigus saksa väed ja sügisel 1941 algas natsliku Saksa okupatsioon. 1944. aastal vallutas Punaarmee uuesti Eesti ning sügisel taastati Nõukogude võim. Kuni tolle ajani töid sõjalised ja poliitilised murrangud vahetult kaasa ümberkorraldused muusikaelus ja seega olen saanud oma töös (alapeatükis 5.1) lähtuda neist pöördelaadest.

1944. aastal uuesti alanud ja umbes 45 aastat kestnud Nõukogude okupatsioonija liigendamiseks üksnes poliitilistest käänakutest ei piisa ning vaadelda tuleb ka selle aja seesmisi protsesse. Esimestel sõjajärgsetel aastatel oli Nõukogude võim Eestis küll kindlustunud ning erinevate institutsioonide ja propagandavahendite kaudu levitati tekste kultuurielu üldisest sovetiseerimisest<sup>207</sup> ja ähvardati represseerida sõnakuulmatut loovintelligentsi. Tegelikult – vähemalt muusikaelus – represseeriv sovetiseerimine vahetult peale sõda veel aga ei realiseerunud ja pöördepunktiks sai 1948. aasta. Probleemaatiline on ka 1953. aasta. Poliitilises ja ühiskondlikus elus oli see murranguline, sest 5. märtsil suri NSVL-i diktaator ja peaideoloog Jossif Stalin. Samas ei toonud see veel kaasa pööret ei muusikute elus ega üldises kultuurisituatsioonis: olukorra pehmendamise ja leevendumise tendentse võis näha alles mõned aastad hiljem.

Eelnenust lähtuvalt olen käesoleva peatüki teise poole liigenduses püüdnud silmas pidada erinevaid kriteeriume: poliitilisi murranguid, muudatusi muusikaelus, aga ka Cyrillus Kreegi elukäigus toimunud sündmusi. Lisaks olen jälginud, kuidas on Eesti üld- ja erinevate kultuurialade ajaloolased nõukogude aega

<sup>207</sup> Mõistega *sovetiseerimine* tähistatakse NSVL-i okupeeritud ja annekteeritud maades nõukoguliku võimudemeli pealesurumist võimalikult kõikides eluvaldkondades. Selle konkreetset läbiviimist eri paikades määrasid osaliselt kohalikud eripärad ning majanduslikud ja kultuurilised traditsioonid, kuid kogu protsessi juhiti siiski võimu keskuses Moskvas ja kommunistliku partei juhtorganite poolt. Kui institutsioonide muutmine oli suhteliselt lihtne, siis keerukam ja pikaajalisem protsess oli kultuuri sovetiseerimine, sest sellega seondus inimese „ümberkasvatamine“ (Mertelsmann 2007: 22–23). Moskva keskivõimu aspektist on Baltimaade sovetiseerimist uurinud Jelena Zubkova ja tema on seda iseloomustanud kui „Balti riikide iseseisvusaastate vältel kujunenud poliitiliste ja majanduslike struktuuride, elanike harjumuspärase elulaadi, traditsioonide ja kommete“ hävitamist: „See oli Balti regiooni Nõukogude süsteemi „lülitamise“ poliitika.“ (Zubkova 2007: 186).

periodiseerinud.<sup>208</sup> Viimastest on siinse töö jaoks tähtsamad mõned kirjandusloouurimused. Nii on Maie Kalda oma artiklis „Vana kaader järel-eesti ajal võimalusi proovimas“ (Kalda 2002: 55–66), tuginedes Madis Kõivule, kasutanud ajavahemiku kohta sügisest 1944 kuni 1948. aasta lõpuni tingterminit „järel-eesti aeg“. See määratlus sobib väga hästi ka tollase perioodi muusikaelu iseloomustamiseks, kuid ajapiire on põhjust pisut koomale tõmmata: käesolevas töös lõpeb „järel-eesti aeg“ 1948. aasta veebruariga, kui Üleliidulise Kommunistliku (bolševike) Partei (ÜK(b)P) Keskkomitee võttis Moskvas vastu otsuse „V. Muradeli ooperist „Suur sõprus““. Sellega algas Eesti muusikaelus tegeliku terrori periood. Järel-eesti ajast kirjutan töös alapeatükis 5.2.1.

1948. aastast alanud perioodi käsitlet, taas Maie Kaldale tuginedes „totaalse stalinismi ajana“ (Kalda 2002: 57). Enam-vähem sarnaselt on määratlenud seda aega ka Anu Raudsepp (Raudsepp 2000: 137), kes nimetab vahemikku 1949–1953 „stalinliku kultuuripoliitika tippajaks.“ Toomas Karjahärm ja Helle-Mai Luts, kes uurisid kunstnike ja muusikute saatust Nõukogude võimu all, pealkirjastasid ajajärgu 1948–1953 kõrgstalinismina (Karjahärm, Luts 2005: 97).<sup>209</sup>

Kui totaalse stalinismina määratletud perioodi algus on selge, siis selle lõpu tähistamise suhtes on probleeme rohkem. Mõnikord on uurijad lõpetanud perioodi Stalini surma-aastaga (Karjahärm, Luts 2005) või märkinud 1953. aasta eraldi ära, kirjeldades edasist paari aastat kas kultuuripoliitika liberaliseerumisenä (Raudsepp 2000: 137) või „laine põhjale“ järgnenud „paranoilise diktatuuri [...] nõrgenemisenä“ (Olesk 2003: 465). Cyryllus Kreegi eluloos ja Eesti muusikaelu protsessides ei toimunud 1953. aastal õieti mingit pööret ning tegelikud muudatused olukorra normaliseerumiseks ilmusid 1955.–1956. aasta paiku. Siis hakkasid tasapisi kaduma räiged süüdistused loovintelligentsi aadressil, muusikuid ennistati varasematele töökohtadele ja kogu loominguline õhkkond muutus mõnevõrra vabamaks. Seetõttu lõpetan totaalse stalinismi ajajärgu oma käsitluses (alapeatükis 5.2.2) 1950. aastate teise poolega. Küll aga toon sellest perioodist eraldi välja 1950. aasta, mis kujunes dramaatiliseks nii Kreegi biograa-

<sup>208</sup> Üldajaloo käsitlustest on huvipakkuv Enn Tarveli üksikasjalik arutlus ajavahemiku 1939–1991 periodiseerimisest. Ta lähtub põhiliselt poliitiliste sündmuste kronoloogiast, kuid liidab sellele kultuuriajaloolised ja kollektiivpsühholoogilised piiritletud ning jaotab siinse töös vaadeldavad aastad baaside ajaks (23.08.1939–16.06.1940), esimeseks Nõukogude aastaks (17.06.1940–21.10.1941), Saksa okupatsiooni ajaks (28.08.1941–22.09.1944), IV perioodiks, mille algus on Tallinna langemine 22.09.1944 ning lõpp 1949/50, seotuna suurküüditamise ja EK(b)P Keskkomitee VIII pleenumiga. Järgmine periood lõpeb 1956/58. aastatega, mis Tarveli järgi seisnes illusiooni loomises elu normaliseerumisest ja mõningas majandusseisu paranemisest (Tarvel 1999: 111–113).

<sup>209</sup> „Kõrgstalinism“ on termin, mis, hoolimata ehk selle (poliit)ajaloolisest adekvaatsusest, tekitab minus võõristust. Eesliide „kõrg“ seostub kunstide ajaloo teatava (stiili)perioodi suurimate saavutustega (näiteks „kõrgrenessans“) ja mõjub seepärast positiivse hinnanguna.

fias (hukkamõist Heliloojate Liidus ja vallandamine konservatooriumist) kui ka Eesti muusikaelus üldse (EK(b)P VIII pleenumist tulenenud sammud).

Peatüki viimases alaosas (5.3) käsitlen lühidalt Cyrillus Kreegi viimaseid eluaastaid Haapsalus.

## 5.1. Ümberkorraldused Eesti muusikaelus 1940. aastate esimesel poolel

Nõukogude okupatsiooni esimene aasta suvest suveni 1940–1941 muutis murranguliselt siinset muusikaelu struktuuri. Ümberkorralduste tähtsaim eesmärk oli kaotada seni peamiselt kodanikualgatuse alusel toimunud muusikainstitutsioonid, et asendada need tsentraalsele poliitilisele juhtimisele ja kontrollile alluvate organisatsioonidega. Riiklikul tasandil juhtis Eesti haridus- ja kultuurielu esmalt 1940. aasta augustis moodustatud Eesti NSV Hariduse Rahvakomissariaat. Sama aasta novembris asutati ENSV Kunstide Valitsus. Kuna see oli NSVL-i Kunstide Komitee vabariiklik organ, võib öelda, et sinne kultuurielu allutati otseselt Moskvale. Kunstide Valitsuse kohustuste hulka kuulus ka kontsertasutuste repertuaari kinnitamine ja loomeliitude tegevuse kontrollimine (ERA f. R-1 n. 7).

Kontrolli saavutamise nimel likvideeriti juba esimeste okupatsioonikuude jooksul peaaegu kõik vabatahtlikkuse alusel tegutsenud loovharitlaste ühendused, kutseliste ja asjaarmastajate muusikute liidud, suleti eramuusikakoolid ja reorganiseeriti muusikakõrgkoolid. Täpset muusikaühenduste arvu, mis Eesti Vabariigi lõpul tegutsesid, pole teada. Kõnekas on aga fakt, et ELL-i, mis likvideeriti augustis 1940, kuulus 992 koori umbes 25 000 üksikliikmega (Eesti Entsüklopeedia 12. köide 2003: 66).<sup>210</sup> Kaotatud institutsioonide asemele tekitati organisatsioonid, mille eeskuju sai võtta vastavatest NSVL-i asutustest ning mille tegevus ja meelsus oli riiklikult hästi juhitud ja jälgitud. Nii organiseeriti uus keskasutus Rahva Kunstilise Isetegevuse Keskmaja, mille ülesandeks oli „ENSV

<sup>210</sup> Kui muusikaühenduste arvu võis lugeda sadades, siis erinevaid vabatahtlikke, kogu Eesti ühiskonda hõlmavaid ühendusi oli iseseisvuse lõpul ligi 12 000 (Aarelaid 1996: 28). Peaaegu kõigi nende tegevus lõpetati Nõukogude okupatsiooni alguskuudel.

territooriumil kunstilise isetegevuse juhtimine, nõukoguliku töö suunamine ja vajaliku repertuaari ettevalmistamine” (ERA f. R-28 n. 2). 1941. aasta veebruaris asutati kontserte korraldav keskorganisatsioon ENSV Riiklik Filharmonia, mille juures registreeriti kõik kontserteerivad interpreedid ja kollektiivid ning mis organiseeris neile esinemisi, kontrollis repertuaari ja tasustas vastavalt NSVL-i ühtsetele tasunormidele. Märkimist väärib, et mõnede kollektiivide rahastamist suurendati, mistõttu kasvasid seni tegutsenud sümfooniaorkestrite – Riigi Ringhäälingu, Estonia ja Vanemuise orkestrite koosseisud.

Muusikaajakirjanduse reform seisnes tolleks ajaks 16 aastat kuukirjana ilmunud Muusikalehe sulgemises ning asendamises ajakirjaga Teater ja Muusika, millest jõuti välja anda kuus numbrit. Asutati ajaleht Sirp ja Vasar, mille esimene number ilmus 5. oktoobril 1940 ja mis paistis algusest peale silma vägeva propagandaruuporina.

Põhjalikult plaaniti ümber korraldada muusikaharidussüsteem, muutes selle kolmeastmeliseks (7-aastased muusikaalgkoolid, keskastme koolid Tallinnas ja Tartus ning konservatoorium ainult kõrgema astme õppeasutusena pealinnas). ENSV Heliloojate Liidu loomisega pidi komponiste ja muusikateadlasi koondav organisatsioon jõudma uutele organisatsioonilistele ja ideoloogilistele alustele. Ei haridussüsteemi ega Heliloojate Liidu reorganiseerimisega okupatsiooni algusaastal veel lõpule ei jõutud.

Seega keskendus Nõukogude võim esimesel okupatsiooniaastal eelkõige siinse muusikaelu struktuuri ümberkorraldusele: seniste institutsioonide likvideerimisele või tõsisele reorganiseerimisele ja uute ülesehitamisele. Sellega kaasnes jõuline stalinistlik propaganda ning seni loomulikuks peetud läänesuunalise kultuurisuhtluse järsk katkestamine. Töökohtadesse seati sisse uued parteilised ametikohad, mida täitsid võõrad, sageli venekeelsed ametnikud, olemasolevaid töötajaid „paigutati ümber”. Vahistati mitmed tuntud avaliku elu tegelased. Võimu repressioonid kulmineerusid 14. juunil 1941, kui Eestist viidi esimese suurküüditamise käigus Siberisse ligi 11 000 inimest, kellest tagasi tulid vähem kui pooled.<sup>211</sup>

Selline ebakindel, rusuv, vastuoluline ja paljuski absurdne olukord pidi kaasa tooma tõelise segaduse nii muusikute kui ka teiste loovate haritlaste meeltes ja mõtetes. Siiski on ilmselt õigus väita esimese Nõukogude aasta kokkuvõt-

---

<sup>211</sup> Eesti Represseeritute Registri Büroo andmetel oli juuniküüditatute nimekirjas 10 861 inimest. Nende hulka on arvestatud arreteeritud perekonnapead ja nende asumisele saadetud pereliikmed, asumisel sündinud lapsed ja küüditatavate nimekirja kantud, kuid äraviimisest pääsenud isikud (Rahi-Tamm 2007: 36).

teks nii: „Stalinluse juurutamise esimene aasta ei toonud veel kaasa olemuslikku muutust ühiskonna mentaliteedis, tavades ja elulaadis. [...] Kohustuslikuks tehtud nn nõukogude eesrindlik kultuur ujus õhukese propagandistliku õlikihina veepinnal. [...] Äralõigatus maailmakultuurist [...] ei tekitanud aastaga siiski veel lämbumistunnet.” (Haav, Ruutsoo 1990: 74, 75).

Pärast sõjategevuse eemalekandumist Eestist algas 1941. aasta sügisel siin natsliku Saksamaa okupatsioon. Ehkki esialgu olid eestlaste lootused peale ahistavat Nõukogude-aastat kõrged – uult võimult oodati isegi iseseisvuse taastamist –, selgus aja jooksul, et sakslased olid samasugused vallutajad kui venelased. Saksa okupatsioon tõi kaasa uusi inimkaotusi ja kannatusi: kolme aasta kohta on kindlaks tehtud 7798 hitlerlikes laagrites hukatud inimest, kelle seas oli 929 juuti.<sup>212</sup> Elu kaotas ka umbes 25 Eestisse jäänud juudi rahvusest muusikut (Hirvesoo 1996: 13).

Ometi oli Saksa aja tsiviilelu korraldus kohaliku rahva jaoks mõnevõrra mõistetavam kui eelnenud okupatsiooni oma ning selle võimu arusaamad muusikaelust olid suuremas kooskõlas siinsete traditsioonidega. Alates 1941. aasta detsembrist jaotus kultuuriala ametlik korraldamine kindralkomissar Karl Siegmund Litzmanni<sup>213</sup> juhitud Eesti Kindralkomissariaadi ja selle alluvuses oleva Eesti Omavalitsuse alastruktuuri haridusdirektooriumi vahel. Paljude kontsertide, võimlemispidude, kirjandusõhtute ja muude ürituste organiseerimisel oli aktiivne roll ka Eesti Kutsekogude Liidu ühendusel Puhkus ja Elurõõm (*Kraft durch Freude*). Kõigi nende erinevate institutsioonide kultuuripoliitika üldised reeglid vallutatud maade jaoks olid kirja pandud Berliini võimude juhendis „Kultuuriinformatsioon Ida-alade jaoks” („Kulturinformationen für das Ostland”; Karjahärm, Luts 2005: 52). Ehkki selle dokumendi järgi oli keelatud esitada, avaldada ja müüa muusikateoseid, mille autorid olid juudid või pärit Saksamaaga sõjas olevatest maadest, oli juba eeskirjas endas hulk erandeid – näiteks oli kontserdi- ja teatrilavadel lubatud ette kanda Chopini, Tšaikovski ja Bizet’ muusikat. Tegelikku ranget järelvalvet muusikasündmuste, ooperilavastuste ja muusikaalase kirjasõna üle vähemalt Eestis ei toimunud. Tõsi, kontserdikavades oli rohkesti Saksa klassikalist ja kaasaegset muusikat ning siinses ajakirjanduses ülistati sakslaste kunstilembust ja kõrget kultuuri. Samas kõlas märkimisväärselt palju ka Eesti heliloomingut. Muusikaarvustusedki olid hinnangutes vabad

<sup>212</sup> Eestis 1941. aasta teisel poolel hukatud juutide hulk erinevates allikates on mõnevõrra varieeruv, kuid üldarvu ligikaudse suuruses – 900 ja 1000 vahel – valitseb üksmeel. 929 tapetu nimed on toodud Eugenia Gurin-Loovi ja Viktor Boikovi koostatud nimekirjas (Maripuu 2001: 135, 136).

<sup>213</sup> Ajalookirjanduses ja Saksa-aegsetes Eesti ajalehtedes võib leida mõnevõrra erinevaid nimekujusid, levinum neist on Karl-Sigismund Lietzmann

ega sisaldanud propagandistlikku fraseoloogiat. Sellest tunnistavad näiteks tollase juhtiva kriitiku Karl Leichter kirjutised ajalehes Eesti Sõna, kes muuhulgas hindab üsna madalalt saksa autorite Graeneri, Wetzi loomingut, märkides, et neil „pole kerge midagi suurt ütelda klassilis-romantilise aja suurmeistrite järele ja Richard Straussiga ühel ajal” (Leichter 1943a).<sup>214</sup> Üldistavalt saab öelda, et Saksa-aegne muusikaelu, eriti aga kontsertide korraldus pealinnas oli aktiivne ja mitmekesine.

Ka teistes kultuurivaldkondades toimus Saksa okupatsiooni ajal elav tegevus: teatrites toodi välja uuslavastusi ja etendusi anti täismajadele, rohkesti oli ka kujutava kunsti näitusi ning kunstiturg õitses. Vaatamata sõjaeelsele paberipuudusele publitseeriti hulgaliselt raamatuid: Saksa ajal ilmus Eestis tervelt 947 erinevat trükist, mille hulgas oli palju õpikuid, aga ka ilukirjandust. Esmatrükina avaldati näiteks August Gailiti „Ekke Moor”, Karl Ristikivi „Rohtaed” ja Marie Underi „Mureliku suuga”. Noote publitseeriti sel perioodil üksteist eri nimetust („Eesti raamat ...” 1997: 9–10).

Saksa ajal hästitoiminud kultuurielu põhjustena võib viidata juba varem mainitud asjaolule, et peale Nõukogude aasta võõrast ja ahistavat kultuuripoliitikat tundsid siinsed haritlased ja loomeinimesed taas loomulikumat ja võimalusterohkemat keskkonda. Samuti olid Saksa võimud vähemalt muusikaelu arendamisel valmis mitmekülgseks koostööks kohalike muusikutega. See omakorda võis seotud olla konkreetsete võimukandjate ja nende isiklike siinsete kontaktidega. Nii on väidetud, et võrreldes teiste vallutatud maadega oli Eesti paremas olukorras tänu sellele, et kindralkomissar Karl Siegmund Litzmann (1893–1945) suhtus respektiga kohalikesse elanikesse, kultuuri ja traditsioonidesse ning püüdis luua selle edendamiseks soodsaid tingimusi (Rebas 1996: 717).

Sõja lõpufaas, 1944. aasta suvi, mil Nõukogude vägede ja okupatsiooni naasmine sai järjest selgemaks, oli Eesti kultuurielus taas dramaatiline. Läände, peamiselt Saksamaale ja Rootsi põgenes erinevatel hinnangutel kokku umbes 70 000–80 000 inimest. Ants Orase andmetel jõudis Rootsi põgenikelaagritesse teiste hulgas ligikaudu 4000 vaimse töö tegijat: ülikooli õppejõude, õpetajaid, insenere, kunstnikke, näitlejaid, muusikuid ja kirikuõpetajaid (Oras 2002: 232, 233). Avo Hirvesoo arvestuste järgi põgenenes läände üle 170 Eesti muusiku ehk üle kolmandiku siinsetest tegevmuusikutest (Hirvesoo 1994: 77). Cyrrillus Kreegi

---

<sup>214</sup> Maris Kirme andmetel kirjutab Karl Leichter ajavahemikus 1941–1943 ajalehele Eesti Sõna 152 artiklit (Kirme 1998: 57). Nagu siinses töös varem märgitud, ilmneb tema kirjutistes soe poolehoid Heino Elleri, Artur Kapi, Juhan Aaviku, Eduard Tubina, Cyrrillus Kreegi jt loomingule ning eriti Olav Rootsi dirigenditegevusele. Mõnelgi juhul märgib ta siiski delikaatses sõnastuses ära kunstilisi puudujääke nii kohalike kui ka peamiselt Saksamaalt tulnud välisesinejate esitustes või kõlanud teostes.

senise elukäigu, loomingu ja muusikalise tegevusega olid neist lähemalt seotud Olav Roots, Juhan Aavik, Eduard Tubin, Helmi Betlem ja Anton Kasemets.

### 5.1.1. Tallinna Konservatoorium murranguaastail. Cyrillus Kreek konservatooriumi õppejõuna

Iseseisva Eesti viimasel tosinal aastal töötas riigis stabiilselt kaks muusikakõrgkooli – Tallinna Konservatoorium ja Tartu Kõrgem Muusikakool. Viimane likvideeriti kõrgema astme haridusasutusena ENSV Rahvakomissaride Nõukogude otsusega 9. septembrist 1940. Samal päeval ilmus Eesti NSV Teatajas „ENSV Tallinna Konservatooriumi seaduse muutmise ja täiendamise seadus“ („Eesti NSV Teataja“ 1940 nr 6, art 54). Konservatooriumi töö ümberkorraldajateks nimetati uued juhid: alates 9. augustist asendas senist direktorit Juhan Aavikut kohusetäitjana Riho Päts, kes juba kolm kuud hiljem vahetati välja uuele võimule ideoloogiliselt usaldusväärsema parteilase Ksenja Aisenstadtiga.<sup>215</sup> 1. veebruarist 1941 määrati konservatooriumi direktori kohusetäitjaks Vladimir Alumäe.

Riho Päts suutis oma lühikese ametiaja jooksul ning segastes oludes mõistlikult ja üpris suurel määral tegelda sisuliste haridusprobleemidega. Tänu varasemast suuremale rahastamisele sai ta uuteks õppejõududeks kutsuda mitmeid häid muusikuid, lühikese ajaga muudeti õppekavu, laiendati muuhulgas muusikapedagoogika eriala ja korraldati ümber oreliosakonna töö. Nii õppekavade koostamisel kui ka konservatooriumi struktuuri kujundamisel tuli eelkõige lähtuda Nõukogude Liidu eeskujudest, peamiselt Moskva ja Leningradi konservatooriumidest. Riho Päts ise on rõhutanud Moskva eeskju: „Õnneks tõi J[ohannes] Semper Moskvast kohvritäie konservatooriumi ja muusikakoolide mitmesuguseid õppeplaanide ja programme fotografeeritud kujul. See sai meile otse hädavajalikuks lähtematerjaliks“ (Päts 1999: 134). Leningradi Konservatooriumi tööga käisid mõned Tallinna õppejõud tutvumas 1940. aasta novembris

<sup>215</sup> Riho Pätsile said tema enese sõnul saatuslikuks „mõningad kriitilised märkused seoses huvimatka Nõukogude Liitu“, mis olid ilmunud Muusikalehes. Pealekaebajaks oli endine Tallinna Tõelismuusika Ühingu muusikajuht Nikolai Goldschmidt (Päts 1999: 135).

Kahes 1937. aasta Muusikalehe numbris (nr 7/8 lk 144–148 ja nr 9 lk 177–180) ilmus tõepoolest Riho Pätsi artikkel „Muljeid Nõukogude-Vene muusikaelust“, milles on juttu lasteaedade ja koolide muusikaõpetusest, Leningradi konservatooriumist ja linna muusikateatritest. Kirjutise toon on üldiselt Vene muusikuid ja muusikaõpetust asjatundlikult ja kõrgelt tunnustav. Direktorikoha maksid Pätsile ilmselt üksikud märkused koolide kehvast materiaalsest seisukorrast ja nõukoguliku ideoloogia pealesurumisest repertuaaris ja heliloomingus. Muuhulgas kirjeldab autor, kuidas Nõukogude Venes võideldakse formalistliku kunsti vastu.

ning edasi plaaniti kutsuda sealseid õppejõude siia instrueerima ja loenguid pidama (Topman 1999: 41).

1940. aasta sügisel ja talvel kasvas uue direktori Ksenja Aisenstadti eestvõttel poliitiliste ja ideoloogiliste reformide osa: komsomoliorganisatsiooni asutamine, ametiühingu tööleasumine, õppemaksude ja stipendiumide ümbervaatamine lähtuvalt üliõpilaste sotsiaalsest päritolust, aga ka oreli eriala kaotamine.<sup>216</sup>

17. veebruaril 1941 kinnitas Eesti NSV Rahvakomissaride Nõukogu ENSV Tallinna Riikliku Konservatooriumi põhikirja. Ehkki selles on rohkesti nõukogulikku sõnavahtu, nagu näiteks lõik selliste helikunstnike ettevalmistamisest, „kes kõrvalekaldumatult täidavad sms. Stalini poolt antud juhiseid marksistlik-leninliku teooria omandamise kohta” ja „on suutelised looma igaliigilisi realistlikke teoseid” ning muusikateadlastest, kes „Marx-Engels-Lenin-Stalini õpetuse põhialusel oleksid omandanud muusikateaduse parimad saavutused” (“Eesti NSV Teataja” 1941 nr 26, art 329), jäi ideoloogiline sund ja kontroll tollal siiski pigem teisejärguliseks. Esimesel õppeaastal kulus juhtkonna ja õppejõudude peamine energia ülevaate saamisele nõukogulikust muusikaharidussüsteemist ning oma õppeplaanide ja tegevuse kooskõlla viimisele selle nõudmistega.

Nagu märgitud, kutsus Riho Päts 1940. aasta augustis-septembris tööle üsna palju väljapaistvaid muusikuid, teiste seas Heino Elleri ja Karl Leichter, Bruno Luki ja Anna Klasi, Tuudur Vettiku ja Cyrillus Kreegi. Kõik nad määrati 6. septembril 1940 Hariduse Rahvakomissariaadi otsusega konservatooriumi õppejõududeks, Kreek kinnitati alanud õppeaastaks „määraliseks õppejõuks ja tunniandjaks professori ametikohale muusikateoreetiliste ainete erialal” (ERA f. 3635 n. 1 s. 104). Tema peamiseks spetsialiteediks sai kogu tööperioodil muusikalise vormi analüüs, algusaastal kuue nädalatunniga.<sup>217</sup>

Tõenäoliselt kulus ka Cyrillus Kreegi esimene tööaasta põhiliselt sellele, et end kurssi viia nõutavate eeskujudega Nõukogude Liidu konservatooriumide aineprogrammist. Tundide andmise kõrval oligi tema ülesandeks töötada välja kogu vormiõpetuse uus ainekava. Lõplikul kujul kinnitati see Tallinna Konservatooriumi muusikateooria kateedris aga alles nelja aasta pärast, 9. oktoobril

---

<sup>216</sup> Ksenja Aisenstadti parteiline agarus oli viinud koguni kavatsuseni oreleid lammutada ja saata vanametalliks. Kogu temaaegne õhkkond konservatooriumis oli olnud äärmiselt rusuv ja omavahelisi kahtlustusi külvav (Topman 1999: 41).

<sup>217</sup> Teatri- ja Muusikamuuseumis on Kreegi materjalide hulgas kaks väikseformaadilist „Õpetaja märkmikku”, üks 1940/41. ja teine 1944/45. aasta kohta (TMM M11: 1/201). Neist varasema järgi kuulus Kreegi esimese tööaasta koormusse ka kolm eriharmonia ja kolm solfedžotundi. Teises märkmikus on kirjas ainult vorm I ja vorm II loengute ajad.



1944 (ERA f. R-2018 n. 1 s. 3a). Ainekava järgi oli vormianalüüsi õpetamine jaotatud kahe aasta peale, eraldi käsitleti homofoonilisi ja polüfoonilisi vorme ning näidete valiku poolest tugines õpetus peamiselt lääne klassikalisele muusikale. Teine õppeaasta lõppes eksamiga, kus üliõpilasel tuli analüüsida ühte tsüklist sonaati Beethoveni raskusastmes ning Bachi klaveri- või orelifuugat (ERA f. R-1205 n. 2 s. 98).<sup>218</sup>

Saksa okupatsiooni alguskuudel 1941. aasta sügisel läks Tallinna Konservatooriumi käivitamine küllalt vaevaliselt. Õppekorralduses ja kooli struktuuris otsustati suures osas tagasi pöörduda iseseisvusaegsete põhimõtete juurde, säilitades siiski vähem tähtsad uuendused ka vahepealsest Nõukogude võimu aastast. Uuesti määrati direktoriks Juhan Aavik ning kinnitati õppejõudude koosseis. Õppetöö algas alles 1942. aasta veebruari lõpul. Kuigi järgnevaid aastaid varjutasid sõjategevus, õhuhäired ja sundtöökohustused, sujus konservatooriumi töö siiski suuremate tõrgeteta ning kolme aastaga suudeti diplom anda ligi neljakümnele lõpetajale (Topman 1999: 44).<sup>219</sup>

Cyrillus Kreek oli Saksa aja esimesel sügisel õppejõudude nimekirjas edasi ning jätkas 1942. aasta kevadsemestril tööd.<sup>220</sup> Sama aasta suvel sai ta aga kirja Juhan Aavikult, milles direktor teatab võimude nõudest vähendada konservatooriumi õppejõudude koosseisu 10% võrra ning lisab: „Nüüd ei oska ma küll hästi ettekujutada, kuidas ma saan Sulle need 10 nädalatundi, mida Sa soovid. [...] Sellepärast ma annan Sulle nõu: katsu end tööga varustada mujal.“ (TMM M11: 1/78). 11. septembril 1942 saabus direktorilt ka ametlik kiri teatega, et „ei saa Teie palvet konservatooriumi õppejõu kohale valimise asjus kahjuks rahul-

<sup>218</sup> Vormianalüüsi kava täiendati hiljemgi. 1947. aasta lõpul, pärast mitmekordseid kooskõlastusi ja läbirääkimisi Moskva haridusametnikega (Topman 2001: 42) tunnistati uued õppekavad analüüsi osas üldjoontes vastuvõetavaiks, kuid leiti üksikuid tühikuid, aga ka koormatusi-ülepakkumisi (Muusikateooria osakonna protokoll 12.11.1947, ERA f. R-2018 n. 1 s. 3a).

<sup>219</sup> Kui Tallinna Konservatooriumi õpetegevuse algus viibis peamiselt aeganõudva asjaajamise tõttu ja edaspidine töö kulges suhteliselt ladusalt, siis Eesti kõrgharidusel tervikuna Saksa ajal nii hõlpsalt ei läinud. Tartu Ülikooli käivitamist takistasid tõsised ideoloogilised eriarvamused Saksa võimude ja ülikooli rahvusmeelse juhtkonna vahel. Okupatsioonivõimud püüdsid eestikeelset ülikooli likvideerida ning muuta selle saksakeelseks ja -meelseks *Ostland*-ülikooliks. Keerukast ja pingelisest võitlusest rahvusliku ülikooli säilitamise eest on kirjutanud Edgar Kant, kes määrati 1941. aastal Tartu Ülikooli rektoriks (Kant 2002: 253–273).

<sup>220</sup> Senistes Kreegi elulugudes on tema esimene tööperiood konservatooriumis piiritletud aastatega 1940–1941, kuid tegelikult õpetas ta seal ka 1942. aasta kevadsemestril. Vea allikaks on üks dokument Kreegi arhiivist Teatri ja Muusikamuuseumis, Tallinna Riikliku Konservatooriumi kantseleijuhataja poolt ilmselt 1940. aastate lõpul koostatud „Väljavõte Cyrillus Kreeki teenistuskirjast“, milles Saksa okupatsiooni ajal töötamine on tõenäoliselt teadlikult välja jäetud ja Kreegi õppejõutegevuse aastateks on märgitud 1940–1941 ja uuesti alates 1944. aastast (TMM M11: 1/6).

dada" (TMM M11: 1/68).<sup>221</sup> Nii lõppes 1942. aasta sügiseks Kreegi töö konservatooriumis ning helilooja jäi kaheks aastaks Haapsalus paikseks.<sup>222</sup> Nõukogude võimu taastamisel kutsus uuesti ametisse määratud Vladimir Alumäe ta 1944. aasta sügisel jälle õppejõuks ning Kunstide Valitsuse juhataja Johannes Semper kinnitas Kreegi sama aasta novembris „töökoormatuse protsendiga 50% ja kuutasuga 600 rubla“ muusikateoreetiliste ainete professoriks (ENSV Kunstidevalitsus. TRK õppejõudude kvalifikatsioon, palgad, ERA f. R-1205 n. 2 s. 100).<sup>223</sup>

Seega oli Cyryllus Kreegil osa Tallinna Konservatooriumi heitlike aegade institutsionaalsetes ümberkorraldustes ja sisulises töös – muusikateooria õppekavade väljatöötamises. Tema pedagoogitegevuses oli kõrgkooli õppejõu töö kindlasti kvalitatiivne edasiminekuks, mille nimel ta loobus 20 aastat järjest kestnud õpetajatööst Haapsalu koolides. Ometi ei sidunud Kreek end õppejõuametiga Tallinnas nii lõplikult, et oleks tahtnud kolida pealinna või pidanud loenguid iga päev. Ilmselt oli tema jaoks karjääril olulisem säilitada elu- ja loomekeskkonnana rahulik ja vaikne kodulinn, mis hiljem kujunes talle pelgupaigaks stalinistlike repressioonide eest.

### 5.1.2. Eesti Nõukogude Heliloojate Liidu asutamine ja selle esimesed tegevusaastad

Paljude Eesti Vabariigis tegutsenud muusikaseltside hulgas esindas professionaalsete heliloojate pürgimusi ja huve kõige enam Eesti Akadeemiline Heli-kunstnike Selts (EAHS), mis asutati 1924. aastal. Nõukogude okupatsiooni alguseks oli EAHS tegutsenud laiahaardeliselt ja süsteemikindlalt: korraldanud

---

<sup>221</sup> Võimalik, et Kreegi eemalejätmist konservatooriumist saab seletada isiklike suhete pinnal. Juhhan Aavik, kes tõi Kreegi koondamise põhjuseks nõude vähendada õppejõudude koosseisu, leidis tegelikult juba 1943. aastal võimaluse õppejõudude hulka suurendada (Topman 1999: 44), kuid Kreeki ta tagasi ei kutsunud. Küll aga tegi seda 1944. aastal ametisse määratud Vladimir Alumäe.

<sup>222</sup> Ühes Kreegi enda koostatud lühieluloo mustandis (TMM M11: 1/3) on ta ajavahemikuks 1941–1944 oma töökohana märkinud Haapsalu Tööstuskeskkooli. Kuigi mujal ametlikes dokumentides seda pole, on Kreegi (võimalik, et väikese koormusega) õpetajaamet selles koolis väga tõenäoline, sest muid regulaarseid sissetulekuid tal 1942. aasta teisest poolest 1944. aasta sügiseni polnud.

<sup>223</sup> Enamikus Kreegi senistes biograafiates ja teatmeteostes on tema professoriks saamise aastaks kirjutatud 1947. Tegelikult toimus see märksa varem: õige oleks ilmselt juba 1940. aasta, mil ta professori ametikohale määrati, kuid mis kinnitati 1944. aasta sügisel. Seda tõestab Kunstide Valitsuse juhataja Johannes Semperi esildis Rahvakomissaride Nõukogule 14. novembrist 1944, kus on kirjas: „Teen ettepaneku kinnitada TRK direktori poolt esitatud professorite ja dotsentide nimetused järgmiselt: [...] 2. Eller Heino, Kreek Cyryllus, Lemba Artur, Päts Riho, Saar Mart, Topmann August, kes professori tiitli on omandanud enne 1944. a. septembrit, kinnitada professoriteks“ (ENSV Kunstidevalitsus. TRK õppejõudude kvalifikatsioon, palgad, ERA f. R-1205 n. 2, s. 100).

loominguvõistlusi ja kontserte, kirjastanud raamatuid ja vähemal määral ka noote, saatnud oma esindajaid Kultuurkapitali Helikunsti Sihtkapitali Valitsusse jne. Kuna aga seltsi tegevus ja struktuur ei sobinud NSVL-i mallidega, siis kuulus EAHS ENSV Hariduse Rahvakomissariaadi Poliithariduse osakonna otuse alusel likvideerimisele 14. novembrist 1940.

Uue nõukoguliku heliloojate liidu eeskuju tuli võtta vastavast Moskva liidust, sest üleliidulist organisatsiooni polnud toleks ajaks veel moodustatud. Nagu kirjutas Sirp ja Vasar 31. mail 1941, plaaniti üleliiduline Heliloojate Liidu asutamiskongress teha niipea, kui liiduvabariikide liidud on välja jõudnud organiseerimisjärgust. Ilmselt just seetõttu oli kohaliku liidu loomisega kiire. 3. jaanuaril 1941 andis ENSV Rahvakomissaride Nõukogu välja määruse Eesti Nõukogude Heliloojate Liidu (ENHL) moodustamiseks ja määras toimkonna selle põhikirja koostamiseks ning kongressi kokkukutsumiseks. Toimkonda kuulusid esimehena Heino Eller ja liikmetena Adolf Vedro, Cyrillus Kreek, Eduard Tubin ja Eugen Kapp („Eesti NSV Teataja“ 1941 nr 2, art 9).

Niisiis oli Cyrillus Kreek nimetatud uue organisatsiooni asutajate hulka. On väga ebatõenäoline, et tema või teised organiseerimistoimkonda määratud liikmed ilmutasid selleks mingit isiklikku initsiatiivi. Arvata võib, et võimud vajasid tunnustatud ja autoriteetseid heliloojaid lihtsalt fassaadiks, et selle varjus moodustada Nõukogude standardile vastav ühendus ja siis ladusalt ja viivitusteta jõuda NSVL-i Heliloojate Liidu asutamiseni.<sup>224</sup> Üheks argumendiks, mis sellist seisukohta kinnitab, on tulevase ENHL-i ajutine põhikiri, mis valmis küllalt kiiresti – Rahvakomissaride Nõukogu kinnitas selle aprillis 1941. See oli küll eestikeelne, kuid sisaldas selgeid märke venekeelsest algtekstist nii lauseehituses kui ka stiilis ja oli tulvil propagandistlikku sõnavahtu, mida Eesti heliloojad vaid pooleaastase okupatsiooniaja möödudes poleks suutnudki välja mõelda.<sup>225</sup>

<sup>224</sup> Mõnevõrra teisiti käitus okupatsioonivõim kirjanike ja kunstnike liitude organiseerimistoimkondade moodustamisel 1940. aasta oktoobris, kinnitades mõlemasse valdavalt pahempoolsete ja (pro)kommunistlike vaadetega inimesed: kirjanikest näiteks August Jakobsoni, August Alle, Erni Hiire, kunstnikest Aino Bachi, Kaarel Liimandi jt (Karjahärm, Luts 2005: 40).

<sup>225</sup> Toon siinkohal vaid mõned näited ENHL-i 1941. aasta põhikirjast: heliloojatel tuleb luua „täisväärtuslikke teoseid sotsialistliku realismi vaimus, kus leiaksid kehastamist ja igakülgset edasiharimist eesti rahva muusika natsionaalsed iseärasused. [...] Oma loomingu Nõukogude Eesti heliloojad peavad tungima tõsielu õiglase kajastamise poole muusika kõrgekunstiliste vormide kaudu, võideldes ühtlasi formalismi, võltsi ja ajaloolise tõe moonutamise vastu. Nõukogude Eesti heliloojad peavad ära kasutama vennasvabariikide, suure vene rahva loomingu kogemuse, omandama maailma muusikakultuuri päranduse. Võttes igakülgset osa Nõukogude Liidu sotsialistliku kultuuri loomisest, Eesti Nõukogude heliloojad kindlustavad oma loomingu nõukogude patriotismi idee, aitavad kaasa uue inimese – kommunismi eest võitleja – üleskasvatamiseks.“ („Eesti NSV Teataja“ 1941 nr 51, art. 782).

Peale põhikirja koostamise toimus, väidetavalt jälle organiseerimistoimkonna juhtimisel, 1941. aasta kevadel rida „loenguid-selgituskoosolekuid aktuaalsetel teemadel” (Teater ja Muusika 1941 nr 4: 184), lektoriteks Johannes Semper („Mida ootab sotsialistlik ühiskond heliloojailt ja muusikuil”), Otto Stein („Dialektilisest meetodist seoses kunstiküsimusega”) ja teised. Samuti korraldati mitu uudisteoste tutvustamise koosolekut, millele järgnesid „elavalt arvustavad sõnavõttud seltsimeeste poolt, mis püüdsid esile tuua teostes avalduvaid positiivseid külgi ja ühtlasi ka puudusi ära näidata” (Teater ja Muusika 1941 nr 5: 235). Sisuliselt tähendasid nimetatud sammud, et nõukogulik Heliloojate Liit sekkus algusest peale otseselt loomingulisse problemaatikasse ja suunas komponiste ideoloogia- ja kunstiküsimustes. Teoste väärtuse üle hakati otsustama kollektiivselt ja uutelt lähtekohtadelt („arvustavad sõnavõttud seltsimeeste poolt”).

Eesti heliloojate jaoks kindlasti võõristust ja segadust tekitanud olukorda arvestades on seaduspärane, et esimene Nõukogude võimu aasta tõi kaasa suhteliselt vähe uudisteoseid. Nagu selgub tollastest Ralf Parve intervjuudest heliloojatega ajakirja Teater ja Muusika 1941. aasta mai- ja juuninumbris, olid mitmed komponistid oma sõnul tööga konservatooriumis nii hõivatud, et loominguks ei jäänud palju aega; mõnedki eelistasid isiklikku laadi instrumentaalteoste kirjutamist ning oma eesmärgid ja plaane avaldasid napilt. Erilise sõnaahtrusega paistis silma Cyrrillus Kreek, kes väitis, et tal pole moeks oma kavatsustest rääkida, tema aeg kuluvat konservatooriumi tundide ettevalmistamisele ja Tallinna sõitudele, ning arvas lõpuks: „Võib-olla teostan midagi puhkuse ajal.” (Teater ja Muusika 1941 nr 6: 254). Kreegi loomingupäevikus tähistavad 1940. ja 1941. aastat tööpoolest tühjad lahtrid. Ka paljude teiste komponistide jaoks oli Nõukogude okupatsiooni algusaasta loominguliselt vaene – heliloojate rakendamine uutesse ametitesse ning segased suunised loometegevuseks osutusid mõistagi väheviljakaks pinnaseks.<sup>226</sup>

Saksa okupatsiooni ajast ei ole märke Heliloojate Liidu kui institutsiooni toimimisest. Küll aga kujunes see aeg loominguliselt viljakaks paljudele komponistidele, keda inspireerisid tollased võimalused teoseid esitada rohketele sümfoonia- ja kammerkontsertidel. Nii valmisid ja jõudsid neil aastail esiettekandeile Eduard Tubina 3. ja 4. sümfoonia ning 1. viiulikontsert, Heino Elleri „Tantsusüit”, Artur Kapi „Kontsertpala teemal B-A-C-H” viiulile ja sümfooniaorkestrile ning „Kontsertrapsoodia” klaverile ja orkestrile, Juhan Aaviku

---

<sup>226</sup> Tegelikult pärineb muidugi ka sellest perioodist püsiväärtuslikke teoseid, nagu Heino Elleri „13 pala eesti motiividel” klaverile, Eduard Tubina varem alustatud ballett „Kratt” ja Eugen Kapi ballett „Kalevipoeg” esimene versioon.

klaverikontsert ning Cyrillus Kreegi süüdid ja üksikpalad sümfooniaorkestrile jm. Lisaks tasemel ettekannetest osasaamisele oli komponistidel väljavaateid ka oma teoseid müüa. Näiteks kirjutati ajalehes Eesti Sõna 1942. aasta suvel: „Haridusdirektooriumi rahvakasvatustalitus teostab võimaluste piires uute helitööde ostmist meie kontsertide repertuaari täiendamiseks väärtuslike uudistoodetega. Autorite poolt viimasel ajal ostmiseks esitatud helitööd vaatas läbi selleks määratud komisjon, kuhu kuulusid esimehena prof. R. Kull ja liikmeina A. Karindi, C. Kreek ja K. Leichter.” (Eesti Sõna 4.07.1942). Seega toimus heliloojate elus ja nende loomingu levimisel loomulik tõine areng, vaatamata okupatsioonile ja sõjaoludest tulenevatele piirangutele.

Nõukogude okupatsiooni taaskehtestamisel Eestis ilmnis, et Heliloojate Liidu uuesti organiseerimisel oli põhiline tegevus toimunud NSVL-i tagalas ja selle initsiaatoriteks olid sõja alguskuudel itta suunatud-suundunud komponistid, kellest kodumaale naastes moodustuski liidu tuumik. Kunstide Valitsuse juhataja käskkirjaga 18. oktoobrist 1944 määrati ENHL-i esimeheks Eugen Kapp ja tema asetäitjaks Gustav Ernesaks. Neli nädalat hiljem fikseeriti liikmete nimekiri, kuhu kuulus 39 inimest (Hirvesoo 2004: 25). Detsembris algas taas ka uudisteoste tutvustamine kolleegidele, mis sellest alates muutus kogu Nõukogude perioodil püsivad iganädalaste töökoosolekute traditsiooniks.

11. novembril 1944 saatsid Eugen Kapp ja ENHL-i vastutav sekretär Harri Kõrvits ka Cyrillus Kreegile kirjaliku teate selle kohta, et helilooja on organisatsioonis arvele võetud. Peale selle seisis kirjas, et kõigile liidu liikmetele ette nähtud lisatoidukaardid saab Haapsalu komponist kätte oma kodulinna kaubandusosakonnast (TMM M11: 1/70). Nii leevendas Heliloojate Liidu liikmestaatus sõja lõppedes pisutki tollast majanduslikku viletsust.

Paradoksaalsel moel sai materiaalne kehvus ja hädavajadus ülikitsastes oludes toime tulla üheks, komponistide jaoks tegelikult positiivseks põhjuseks, mis ei lubanud esimestel sõjajärgsetel aastatel ellu viia 1940. aasta ENHL-i põhikirjas ähvardavalt mõjunud ideoloogilist kontrolli loojate ja loomingu üle. Teine tollase suhtelise ideoloogilise leebuse põhjus oli tarvidus Heliloojate Liidu struktuur ja tegevussuunad välja töötada ja korralikult funktsioneerima saada. Kolmas põhjus seisnes tollases Nõukogude Liidu kultuuripoliitilises situatsioonis, kus partei suunised, käsud ja ähvardused polnud dokumentidest ja kõnedest veel muusikaellu ja loomingu praktikasse jõudnud.

### 5.1.3. Saksa aja kontserdielu Tallinnas. Olav Rootsi ja Cyryllus Kreegi koostöö

Nagu varem kirjeldatud, oli Saksa okupatsiooni aegne kultuurielu aktiivne ja mitmekesine. Üheks elavamaks muusikaelu valdkonnaks tol perioodil kujunes kontserttegevus Tallinnas. Kuna Cyryllus Kreegi teoste ettekanded said 1943/44. hooajal samuti üheks pealinna kontserdielu osaks, siis peatun sellel üksikasjalikumalt.

Esimene tähelepanuväärne asjaolu oli kontsertide käimapaneku kiirus: Saksa väed vallutasid Tallinna 28. augustil ning vaid kümme päeva hiljem, 7. septembril teatas ajaleht Linna Teataja<sup>227</sup> esimese sümfooniakontserdi toimumisest Estonia kontserdisaalis, mis oli mõeldud küll peamiselt Saksa sõjaväelastele. 16. septembril arvustati samas lehes aga juba järgmist sümfooniakontserti, mis leidis aset 13. septembril ning mida lisaks Saksa ohvitseridele kuulasid ka linnaelanikud.

Nii alustati kontserttegevust ajal, mil Eesti pinnal käisid alles ägedad lahingud Punaarmee ja Saksa vägede vahel ning kohalikud ametlikud võimuorganid polnud veel moodustatud. Olukorra seletuseks võib 1941. aasta sügisestest Linna Teatajatest leida vähemalt kaks kõnekat artiklit sakslaste ja Saksa võimu kultuurilembusest. Kirjutises „Saksa sõjaaegne kultuuritegevus“ toodi muljetavaldavaid arve Suur-Saksamaa piirides tegutsevatest teatritest, kinodest ja elavast kontserdielust ning kinnitati: „Saksa rahvale on see [kultuuriürituste rohkus] endastmõistetav, sest ta tunneb alati tarvidust kultuuriliseks tegevuseks, ja seda mitte üksnes rahu-, vaid nimelt ka sõjaaegadel.“ (Linna Teataja 4.11.1941). Tallinna kontserdielu kiiret algust põhjendas ajaleht ka sellega, et kohalik sõjaväekomandant ja linna kunstnikkond on asunud omavahelise „hõõrumisteta ja energilisele koostööle.“ (Linna Teataja 16.09.1941). Mõistagi on tsiteeritud tekstid kaetud propagandavahuga, kuid neist võib siiski välja lugeda okupatsioonivõimu kavatsust linna kontserdielu tõhusalt edendada eelkõige kohalike muusikute eestvõttel. Tõepoolest: juba esimesel Saksa aja sügisel toimus vähemalt kolm suurt sümfooniakontserti, erikontserdid Liszti ja Sibeliuse loominguks, lisaks arvukalt kammer- ja puhkpillimuusika ettekandeid. Peaaegu kõik kontserdid tulid kordamisele ning arvustustes oli eranditult juttu täissaalidest ja kõrgel tasemel esitustest.

---

<sup>227</sup> Päevaleht Linna Teataja ilmus Tallinnas 6. septembrist 1941 kuni sama aasta detsembrini kuus korda nädalas. Alates 16. detsembrist asendas seda Eesti Sõna. Mõlemas ajalehes oli lisaks rinde- teadetele, kohaliku elu-olu sõnumitele ja propagandistlikele artiklitele märkimisväärne tähelepanu pühendatud pealinna kultuurielu tutvustamisele, teatrietenduste ja kontsertide kajastamisele.



Pilt 17. Riigi Ringhäälingu sümfooniaorkestri dirigent  
Olav Roots (ajalehest Eesti Sõna 6.06.1943)

Kui 1941. aasta sügisel oli kontserte küll suhteliselt sageli, kuid ebaregulaarselt, siis kaheks järgnevak hooajaks koostati üksikasjalikud muusikaliste ürituste kavad, mis anti välja kakskeelsete brošüüridena: „Tallinna kontserdid 1942/43“ („Revaler Konzerte 1942/43“) ja „Tallinna kontserdid 1943–1944“ („Revaler Konzerte 1943–1944“). Programm oli tööpoolest tihe, sisaldades avalikke sümfooniakontserte, Ringhäälingu stuudiokontserte, „erikontserte“, rahvakontserte ning orel- ja kammermuusika õhtuid. Kokku toimus 1943/44. hooaja vältel 66 iseseisvat erinevate kavadega avalikku ja raadio stuudiokontserti (Allmann 1998: 67). Väga sageli oli publiku huvi nii suur, et sama kavaga tuli anda kaks või isegi kolm korduskontserti.

Tallinna aktiivne kontserdielu tugines peamiselt ringhäälingu, tollase nimega *Landessender Revali* sümfooniaorkestrile, millele vajadusel liideti Estonia teatri mängijaid. Ettekandeid juhatasid Priit Nigula, Verner Nerep ning ringhäälingu orkestri peadirigent Olav Roots (1910–1974). Just viimatinimetatul oli Tallinna kontserdielus otsustav roll kogu Saksa ajal. Et ka Cyrillus Kreegi loojaellu tõi Olav Roots olulisi muudatusi, siis peatun dirigendi isikul, tema tegevusel ja repertuaarivalikul lähemalt.

Vaadeldes Olav Rootsi tollase perioodi dirigenditööd, võib öelda, et see oli tema varasema tegevuse loomulik jätk ja edasiminekuks. Riigi Ringhäälingu süm-

fooniaorkestri juhiks sai Roots 15. augustil 1939. aastal. Sama orkester jätkas tööd ka Saksa okupatsiooni ajal. Tõsi, paljude pillimeeste mobiliseerimise tõttu Nõukogude armeesse oli koosseis esialgu väike, kuid juba 1942. aasta aprilliks oli orkestrantide arv tõusnud 58 mängijani (Hirvesoo 1996: 49). Kui oma tegevuse alguses küsis Roots Ringhäälingusse üksikute suuremate teoste ettekandmiseks lisajõude Estonia teatri orkestrist, siis 1941. aastast alates olid kaks orkestrit praktiliselt liidetud, vähemalt Olav Rootsi kontserte valmistas ette ja esitas üksnes ühendatud orkester.

Tuginedes tollaste orkestrantide mälestustele (Raid 1970; Talmre [vt Männik 1985]<sup>228</sup>), kontserdielu kajastavatele trükistele ja Ringhäälingu muusikaosakonna juhataja dr Helmuth Wirthi kirjadele (Hirvesoo 1995: 130–150) saab tõdeda, et orkestri tegevus oli kogu vaadeldava perioodi vältel ladusalt korraldatud, proovid ja kontserdid toimusid regulaarselt ja tihedalt ning Ringhäälingu juhtide kõigekülgsel toetusel. Arvestades, et natsi-Saksamaa jaoks oli raadio propagandavahendina väga oluline institutsioon, võib *Landessender Revali* head organisatsioonilist tööd ja asjaajamise korrektsust pidada loomulikuks.<sup>229</sup> Raadio juhtkond koosnes tervenisti Berliinist tulnud sakslastest: ringhäälingut juhtis kindralkomissariaadi kultuurireferent Gerhard Meyer-Goldenstädt, kelle vastutusalasse kuulus ka kogu Tallinna kontserdielu korraldamine, raadio muusikaosakonna juhatajatena töötasid algul Brunold Schneider ja hiljem Helmut Wirth, kes vastutasid kontserdiprogrammide, solistide ja külalisesinejate kutsumise eest.

Kuna raadio organisatsiooniline ja sisuline juhtimine oli okupatsioonivõimu esindajate käes, on põhjust küsida, kas ja kui palju sai Olav Roots iseseisvalt ja vabalt otsustada repertuaari üle, valida soliste ja määrata kontsertide toimumise sagedust. Selgub, et peamistes repertuaari puudutavates põhimõtetes langesid raadio juhtkonna ja dirigendi seisukohad kokku. Kui Roots lõpetas ringhäälingu dirigendina oma esimest hooaega (1939/1940) veel iseseisvas Eestis, andis ta 2. juunil 1940 Päevalehele pika intervjuu, milles ütles: „Oleme püüdnud tõsta aukohale rahvusliku heliloomingu, esitades seetõttu ka rohkesti Eesti heliloojate

---

<sup>228</sup> 1985. aastal korraldati Teatri- ja Muusikamuuseumis Maris Männiku eestvõttel mälestusõhtu Olav Rootsist, kus dirigenti meenutasid Tiit Kuusik, Karl Leichter, Eugen Kapp ja Herman Talmre (1912–1999), aastail 1941–1944 Olav Rootsi käe all mänginud oboemängija. Mälestusõhtu stenogramm asub TMM-is Olav Rootsi fondis TMM M258.

<sup>229</sup> *Landessender Reval* oli Tallinna raadiojaama ametlik nimi, mida kasutati Saksa okupatsiooni ajal ka eestikeelsetes tekstides. See, kui oluliseks pidasid saksa võimud raadiot ja raadiosaadete kättesaadavust kohalikele elanikele, peegeldub juba Linna Teataja esimestes numbrites, kus lubatakse esimesel võimalusel rahvale tagasi anda umbes 24 000 raadioaparaati, mis bolševikud olid tallinlastelt ära korjanud (Linna Teataja 12.09 ja 30.09.1941).



ettekandeid." Dirigent rõhutas ka Põhjamaade muusika ning lääne klassikaliste sümfooniade mängimise vajadust (Roots 1940). 1943/44. hooaega tutvustava brošüüri „Revaler Konzerte“ eessõnas kirjutab Meyer-Goldenstädt üsna sarnaselt, et „jätkub suurte Euroopa muusika-traditsioonide viljelemine koos vastava tähelepanuga eesti muusikaloomingule.“ Võrreldes omavahel kõigi viie aasta kontserdikavu, mil Olav Roots oli ringhäälingu sümfooniaorkestri juht, ilmneb tõepoolest, et põhimõttelisi järske muudatusi programmis ei toimunud, dirigent sai jätkata oma kunstiliste eesmärkide elluviimist. Karl Leichter, kes oli väga hästi kursis Rootsi tegemistega, on kirjutanud: „Asudes 1939. a. raadio dirigendi kohale, juhatas ta kohe augusti lõpust kuni aasta lõpuni 50 kontserti ja saadet, millest 38-sas olid eesti helitööd ja 4-jas ainult eesti helitööd. Eesti helitööd olid vähimagi võimaluse korral kavas ka okupatsiooni ajal“ (TMM M258). Lääne muusika valik oli Olav Rootsi kavades alati mitmekesine. Tõsi, aastatel 1942–1944 oli selles silmapaistvalt palju Saksa muusikat, kuid selleski ei pruugi näha võimude ideoloogilist survet. On andmeid, et vähemalt ringhäälingu hilisema juhataja Wirthiga arutles Olav Roots korduvalt kontserdiprogrammide üle nii Eesti kui ka muu muusika osas. Kuna Helmuth Wirth (1912–1989) oli akadeemilise haridusega helilooja ja laia silmaringiga muusik, olid tema ja Rootsi mõttevahetused eelkõige kolleegide arutlused ja mitte võimukandja-kunstniku nõupidamised.<sup>230</sup>

Lisaks dirigendi maitsele ja soovidele dikteeris repertuaarivalikut ka orkestri tehniline ja muusikaline võimekus. Et aja jooksul orkestri koosseis suurenes ja meisterlikkus kasvas, siis oli võimalik programmidesse lülitada üha keerukamaid teoseid.<sup>231</sup>

Seega võib väita, et repertuaari valdkonnas tähistasid Saksa okupatsiooni aastad Olav Rootsi varasemate ideede ja tegevussuundade loomulikku jätku. Arvestatavast võimupoolest ideoloogilisest survest märke ei ole ning Roots sai tollastest muusikalistes valikutest ja otsustest lähtuda eelkõige oma kunstilistest eelistustest ja orkestri professionaalsest võimekusest.

<sup>230</sup> Avo Hirvesoo on avaldanud mitukümmend Helmuth Wirthi kirja tema Saksamaale jäänud naisele aastatest 1943–1945. Need on kõnekad allikad siinse muusikaelu sündmustest ja telgitagustest, aga neist peegeldub ka kirjutaja suur asjatundlikkus ja lugupidamine Olav Rootsi ja paljude Eesti muusikute suhtes. Vt lähemalt Hirvesoo 1996: 130–150.

<sup>231</sup> Kujukas näide oli Richard Strauss'i „Alpisümfoonia“ kavvajõudmisega. Olles kuulnud seda 1937. aastal Viinis autori dirigeerimisel, kirjutas Roots Karl Leichterile: „Ja üks päev tuli mul niisugune hull idee, et kui kord õige katsuda Alpensümfoonied – Estonia ja Konservatooriumi orkestri ühendatud jõul“ (TMM M159: 1/424). 13. novembril 1942. aastal sai idee teoks: Ringhäälingu suur orkester mängis „Alpisümfooniat“ tasemel, mille kohta Karl Leichter kirjutas arvustuses „suurejooneline, võimas, kõlakaunis“ (Eesti Sõna 2.12.1942).

Riigi Ringhäälingu orkestri peadirigendina oli Olav Rootsi töökoormus silmapaistvalt suur. Ometi pole põhjust arvata, et ta oleks enesele või orkestrile kunstilise taseme suhtes teinud mingeid mööndusi. Orkestrantide mälestuste järgi nõudis dirigent näiteks, et igal mängijal pidi kavva tuleva teose partii enne esimest ühisproovi selge olema, pillirühma kontsertmeistriga arutati helitöö partituur põhjalikult läbi, ning peaaegu kõiki kontserte juhatas Olav Roots peast (Raid 1970; Männik 1985). Põhjaliku töö tulemus oli silmapaistvalt kõrgel tasemel esitused. Näiteks kirjutas tollaste Tallinna kontsertide peamine arvustaja Karl Leichter Richard Straussi autoriõhtu kohta 1942. aastal: „Orkester Olav Rootsi meisterlikul juhtimisel esitas selle haruldaselt nõudliku teose [„Alpisümfoonia”] pideva kontsentratsiooniga, koosmängukindlalt ja kõlakaunilt, mistõttu ettekandest jäi suurejooneline ja võimas mulje.” (Eesti Sõna 2.12.1942). Teiste kontsertide puhul leidis Leichter veel, et orkestri „pillirühmade kõlaline ühtlus ja kandvus oli meeldiv” (Eesti Sõna 21.12.1941), dirigent „juhatas kõike olulist ilmestava tehnilise küpsusega” (Eesti Sõna 18.10.1942). Korduvalt tõdes ta, et Ringhäälingu sümfooniaorkester on Olav Rootsi järjekindla töö tulemuseks jõudnud tõelise euroopaliku meisterlikkuseni ja „näidanud taset, mis meil vahest mõni aeg tagasi võis tunduda väljaspool saavutatavuse piire” (Eesti Sõna 11.10.1942).<sup>232</sup>

Nagu juba märgitud, oli Eesti sümfoonilise muusika esitamine üks Olav Rootsi prioriteete. Intervjuus Päevalehele 1940. aasta juunikuus kinnitas dirigent: „Pea igal õhtul on saatekavas vähemalt üks-kaks heliteost mõnelt eesti komponistilt. Lisaks sellele korraldame eesti muusika erikontserte. [...] Propageerides ringhäälingu kaudu oma muusikat loodame virgutada eestipärase muusika loomingu.” (Roots 1940). Viimases lauses sõnastatud programmiline eesmärk sai eriti selgelt ellu viidud 1942/43. aasta kontserdihoosajal. Selle esimesel poolel olid Artur Lemba, Artur Kapp, Eduard Tubin ja Heino Eller orkestri kavades esindatud igaüks ühe sümfooniaga; hooaja teisel poolel kõlasid aga mitmed uued teosed esiettekandeks. Erilist tähelepanu äratas neist Tubina 3. sümfoonia esitamine 26. veebruaril. Samast kuust lisandus Olav Rootsi dirigeeritud autorite hulka uus nimi, Cyrrillus Kreek. Tema orkestripalu, mida valmis kokku 30, mängis Ringhäälingu sümfooniaorkester järjekindlalt kuni dirigendi lahkumiseni Rootsi 1944. aasta hilissuvel.

---

<sup>232</sup> Olav Rootsi dirigenditööd tunnustas isegi julgeolekupolitsei Eesti sektori juhi aruanne 1944. aasta juunist, kus tõsti esile hooaja 9. ja 10. sümfooniakontsert, märkides, et „muusikasõbrad nägid esiettekannetes [juttu oli Elleri, Aaviku ja Artur Kapi uudisteostest] eesti muusikaliteratuuri väärtuslikku rikastamist.” („Eesti Julgeolekupolitsei aruanded ...” 2002: 298).

Õieti tuleb Olav Rootsi pidada üheks Cyrillus Kreegi loomingulist tegevust enim mõjutanud interpreediks. Ehkki dirigendi ja helilooja intensiivne suhtlemine kestis vaid napilt poolteist aastat – 1943. aasta algusest 1944. aasta juunikuuni –, oli see komponisti jaoks mõneski mõttes pöördeline koostöö. Tellides sümfoonilisi teoseid, suunas Olav Roots seni valdavalt koorimuusikat komponeerinud Kreegi orkestri väljendusvõimaluste juurde. Esitades enamiku tellitud teostest peatselt pärast nende valmimist, pakkus dirigent heliloojale võimaluse kuulamismuljete põhjal partituuridesse jooksvalt täiendusi-parandusi sisse viia. Ja kahtlemata oli Kreegi jaoks teadmine ja kogemus oma teoste sagedastest ja kõrgel tasemel esitustest ka emotsionaalselt oluline.

Helilooja ja dirigendi loomingulisest koostööst, järjest kasvanud vastastikusest sõprusest, samuti tollasest muusikaelulisest kontekstist annab kujuka ülevaate Kreegi ja Rootsi kirjavahetus, kokku 21 kirja 1943. ja 1944. aastast. Järgnevalt peatungi sellel kirjavahetusel veidi lähemalt.<sup>233</sup>

Esimese kirja postitas Olav Roots Tallinnas 6. veebruaril 1943 ja viimase, 12. kirja samas 8. juunil 1944. Cyrillus Kreek saatis omakorda Haapsalust pealinna üheksa kirja täpselt ühe aasta vältel: 11. veebruarist 1943 kuni 11. veebruarini 1944. Üldiselt kujunes kirjavahetusest kahe professionaalse muusiku mõttevahetus: helilooja saatis dirigendile partituurid koos lühikese tutvustusega, tegi märkusi juba kõlanud teoste kohta, korrigeerides raadiost kuuldu põhjal vahel temposid (tavaliselt soovitas aeglasemat liikumist) ja orkestratsiooni. Olav Roots tänas saadud teoste eest ja innustas uusi looma, pakkus vahel välja omapoolseid ideid fraasikujunduseks või pillide valikuks, aga andis samuti ülevaateid oma kontsertidest ja plaanidest. Asjalikke, heatahtlikke ja üksmeelseid hinnanguid jagati ka teiste Eesti heliloojate ja teoste kohta. Mõlemad hindasid eriti kõrgelt Eduard Tubinat, tunnustavalt nimetati ka Heino Ellerit ja Artur Kappi. Märkimist väärib, et kuigi Kreegi jaoks kujunesid Olav Rootsi kontserttegevus ja tema oma teoste esitused kahtlemata väga olulisteks, ei olnud tal endal võimalust sõita Tallinna ühelegi kontserdile: ta kuulas muusikat ainult raadio vahendusel, kurtes mõnigi kord ülekannete kehva tehnilise kvaliteedi või lausa võimatuse üle teostest aru saada. „Õudsed creschendod pp-st kuni ff-ni, kus juures tämbrite moonutus oli nii suur, et viiulid kõlasid kui viimsepäeva pasunad,“ jagas helilooja dirigendile muljeid oma „Nelja rahvaviisi“ kuulamisest (kirjast 14.01.1944).

<sup>233</sup> Cyrillus Kreegi üheksa kirja Olav Rootsile asuvad TMM-is Karl Leichterit fondis: TMM M159: 1/418 ja M159: 1/419. Olav Rootsi 12 kirja heliloojale asuvad Kreegi fondis: TMM M11: 1/116 ja 1/117. Kreegi ja Rootsi kirjavahetus on ilmunud Tiia Järgi kommentaaridega ajakirjas Teater. Muusika. Kino 1989 nr 3.

Kirjavahetusest peegeldub järjest kasvav lugupidamine ja usaldus teineteise kunstiliste tegemiste vastu: kui esimese Kreegi orkestripala „Humoresk” võttis Roots pühapäevase populaarse muusika rahvakontserdi kavva (14. veebruaril 1943), siis juba 7. mai stuudiokontserdi sisustas ta tervinisti Kreegi muusikaga ning „Musica sacra” esiettekandega algas 1943. aasta sügisel suurte avalike kontsertide hooaeg. Cyrillus Kreek aga, kes koostöö algul kirjutas: „Ärge arva ke, et oma partituure liiga kõrgelt hindan,” (kirjast 11.02.1943) ning kes pärast „Viie rahvaviisi” ettekannet, olemata ilmselt rahul dirigendi tempode ja artikulationiga, täpsustas ja parandas neid äärmise põhjalikkusega (kirjas juuni keskelt 1943), annab edaspidi dirigendile oma teoste tõlgendamiseks vabad käed: „Üldiselt jätan oma orkestriasjad täielikult Sinu hoolde. Oled ise nende tekkimises süüdi, seepärast talita nendega oma äranägemise järele. Mis Olav teeb, on hästi tehtud [...] Mis minu asjakestesse puutub, siis olgu Sinul täiesti vabad käed.” (kirjast 11.02.1944).

Mõnel puhul leidis Kreek võimaluse talle omase mahlaka sõnamänguga dirigenti tunnustada: „Seekordne ettekanne oli haruldaselt häa. See oli tore. Minu „Musica sacra” töid „Sa-c(u)ra-di hästi” esile. Curadi hästi – see on superlatiiv. (Vanasti ei usutud, et Jumal muusika alal midagi väljapaistvat oleks võinud ette tuua. Nii näiteks Paganini viiulimäng oli – kuradist. G. Tartinile mängis kurat isiklikult viiulisonaadi / „kuradi triller” / ette jne).” (kirjast 19.10.1943). Väga oluline oli heliloojale teadmine, et Olav Roots lindistas Hollandis Hilversumis sealse sümfooniaorkestriga tema „Neli rahvaviisi” kõrvuti Elleri ja Tubina teostega. Lugeses dirigendi sellekohasest plaanist, vastas Kreek: „Ka Hilversumi asi tüürib sinnapoole, et Eesti **moodi** läheb. Olen sellest liigutat ka siis, kui sest midagi ei peaks välja tulema. Vähemalt on huvitav, et selline mõte kusagil tekkida võis” (kirjast 11.02.1944). Emotsionaalsel tasandil vihjab kirjavahetus üleminekule esialgsest lugupidavast, kuid ametlikus toonis suhtlusest soojaks sõpruseks ning Kreegi ettepanekul minnakse teineteise kõnetamisel sina-vormile. Sellest alates ilmuvad kirjadesse ka isiklikud, perekonda ja tervist puudutavad lõigud.

Paraku katkestas poliitiliste olude muutumine ja Olav Rootsi sunnitud põgenemine 20. septembril 1944 kahe muusiku tulemusliku koostöö ja kirjavahetuse.<sup>234</sup> Edaspidistel aastatel ei leidnud kumbki neist kuigi hõlpsalt sama viljakat

---

<sup>234</sup> Võimalik, et lisaks vastumeelsusele ja hirmule juba kogetud nõukogude tegelikkuse ees sai Olav Rootsi lahkumise ajandiks ajalehes Eesti Sõna avaldatud kummaline telegramm, mis pidi Nõukogude võimu silmis kahtlemata osutama kuritegelikuks. Telegrammi väidetavad saatjad, tollal Saksa maal end täiendanud ja kontsertreise andnud Eesti muusikud, sh Roots, olevat kirjutanud: „Meie kontserdi puhul Branaus, Führeri sünnilinnas, mõtleme südamlikus tänutundes temale ja Saksa sõjaväele, kes külge-külge kõrval eesti leegionäridega kaitseb meie väikese kodumaa Eesti piire bol-

ja inspireerivat partnerlust ja loomingulist keskkonda kui oli Saksa-aegses Tallinnas. Olav Rootsi dirigenditegevusse tuli Eestist lahkumise järgi pikem paus, alles 1952. aastal sai ta jätkata Bogotás Kolumbia Sümfooniaorkestri peadirigendina.

Cyrillus Kreegi 1943.–1944. aastatel kirjutatud orkestrimuusikat esitati sõjajärgseil aastail väga harva. 1947. aasta hilissuvel mängiti ühte süiti vabaõhukontserdil Riias. Selle kohta teatas ajaleht Sirp ja Vasar järgmist: „Riia rannas [toimus] Läti NSV Riikliku Filharmoonia sümfooniiorkestri kontsert, mida külalisena juhatas ENSV Raadiokomitee dirigent S. Prohhorov. [...] Ettekandele tulid H. Elleri pastoraalse iseloomuga sümfooniline pilt „Koit“, C. Kreegi teos 5 eesti rahvalaulu sümfooniaorkestrile ja Ed. Oja „Humoresk“.“ (Sirp ja Vasar 30.08.1947). Võimalik, et hiljem on kontserdikavades olnud mõnede süitide üksikuid osi, kuid tervikuna kõlasid kaks tsüklit – „Viis rahvaviisi“ ja „Musica sacra“ ning üksikpalana „Armastuslaul XIII sajandist“ ilmselt alles helilooja 100. sünniaastapäeva kontserdil 3. detsembril 1989 Estonia kontserdisaalis.

## 5.2. Sõjajärgsed aastad Eesti muusikaelus

### 5.2.1. Järel-eesti aeg

Neli–viis sõjajärgset aastat olid Eesti kultuurielus kirju ja vastuoluline aeg. Lahingutegevus oli lõppenud, kuid okupatsioon jäänud ning võimuorganid asusid end jõuliselt teostama. Mõnes kultuurivaldkonnas tähendas see eelkõige nõukogulike asutuste ja struktuuride taastamist või moodustamist, teistes aga juba

---

ševistlike masside rünnaku vastu ja meile sellega võimaldab raskest ajast hoolimata tegutseda nagu ennegi meie kunsti, meie muusika ja meie maa kogu kultuurielu heaks.“ (Eesti Sõna 27.05.1944).

Kirjale olevat allkirja andnud Olav Roots ning kolm Ringhäälingu orkestri mängijat. Väga tõenäoliselt ei teadnud dirigent sellisest tekstist midagi, sest põhimõtteliselt vältis ta igasuguseid poliitilisi avaldusi. Muuhulgas ei ole ka Rootsi ja Kreegi kirjavahetuses ainsatki sõna poliitilisest situatsioonist ega natslikust või stalinistlikust ideoloogiast.

ka tõsiste repressioonide käivitumist.<sup>235</sup> Siiski võib tollast olukorda nii kunsti-, kirjandus- kui ka muusikaelus iseloomustada järel-eesti ajana, mis tähendab, et ideoloogiline surve loometegevusele oli esialgu nõrk, varasemat loomingulist pärandit veel ümber ei hinnatud ning paljusid olulisi kultuuriinstitutsioone ja ettevõtmisi juhtisid „eestiaegsed“ haritlased.

Kõrgema muusikahariduse seisu mõjutas märkimisväärselt asjaolu, et konservatooriumi hoone oli 1944. aasta märtsipommitamises suuremas osas hävinud. See tõi kaasa terava, aastakümneid väldanud ruumiprobleemi, hoolimata õppetöök eraldatud kortermajast Kaarli puiesteel. Samuti oli väga kitsas pillidega ning noodi- ja raamatukoguga. Ometi algas 1944. aasta novembris õppetöö ning aasta lõpuks oli direktor Vladimir Alumäe saanud ametisse kutsuda juba 67 pedagoogi, kes töötasid 72 üliõpilasega (Topman 2001: 38, 40).

ENSV Tallinna Riikliku Konservatooriumi õppejõudude seas oli ka Cyrrillus Kreek, kes peale paariaastast katkestust jätkas 1944/45. õppeaastal muusikateoreetiliste ainete professorina. Alguses töötas ta üheksa nädalatunniga, järgmisel paaril aastal täisajalisena ja 1948–1950 poole koormusega. Kunstide Valitsus määras Kreegi 1945. aastal koos 23 kolleegiga ka konservatooriumi nõukokku (nimetatud ka õppe- või kunstinõukoguks; ERA f. R-1205 n. 2, s. 100). Jälgides nõukogu koosseisu, ilmneb, et selle enamik kuulus tõepoolest varasemal ajal silma paistnud intelligentsi hulka: Karl Leichter, August Topman, Tiit Kuusik, Tuudur Vettik, Heino Eller, Kreek, Mart Saar, Riho Päts – kõik nad olid välja kujunenud ja esile tõusnud iseseisvas Eestis ning said oma tegevust jätkata, tuues kaasa eestiaegse suhtumise ja akadeemilise õhkkonna. Võib arvata, et see oli esialgu tõepoolest võimalik, kuna marksismi-leninismi kateeder konservatooriumis kohe tööd ei alustanud ning vähestelt parteialorganisatsiooni liikmetelt erilist aktiivsust ei eeldatud (Topman 2001: 40, 44). Kuigi Vladimir Alumäel ja tema asetäitjal Jüri Varistel tuli Kunstide Valitsusele regulaarselt aru anda töötajate erialasest ja ideelis-poliitilisest tasemest, oskasid nad seda teha neutraalses ja positiivses sõnastuses. Nii on 1945. aasta õppeaasta ülevaates kirjas, et „vanemad õppejõud täitsid oma ülesanded eranditult heade tulemustega“ ning nooremate pedagoogide töö on „nõudeid rahuldav.“ (ERA f. R-1205 n. 2, s. 98).

Seega nõudis esimeste sõjajärgsete aastate äärmiselt kitsas ainealine olukord ning konservatooriumi õppetöö rakendamine kooli juhtkonnalt ja Kunstide Va-

---

<sup>235</sup> 1945. aasta jooksul arreteeriti mitu üliõpilasseltsi Veljesto kuulunud kultuuriinimest, nagu Paul Ariste, Heiti Talvik, August Palm, Rudolf Põldmäe, August Annist; nn Ajaloomuuseumi protsessi käigus vahistati sama aasta kevadel ja suvel viisteist muuseumi töötajat, keda ülekuulamistel hirmutati ja peksti, pressides neilt välja absurdseid ülestunnistusi relvastatud ülestõusu ettevalmistamisest, ning kellele määrati pikad vanglakaristused (Annist 2002: 40–57).

litsuselt nii suurt energiat, et esialgu jäid partei ideoloogilised suunised vaid paberile ja kõnedesse.<sup>236</sup> Sellealane surve ilmutas ohumärke alates 1947/48. aastate vahetusest, kui NSVL Kõrgema Hariduse Ministeeriumi kontrollkomisjon leidis mitmesuguseid puudusi kooli ideoloogilises kasvatustöös (Topman 2001: 46). Fataalse plaanikindlusega kasvas ideoloogiline surve kõrgematest parteiorganitest tulnud otsuste ja erinevate kultuuriinstantside kaadrimuudatuste kaudu tegelike repressioonideni, mis kulmineerusid 1949–1950. aastatel.

Eesti Nõukogude Heliloojate Liiduga, mis 1944. aasta sügisel oli taas toimima hakanud, jäid Cyrillus Kreegi kontaktid suhteliselt hõredaks. Ta osales harva Tallinnas sama aasta detsembrist igal nädalal aset leidnud töökoosolekutel, kus kuulati ja hinnati heliloojate uudisteoseid. See sai mõni aasta hiljem üheks põhjuseks süüdistada teda „eemale jäämises“ ja „tsitadelli pugemises“. Ka tema enda teoste nimekiri sellest ajast on väga napp: kolmveerand 1944. aastast ja terve 1945 oli üks neist vähestest perioodidest, mil Kreegi loomingupäevikus sissekanded puuduvad.<sup>237</sup> Järgmise aasta algul asus komponist aga uue žanri, puhkpilliorkestri süüdi juurde. Kahe aasta jooksul valmis tal neli viie- või kuuesosalist süiti. Kreek tutvustas neid ka kolleegidele Heliloojate Liidu koosolekutel ning sai sealt üldiselt heatahtlikku vastukaja: leiti, et niisugune repertuaar on tere- retulnud ja läheb kasutusse. Kaks pala – „Polka“ ja „Pidu lõpeb“ eesti rahvatantsudele põhinevast süüdist „Pill ütleb“ jõudsid 1947. aasta XII üldlaulupeo kavva.

Äsjanimetud XII üldlaulupidu, selle korraldus ja repertuaar jäid Eesti muusikaelus üheks viimaseks tähiseks järel-eesti aja võimalustest ja vabadustest. Sellele viitab kõigepealt asjaolu, et pidu organiseeriti varasemate laulupidude traditsiooni jätkuna – kaheteistkümnendana peale iseseisvusaja viimast, 1938. aastal toimunud üheteistkümnendat pidu. Gustav Ernesaks, kes kirjutas „12. üldlaulupeo juhis“ pikema ülevaate Eesti kooriliikumise minevikust, võttis just ajaloolise järjepidevuse ja kooride-pidude kunstilise taseme tõusu oma kirjutise teljeks, rõhutades sealjuures „kodanliku aja“ erilisi saavutusi (Ernesaks 1947: 29–37). Teine suhtelise vabaduse märk oli 1947. aasta laulupeo repertuaar, milles

<sup>236</sup> Esmaseid vajadusi püüdis konservatoorium täita isegi õppejõudude riietuse osas. Esimese õppeaasta lõpul esitas ametiühingu esimees Aleksander Arder Kunstide Valitsusele taotluse „varustada TRK õppejõude-interpreete isikliku varustusega [...] erikontingendist“ kokku seitsmeteistkümneme „frakiga (ühes särgiga) ja tumeda ülikonnaga“, mida küsiti 26 inimesele, teiste hulgas Cyrillus Kreegile ja Mart Saarele (ERA f. R-1205 n. 2, s. 100).

<sup>237</sup> 1944. aasta veebruaris kirjutas Kreek eelnenud aasta vältel komponeeritud orkestrisüütide klaviire, sellele järgnes ligi kümnekuune paus, detsembr alguses viimase pala klaviiri koostamine ning täiesti „tühi“ 1945. aasta (TMM M11: 1/21). Küllap oli tal keeruline toime tulla selles tühimikus, mis järgnes loominguilisel viljakale ja õnnelikule koostööaastale Olav Rootsiaga. Võib arvata, et loomevõimalusi pärssisid ka uuesti alanud töö konservatooriumis ja segadust tekitavad murrangud ühiskondlikus elus.

peaagu puudusid „punased“ laulud ja „vennasrahvaste“ muusika: kava põhi-osa moodustas Eesti kooriklassika ja kokku kümmekond lugu tollaste üldjuh- tide Ernestaksa, Tuudur Vettiku, Riho Pätsi ja Alfred Karindi sulest. Eesti NSV Kunstide Valitsuse juhi Johannes Semperi 1946. aastal kirjutanud üleskutset heliloojatele rikastada laulupeo repertuaari „selgelt nõukogulike, kaasaegseid teemasid käsitlevate lauludega“ (TMM M11: 1/69) ei olnud Eesti komponistid (veel) kuulda võtnud.

XII üldlaulupidu läks organisatsiooniliselt ja kunstiliselt kõigiti korda. Ometi järgnes sellele vaid paar aastat hiljem kogu ettevõtmise parteiline hukkamõist. Kolme üldjuhti – Vettikut, Pätsi ja Karindit hakati taga kiusama ning peatselt nad vangistati. Harri Kõrvits kirjutas 1950. aastal ülikriitiliselt kõnealuse laulu- peo repertuaarist, milles „domineerisid ideetud, apoliitilised laulud, täiesti puu- dusid [...] üldrahvalikud nõukogude massilaulud“; ta süüdistas Nigol Andrese- nit [ENSV Ülemnõukogu Presiidiumi esimehe asetäitja, laulupeo peakomisjoni esimehe asetäitja] selles, et too „kõige jämedamalt summutas [...] üleliiduliste instantside printsiipiaalse kriitika“ laulupeo suhtes, mistõttu „sai võimalikuks vetikute, pätside ja karindite kahjurlik tegevus nii üldlaulupidude ettevalmista- misel kui ka meie muusikaelus üldse.“ (Kõrvits 1950: 159, 160). 1947. aasta lau- lupeo kolm juhti arreteeriti 1950; „kodanliku natsionalismi pärandina“ heideti kõrvale isegi pidude numeratsioon ning kolm aastat hiljem toimus „Nõukogude Eesti 10. aastapäevale pühendatud 1950. aasta laulupidu“.

Laulupeo näitel kirjeldatud protsess, kus järel-eesti aja mõningasele liberaal- susele järgnes paar-kolm aastat hiljem tollaste sündmuste ja kultuuritegelaste terav süüdistamine ja hukkamõist, iseloomustas kõiki muusikaelu valdkondi, millest edaspidi käsitlen ka konservatooriumis ja Heliloojate Liidus toimunut.<sup>238</sup>

Iseloomustades kokkuvõtvalt järel-eesti aja muusikaelu, saab selle tunnuste- na välja tuua esiteks kodumaale jäänud eestiaegsete juhtivate muusikute, seal- hulgas Cyryllus Kreegi suhteliselt suure tegutsemis- ja loomevabaduse; teiseks professionaalsete muusikainstitutsioonide töö kitsastes majanduslikes oludes, kuid ilma eriliste ideoloogiliste piiranguteta; ja kolmandaks stalinistliku kultuu- riideoloogia ja -poliitika väljendumise peamiselt tekstides ja sõnavõttudes, mitte

---

<sup>238</sup> Jelena Zubkova (Zubkova 2007: 184–206) ja Tõnu Tannberg (Tannberg 2007: 225–272), kes on võrdlevalt uurinud nõukogude võimumehanismide ja ideoloogia juurutamist, st sovetiseerimise taktikat erinevatel okupeeritud maadel ja eri eluvaldkondades, peavad sellist etapilisust „ettevaat- likust sovetiseerimisest“ kuni jõumeetodite rakendamiseni just Balti vabariikides rakendatud spet- siifiliseks mudeliks. Oluliseks lülilik olid sealjuures kohapealsed, otse Moskva juhtkonnale alluvad organid (ÜK(b)P vabariiklikud bürood ajavahemikul 1945–1947) ja nende keskusest saadetud vene- lastest juhid.



tegelikes repressioonides. Paljudel juhtudel püüti nõukogulikesse muusikaelu struktuuridesse ja vormidesse kohandada iseseisvusaegset sisu.

### 5.2.2. Totaalse stalinismi periood alates 1948. aastast

14. augustil 1946 võttis Üleliidulise Kommunistliku (bolševike) Partei Keskkomitee (ÜK(b)P KK) vastu otsuse ajakirjade Zvezda ja Leningrad kohta, kaks teist päeva hiljem järgmise – „Draamateatrite repertuaarist ja abinõudest selle parandamiseks“ ja 4. septembril kolmanda – „Kinofilmist „Suur elu““. Nende dokumentidega algas Nõukogude Liidu kultuurielus süstemaatiline ja jõuline stalinistliku ideoloogia pealetung,<sup>239</sup> mis jätkus muusikaelus ligi poolteist aastat hiljem, 10. veebruaril 1948 partei Keskkomitees kinnitatud otsusega „V. Muradeli ooperist „Suur sõprus““.

Nagu pealkirjadestki selgub, käsitlesid ülalloeletud otsused ühekaupa nelja erinevat kultuurivaldkonda: ajakirjandust, teatri- ja filmikunsti ning muusikat. Esmapilgul näisid need olevat suunatud konkreetsete asutuste, nähtuste ja teoste vastu. Tegelikult olid neis dokumentides sõnastatud nõukoguliku kultuuriideoloogia ja kunstiloomingu põhialused ning neis toodud direktiivid olid ette nähtud vastuvaidlematuks täitmiseks kõigil aladel.

See, et KK otsused jõuaksid „ülevalt alla“ iga viimse kultuuriinstantsini, ametnikuni ja loovisikuni, oli Nõukogude võimumehhanismis korraldatud raudse süsteemsusega. Vahelülidena kasutati nii parteilisi organisatsioone (ÜK(b)P liiduvabariikide bürood, hiljem kohalikud KK-d, kultuuri-, loome- ja haridusasutuste parteialgorganisatsioonid), valitsusasutusi (Kunstide Valitsused) kui ka ajakirjandust, millel oli propagandavahendina erakordselt tähtis koht. Sealjuures tegutsesid liiduvabariikide partei- ja valitsusorganid ning asutuste parteirakused küll rangelt üleliidulise üldise juhtimise ja kontrolli all, kuid konkreetse sisuga („õiged“ ja „valed“ inimesed nimeliselt, nõukogulikud ja

<sup>239</sup> Stalinistlik ideoloogia ei tähenda, et selle ideestiku väljatöötaja oli isiklikult Jossif Stalin. Pigem peavad ajaloolased Nõukogude Liidu peaideoloogiks ja kultuuripoliitika võtmefiguuriks Andrei Ždanovit (Kreegipuu 2007: 370–372; Olesk 2003: 473). „Suure Stalini ustav õpilane ja kaaslane Ždanov“ (Harri Kõrvits 3.09.1949 Sirbis ja Vasaras) oli ÜK(b)P KK-s 1948. aasta veebruariootsuse järel toimunud nõupidamise peakõneleja Moskvas, kes sinna kogunenud enam kui seitsmekümnele heliloojale valgustas „õige“ muusikaloomingu aluseid ja kritiseeris teravalt ja jämedalt „formaliste“ Šostakovišt, Hatšaturjani ja Muradelit (Sirp ja Vasar 3.04.1948). „Geniaalse lihtsusega marksistlik-leninlikku esteetikat rikastanud“ (Sirp ja Vasar 12.02.1949) Ždanovi nimi, seisukohad ja tsitaadid on leitavad pea kõigest 1948–1950. aastate Sirbi ja Vasara muusikaloomingu ja -teadusega seotud kirjutistest.

mittenõukogulikud teosed, institutsioonid ja ettevõtmised jne) täideti kultuuripoliitikat puudutavad otsused just kohalikul tasandil. Teisisõnu – keskvõimu otsuste järelkiitmine, lahtiseletamine ning varustamine rohkete süüdlaste ja väheste „õigete“ kohalike nimedega oli ainus roll, mis jäeti lokaalsele partei- ja valitsustasandile.<sup>240</sup>

Seega algas uus etapp kultuuri eri valdkondade sovetiseerimises 1946. ja 1948. aastal esialgu otsuste vastuvõtmisega Moskvas, mis kümnendi vahetuseks viis totaalse stalinismi kehtestamiseni Eestis. See tähendas haritlaste ja loovisiksuste repressioonide, kunstiloomingu parteilist dikteerimist ja tsenseerimist ning kultuurielu institutsioonide lõplikku unifikatsioonist nõukoguliku mudeli järgi.

ÜK(b)P KK otsustes ja neile järgnenud määrustes ja seletustes sõnastatud stalinistlik ideoloogia sisaldas nii üldisi, kogu nõukogude kultuuri ja kunstiloomingut puudutavaid põhimõtteid kui ka lokaalseid, just Baltimaade kohta käivaid erijooni. Universaalsetest dogmadest olid tähtsamad kultuuri elulähedus ja poliitilisus, selle puhastamine lääne mõjudest ja formalismist ning kunstiteoste loomine sotsialistliku realismi raamistikus. Baltimaade kultuurielu spetsiifiliseks probleemiks stalinistliku ideoloogia ja retoorika järgi oli aga kodanlik natsionalism, millest oli läbi imbutunud nii siinne intelligents kui ka (mineviku) kunstilooming. See nõudis ajaloolise pärandi põhjalikku ümberhindamist ja loovisiksuste mõtteviisi muutmist. Kohalikuks probleemiks oli ka „fašistliku ideoloogia mürk“ ja „Lääne-Euroopas pesitsevate eesti kodanlike emigrantide reaktsiooniline mõju“ („Ülevaade Eestimaa Kommunistliku Partei ajaloost“ 1972; tsit Kreegipuu 2007: 374 järgi). Seega oli stalinistliku ideoloogia surve Eesti kultuurielule ja vaimuinimestele justkui kahekordistatud, sisaldades nii üldisi sätteid kui ka kohalikke eriküsimusi.

Järgnevates alapeatükkides vaatlen lähemalt, kuidas stalinistlik kultuuriideoloogia mõjutas Eesti muusikaelu, eriti Heliloojate Liidu ja Tallinna Konservatooriumi tegevust, ning millised olid nende otsuste ja muutuste tagajärjed Cyrillus Kreegi jaoks.

---

<sup>240</sup> Võrreldes stalinismiaja muusikaelu dikteerinud üleliidulisi otsuseid ja nende järelkaja Eesti parteiorganisatsiooni koosolekutel vastuvõetud määrustes ja ajakirjanduses, näivad mulle siinsete ametnike direktiivid ja süüdistused oma konkreetsuses ja sõnastuse karmuses pahatihti veel räigemad kui keskuse omad.

### 5.2.2.1. 1948.–1950. aastate ideoloogilised otsused ja nende mõju Eesti muusikaelule

10. veebruaril 1948. aastal Moskvast ÜK(b)P KK-s vastuvõetud otsuses „V. Mura-  
deli ooperist „Suur sõprus”” olid sõnastatud nõuded nõukogude muusika ideo-  
loogiale, esteetikale ja kompositsioonitehnikale. Arvestades otsuse mõju Eesti  
muusikaelule ja heliloojatele, tsiteerin selle tekstist vastandpaaridena mõned  
tunnused, mille alusel hakati heliloomingut ja komponisti hindama („ÜK(b)P  
Keskkomitee otsused...” 1951: 19–24).

Nõukogude muusikale on omane:	Nõukogude muusikale on võõras:
realistlik suund, mis tugineb klassikalistele ja vene muusika traditsioonidele; kõrgeideelised ja kõrgekvaliteedilised teosed;	muusika väärahvavastane, antirealistlik ja formalistlik suund, mis eitab klassikalisi printsiipe, viib modernismi ülistamisele, irdumisele rahvast ja muusikakunsti hävimisele;
nõukogude töötava rahva kunstimaitse järgimine, muusikateoste arusaadavus; nõukogude avalikkuse kriitikaga arvestamine;	eemaldumine rahva nõudeist, esteeditsevate individualistide rikutud kunstimaitse rahuldamine, sulgumine subjektivismi tsitadelli ning spetsialistide ja muusikagurmaanide kitsasse ringi;
armastus rahvaliku loomingu ja demokraatlike muusikavormide vastu nagu ooper, koorilaul, populaarne muusika väikestele orkestritele, rahvapillidele ja vokaalansamblitele;	sõnadeta muusika harrastamine; keerukate instrumentaalsete muusikavormide kirjutamine;
rahva viiside ja tantsumotiivide kasutamine ja edasiarendamine;	ilmetu, ühetooniline meloodia; atonaalsuse, dissonantsi ja disharmonia jutlustamine;
tuginemine mitmehäälisele muusikalis-laululisele laadile ja polüfooniale;	segaste, neuropaatiliste ja kakofooniliste kombinatsioonide harrastamine, muusika väljenduse komplitseerimine;
printsipiaalselt eitav hoiak kõige suhtes, mis nõrgendab nõukogude muusika edasiarendamist realistlikus suunas;	sõbramehelik suhtumine sotsialistliku realismi printsiipidele vastanduvatesse vaadetes ja teooriatesse; need teooriad ja vaated tuleb kahjulikena lõplikult purustada;

Nagu otsusest selgub, olid nõuded muusikateostele ühelt poolt nii žanride kui ka helikeele osas äärmiselt piiratud, mis muutis komponisti loomingurolli minimaalseks: autoril tuli täita talle dikteeritud ettekirjutusi ning iga valminud kunstiteos pidi saama stalinistliku ideoloogia kehastuseks. Teisisõnu, parafraaseerides kirjandusloolast Sirje Oleskit – iga teos pidi esindama (vaid) oma ajastu ideid, olema osa kontekstist (Olesk 2003: 469). Teiselt poolt on tähelepanuväärne, kui mitmetähenduslikult võis käsitada ja tõlgendada KK otsuse keskseid ja samas ebamääraseid mõisteid: formalism, sotsialistlik realism ja antirealism, rahvalikkus ja rahvavastasus jne. Ja lõpuks – dokumendi sõnastus on väljenduslaadilt silmatorkavalt agressiivne, selles nõutakse sallimatust kujunenud olukorra suhtes, formalistliku ja mitterahvaliku suuna hukkamõistmist, väära maailmavaate purustamist ja puuduste kiiret likvideerimist, seega põhiliselt destruktivistset tegutsemist. Konstruktivistset poolt väljendab tekstis üksnes ähmane üleskutse „luua vajalikud tingimused“ ja „kindlustada selline loomingurolli töö tõus“, mis viiks nõukogude muusikakultuuri õitsengule.

Just nendelt udustelt lähtekohtadelt hakkaski 1948. aasta veebruaritsuse edasine läbitöötamine ja elluviimine. Nagu juba öeldud, oli Nõukogude võimumehhanism üles ehitatud nii, et partei juhtorganid kinnitavad dokumentidele järgnes peatselt nende järelekiitmine madalamates instantsides, kultuuri- ja haridusasutustes ning ajakirjanduses. Nii andis Eestimaa K(b)P KK juba kolm nädalat hiljem välja oma otsuse „Abinõudest ÜK(b)P Keskkomitee 1948. aasta 10. veebruari otsuse „V. Muradeli ooperi „Suur sõprus“ täitmise kohta“ (Sirp ja Vasar 6.03.1948). Selles kritiseeriti teravalt konservatooriumi tööd, mõisteti nimeliselt hukka Heino Elleri, Eduard Oja ja Lydia Austeri teoseid ning kavandati arutelusid kõigis muusikaasutustes „kunstiliste vigade“ ja „ohtlike suundade“ väljaselgitamiseks.

26. märtsil 1948 toimus ENHL-i I vabariiklik pleenum (hiljem hakati seda nimetama II kongressiks). Peakõneleja, HL-i esimees Eugen Kapp kasutas seal hea ja halva muusikaloomingu eristamiseks täpselt sama sõnavara, mis oli kirjas ÜK(b)P KK otsuses: 1940. aasta murrang olevat aidanud kaasa heliloojate väljumisele individualismi tsitadellist ja andnud eluõiguse rahvalähedasele ja sisurikkale muusikale, Eesti heliloomingu põhiprobleem olevat lihtsate koorilaulude, ühis- ja rivilaulude vähesus jne (Sirp ja Vasar 3.04.1948). Pleenumi kõnedest vilksas läbi ka kolm kurjakuulutatavat teemat, mis said järgmistel aastatel kahetsusväärse ulatusliku arenduse. Need olid kõigepealt Eugen Kapi kõnes esialgu ettevaatlikult tõstatatud probleem heliloojate teadvuses säilinud mõnest kodanliku korra igandist, mis totalitaarses kultuuriruumis kasvas peatselt üheks Eesti

komponistide suurimaks patuks, kodanlik-natsionalistlikuks maailmavaateks. Teise ajastule tunnusliku küsimuse – vajaduse ümber hinnata mineviku kultuuripärand – tõstatas pleenumil Serafim Milovski ning paari aasta vältel viis selle ülesande tarmukas täitmine paljude varasemate helitööde keelamiseni<sup>241</sup> ja inimeste süüdistamiseni mineviku vigades. Kolmas pleenumil, õieti juba ka paar päeva varasemal ENHL-i koosolekul alguse saanud akt oli kritiseeritud helilooja isiklik avalik kahetsuskõne. Lydia Auster ja Heino Eller esinesid mõlemal foorumil endakriitilise sõnavõtuga, milles nad kinnitasid, et „mõistavad oma seniseid vigu“ (Sirp ja Vasar 3.04.1948).

Avalik enesekriitika sai veel samal 1948. aastal sünge jätku. Sügisel algasid repressioonid Tuudur Vettiku ja Riho Pätsi vastu, kellest esimest süüdistati 8. oktoobril ENHL-i üldkoosolekul kodanlik-natsionalistliku ja nõukogudevaevaliku laulu kirjutamises („Metsavendade laul“, loodud 1941). Riho Pätsi patt oli selle laulu kirjastamine. Koosolekul häbistati mõlemaid kui „nõukogude heliloojate veendumuste reetjaid“ ja nad tagandati liidu juhatusest. 16. oktoobril ilmusid Sirbis ja Vasaras mõlema avalikud kirjad, milles nad olid sunnitud eriti alandaval moel oma „süütegusid“ paljastama ja töötasid koheselt vabaneda „kodanliku pärandi kõntsast“, tunnistades kommunismi ja Stalini õpetuse „ainuõigeks teeks inimkonna õnnele“ (Sirp ja Vasar 16.10.1948). Patukahetsusest polnud kasu, nende süüdistamine jätkus ning 1950. aastal vahistati Päts, Vettik ja Alfred Karindi ning saadeti aastateks vanglasse ja asumisele.

Konservatooriumist vallandati 1948. aastal neli „ususektidega“ seotud õppejõudu (Rudolf Palm, Vardo Holm, Johannes Kappel ja Salme Krull), August Topmanil lubati töötada poole koormusega. Aasta lõpul toimunud teaduslikul sessioonil „tehti kindlaks“, et muusikateadlased Aurora Semper ja Karl Leichter on „kodanliku natsionalismi [...] võimuses ja pole võimelised marksistlikult lähenema oma ülesannete lahendamisele“ (ERA f. R-1205 n. 2, s. 660).

Kahtlemata oli loovintelligentsi avalik mõnitamine ja mitmete inimeste muusikaelust kõrvaldamine haritlaskonna jaoks äärmiselt rusuv. Võimukandjate taotlusteks ja tegevuseks kujundas see aga just vajaliku ebakindluse ja hirmu fooni. Nii said sovetiseerimine ja sellega kaasnenud repressioonid tõusvas jões jätkuda. Heliloojate Liidus ja konservatooriumis hakkasid toimuma igapä-

<sup>241</sup> Tegelikult oli juba 1946. aastal konservatooriumi õpperepertuaarist kõrvaldatud mõned teosed, näiteks Borodini vürst Igori aaria (?) ja Tobiase soololaul „Meie elu“. Samas oli lubatud autorite hulgast veel 1947/48. õppeaastal Eduard Tubin. Nimekirja 26 keelatud teosega saatis Kunstide Valitsus konservatooriumile 26. detsembril 1947, kuid see täienes edaspidi jõudsalt (Topman 2001: 45–46).

dalased poliitõppused, endiselt arutati nii sealsetel koosolekutel kui ka ajalehes Sirp ja Vasar ÜK(b)P 1948. aasta otsuse täitmist.

1949. aastast pärit tekste lugedes paistavad ideoloogilises survestamises uued nüansid. Näiteks süüdistatakse heliloojaid, et nad kasutavad ainult „väliselt“ nõukogulikke teemasid ja vaid vormiliselt „õigeid“ muusikalisi väljendusvahendeid. Nii olevat Alfred Karindi kantaadis „Laula, vaba rahvas“ tegemist pealiskaudse optimismiga, kus „liigse kõlajõuga püüab helilooja katta teose sisulisi puudujääke“ (Sirp ja Vasar 8.10.1949). Sageli tarvitavat komponistid üksnes „šabloonselt“ ka rahvalaule ja tantsuviise, kuid „rahvaviisi käänu kasutamine ei tee formalistist veel tõelist nõukogude kunstnikku“ (Kõrvits 1949). Sisulise lähenemise puudumist heideti ette heliloojate hinnangutele kolleegide teostele: arutluskoosolekutel valitsevat sõbramehelik ja pinnapealne suhtumine, piirduatakse vaid vormiküsimuste arutamise (Sirp ja Vasar 13.03.1949). Ka formalismi ja kodanliku natsionalismi sisuline lahtimõtestamine oli päevakorral. Harri Kõrvits väitis näiteks, et formalism ei ole üksnes nõukogude muusikale võõras kompositsioonitehnika, vaid terve maailmavaade. Eesti heliloojate suur viga olevatki formalism, aga ka antipatriotism ja kosmopolitism, mis on läbi immutatud teadvust mürgitava kodanlik-natsionalistliku kloroformiga (Kõrvits 1949). Niisuguses sõnakasutuses peegeldub selgelt stalinistliku leksika muutumine räägiks ja konkreetseid inimesi ründavaks. Sama väljendus konservatooriumi direktori kt Bruno Luki kõnes ENHL-i koosolekul, kes pidas Eesti muusikategelaste „tähtsaimaks ülesandeks ja otseseks kohustuseks lõpuni paljastada kõik formalismi pooldajad, kosmopolitismi esindajad meie ridades, paljastada ja hukka mõista täie teravusega inimesed, kes oma teadvuses ja tegevuses näitavad lõimitamist Lääne-Euroopa manduva „kultuuri“ ees“ (ENHL-i üldkoosolek 13.03.1949; stenogramm: TMM MO257: 1/9). Eriliseks „lõimitajaks“ tembeldati selles kõnes Roman Matsov, aga oma osa said ka Heino Eller, Karl Leichter ja Heimar Ilves.<sup>242</sup>

---

<sup>242</sup> Harri Kõrvits ja Bruno Lukk olid totaalse stalinismi perioodil kõige süngemate ja kolleegide otsest ründavate tekstide produtseerijad. Ühelt poolt olid nad kohustatud sageli sõna võtma ja kirjutama kõikvõimalikke aruandeid ja ülevaateid seoses oma juhtivate ametitega: Kõrvits oli vahemikus 1949–1953 ENSV Kunstide Valitsuse inspektor ja aastail 1944–1950 ENHL-i esimehe kt; Bruno Lukk töötas aastail 1948–1951 konservatooriumi direktori kt-na. Teisalt on tänasest vaatevinklist nende tollast tegevust ja inimlikku palet raske mõista. Võimalik, et nende peamiseks motiveerijaks oli lihtsalt hirm, sest mõlemal oli minevikus seiku, mida võimude eest varjata – Kõrvitsal töö kirikuorganisatsioonina ja Lukil iseseisvusaegsed õpingud ja edukad kontserdid Lääne-Euroopas. Kas oli tegemist loomumadustelt teistest nõrgemate ja närvikavalt labiilemate inimtüüpidega, kelle puhul valitsev terroriatmosfäär viis tööpoolest nii suure iseenesest võõrandumiseni?

Kindlasti ei saa aga, vähemalt Bruno Luki puhul, laiendada hinnangut tollastele kriitilistele aastatele tema tööle ja isiksusele tervikuna. Muusikaajalukku jääb Lukk eelkõige väljapaistva pianisti ja pedagoogina, särava intellektuaalina ning konservatooriumi klaverikateedri autoriteetse juhatajana.

Seega iseloomustab 1949. aasta ideoloogilisi rünnakuid ja retoorikat varasemast suurem teravus, süüdistuste isiklikkus ja nõue luua ning käsitada kunsti-loomingut „sisuliselt õigesti“.

Tolle aasta süüdistusobjektideks said komponistide kõrval eriti muusikateadlased Aurora Semper, Eduard Visnapuu ja Karl Leichter. ENHL-i resolutsiooni järgi 13. märtsist 1949 „püsib A. Semper oma kodanlik-esteeditsevatel seisukohtadel.“ Karl Leichter on neist kolmest suurim süüdlane, sest ta „on säilitanud oma antipatriootlikud seisukohad, jutlustab endiselt oma kosmopoliitilisi ja kitsaid kodanlik-natsionalistlikke vaateid, olles oma erilise hoole alla võtnud reaktioonilise nn. Tartu koolkonna“ (Sirp ja Vasar 26.03.1949). Muusikateadlaste ja kõigi muusikategelaste kollektiivse senise suure puudujäägina ning aktuaalse ülesandena kerkis järjest tugevamalt esile „kodanlikuaegse muusikapärandi ümberhindamine nõukogude muusikateaduse ja -kriitika parteilisuse seisukohast“ (Sirp ja Vasar 26.03.1949). Niisiis võib öelda, et 1949. aastal pöördus stalinistlik nõiajaht varasemast rohkem olevikust minevikku: nõuti nii varasema muusikaloomingu ümberhindamist kui ka vanema põlve heliloojate, teiste hulgas Cyrillus Kreegi tegevuse ja teoste ülevaatamist. Karl Leichteriga jaoks tähendas minevikupattude väljakaevamine tema hukkamõistmist eriti kaastöö eest artiklikogumikule „Kakskümmend aastat eesti muusikat“ (ilm 1938) ja Saksa-aegsete muusikaarvustuste eest ajalehes Eesti Sõna. Leichteriga karistusprotsess jõudis läbi mitme häbimärgistamise koosolekutel ja ajakirjanduses tema vallandamiseni konservatooriumist ja väljaheitmiseni Heliloojate Liidust. Sama saatus tabas ka Aurora Semperit ja Eduard Visnapuud, viimane saadeti veel aastateks vangi.<sup>243</sup>

Järgmisel, 1950. aastal jõudis stalinlik represseerimine kulminatsiooni. Kõige tähtsamad otsused võeti vastu 21.–25. märtsil toimunud EK(b)P VIII pleenumil. Poliitilisest aspektist tähendas pleenum kohaliku nomenklatuuri „puhastamist“, kus ENSV senine juhtkond vahetati välja: lahkuma sunnitud partei esimese sekretäri Nikolai Karotammega koos pidid juhiametid jätma tema kaasvõitlejad Nigol Andresen, Johannes Semper ja Hans Kruus. Asemele pandi ideoloogiliselt kindlad, Moskvale kuulekad ja Eesti kultuuri suhtes umbusaldavad või lausa

<sup>243</sup> Muusikateadlaste terav ründamine alates 1949. aastast sai ilmselt tõuke 28. jaanuaril 1949 Pravdas ilmunud artiklist „Ühest antipatriootlikust teatrikriitikute rühmast“, milles anti löök lääne ees kummardavatele kosmopolitistlikele ja formalistlikele Moskva kriitikutele (Olesk 2000: 161). Tegelikult oli muusikateadus sovetiseerijate jaoks põhimõtteliselt alati oluline valdkond, kuna selle väljendusvahend oli „sõna“ ning tekstil ja sõna jõul oli totalitaarses ideoloogias määrav koht.

vaenulikult meelestatud Ivan Käbin EK(b)P juhiks ja Max Laosson Kunstide Valitsuse juhatajaks.<sup>244</sup>

VIII pleenumi valitsevaks märksõnaks sai „kodanlik natsionalism” ja peamiseks tõstatatud ülesandeks vaenlaste ehk kodanlike natsionalistide paljastamine, kõrvaldamine ja karistamine. Pleenumijärgse kampaania käigus saadeti „sajad eesti haritlased [...] vangilaagritesse, tuhanded vallandati töökohtadelt” (Isotamm 1998: 2659).

Kuigi pleenumil sõnavõtnute hulgas ei olnud ühtegi muusikategelast, tõstatati muusikaelu probleeme mitmes kõnes. Ivan Käbin kritiseeris haritlastele ja kunstnikele, sealhulgas nimeliselt Karindile, Pätsile ja Vettikule antud auni-metusi, öeldes lõpuks: „On ilmselge, et kui natsionalistide positsioonid said nii pikka aega tugevned, tuleb nüüd neist vaenulikest elementidest vabaneda.” Samuti vajas Käbini sõnul viivitamatult puhastamist kõigi kõrgkoolide kaader, sest nii Saksa okupatsiooni ajal kui ka pärast sõda olevat võetud sinna valimatult „klassivõõraid inimesi” (EK(b)P KK VIII pleenumi stenogramm 1999: 206–212). Max Laosson ründas Andresenit, Kruusi ja Semperit, kes ajavahemikul 1944–1948 ei olevat kontrollinud Teaduste Akadeemias, kõrgkoolides ja loomeliitudes toimuvat, ning kutsus üles „plaanipärasele võitlusele [...] natsionalismi, formalismi ja kosmopolitismi vastu” (EK(b)P KK VIII pleenumi stenogramm 1999: 1325). Keegi A. Gortšakov nõudis, et Eesti töörahva koosolekutel ei tohi esitada Eesti NSV hümnid, vaid ainult Nõukogude Liidu oma, sest muidu „ei poogita eesti rahvale armastust Nõukogude Liidu hümnid vastu, ei sisendata armastust vene rahva vastu. Kodanlikud natsionalistid mõistavad seda ülihästi.” (EK(b)P KK VIII pleenumi stenogramm 1999: 653).

Niisiis olid pleenumi sõnavõttud ja üleskutsed suunatud tööpoolest eelkõige kodanlike natsionalistide vastu, kes olevat senini saanud ühiskonna- ja kultuurielus karistamatult võimutseda, kuid kellest edaspidi tuleb täie otsustavusega vabaneda. Julgelt tõstatati ka vene küsimus – nõuti suuremat arvestamist vene eesrindliku kultuuri eeskujudega ja vene seltsimeeste abiga.

Tallinna Riikliku Konservatooriumi sammudest VIII pleenumi otsuste täitmisel kirjutas direktori kt Bruno Lukk Kunstide Valitsuse juhatajale Max Laossonile ja Moskva ametnikele 14. juulil 1950 põhjaliku venekeelse aruande. Esmalt süüdistas ta konservatooriumist juba enne pleenumit vallandatud „rahvavaenlasi” Vettikut, Karindit, Pätsi, kes mõjunud halvasti kogu kollektiivile. Edasi kinnitas

---

<sup>244</sup> Max Laosson määrati ENSV Kunstide Valitsuse juhiks 1950. aasta juulis ja ta oli ametis 1953. aasta aprillini. Enne teda juhtisid Kunstide Valitsust Johannes Semper (1940–1948), Kaarel Ird (veebruar 1948 – juuni 1949) ja Ülo Taigro (juuni 1949 – juuli 1950).



Lukk, et pärast „kõigisse küsimustesse suure selguse saamist“ VIII pleenumi käigus, on õppejõudude read puhastatud „reaktsiooniliselt meelestatud“ Made Pätsist, „häda-muusikateadlasest“ Aurora Semperist, „selgest sektandist“ Hugo Lepnurmest; kuid „töö [...] kaadri tugevdamisel ei ole veel jõudnud lõpule. Aga konservatooriumi direktsoon ja parteiorganisatsioon, kooskõlastades õppejõudude koosseisu nõukogulike kaadrite tugevdamiseks kõrgemalseisvate instantsidega, suunavad kõik jõupingutused sellele, et viia konservatooriumi töö vajalikule tasemele, vabanedes mittevajalikust ballastist nende inimeste näol, kes, vaatamata konservatooriumi nõukoguliku aktiivi kasvatusliku töö püüetele, ei taha ümber kasvada ja asuvad imperealismi, šovinismi ja natsionalismi leeris“ (Lukk 1950; tõlk AK). Aruande lõpul on veel kolm nime – August Topman, Enn Võrk ja Evald Laanpere, keda Lukk iseloomustatas „kahtlaselt vaikivate, apoliitiliste tüüpidenä“. Nemad, samuti Cyrillus Kreek, vallandati vahetult enne uue õppeaasta algust.

Heliloojate Liidust heideti pärast pleenumit välja lisaks varasematele kustutamistele veel kümnekond liiget. Nii kahanes 1948. aastal 50-liikmeline liit 1953. aastaks kolmekümne kolme inimeseni (Karjahärm, Luts 2005: 118). Komponistide kodanlikust natsionalismist ning „õigest ja valest“ heliloomingust kirjutati VIII pleenumi järelkajana ja sama retoorikat kasutades mitmes 1950. aasta Sirbi ja Vasara numbris. Kuna see problemaatika seondub oluliselt ka Cyrillus Kreegi isikuga, siis käsitlen neid küsimusi järgnevas alapeatükis.

#### 5.2.2.2. 1950. aasta Cyrillus Kreegi elus

1948. ja 1949. aastal, mil stalinistliku ideoloogia surve ja süüdistused tabasid personaalselt paljusid komponiste ja muusikategelasi, jäi Cyrillus Kreek otseste teravate rünnakute alt välja. Tõenäoliselt oli selle peapõhjuseks helilooja eemalolek pealinnast: Haapsalu elanikuna sõitis Kreek vaid kaheks päevaks nädalas konservatooriumi tunde andma ning Heliloojate Liidu koosolekutel, nõupidamistel ja pleenumidel osales üliharva. Oma loomingut tutvustas ta liidus vaid kolm korda. 1948. aasta novembris esitas ta süüdi viie populaarse laulupeolaulu (Mart Saare „Leelo“, Ernesaksa „Mu isamaa“ jm) seadetest puhkpilliorkestrile, mis oli algselt plaanitud 1950. aasta üldlaulupeole. Ent, nagu juba varem kirjutasin, muudeti kõnealune pidu stalinismi võidu demonstratsiooniks ja reper-tuaarilt vägagi „punaseks“, mistõttu Kreegi seaded jäid kavast välja. 1949. aasta kevadel näitas Cyrillus Kreek Heliloojate Liidu kahel, täpselt kuupikkuse intervalliga toimunud koosolekul puhkpilliorkestrile kirjutatud süiti „Pilte kolhoosi

elust”.<sup>245</sup> Pärast esimest tutvustamist ja kriitikat 26. aprillil oli ta süüti muutnud ning esitas uue redaktsiooni 26. mail. Iseenese jaoks on Kreek lahtistele paberilehtedele võrdlevalt välja kirjutanud mõlema koosoleku hinnangud, püüdes ilmselt neist luua mingit loogilist ülevaadet (TMM M11: 1/223). Aga midagi mõistlikku neist arvamustest pole võimalik leida: seisukohad on vastuolulised, muutuvad seinast seina ja näivad sõltuvat pigem Harri Kõrvitsa tujust kui muusikast endast. Nii leidis helilooja Stepanov näiteks esmalt, et süüdi 2. osa „Vana karjuse jutustus” sobib, aga kui Kõrvits arvas, et „ei ole sobiv, on rusuv, [oleks justkui] kolhoosi esimehe matused ja pole sisuliselt lahendatud”, siis tundus ka Stepanovile ja Tamarkinile see nõrgana. Üldine hinnang kalduski sinna, et teos ei ole õnnestunud. Põhjuseks oli Kõrvitsa arvates see, et Kreek ei tundvat „sisuliselt kaasaja elu” ega oskavat kajastada kolhoosielu helget tulevikku. Seega peegeldas arutlus Cyrrillus Kreegi süüdi ümber kujukalt oma ajastu vastuolusid ja irratsionaalsust. Ühelt poolt näis komponist justkui kirjutavat nõutaval „kaasaja teemal”, teiselt poolt polnud 1949. aastal üles tõstetud sisulise lähenemise kontekstis Kreegi „žest” kuigi veenev.

Ehkki 1949. aasta oli Kreegi isiku suhtes veel suhteliselt rahulik, ilmus tema nimi paaril korral siiski sõnavõttudesse ja kirjutistesse. Nii leidis Kunstide Valitsuse juhataja Kaarel Ird märtsikuus Heliloojate Liidu üldkoosolekul peetud kõnes, et „formalismis seisukohalt” tuleb läbi töötada Mart Saare ja Cyrrillus Kreegi koorimuusika ja lisas: „Siin vaheajal tuli minu juurde sm. Variste ja ütles: Mul on tõsine kahtlus tekkinud, et Kreek siiski oli formalist. Mõni kuu tagasi sm. Variste seda poleks öelnud. Tähendab, meie ikka sammume selle mõistmise teel.” (TMM MO257: 1/9: [56]). Ka ajakirja Eesti Bolševik anonüümses juhtkirjas kritiseeriti kõrvuti paljude mittenõukogulike kirjanike, kunstnike ja kriitikutega kahte komponisti: „Osa heliloojaid (M. Saar ja C. Kreek) püüab tassida rahvuslikku vormi kodanlik-natsionalistlikku, dekadentlikku sisu.” (Eesti Bolševik 1949 nr 7: 2).

Seega hakkasid 1949. aastal Kreegi pea kohale pilved kogunema, kuid esialgu piirduti mõne verbaalse kriitilise avaldusega. Nagu märgitud, võis sellise vaashoituse üks põhjus olla Kreegi eemalolek pealinnast. Teine põhjus oli üldisem: ideoloogiliste valvurite tähelepanu pöördus minevikku ja vanema põlve heliloojate poole jõuliselt pärast EK(b)P VIII pleenumit, ehkki vajadusest vara-

---

<sup>245</sup> Sirbist ja Vasarast selgub, et kahte osa süüdist oli Kreek Heliloojate Liidus tutvustanud juba jaanuaris. Ajalehe järgi olid kolleegid soovitanud „prof. Kreegil [...] põhjalikult läbi mõelda teose programmiline lahendus nii igas üksikosas kui tervikuna, kasutades kaasaege teema edasiarendamiseks Kreegi muusikale omast rahvuslikku helikeelt.” (Sirp ja Vasar 5.02.1949).

sem muusikapäränd parteilisest seisukohast ümber hinnata oli räägitud juba mõned aastad varem.

Otsustav murrang Cyrillus Kreegi personaalküsimuses leidis aset 1950. aasta kevadel. Kahes järjestikus Sirbis ja Vasaras 6. ja 13. mail ilmusid pikad anonüümsed artiklid Eesti kultuurielu kohta. Agressiivsuse ja nimeliste rünnakute poolest ületavad need kirjutised kõiki varasemaid. Esimene kannab pealkirja „Tugevdada võitlust kodanlike natsionalistide ja nende käsilaste vastu“. Selles on juttu klassivaenlastest, kodanlikust natsionalismist, roiskuvast lääne kultuurist, venelaste ja vene keele rolli otsustavast kasvatamisest jms. Enneolematult räägite epiteetidega iseloomustatakse Friedebert Tuglast, Hugo Raudseppa, Adamson-Ericut, Günther Reindorffi, Johannes Käisi, Vladimir Alumäed, Johan Tamverki, muidugi Vettikut, Karindit, Pätsi jpt. Cyrillus Kreegi nimi ilmub artiklisse seoses vajadusega lõpuks vabaneda arusaamatust liberaalsusest mõne HL-i liikme suhtes: „Seni kuuluvad veel [heliloojate] liidu liikmeskonda möödunud aastal kosmopoliitidena paljastatud K. Leichter, A. Semper, „tsitadelli“ pugenud K. Kreek ja rida teisi nõukogude kunstile võõraid inimesi. [...] [Tuleb] lahti saada liberaalsusest nende suhtes, kes ei taha sammuda koos nõukogude elu ülesehitajatega.“ (Sirp ja Vasar 6.05.1950).

Nädal hiljem ilmunud artiklis „Vildak tööstiil Eesti Nõukogude Heliloojate Liidus“ sai Kreek palju tõsisemate süüdistuste sihtmärgiks: ta ei tööta marksistlik-leninliku teooria omandamisel, on passiivne, põhimõtteline vaikija, kes on eemaldunud aktiivsest muusikaelust ega pole viimaste aastate jooksul andnud ühtki nõukoguliku sisuga teost. Kinnitatakse, et Kreegi tegevus konservatooriumis kannab kitsa spetsialisti ilmet, aine käsitusviis on tal täiesti eluvõõras, dogmaatiline, ilma igasuguse seoseta ühiskondliku arenemisega. Ja resümee: „Kõik see tuleneb sellest, et C. Kreek püsib kindlalt oma kodanliku maailmavaate positsioonidel ega avalda mingit tahet kaasa sammuda meie töötava rahvaga.“ (Sirp ja Vasar 13.05.1950).

Nõiajaht oli siis jõudnud Cyrillus Kreegini ja helilooja oli sunnitud kiiresti reageerima. Loomingupäeviku järgi alustas ta samal ajalehe ilmumise päeval n-ö kaasajateemaliste laulude kirjutamist: 13.–15. maini valmis kolm segakoorilaulu: „Oktoobripäevaks“ (tekst: Lea Aud), „Meie päralt“ (Ralf Parve) ja „Lõikuspidu“ (Adolf Rammo). Heliloojate Liidus näitas ta neid juba 25. mail. Arutluskoosoleku protokoll järgi (TMM MO257: 1/12) olidki selle päevakavas vaid Kreegi laulud, mis oli liidu praktikas tavatu, sest reeglina kuulati järgemööda mitme komponisti teoseid. Küllap tahtis koosoleku juhataja Harri Kõrvits Kreegi küsimuse printsiipiaalse põhjalikkusega käsile võtta. Nii juhtuski. Esmalt sõna

71.

1950 a.

5.5.	(P.196.)	Kr 222. Oh jumal, tule sina.	Kaarson Sk.
	(P.197.)	" 223. Kui patt teeb vaeva mulle.	— " —
	(P.198.)	" 224. Oh jumal, vaata heldesti.	— " —
	" "	225.	— " —
Kolm laulu Sk. 13.5. — 15.5.			
13.5.	1)	Oktoobri päevaks. (Lea Aud)	Sk.
14.5.	2)	Meie päralt. (R. Parve)	Sk.
15.5.	3)	Lõisuepidu. (A. Rammo)	Sk.
2.6.	(P.199.)	Kr 226. Au kätus olgu igaveet.	Kaarson Sk.
3.6.	" "	227.	— " —
	" "	228.	— " —
4.6.	(P.200.)	" 229. Su poole, Issand, südamest.	— " —
	" "	230.	— " —
	(P.201 <sup>2</sup> )	" 231. Kõik kallid hinge õnnistus.	— " —
5.6.	" "	232.	— " —
6.6.	(P.202.)	" 233. Nüüd ristisakvas laulage.	— " —
	" "	234.	— " —

Pilt 18. Lehekülj Cyrillus Kreegi loomingu päevikust 1950. aasta mai- ja juunikuust (TMM fond M11, n. 1, s. 21)

saanud oponent<sup>246</sup> Edgar Arro leidis „šabloonii nii harmoonias kui meloodias“, „homofoonsust“, teksti ja muusika mittevastavust ja resümeeris: „Kreegi areng on nagu jäänud hiljaks [...], nüüd võib tekkida arvamus, et Kreek alles kodanlike natsionalistide paljastamisega seoses kirjutas need laulud.“ Oponentidele sekundeeris Els Aarne: „Sm. Kreek on kaugel olnud meie liidu tööst. Sellest on väga kahju, sest prof. M. Saar, prof. A. Kapp on juba ammu kaasa tulnud. [...] Teise laulus on koraalilik käsitluslaad, millest püüame lahti saada, sest puht homofooniline stiil meid enam ei rahulda. Kolmandas laulus ei näe autor olulist.“ Ka Villem Reimann, Sergei Prohhorov ja Ants Kiilaspea leidsid lauludes koraalilikkust, sõnade kaasaegne sisu ei sobivat ilmetu ja kulunud intonatsioonidega meloodiaga. Kõige asjalikumalt ja neutraalsemalt kommenteerisid laule Enn Võrk ja Gustav Ernesaks, kes pidasid muusikat asjakohaseks ja peale väikeste paranduste sisseviimist kooridele sobivaks. Enne Kõrvitsa lõppsõna sai selgitusi jagada ka autor. Kreek rääkis luuletuste erinevast värsirütmist, mis komplitseerivat salmilaulu kirjutamist, polnud ka ise päris rahul teise lauluga ning ütles viimaks, et on tänulik kõigile, kes ta vigadele tähelepanu juhtisid, sest tal ei ole kogemusi kaasaja teemade käsitlemisel. Lõpliku hinnangu andis Harri Kõrvits: „Tänane koosolek on väga tõsine, sest prof. Kreek on meist maha jäänud. [...] Siin on formalistlik lähenemine asjale. [...] Meie noored, tahame teha järsu lõpu liberaalitsemisele. Meie ei taha teid üle parda heita, kuid tahame, et tuleksite kaasa meie ajaga. Meie seisukoht on täna printsiipiaalne. Teie tänased laulud on kiiruga kirjutatud, ebaloomulikud, hallid laulud, kirjutatud ilma südamega. [...] Miks tegite need laulud vaesemalt, kui varem olete teinud? Miks nüüd tulete sellele, et on tarvis kirjutada kaasaegsele tekstile? Siin on tegemist mahajäämisega ja marksismi-leninismi mittetundmisega. Te peate ennast tõsiselt kätte võtma, sest kriitika on raske teie suhtes. Siin on tegemist ideoloogilise, maailmavaatelse küsimusega Teie suhtes. [...] Ühendage rahvamuusika nõukoguliku sisuga. Vormilt rahvuslik, sisult sotsialistlik“ (TMM MO257: 1/12).

Seega süüdistati Kreeki korraga pea kõigis puudustes ja vigades, mis 1948.–1950. aastate parteiliste otsustega oli hukka mõistetud: laulude ilmetus meloodias ja koraalilikus käsitluslaadis, sõnade sisulises mittemõistmises, formalismis, kodanlikus natsionalismis, passiivsuses ja ideoloogilises mahajäämuses. Ajastule tüüpiliselt kanti spetsiifilised kompositsioonitehnilised detailid maailmavaatelsele taustale: ilmetuks tembeldatud meloodia tähendas „ilma südame-

<sup>246</sup> Heliloojate Liidu tollaste reeglite kohaselt määrati igale teosele oponent, kes oli lugudega varem tutvunud ja andis nende kohta koosolekul esimesena põhjalikuma hinnangu.

ta kirjutamist", homofooniline stiil on koraalilik ja tõelisele nõukogude heliloojale olemuslikult võõras jne.

Ometi ei heidetud Cyryllus Kreeki Heliloojate Liidust välja. Lause, mida Kõrvits kasutas – „me ei taha teid üle parda heita, kuid tahame, et tuleksite kaasa meie ajaga” – tähendas, et liit hakkas ilmutama Kreegi suhtes suuremat aktiivsust ja valvsust. Juba neli nädalat pärast kõnealust koosolekut andis Harri Kõrvits isiklikus kirjas Kreegile käsu osa võtta Läänemaa maakondlikust laulupäevast 24. ja 25. juunil Haapsalus ja „saata Eesti Nõukogude Heliloojate Liidule põhjalik kriitiline aruanne laulupeo kunstilisest ja organisatsioonilisest läbiviimisest” (TMM M11: 1/70). Kas ja kuidas Kreek ülesande täitis, pole teada.

Ühtegi uut tööd helilooja ENHL-i arutluskoosolekutel 1950. aastal enam ei näidanud, kuid 6. oktoobril on ta koostanud ja esitanud liidu juhatusel oma loominguaruande. Teoste nimekiri, mille Kreek nõutud aruandesse kirjutas, on napp, kuid kõneka pealkirjaga: „ENHL liige Kreek, C. Helilooming peale ÜK(b)P KK 10.II 48 otsust.” (TMM M11: 1/23). Ka edaspidi küsiti Kreegilt rangelt iga-aastaseid loomingu- ja poliitõppuste plaane ja vähemalt kümnendi algupoolel kontrolliti nende täitmist. Et see oli karm nõue, näitavad 12 vihikut ja kaustikut Kreegi käsikirjaliste materjalide hulgas TMM-s, kuhu helilooja on konspekteinud ÜK(b)P ajaloo lühikursuse loenguid, NSVL-i ajaloo- ja Stalini raamatu „Leninismi alustest” ning NLKP XIX kongressi kõnesid ja otsuseid (TMM M11: 1/228). Neist viimase tekstid avaldati 1952. aasta oktoobris, mil Kreek oli juba paar aastat ka konservatooriumist eemal. Isegi siis oli ta sunnitud end HL-i juhatuse käsul poliitiliste otsustega kursis hoidma.

Cyryllus Kreegi hukkamõistmine Heliloojate Liidus 1950. aasta maikuu valmistas ette järgmist sammu: sama aasta augustis sunniti Kreek lahkuma Tallinna Riiklikust Konservatooriumist. Kaadriinspektori välja antud 31. augusti tõendil seisab „lahkus omal soovil”, mis formaalselt oligi nii. Nimelt on Kreegi lahkumise asjaoludest oma mälestustes kirjutanud just samal ajal vallandatud Evald Laanpere. Hääleseade dotsendina töötanud Laanpere sai Bruno Lukilt kirja, et talle pole 1950/51. õppeaastal rakendust, kuid ei kavatsenud vabatahtlikult lahkuda, vaid oodata direktori motiveeritud vallandamiskäskkirja. Nõu saamiseks pöördus ta konservatooriumi majas elanud August Topmani poole. Elukogenud professor öelnud vaikselt: „Ega direktor ei annagi käskkirju, ta helistab sinna, kuhu vaja ja homme teie tööle enam ei ilmu,” ning lisanud: „Tund aega tagasi

kirjutas siin minu kirjutuslaual lahkumisavalduse ka professor Cyrillus Kreek" (Laanpere 1978: [55, 56]).<sup>247</sup>

Konservatooriumi direktori kt Bruno Lukk andis vallandatud Kreegile kaasa iseloomustuse, milles on kirjas: „Karakteristika. Sm. Kreek oma tööalal oli püüdlük ja kohusetruu, kuid arvestades, et T.R. Konservatoorium on ainuke kõrgem muusikaline õppeasutus ENSV-s ja vajab ainult kõige kõrgemat õppetöö kvaliteeti, siis alates 1950. õppeaastast ei oleks Tallinna Riiklik Konservatoorium professor Kreeki saanud enam kasutada, kuna ta töö nii erialaliselt kui ka ideelis-poliitiliselt ei olnud küllalt rahuldav kõrgema kooli jaoks. Kuna sm. Kreegil oli halb tervis, siis oli see takistuseks, et ta ei saanud osa võtta ühiskondlikust tööst ja samuti selle tagajärjel kannatas tema ideelispoliitiliste teadmiste tase. 1. sept. 1950. a.” (Kreegi ärakiri, TMM M11: 1/47).

Nii oli Nõukogude võim 1950. aastal kahe jõulise rünnakuga püüdnud murda ja tõugata muusikaelust välja veel ühe vaimuinimese – Cyrillus Kreegi. Tema hukkamõistmine Heliloojate Liidus oli selle organisatsiooni tollaegses elus ainult üks sündmus kümnete sarnaste reas. Paljud liikmed kustutati nimekirjast ja katkestati nendega mitmeks aastaks igasugused suhted, kuid Kreegiga hoiti kontakti – nõuti loomingu ja poliitilise eneseharimise plaane ja aruandeid ning talle saadeti üleskutseid uute teoste komponeerimiseks. Näiteks 1951. aastal on Kreegile läkitatud kiri, et oodatakse laule „teemadel, mis on meile kõige lähedasemad: seltsimees Stalinist, võitlusest rahu eest, kommunismi suurehitustest” (TMM M11: 1/70). Paar aastat hiljem hakati postiga saatma Haapsallu ka töökoosolekute protokolle.<sup>248</sup>

Cyrillus Kreegile pidid süüdistused mõjuma mõistagi rusuvalt ja rängalt, kuid päris ootamatult ei saanud need tollases üldises õhkkonnas ja varasemate ähvarduste foonil tulla. Ehkki ta ise, nagu alati, ei jätnud oma üleelamistest järele ühtegi kirjalikku märki, tundub mulle, et esmalt püüdis ta nõukogulikest muusikaalastest reeglitest ja nõudmistest saada isegi mingit ratsionaalset, loo-

<sup>247</sup> August Topman elas oma perega konservatooriumile eraldatud majas Kaarli puiesteel alates 1944. aastast, sest tema endine korter oli sõjas hävinud. Ka tema vallandati 31. augustil 1950 ja oktoobris nõuti pere kolimist seni nende kasutada olnud kahest väikesest ruumist ühte. Evald Laanpere kirjeldatud seik näitab, et tollal 68-aastane August Topman oli ilmselt usaldusväärseks nõuandjaks ka Cyrillus Kreegile.

<sup>248</sup> Heliloojate Liidu suhtumine Kreeki oli nii vaadeldaval aastal kui ka hiljem vastuoluline. Ühelt poolt teda süüdistati, kontrolliti ja püüti kasvatada. Teisalt pakkus liidu majandusorganisatsioon Muusikafond, mille Eesti osakonna direktor oli Aleksei Stepanov, juba 1950. aasta augustis Kreegile ühekordset rahalist toetust (1500 rubla) tervise parandamiseks. Septembris pakuti talle loomingulist komandeeringut kas Moskvas või Leningradis (TMM M11: 1/73). Komandeeringusse Kreek ei läinud, toetuse võttis ilmselt vastu.

giliselt käsitatavat ülevaadet. Sellele viitavad tema võrdlevad märkmed kolleegide hinnangutest 1949. aasta kevadel liidus tutvustatud süüdi kohta ja tema korralikud konspektid parteitekstidest. Ent kuna põhiolemuselt oli stalinistlik ideoloogia ja selle pealesurujate käitumine pigem irratsionaalne ning selle käänakuid oli parteiladvikust väljapool olijatel võimatu prognoosida ja seletada, siis ei olnud mõistuspäraste vahenditega õieti midagi peale hakata. Ometi tuli igal (loov)inimesel valida mingi käitumis- ja olemisviis, ehkki valikuid oli vähe ja kõik neist halvad. Cyrrillus Kreek, loobunud peale esimesi katseid n-ö loogilise suhestumise taktikast, valis eemaloleku ja vaikimise. Ta osales üliharva ENHL-i koosolekutel, nõupidamistel ja pleenumitel, rääkimata mingitest seisukohavõttudest ajakirjanduses. Juhul, kui Kreegi kohalolek oli hädavajalik, jäi ta väga napisõnaliseks. Isegi tol 1950. aasta 25. mai arutlusel, kui temalt ilmselt oodati tõsist enesekriitikat, piirdus Kreek vaid paari lausega. Ta tõdes, et kogemuste vähesuse tõttu on kaasaja teemadel komponeerimine talle võõras ja ta on tänu-lik sellealastele vigadele osutamise eest. Mingit patukahetsust ei ole märgata ka hilisemate liidu töökoosolekute protokollidest – alates 1951. aastast võttis Kreek neist mõnikord jälle osa seoses oma teoste näitamisega.

Kui avalikus muusikaelus püüdis Kreek neil süngitel stalinismiaastatel jääda võimalikult tagaplaanile, siis tegelikult oli see periood tema loojaelus viljakas ja intensiivne. Nagu juba varem kirjeldatud (ptk 4.2.4), alustas Kreek 16. jaanuaril 1949 oma loomingus uut, suurejoonelist etappi – neljahäälsete kaanonite kirjutamist Punscheli koraaliraamatu viiside ja rahvapäraste koraalivariantide põhjal. See töö kestis aastaid: viimane, 500. Punscheli koraalikaanon valmis 9. novembril 1954 ja viimane, 150. rahvapärase koraaliviisi alusel komponeeritud kaanon 12. juunil 1955. Järelikult elas Kreek heliloojana kaksikelu terve tollase pimedusaja. Avalikus kultuuriruumis hukka mõistetud ja maha surutud Kreek leidis endale loojana väljapääsu ja pelgupaiga ümbritsevate eest hoolikalt varjatud muusikamaailmas – suurt intellektuaalset pingutust, aga küllap ka rahuolu ja sisemist tasakaalu pakkunud kompositsioonides.

Cyrrillus Kreegi ja mitme teise õppejõu vallandamine Tallinna Riiklikust Konservatooriumist uue õppeaasta künnisel augustis 1950 tähendas tegelikult kõrgkooli jaoks pädevate õppejõudude vähesuse probleemi süvenemist. Eriti puudutas töäjõupuudus muusikateaduse kateedrit, kus oli juba paari aasta vältel „kaadrit puhastatud“. Konservatooriumi ajalugu uurinud Monika Topman kirjutab, et sinna tööle jäetud või juurde võetud noorematel õppejõududel puudus võimalus spetsialiseerumiseks ja ühel inimesel tuli anda mitut erinevat ainet.



Kõigi loengute läbiviimiseks ei leitudki kohapeal lektoreid ning neid tuli otsida Moskvast ja Leningradist: „Sealsed õppejõud [...] külastasid Tallinna paar korda kuus ja lugesid oma ainet vene keeles (mida enamik üliõpilasi vaevu oskas).“ Kokkuvõttes tõi selline seis kaasa õppetaseme olulise languse (Topman 1999: 57–58).

Professor Kreegi jaoks tähendas vallandamine konservatooriumist tema pedagoogitegevuse kõige kõrgema nõudlikkustasemega osa lõppu. Ta oli kõrgkooli õppejõud olnud heitlikul aastakümnel, mil õpetuse korralduses ja sisus nõuti sagedasi muudatusi. See õppeprotsessi ebastabiilsus põhjustas küllap kõigile pedagoogidele ning ka Kreegile lisapingeid ja närvikulu.

Pärast sunnitud lahkumist konservatooriumist sai Cyrillus Kreegist järgnevaks kuueks aastaks Haapsalu Pedagoogilise Kooli klaveriõpetaja.

### 5.2.2.3. Cyrillus Kreegi teoste arutelud Heliloojate Liidu töökoosolekutel 1950. aastatel

Cyrillus Kreegi 1950. aastate avaliku, Heliloojate Liidule esitatud loomingu nimikirja kuulub umbes 30 helitööd. Nende hulgas on kaks suurvormi – kantaat „Kalevipoeg Nõiakoopas“ ja „Setu sümfoonia“, mõlemad loodud 1953. aastal. Ülejäänud teosed jagunevad enam-vähem võrdselt kahe žanri vahel: süüdid sümfoonia-, puhkpilli- ja rahvapilliorkestrile ja puhkpilliansamblitele ning *a cappella* kooriteosed. Peaaegu kogu tollane loomingu toetub rahvamuusikale.

Seega suutis Kreegi toibuda talle osaks saanud karmist ja nõukogulikult tendentslikust hukkamõistust ning oma küpses easki komponeeris ta viljakalt, eriti kui arvestada ka sadu „sahtlisse peidetud“ koraalikaanoneid. Ehkki avalikkusele mõeldud ja esitatud teoste kirjutamiseks oli tollal kaks olulist välist motivaatorit – esiteks hädatarvidus suurendada pere sissetulekut ning teiseks Heliloojate Liidu surve oma liikmetele loominguaktiivsuse osas –, usun siiski, et need ei olnud Kreegi jaoks määravad. Muusika loomine oli tema sisemine kutsumus, püsiv vajadus ja aastakümnete vältel juurdunud eluviis, mida ei saanud muuta ümbritsevad ebasoodsad asjaolud ega kriitilised hinnangud.

Kui vaadata Cyrillus Kreegi 1950. aastate loomingu lõivumaksmise aspektist stalinistlikele kunstinõuetele, siis pealkirjade järgi otsustades kirjutas ta nõutud teemadel suhteliselt vähe. Lisaks juba nimetatud süüdile „Pilte kolhoosi elust“ ja kolmele segakoorilaulule 1950. aasta maikuus kuulub selgelt sellesse kate-

gooriasse vaid „Laul Stalinist“ (1951; Juhan Smuuli tekst) meeskoorile.<sup>249</sup> Vaba-  
tahtlikult poleks Kreek ehk ka töödeldud nelja vene rahvaviisi eri kooriliikidele  
(1952) ja puhkpillikvintetile (1958). Valdav osa kõnealuse kümnendi ülejäänud  
helitöödest – koorimuusika ja instrumentaalteosed (süüdid) eesti rahvalaulude ja  
pillilugude alusel – jätkab põhimõtteliselt komponisti varasemaid loomesuun-  
dumusi. Küll aga muutusid koosseisud: kui varem (1943–1944) kirjutas Kreek  
süüdivormis teoseid vaid sümfooniaorkestrile, siis sõjajärgsed aastad töid selle  
kõrvale puhk- ja rahvapilliorkestritele ning puhkpilliansambritele loodud süi-  
did. Kahe uue orkestriliigi lisandumist võib samuti käsitada vastutulekuna ajas-  
tu ootustele: nii heliloojate nõupidamistel kui ka Sirbis ja Vasaras (nt 31.12.1949  
ja 11.02.1950) tõstatati korduvalt vajadus isetegevuslike rahvapilli- ja puhkpilli-  
orkestrite „rahvaliku repertuaari“ järele. Samas polnud need koosseisud Kree-  
gi kui professionaalse puhkpillimängija ja rahvapillide asjatundja jaoks sugugi  
võõrad. Pigem võiks öelda, et uued tämbrikoosseisud avardasid kõlamaailma,  
milles komponist harjunud moel rahvaviise arendades töötas. Puhkpillikvintet-  
tidele ja -kvartetidele hakkas Kreek süite kirjutama 1955. aastal ning siin oli  
tema innustajaks Elsa Avesson, ENSV Riikliku Filharmoonia puhkpillikvinteti  
kontsertmeister.<sup>250</sup>

Tuginedes eelöeldule võiks arvata, et helitööd, mida Kreek HL-is tutvustas,  
vastasid mitmes parameetris tolle ajastu nõudmistele. Olid ju partei otsustes  
muusikaloomingu kohta („Muradeli ooperist...“ jms) soositud samad žanrid  
(koorilaul, süit kui lühipalade tsükkel) ja koosseisud (väikesed puhk- ja rahva-  
pilliorkestrid), mida Kreek kasutas. Kõigiti sobilik pidi olema ka rahvamuusika  
teoste lähtematerjalina ja selle polüfooniline arendus. Isegi helikeele lihtsuse ja  
dissonantsivähese harmoonia nõue oli enamikes Kreegi süitides täidetud. Ometi  
ilmneb töökoosolekute protokollidest, et Haapsalu komponisti muusika pälvis  
harva tunnustust. Enamasti polnud kolleegid rahul ei teose kui tervikuga ega  
ka selle komponentidega. Samas toimusid arvamustes ning arutelude toonis ja  
sõnavaras kümnendi jooksul märkimisväärsed teisenemised. Et need peegelda-  
vad ühtlasi ka laiemat pehmenemisprotsessi Eesti muusikaloominguga seotud  
nõudmistes, siis jälgingi järgnevalt muudatusi Kreegi teostele antud hinnangute

---

<sup>249</sup> Kreegi loomingu käsikirjade hulgas on ka viis massilaulu klaverisaatega („Pioneeride marss“  
jm, TMM M11: 2/256), mis on varustatud märgusõnadega ja seega kirjutatud mingi võistluse jaoks.  
Pole teada, et neist ükski oleks kunagi avalikkuse ette jõudnud.

<sup>250</sup> Tiia Järg on Kreegi puhkpilliansambritele kirjutatud süite pidanud Eesti heliloomingu konteks-  
tis teedrajavaks: „Just tema [Kreegi] loomingu väljendusid need kunstiprintsiibid, millele tugineb  
selle žanri edasine areng Eestis.“ (Järg 1977). Kokku kirjutas Kreek puhkpillikvintetile või -kvartetile  
kümme peamiselt rahvapillilugudele põhinevat süiti. Viimase tööna seadis ta 1959. aastal puhkpil-  
likvintetile ja klaverile oma „Requiem“.

kaudu. Aluseks võtan ENHL-i koosolekute käsikirjalised protokollid ajavahe-  
mikust 1950–1959 (TMM MO257: 1/13–1/19).

Cyrrillus Kreegi muusikat kuulati ja arvustati Heliloojate Liidus sel perioodil kokku kahekümmel töökoosolekul.<sup>251</sup> Toimunud aruteludest kooruvad kolm peamist aastast aastasse tõstatatud probleemi. Kõige sagedamini – suuremal või vähemal määral kõigil kordadel – käsitleti Kreegi teoste faktuuriga seonduvaid küsimusi. Üksmeelselt taunivalt suhtusid kõik sõna saanud heliloojad koraalilikku faktuuri. Mäletatavasti tuvastati seda juba 1950. aasta maikuu kuulatud koorilauludes. Veelgi teravamalt reageeriti poolteist aastat hiljem – „Laul Stalini” oli kolleegide silmis staatiline, koraalilik ja kandis vaimulikku meeleolu. Arutelu resümees – „Kaasaegset sisu ei saa kajastada materjaliga, mida meie rahvas on kõrvale heitnud kui iganenu ja kõlbmatu” (TMM MO257: 1/13) tundus Harri Kõrvitsale nii õpetlik, et ta tsiteeris seda hiljem ka ajalehes (Sirp ja Vasar 25.04.1952). Pärast 1952. aastat sõna *koraalilik* enam Kreegi helitööde kohta ei kasutatud, staatikas süüdistati tema muusikat edaspidigi.

Polüfoonilise faktuuri ja häälte kontrapunktilise arenduse osas oli suhtumine kahetine. Kuivõrd see oli stalinistlikes „loomejuhendites” soositud printsiip, toodi polüfoonia kasutamist positiivse omadusena välja mitme Kreegi teose puhul (süit „Pärnumaa” 1952; „Süit puhkpillikvintetile” 1957 jm). Samas leiti kümnendi algupoolel põhjust ka sellest rääkida negatiivses võtmes: 1952. aastal taunis Villem Kapp kahe vene rahvalaulutöötlaste puhul polüfooniat kui „ebatstarbekohast meisterlikkust”, mis sisulisi väärtusi ei kannu; Leo Normet arvas süüdi „Pärnumaa” tutvustamisel, et komponisti polüfoonia-alane meisterlikkus ei saa hoopiski korvata puudujääke kõigil teistel aladel (TMM MO257: 1/14). 1952. aasta lõpul kirjutati Heliloojate Liidu „Loomingulise aruandluse kokkuvõttes” Kreegi kohta, et sageli iseloomustab tema helitöid „tehnikaprevaleerimine sisu üle”, millega viidati ilmselt jälle n-ö probleemsele polüfooniale (TMM MO257: 1/14). Selge murrang polüfoonilise faktuuri hindamises toimus alates

<sup>251</sup> Koorilaule pakkus Kreek töökoosolekule tavaliselt mitmekaupa, süite ja suurvorme eraldi. Samas tutvustas ta kantaati ja paari süiti kahel erineval korral, teoseid vahepeal täiendades. Õieti on liidus kuulatud helitööde hulka ja nimetusi võimatu täpselt kindlaks teha, kuna töökoosoleku protokollis toodud pealkirjaga lugu võib Kreegi käsikirjade alusel koostatud personaalnimestikus puududa (näiteks „Kalurilaul” 1953. aastal) või pole erinevaid nimetusi võimalik üheselt kokku viia (1955. aastal kuulatud „Seitse laulu häälele ja klaverile”). Vahel on erinevused pealkirjades väikesed, näiteks kantaadi esmane pealkiri töökoosoleku protokollis (TMM MO257: 1/15) oli „Nõiakoopas” („Kalevipojast”), personaalnimestikus ja Kreegi käsikirjalises partituuris (TMM M11: 2/15) on see „Kalevipoeg Nõiakoopas”. Segadust lugude arvu määramisel suurendab ka see, et 1959. aastal tutvustas Kreek Heliloojate Liidus oma varasemast, peamiselt 1920. aastatel loodud koorimuusikast kokku pandud tsükli „11 rahvalaulu miniatüüri algajatele kooridele”. Seda ma siinse umbes 30 teose hulka ei arvestanud.

1957. aastast, kui helilooja pärast aastapikkust pausi esitles kolleegidele oma esimest süiti puhkpillikvintetile. Nii sellel kui ka edasistel aruteludel kiideti Kreegi kontrapunktitehnika suurepäraselt valdamist, mingeid negatiivseid kaastähendusid polüfooniale enam ei omistatud.

Kreegi loomingu peamise inspiratsiooniallika, rahvaviiside osas tõsteti töökoosolekul kaks peamist küsimust: nende valik ja käsitlemine. Rahvamuusika valiku osas süüdistati Kreeki liiga sagedases ühtede ja samade, n-ö šablooniks kujunenud viiside tarvitamises. Leo Normeti jaoks tekitas helilooja kitsas valik isegi „patuse mõtte“ (?), kuna oma „kullafondi kuuluvate lauludele“ on ta leidnud palju uudsemat materjali (TMM MO257: 1/18). Kreegi rahvamuusika käsitlemise põhiliseks puudujäägiks peeti aga vähest arendatust. Helilooja suhtumist rahvaviisidesse iseloomustati aastate vältel sõnadega *akadeemiline, muuseumlik, liiga traditsiooniline, ennast kordav, loominguvaene*, mis toovad kaasa „arhailise, tüütava, igava, üksluse, staatilise, vanamoelise“ üldmulje tema teostest. Kreegi „muuseumlik“ rahvamuusika käsitus olevat selges vastuolus „tänapäevale sobiva“ rahvamuusika intonatsioonilise edasiarendamise printsiibiga ja „elulise, sisuliselt ja loominguliselt innuka“ suhtumisega folkloori. Rahvamuusika „õige“ arendamise eeskujuks soovitas Boriss Parsadanjan Kreegil võtta Hatšaturjani; Heljo Sepp nimetas Heino Elleri „13 klaveripala“, lisades, et ka Juhan Simm ja Juhan Zeiger näitavat sel alal üles suuremat loomingulisust (TMM MO257: 1/15 jm). Eelpool loetletud etteheited kerkisid esile Kreegi nelja vene rahvaviisi meeskooritöötuse ning eranditult kõigi süitide kuulamise puhul. Vaid „Setu süit“ rahvapilliorkestri (1957) ja üksikud lauskriitika vahele eksinud tunnustavad sõnad paaril muul töökoosolekul jäid positiivsele poolele.

Vastukaaluks hinnati hoopis kõrgemalt Kreegi rahvaviisikäsitlust mõnedes ulatuslikumates kooriteostes ja kantaadis. Juba 1951. aastal tutvustatud „Jaan läheb jaanitulele“ pälvis kiitust leidliku ja loomingulise rahvamuusikasse suhtumise eest. Kaks aastat hiljem tunnustas Juhan Zeiger rahvaainese kasutamist kantaadis „Kalevipoeg Nõiakoopas“: „Eesti intonatsioon eriti esimeses pooles on nii hea, et paremat ei oska oodatagi. [...] Üldiselt pean tähendama, et sm. Kreek on viimastel aegadel süvenenud eesti intonatsioonidesse ja ootame temalt „ilmutuse laadset.“ Seda esimeses pooles ka on.“ (TMM MO257: 1/15). Enneolematult kõrgelt hinnati Kreegi rahvaviisikäsitlust töökoosolekul 4. novembril 1958, kui kuulati segakooriteoseid „Kannel“, „Undsel ilmal lätsi ma“ ning soolohäälele ja puhkpillikvartetile kirjutatud laulu „Tegin toa tuule pääle“. Eranditult kõik sõnavõtjad – Aado Velmet, Hillar Saha, Aurora Semper, Alfred Karindi ja

Veljo Tormis – kiitsid vaimustunult muusika uudsust, ehedust, omapära ja folkloorse lähtematerjali polüfoonilist arendust (TMM MO257: 1/19).

Järelikult saab ajalist murdepunkti rahvamuusika käsitlusega seotud hinnangute muutumisel täheldada alles 1958. aastal, mil varasemate „õigete” reeglite õpetamise asemel hakkasid kolleegid üksmeelselt hindama Kreegi isikupära ja meisterlikkust. Ent samas ilmnes selgelt, et selles valdkonnas sõltus suhtumine žanrist: terav kriitika tabas instrumentaalseid süite, enamik kümnendi vähesest koorimuusikast pälvis tunnustust.

Niisuguse vastuolu üks seletusi peitub minu arvates Kreegi taotluste ja eesmärkide selges erinevuses süitide ja kooriteoste loomisel. Süitide kirjutamisel oli komponisti sihiks helikeele lihtsus ja selgus, mida ta viis ellu muuhulgas rahvaviisiliste teemade korduste ja napi arendatusega. Nende lugude esitajaina pidas ta, eriti puhk- ja rahvapilliorkestrile kirjutades, silmas isetegevuslasi ning üritas seda paaril koosolekul ka selgitada. Näiteks kinnitas ta „Pärnu süidi” arutelul, et rakendas rahvaviise muutmata kujul „teadlikult ja tahtlikult”, et see sobiks „kõigile orkestritele”: „ma ei andnud nendele paladele suurt töötlust, hoidusin ka codade arengust. Kui võtta asja praktiliselt, siis süidist mängitakse sageli üksikuid osi.” (TMM MO257: 1/15). Asjaarmastajate esitusele ja võimele viitas Kreek ka 1957. aastal rahvapilliorkestrile kirjutatud „Setu süiti” tutvustades. Et komponist jäi oma teoste kommenteerimisel ja kaitsmisel üldiselt äärmiselt napisõnaliseks, siis peab arvama, et neid üksikuid sõnavõtte pidas ta lausa hädavajalikuks, lootes kuulajaidki suunata adekvaatsemale suhtumisele. Kolleegid seevastu jäid selgituse osas kurdiks, korrates justkui sisseõpitud mantrana nõukogulikest loomingujuhustest pärinevat „rahvaviisi laia arendamise” nõuet. Kümnendi lõpul jäi see soovitus tagaplaanile ja sõnavõtjad hakkasid samuti rohkem arvestama nende teoste adressaati – asjaarmastajatest mängijaid, nende maitset ja võimeid. Üldhinnang süitidele jäi aga endiselt madalaks. Kümnendi lõpupoole, kui suhtumine Kreeki ja tema loominguusse oli muutunud tunnustavaks ja lugupidavaks, oli kolleegidel isegi raske samastada 1957. ja 1958. aastal kuulatud puhkpillisüitide autorit samal ajal esitatud meisterlike kooriteoste „Kannel” ja „Undsel ilmal ...” loojaga. Juhan Zeiger oli üllatunud, et see [“Rahvatantsude süit” puhkpilliorkestrile] Kreegi kirjutatud on, sest ta ei kuulnud „isikupärast joont” ja Ofelia Tuisk imestas, miks Kreek ei komponeeri ainult „loomingulisi ja toredaid koorilaule.” (TMM MO257: 1/18 ja 1/19).

Eeltoodud vastandusega Kreegi kolleegide hinnangutes tõstatub oluline probleem helilooja hilisloomingu ja selle käsitlemisel. Nimelt: Cyrillus Kreek näis 1950. aastatel käsitavat kahte žanri, pillisüite ja kooriteoseid, tõesti päris

erinevalt. Süüdid olid tema jaoks praktilise suunitlusega, rahvalikult lihtne muusika, mille kompositsioonitehnilisi lahendusi suunasid võimalike esitajate tagasihoidlikud võimed. Koorimuusika loomisele lähenes komponist hoopis teisiti, realiseerides just selles valdkonnas oma tõelised kunstilised ideed. Õieti on minu jaoks Kreegi eesmärgid ja motiivid tollaste süütid kirjutamisel jäänud mõneti selgusetuks: oli see n-ö valgustuslik tegevus rahvamuusika tutvustamiseks? Kas ta vajas eelkõige süütid müügist saadavat raha? Oli see püüd võimalikult vähese tüliga alluda ENHL-i juhtkonna ja muude stalinistlike otsustajate survestamisele? Ma ei söanda ka hinnata Kreegi kui looja suhet ja loomingulist panust neisse töödessa: kuivõrd palju pidi ta süütid kirjutamisele kulutama oma loomingulist energiat, võimeid ja aega ja kuidas ta ise käsitas neid oma muu loomingu kontekstis? Sest tõepoolest – isegi, kui kõnealuseid süüte kuulates mõelda eelkõige nende loomisaja muusikalisele kontekstile, jäävad need kunstiliselt ja kompositsioonitehniliselt väärtuselt ikkagi enamiku Kreegi teiste teoste varju. Seda enam tekitab küsimusi nende loomislugu. Aga stalinistlik ajastu ise oli nii läbipaistmatu, et paljusid tollaseid sõnu, tegusid, tekste, kunstiteoseid ja sündmusi küllap ongi keerukas mõista ja üheselt seletada.

Kolmas teema, mida Heliloojate Liidu töökoosolekuil korduvalt arutati, oli Kreegi teoste muusikaline väljenduslaad. Domineerima jäi arvamus, et komponisti kirjaviis on liiga ratsionaalne ja rafineeritud, puudu jääb vabadusest, rõõmust ja erksatest värvidest. Seetõttu mõjuvat Kreegi teosed kuulajatele igavate, hallide, monotoonsete, liialt pikkade ja raskepärastena. Kõige kujukamalt võttis selle mõtte kokku Els Aarne 1954. aastal pärast süüdi „Läänemaa“ kuulamist: „Kreegi muusika, olgugi, et on sümpaatne, on nagu ratsahobune, mis on pere-mehe poolt pandud kammitsasse. Sms. Kreek peaks mõnevõrra julgemini muusikat kirjutama. [...] Tahaks näha Kreegi loomingus, et see ratsahobu tõesti kord jooksma hakkaks. Meister on võimeline enamaks.“ (TMM MO257: 1/16).

Väljenduslaadi raskepärastust ja hallust seostati mitmete helikeele komponentidega, näiteks „kuiva“ polüfoonilise tehnikaga, mistõttu „partituuris tundub teos parem kui kuulates“, nagu ütles Eugen Kapp 1952. aastal süüdi „Pärnumaa“ kohta. Veel võisid hindajate meelest monotoonst põhjustada kontrastide vähesus süütid eri osade tempode vahel või liiga venitatud, pikaldased tempod, ülearused teemade ja teoste vormiosade kordused ning staatiline harmoonia. Kaasajateemaliste laulude puhul (kolm segakoorilaulu 1950. aastast ja „Laul Stalinile“), nagu juba varem kirjutatud, olevat ebasobiva leinalise meeleolu põhjuseks Kreegi võimetus teksti „sisuliselt“ mõista. Sama probleem tek-

kis ka meeskoorile töödeldud vene rahvalaulu „Väljal haljas kasekene kasvas” kuulamisel 1952. aastal, mis jättis teksti ja muusika vastuolu tõttu „leinaliku ja haliseva mulje” (TMM MO257: 1/14).

Murrang hinnangutes Kreegi muusika väljenduslaadile tuli taas 1958. aasta 4. novembri töökoosolekul, kus kuulati „Kannelt” ja „Undsel ilmal ...” segakoorile ning „Tegin toa ...” soolohäälele. Eranditult iseloomustati neid teoseid uudsete, omapäraste, värvikate ja meeleolukatena. Üldisele ülimalt positiivsele suhtumisele pani punkti Veljo Tormis sõnadega: „Kuulasin ja mängisin neid suure erutusega. Minu elu unistuseks on nii kirjutada, kuidas Kreek seda teeb. Olen lihtsalt vaimustatud. Unistus jääb.” (TMM MO257: 1/19). Sellisest toetusest julgustatuna tutvustas Kreek kaks kuud hiljem kolleegidele ka „Setu sümfoonia”, mis oli loodud juba 1953. aastal. Kuigi sümfoonia nii suurt kiitust ei pälvinud ning kostis üksikuid kahtlevaid hääli muusika liigse venivuse kohta, jäid ometi selgelt valitsema tunnustavad arvamused. Karl Leichter pidas teost „hääks muusikaks, lihtsaks ja rahvalikuks [...], mis vajab väga hääd ettekannet”; Aurora Semperile ja Gustav Ernesaksale meeldis sümfoonia samuti. Anatoli Garšnek võttis arutelu kokku sõnadega: „Arvan, et helikeele küsimust vanemate meistrite juures üles tõsta ei maksa. Aitäh niisuguse stiili eest. Siin on setu temperamenti [...]. Värskest on, ja ka uut, mida me eesti muusikas pole kohanud.” (TMM MO257: 1/19).

1950. aastate vältel muutusid muusika hindamiskriteeriumid, leksika ja kriitika laad olulisel määral. See protsess oli sõltuvalt konkreetsetest hindajatest ja ka hinnatavast kahtlemata erinev. Siiski peegeldavad Cyrillus Kreegi teoste kohta avaldatud arvamused kujukalt mõnda oma ajastu aspekti. Näiteks olid süüdistused koraalilikkuses ja sõnade sisu mittemõistmises teravalt päevakorral vaid kümnendi algul ja häabusid selgelt paari aasta jooksul. Rahvamuusika kasutamisel osutus tähtsaks selle loominguline arendamine, kuid n-ö laia ja elulist, vene ja nõukogude heliloojate eeskujule tuginevat rahvaviiside arendust rõhutati ainult umbes 1950. aastate keskpaigani ning tollalgi pigem ajalehetekstides kui Heliloojate Liidu töökoosolekutel silmast silma rääkides. Soositud polüfoonilise kompositsioonitehnika puhul ilmnis negatiivse nüansina, et see võib osutada ka mitteotstarbekaks, tehnikaks tehnika pärast, kuid seegi märkus kadus kümnendi lõpupoole. Teoste üldise väljenduslaadi halvustav kritiseerimine, eriti kui sõnad *igav*, *hall* kordusid uute helitööde puhul ikka ja jälle, võis olla loojate jaoks kõige raskemini talutav ning mõjutas ehk enim kogu tollast õhkkonda. Kui aga 1949/1950. aastail oodati sellise kriitika peale autorilt oma „vigade” avalikku

tunnistamist, siis järgnevatel aastatel vähemalt Heliloojate Liidu koosolekutel midagi sellist ei toimunud. Aastate jooksul muutus kolleege hindavate heliloojate sõnavara ja ütlemissaad selgelt lugupidavamaks ning kriitika delikaatsemaks.

Cyryllus Kreegi jaoks pidi enamik 1950. aastate ENHL-i töökoosolekuid ja seal kõlanud hinnanguid olema hingeliselt rusuvad ja vaimu alandavad. Ta osales aruteludel tegelikult harva: isegi neist kahekümnest korrast, kui tema helitöid kuulati, oli ta isiklikult kohal vaid pooltel ning ei võtnud osa ainsastki koosolekust, kus tema teoseid arutluse all ei olnud (Konsa 2003: 7). Nagu juba märgitud, kommenteeris Kreek oma muusikat ja kompositsioonilisi taotlusi väga vähe: paaril korral andis ta selgitusi kasutatud rahvaviiside kohta, mõnel juhul nõustus kriitikaga liiga aeglase tempode osas või oli valmis tegema kupüüre. Neil koosolekutel, kus Kreek viibis, võttis ta vahel sõna ka kolleegide teoste kohta. Tema hinnangud olid eranditult lakoonilised, heatahtlikult konstruktiiivsed ning humoorikad.<sup>252</sup>

Kümnendi lõpul paistis Kreegi hingeline toonus olevat positiivsem. Ta ei osalenud ise küll murdelisel arutelul 1958. aasta novembris, kui tema kooriteosed said ülikiitvaid hinnanguid, kuid paar kuud hiljem „Setu sümfoonia” arutelusel oli ta varasemast jutukam ning talle omaselt sõnamänguline. Sümfooniat tutvustas Kreek läbi huumoriprisma, varjates nii ka teose tegelikku loomisega. Ta ütles: „Esimese ja teise setu kirjutasin möödunud aastal, teise ja kolmanda käesoleval aastal. Hinna järgi ta tuleb välja sümfoonia, muidu aga on süit või ilmsüitu.” (TMM MO257: 1/19). Tõenäoliselt ei olnud heliloojal huvi ega tahtmist näidata „Setu sümfooniast” kohe pärast selle valmimist 1953. aastal, kui Heliloojate Liidus oldi tema suhtes meelestatud valdavalt kriitiliselt. Ta tutvustas oma ainsat sümfooniast alles siis, kui töökoosolekute õhkkond oli muutunud vabamaks ja heatahtlikumaks.

Nagu juba varem kirjeldasin, oli Cyryllus Kreegi 1950. aastate looming õieti hargnenud kolmeks – lihtsateks avalikeks süitideks, „päris” koorimuusikaks ja varjatud kompositsioonideks sadade koraalikaanonite näol. Võimalik, et intellektuaalne pingutus ja hingeline tasakaal, mida pakkusid kaks viimatinimetatud valdkonda, andsid head tuge paljude keeruka aja katsumuste talumiseks.

---

<sup>252</sup> Päril üllatavalt mõjub Kreegi humoorikas repliik kolleeg Leo Tautsi laulu „Tõstkem klaasid näärriööil” kuulamisel 18. detsembril 1951: „Mulle tundub, et koht, kus Stalini terviseks juuakse, peaks tõsisem olema. Viis on üldiselt päris kerge, kuid kui võtta, et jook ei ole ka päris süitu, siis siin on teatud kooskõla olemas.” (TMM MO257: 1/13).



-433-  
119

P. 403.(471). C. 27.5.53.

S  
A

P. 403.(472). C. 28.5.53.

A  
S

Pilt 19. Stalinismiaja varjatud loomingu: kaks näidet Punscheli koraaliraamatu viisidele komponeeritud 500-st neljahäälsest kaanonist (TMM fond M11, n. 2, s. 191)

### 5.3. Cyrillus Kreegi viimased eluaastad

Tallinna Riiklikust Konservatooriumist vallandati professor Cyrillus Kreek vahetult enne 1950/51. õppeaastat. Kodulinna Haapsalus asus ta pärast seda kohe tööd otsima, sest kolmelapselise pere igapäevavajadustele tuli kiire lahendus saada. Kuigi õppeaasta oli juba alanud, leidis Haapsalu Pedagoogilise Kooli juhtkond võimaluse rakendada Kreeki klaveriõpetajana ning sellesse ametisse jäigi ta kuni kooli sulgemiseni 1956. aastal.

Cyrillus Kreegi kui õpetaja eluring oli sel moel justkui oma lähtesse tagasi jõudnud. Haapsalu Pedagoogiline Kool, mis ametlikult avati küll 1945. aastal, luges end Eesti Vabariigi aegse Läänemaa Õpetajate Seminari tegevusjärglaseks ja sama vaimuse kandjaks. LÕS aga oli see kool, kus 1921. aastal muusikaõpetajana suure koormusega tööle asunud noor ja energiline Kreek õppis tõeliselt tundma oma ameti argipäeva ja sai ühtlasi kindluse iseenda valmidusest ja sobivusest sel alal püsivalt töötada. Kolmkümmend aastat hiljem oli ta 61-aastasena samas koolis tagasi, seekord kogenud pedagoogi ning loovisikuna, kes oli äsja pidanud läbi tulema rängast stalinistlikust kadalipust.

Kreek töötas klaveriõpetajana neljal öhtupoolikul nädalas. Korraga oli tema tunnis kolm õpilast, kellest enamikule tuli jagada muusika algteadmisi. Toetudes Kreegi märkmetele (TMM M11: 1/229), alustas ta tõepoolest pilli esmasest tutvustamisest, edasi tegeles sõrmehoiu, ühekäeharjutustega jne. Selline tegevus erines hiljutisest muusikaprofessori tööst nagu öö ja päev, kuid õpilaste meenutuste kohaselt jäi nende õpetaja alati äärmiselt kannatlikuks, heatahtlikuks ja käitus nendega kui võrdne võrdsega (Lumeste 2000: 146). Oma elust ja loominguist Kreek, nagu ikka, palju ei rääkinud, küll aga oli ta huvi tundnud õpilaste tegevuse vastu ja mõnega neist peale tunde kabet (Kreegi kõnepruugis „tamkat“) mänginud. Tollastest kolleegidest suhtles ta jätkuvalt bioloogiaõpetaja Aleksander Lindiga, kellega teda sidus aastakümnetepikkune ühine huvi lindude vaatlemise vastu. Lindi mälestuste järgi käis Kreek koos temaga 1958. aasta sügisel kuu aja vältel igal hommikul lindude rännet vaatlemas ja, olles kuulnud Paralleppa „invasiooni lindudena ilmunud suur-kirjurähnidest“, ruttas viivitamatult neid loendama (Lint 1969). Just Aleksander Lindile saatis Kreek ka oma elu ühe viimase kirja 1961. aasta septembris, milles ta jagab muljeid Väiksel viigil elanud sõtkastest, metspartidest ja vesivuttidest (TMM M11: 1/50).

Teine töökaaslane, kellega Cyrillus Kreegil kujunes neil aastail hea kontakt, oli pedagoogilise kooli füüsikaõpetaja ja entusiastlik muusikamees Tõnu Pao-

mets. Tema oli omal moel üle võtnud Kreegi endise rolli LÕS-i muusikalises tegevuses, juhatades kooli koore, ansambleid, orkestreid ja kohalikke laulupäevi. Muulhulgas tellis Paomets heliloojalt 1957. aastal „Setu süidi” rahvapilliorkestrile, millest plaanis paar osa Haapsalu laulupäeval ette kanda (Kreegi kiri Arrole: TMM M28: 1/8).

Niisiis oli Cyrillus Kreegil küll sõbralik läbikäimine oma õpilaste ja paari kaasõpetajaga, kuid järjest enam eelistas ta olla kodus. See ei tähendanud hoopiski mitte jõudeolekut – Kreegi üksildane loomingu- ja vaimuelu oli endiselt intensiivne. Ta komponeeris erinevates žanrides, mängis klaverit ja valmistus tõsiselt vormistama oma laialdasi teadmisi muusikaloost ja rahvamuusikast kaheks uurimuslikuks käsikirjaks. Esimesest, kavast kirjutada muusikaajalugu, rääkis ta oma õpilasele Alfred Lumestele, lootes temaga koostööd teha (Lumeste 2000: 148). Rahvamuusikauurimuse plaanidest kõneles Kreek Pärt Ellerheinale (Kuusk 1983: 65). Kumbagi ideed ta ellu viia ei suutnud.

Pole teada, mille taha tema plaanid otseselt takerdusid. Oma osa oli kindlasti rahapuudusel ja üha halveneval tervisel, mis kummitasid Kreeki tegelikult kõigil sõjajärgsetel aastatel ja takistasid kõiki tegemisi.<sup>253</sup> Tema viieliikmelise pere ainealine seis muutus tõenäoliselt pärast Kreegi sunnitud lahkumist konservatooriumist varasemast veelgi kitsamaks. Õieti elas ju tollal kehvalt enamik eestlastest. Kreekide puhul suurendas raskusi see, et perepea oli ainus leivateenija ja pidi tõsiselt pingutama, et klaveriõpetaja napile palgale lisa leida. Sissetulekuallikaks oli eelkõige teoste müümine Kunstide Valitsusele, kuid see ei osutunud alati lihtsaks. Tagasihoidliku ja heatahtliku inimesena ei kurtnud ta oma rahamuret ilmselt ei sõpradele ega kolleegidele, kuid oli seda avameelsem kirjades Heliloojate Liidu vastutavale sekretärile Edgar Arrole. Pilt, mis ajavahemikul 1955–1960 Haapsalust teele saadetud kirjadest (asuvad Arro fondis TMM M28: 1/8 ja 1/9) avaneb, on kurb. Peaaegu kõigi kirjade alustuseks teavitab Kreek oma raskest seisust – „Olen nõnda ütelda põhjas. Vaja on elada, aga ilma rahata ei oska läbi saada” või „Minu seisukord on SOS” või „Olen suure rahapuuduses. Kolm last käib koolis, neile [on vaja] jalatsid ja riided muretseda. Talvele vastu minna nõuab tüki julgust”. Pärast oma troostitu olukorra tutvustamist palub ta Arrol astuda samme, et nende teoste noodid, mis on Heliloojate Liidus

<sup>253</sup> Tervisemured vaevasid Kreeki olemasolevatele meditsiinilistele dokumentidele toetudes (TMM M11: 1/12) tõsisemalt alates 1941. aasta lõpust, kui Haapsalu ambulatooriumis välja antud tõendil on diagnoosiks märgitud „Südame ataak meelemärkuse kaotusega”, mille põhjusteks on kirjutatud ületöötamine ja unepuudus. Kahtlemata pidid kõik järgnenud katsumused tervist veelgi nõrgestama. Viimasel elukümnendil kurnasid heliloojat järjest tugevnevalt kõrgvererõhktõbi, arterite sklerosis, südamepuudulikkus, mao ülihappesus ja krooniline gastrit (meditsiinilised dokumendid, TMM M11: 1/12).

läbi kuulatud ja heaks kiidetud, jõuaksid Kunstide Valitsusse ostmiseks. Vahel loodab ta ka, et Arro saab soodsalt mõjutada nende hinda. Küllap Edgar Arro, keda Heliloojate Liidu ajaloost kirjutanud Avo Hirvesoo on iseloomustanud ülima inimesearmastajana (Hirvesoo 2004: 27), püüdis Kreegi aitamiseks teha kõik temast sõltuva. Aga Arro võimuses polnud suunata ei ostu- ega hinnaotsuseid ning Kreegil tuli mõnigi kord pettuda saadud summa suuruses. Siiski paistab kirjadedest, et ta on Edgar Arrole abi eest kogu südamest tänulik. Tema pere aine- line olukord jäi kitsaks komponisti elu lõpuni, kuid loodetavasti leevendas viimaste aastate seisu üleliiduline toetusraha, mis määrati Cyrrillus Kreegile alates 1957. aastast.

Nagu juba varem kirjutatud, käis Kreek 1950. aastatel väga harva Heliloojate Liidu iganädalastel töökoosolekutel ning ei osalenud teadaolevalt ühelgi arvukatest pleenumidest, kongressidest või nõupidamist. Tema ärasõidud kodulin- nast, kontaktid välismaailmaga ja isegi kirjavahetus kahanesid õieti miinimumi- ni. Üheks põhjuseks oli üha kehvemaks muutuv tervis, kuid ehk veelgi olulisem oli tema teadlik ja tahtlik eemaldumine avalikust suhtlusest ja muusikaelust.

Samas kasvas kümnendi lõpuaastail, eriti helilooja läheneva 70. juubeliga seoses kultuuriinstitutsioonide ja muusikaavalikkuse huvi Kreegi isiku ja loo- mingu vastu. Võimuorganid tegid lugupidava žesti 1957. aastal ja nimetasid Kreegi ENSV teeneliseks kultuuritegelaseks. Samal ajal otsustati Kunstide Va- litsuse initsiatiivil publitseerida mahukas kogumik tema koorimuusikast. Väl- jaande ettevalmistajaks määrati Aado Velmet, kes kirjutaski peatselt Haapsallu ja küsis, milliseid laule helilooja avaldada soovib. Võiks arvata, et Kreegi jaoks oli pakkumine rõõmustav ja oluline, kuid tegelikult ta isegi ei vastanud Velmeti kirjale. Too kirjutas 6. oktoobril 1958 uuesti, seekord ametlikus toonis ja üsna nõudlikult: „Kirjastus on planeerinud C. Kreegi koorilaulude väljaandmiseks 1959. aastal 10 trükipoognat, seega on nüüd võimalik välja anda üsna korralik kogu. [...] Kui kogu väljaandmine Sind huvitab, siis palun võrdlemisi kiiresti noodid saata või tuua Tallinna.” (TMM M11: 1/112). Nüüd hakkas ka Kreek ko- gumiku hüvanguks tegutsema ja 25. novembril 1958 teatas Velmet, et noodid on ümberkirjutamisel ja kirjastusega kokkulepe olemas. 1959. aastal ilmuski „Vali- mik koorilaule” – üldse esimene kogumik Kreegi kooriloomingust kokku 36 lau- luga (Cyrrillus Kreek „Valimik koorilaule” 1959, Eesti Riiklik Kirjastus; 210 lk).

Samalaadset kõrvalseisja ja eemalolija hoiakut ilmutas helilooja oma juube- likontserdi ettevalmistamisel. Heliloojate Liit planeeris selle korraldada Estonia kontserdisaalis 3. detsembril 1959. Esialgse kava ja esinejate nimed pani kokku Boris Kõrver ja saatis plaani Haapsallu ülevaatamiseks ja täiendamiseks. Vas-



Pilt 20. Perekond Kreek 5. aprillil 1959. Vasakult: Cyrillus, Jüri, Aleksandra, Maria ja Anne (TMM fond M11, n. 1, s. 128)

tust ei tulnud. Kõrver kirjutas 17. novembril 1959 uue kirja: „Kuna vastust meie kirjale, milles palusime avaldada oma arvamust ja soove Teie juubelikontserdi kava suhtes seni pole saabunud, julgen loota vana eesti tava kohaselt, et Teie vaikimine tähendab nõusolekut.” (TMM M11: 1/72). Juubelikontsert toimus, Kreek oma perega oli kohal, kuulas oma kooriteoste, puhkpillikvinteti ja kahe soololaulu heal tasemel ettekandeid, Harri Külvandi kiitvat sõnavõttu ja koges rohke publiku ja paljude õnnitlejate lugupidamist.<sup>254</sup> Kahtlemata andis selline tähelepanu talle hingelist tuge ja rõõmu.

Pärast juubelikontserti tõmbus Kreek uuesti oma kodulinna vaikusse ja üksildusse, püüdes halvenevast tervisest hoolimata ikka veel komponeerida, saata

<sup>254</sup> Cyrillus Kreegi 70. sünnipäeva tähistamise kontserdi kava 3. detsembril 1959 oli järgmine: Sisesejuhatav sõnavõtt - Harri Külvand; „Meil aiaäärne tänavas”, „Ma kõndisin vainul”, „Meie err” -Kõrgemate Koolide lõpetanute segakoor ENSV teenelise kunstitegelase Alfred Karindi juhatusel; „Oh ma isegi ei tea”, „Tule koju” - Ellen Laidre, klaveril Vaike Vahi; „Võru süit” - ENSV Riikliku Filharmoonia puhkpilliansambel; „Undsel ilmal lätsi ma”, „Humoresk”, „Maga, Matsikene”, „Oles mo heli ennitses” - Eesti Raadio segakoor ENSV rahvakunstniku Jüri Variste juhatusel; „Sirisege, sirbikesed” - Kõrgemate Koolide lõpetanute segakoor, dirigent Alfred Karindi (kontserdi kavaleht, TMM M11: 1/45).

teoseid Heliloojate Liitu ja edasi Kunstide Valitsusele, et oma peret toetada.<sup>255</sup> 1961. aasta suvel alustas Kreekide abielupaar Cyrillus Kreegi eluloo ja mälestuste jäädvustamist: helilooja dikteeris ja abikaasa Aleksandra pani jutu kirja. Sellest tänuväärsest aegamisi kulgevast tööst kirjutas Aleksandra Kreek 24. juulil 1961 Boris Kõrverile: „Saadan siinjuures abikaasa eluloo alguse, mida edaspidi täiendavalt saadan. Teeme vähehaaval tööd siis kui ma näen, et ta tervis on parem. Väsitada ju teda ei või.” (TMM M11: 1/3). Elulookirjutus jäigi kahjuks pooleli üsna algusesse: viimaseks lõiguks on ülevaade Peterburi Konservatooriumi esimese kursuse lõpetamisest. Aga see, mis kirja jõuti panna, on kreegilikult selge, täpne ja vaimukas.

Cyrillus Kreek suri 26. märtsil 1962. aastal. Leinatalitusel 1. aprillil Haapsalu Gümnaasiumi saalis laulsid lahkunud looja muusikat Eesti Raadio ja kõrgemate koolide lõpetanute segakoorid. Viimsel teekonnal Haapsalu Vanale kalmistule saatsid teda sel kõledal ja tuulisel päeval lähedased, sõbrad, austajad, mõned kolleegid ja kogu kodulinna rahvas (Laanpere 1970 ja 1989).

---

<sup>255</sup> 1960. aasta sügisel on Kreek tervise nõrgenedes pöördunud abipalvega Muusikafondi poole ja saanud Aleksei Stepanovilt 18. oktoobril toetava ja südamliku vastuse: „Kallis sm. Kreek! Täna sain Teie kirja ja teatan, et Teile on määratud NSVL Muusikafondi E.V. osakonna poolt ühekordne rahaline toetus 1000 rbl. Ühtlasi teen teatavaks, et ENSV Heliloojate Liit pöördub palvega ENSV Ülemnõukogu Presiidiumi poole, et Teile määrataks riigi poolt rahaline toetus. Samuti püüame asju ajada nii, et Teie tütar saaks ka stipendiumi Tartu Ülikoolis. Meie kõigi palvaim soov on, et Teie tervis paraneks ja et Teie saaksite veel palju teha eesti muusika-kultuuri jaoks! Olge muretu, meie katsume teha kõik, et Teid abistada. Soovin Teile kõige paremat, A. Stepanov” (TMM M11: 1/73).

## 6. Kokkuvõte

„Aegajalt kostab üksik hääl, mis kõneleb sõnu ebaharilikke – imelikke. Temast ei saada aru, ega tahetagi mõista. Ja millest ta ka ei jutustaks, kas Päikesest või Jumalast, ja mille juurde ta ka ei kutsuks, kas valguse, õnne või usu juurde – kõneleja saatuse osutub ikkagi traagiliseks. Mõnikord hüütakse teda meeletuks, siis võetakse teda vastu naeruga, rahva selle naeruga, milles hukkub vaim; ehk hüütakse teda prohvetiks, – siis loobitakse teda kividega.” (Saar 1929: 352).

Nende sõnadega alustas Mart Saar Cyrillus Kreegi 40. sünnipäevale pühendatud artiklit Muusikalehes. Täna, 120 aastat peale Kreegi sündi, on olukord muutunud. Meie käsutuses on ühe muusika kaudu kõnelnud loovisiksuse, Cyrillus Kreegi elukäik ja loomepärand lõpetatud tervikuna. See annab võimaluse näha tema saatuse traagikat, aga ka heledamat poolust. Samuti on meil võimalus leida ja tõlgendada neid tähendusi, mis Kreegi isikule ja loomingule on andnud ajakihistused, mis jäävad tema aja ja meie aja vahele.

Käesolev töö – biograafiline jutustus Cyrillus Kreegist – oligi katse käsitleda, mõista ja mõtestada loovisiksuse rikka eluterviku, tema loominguga ja ümbritseva muusikaelu tahke ja tähendusi. Püüdsin selles ühendada unikaalset – kordumatu indiviidi elukäiku – ja universaalset – Eesti muusikaelu erinevates valdkondades toimunud protsesse. Teisisõnu, keskendusin üksikisiku uurimisele tema ajastu kontekstis ja püüdsin konstrueerida olnud ühe inimese elukirjutuse kaudu.

Sellisest ülesandest tulenevalt oli töö peamiseks käsitusviisiks biograafiline meetod, kuid kaasasin aspekte ka struktuuriajaloost kui muusikaelu kirjeldamiseks otstarbekast vaatlusviisist, samuti ideid paigafilosoofiast. Biograafilise meetodi rakendamisel lähtusin põhiliselt kronoloogilise kirjutuse printsiibist ning käsitlesin biograafia subjekti eelkõige muusikabiograafiliselt, st heliloojana ja muusikaelu edasivijana. Vaatlesin komponeerimise osatähtsust Kreegi elukäigus, tõin välja heliloojat inspireerinud muusikalisi allikaid, isikuid, ideid ja muusikaelulisi impulsse. Siiski ei pidanud ma võimalikuks kirjutada biograafiat ja teoste loomislugu sünkroonselt, et vältida vahetute seoste tekkimist komponisti elusündmuste ja tema loominguga vahel.

Struktuuriajaloo komponente kasutasin, käsitledes mõnesid institutsioone (Haapsalu meeskoor, maakondlikud laulupäevad, Tallinna Konservatoorium, Heliloojate Liit jm) ja muusikat mõjutanud ideid (stalinistlik kultuuriideoloogia jm), näidates, kuidas üksikud, näiteks kohalikul tasandil toimunud struktuurid on vastastikes sidemetes, olles samas osastruktuurideks teistes, suuremates struktuurides (kohalik meeskoor kui osa Eesti meeskooriliikumisest, ENHL kui üleliidulise heliloojate organisatsiooni lokaalne institutsioon jne). Paigafilosofia aspektist vaatlesin Kreegi suhestumist tema „paigaga” – Haapsalu ja Läänemaaga, püüdes näidata, kuidas üksikisik kujundab oma tegevustega ümbritsevat kultuurikeskkonda, aga ka seda, kuidas paik mõjutab loovisiksuse eluviisi, valikuid ja loometööd.

Linnulennult veel kord Cyrillus Kreegi elukäigule ja loojaisiksusele tagasi vaadates toon sellest välja järgmised olulised etapid, aspektid ja kokkuvõtlikud üldistused.

Cyrillus Kreegi lapsepõlv ja nooruse rännuaastad olid sihtide ja (muusikaliste) huvide selginemise periood. Sünnikodu keskkond Läänemaal, isa eeskuju ja toetus ning esimesed muusikaõpetajad Haapsalus andsid hea võimaluse ja oma ajas suhteliselt soodsa lähtealuse Kreegi muusikalise ande ja huvi avaldamiseks. Peterburi aastad – konservatooriumiõpingud, kunstielamused, kaaslaste vastastikused mõjutused, süvenemine rahvamuusikasse ning iseseisva elu kogemused – kujundasid selgelt need valdkonnad ja huvid, mis hakkasid edasistel aastatel määrama Kreegi elukäiku ning tema kohta ja panust Eesti heliloomingus ja muusikaelus.

Haapsallu kolimisest (1921) alanud ligi kahekümneaastasel perioodil oli Cyrillus Kreek tihedamalt ja aktiivsemalt kui ühelgi teisel eluetapil seotud praktilise muusikutegevusega: muusika õpetamise, dirigeerimise ja kontsertide korraldamisega. Helilooja pühendas hulgaliselt aega ja energiat pedagoogitööle mitmes linna koolis, andes Eesti muusikahariduse aspektist kõige olulisema panuse algkooliõpetajaid koolitavas LÕS-is. Haapsalu sega- ja meeskoor tegutsesid Kreegi juhatusel varasemast märksa süsteemsemalt ning õppisid rohkesti uut repertuaari. Linna kontserdielu toimis kuni 1930. aastate keskpaigani suuresti Cyrillus Kreegi eestvedamisel ning rikastus paljude uute teostega, eriti vokaalsümfooniliste suurvormidega. Piirkonnas elavate rannarootslaste muusikaeluga ühendas Kreeki muusika õpetamine Rootsi Eragümnaasiumis ning eestirootslaste laulupeo korraldamine 1933. aastal.

Arutledes, kuidas suhestusid Cyrillus Kreegi kaks aastakümnet kestnud laialdase ja aktiivse muusikaelulise tegevusega Haapsalus tema loomingulised



huvid ja heliloojaidentiteet, saab välja tuua kaks aspekti. Esiteks: oma peamise inspiratsiooniallika, rahvamuusika varusid täiendas Kreek tol perioodil põhiliselt õpilaste kaudu, kirjutades nende ettelaulmise järgi üles sadu viise. Uue valdkonnana ilmus sel ajal helilooja ellu eestirootslaste rahvamuusika, millest teda huvitasid eelkõige rahvapärased koraaliviisid. Neid käis ta spetsiaalselt kogumas kahel korral, lisaks kirjutas ümber teiste kogujate materjali, saades lõpus oma valdusse 270 rannarootsi viisivarianti.

Teine rõhutamist vääriv aspekt Kreegi kui komponisti seostest Haapsalu muusikaeluga on tõik, et olles küll peamiselt koorihelilooja, ei käsitanud ta linna koore oma loomingu interpretidena. Kõige tõenäolisemalt oli põhjus selles, et ta hindas enda helitöid kohalike kooride jaoks liiga komplitseerituiks, kuigi oli ise dirigendina lauljaid raskete teostega küllalt palju treeninud. Ehkki just 1920. aastatel komponeeris Kreek ka lihtsamaid koorilugusid (nt „47 rahvaviisi segakoorile“, 1925–1927), ei soovinud ta ilmselt end oma kultuurikeskkonna jaoks portreterida üksnes selliste laulude autorina.

Nõnda võib öelda, et Cyrillus Kreek, kes kujundas oma paiga kontserdielu ja muusikalist keskkonda küll paljude meistriteoste esituste abil, ei kaasanud sellesse protsessi iseenda helitöid ja ei hellitanud loojana illusioone oma teoste kõlamise osas kodukandis. Ometi oli paik – Haapsalu ja Läänemaa – talle elu- ja loomekohana nii oluline, et hoolimata asjaolust, et kaaslinlaste jaoks jäi tema isiksuse tähtsaim komponent – heliloojaks olemine – pea tundmatuks, ei tulnud tal mõttesegi kolida suuremasse kultuurikeskusse: Tartusse või Tallinna.

1940. aastal alanud aeg oli Eesti muusika ja kõigi loovisiksuste jaoks keerukas ja dramaatiline, sest edasisi aastaid dikteerisid võõrvõimud ja sõda ning inim- ja kultuurivaenulikud totalitaarsed ideoloogiad. Cyrillus Kreegi ellu tõi 1940. aasta uued väljakutsed Tallinna Konservatooriumi õppejõuna ja Heliloojate Liidu organiseerimiskomisjoni liikmena. Loominguliselt õnnelikuks osutusid 1943. ja 1944. aasta, mil ta komponeeris Olav Rootsi tellimusel orkestripalu, mida erinevalt enamikest teistest teostest sai ta kõrgetasemelistes esitustes kuulata. Staliniistlike repressioonide otseseks ohvriks sattus Kreek 1950. aastal, kui ENHL-is anti hukkamõistev hinnang tema teostele ning ta vallandati professorikohalt konservatooriumis. Edasised suhted Heliloojate Liiduga jäid vastuoluliseks ja muutlikuks. Enamikusse teostest, mida komponist töökoosolekutel tutvustas, suhtuti kriitiliselt. Aja jooksul vähenes seal aga tuntavalt otseselt parteiliste suuniste leksikast pärinev kriitika ning kümnendi viimastel aastatel pälvisid Kreegi mõned helitööd suurt tunnustust. Samas erinesid hinnangud selgelt sõltuvalt teoste žanridest: puudusi leiti eelkõige rahvamuusika alusel kirjutatud süitides,

üksikuid kooritöid hinnati positiivselt. Tõenäoliselt käsitas Kreek ka ise oma tollaseid kompositsioone diferentseeritult, andes suurima loomingulise ja intellektuaalse panuse koraalikaanonitesse, mida ta kirjutas avalikkuse eest varjatult, vaid iseenese tarbeks, ning üksikutesse komplitseerituma helikeelega kooriteostesse. Olles küll hädavajalikul määral kontaktis HL-iga, eelistas Cyrillus Kreek oma elu viimasel kaheteistkümnel aastal aktiivsest muusikaelust eemale tõmbuda, andes kodulinnas 1950. aastate esimesel poolel klaveritunde ja püüdes toime tulla üha kasvavate terviseprobleemidega.

Cyrillus Kreegi vaimse ja loomingulise maailma lahutamatu osa oli kirg püüdeva enesearenduse ja täienemise poole. Ta soetas aastate vältel endale aukartustäratavalt suure noodi- ja raamatukogu ning kasutas seda aktiivselt musitseerimiseks, teoste analüüsimiseks, helitööde kuulamisel raadiost ja oma teadmiste kasvatamiseks eelkõige muusikaalal.

Heliloojana oli Cyrillus Kreek erakordselt viljakas, kelle aastakümnetepikkust komponistielu iseloomustab stabiilsus ja süstemaatiline põhjalikkus oma loominguliste huvide teostamisel ning enesele seatud eesmärkide täitmisel. Kreegi mõtlemisele oli omane teose esmase idee leidmine varem olemasolevast muusikalisest materjalist: rahvaviisidest, luterlikest kirikukoraalidest ja nende rahvapärastest teisenditest. Nende muusikaliste allikate kompositsioonilisel käsitlemisel rakendas Kreek erinevaid võtteid ja tehnikaid, eriti sageli kontrapunktilist arendust ja kaanonitehnikat.

Cyrillus Kreegi loominguline päris kodu oli koorimuusika. Koor oli koosseis, mille võimeid ja võimalusi tundis ta väga hästi, kirjutades ometi valdavalt muusikat, mis oli tema kaasaegsete kooride jaoks liiga keerulise helikeelega. Kooril on kandev roll Kreegi suurvormide hulgas kaalukaimas teoses, „Requiemis“, ning varem kirjutatud koorimuusika arranžeringud moodustavad ka enamiku helilooja olulisematest orkestriteostest, 1943/44. aastatel loodud paladest ja süitidest.

Kui paigutada Cyrillus Kreegi teosed mõtteliselt ajateljele, siis võib välja tuua järgmised tinglikud perioodid. Esimene: julgetest kõlalistest ja kompositsioonitehnilistest otsingutest kantud kasvuaeg, värske ja uudsena mõjunud helimaailm, mille olulisemate tähistena kõrguvad „Talvine õhtu“ (1915), „Vaimulikud rahvalaulud“ I ja II vihik, Taaveti laulud ning perioodi lõpetava meistriteosena „Requiem“ (valminud 1927). Teine periood: 1930. aastate algusest kuni 1944. aastani, mil rahvapäraste koraaliviiside süstemaatilise läbitöötamise viljana valmisid „443 vaimulikku rahvaviisi“ kolmehäälsele naiskoorile (1931–1937) ning

Olav Rootsi ettepanekul orkestripalad varasemate teoste alusel (1943/44. aastal). Kolmas periood: 1940. aastate teisest poolest kuni 1950. aastate lõpuni. Kreegi loominguliik oli siis jaotunud kolmeks – n-ö ajatu, varjatud ala, mis sisaldas 650 meisterlikku koraaliteemadele komponeeritud kaanonit, avalik valdkond, kuhu kuulusid rahvaviiside alusel kirjutatud lihtsakoelises väljenduslaadis süüdid, ning küpse koorimuusika ala, mille parimad näited olid „Ma tulen hilja“, „Lauliku omaksed“ ja „Undsel ilmal lätsi ma“.

Cyrillus Kreegi teoste esituste lugu on suhteliselt lakooniline. Helilooja eluajal kuulus avalikku kontserdiellu kümnekond kooriteost, kuni 1940. aastani „Requiem“ ning hiljem mõned orkestrile ja puhkpilliansamblitele kirjutatud helitööd. Väheste esituste põhjused on peitunud nii muusikaelulistes protsessides, paljude teoste kompositsioonitehnilises komplitseerituses kui ka helilooja isiksuseomadustes. Cyrillus Kreegi teoste uus elu algas helilooja 100. sünniaastapäeva paiku, mil avalikku muusikaellu sai ilmuda vaimulikele tekstidele kirjutatud koorimuusika. Oieti näib, et Kreegi loomingu tähendus ja tähtsus on nii Eestis kui ka mujal maailmas jätkuvalt kasvamas. Võibolla on esitajate ja kuulajate hulgas endast täna märku andmas need, kelle jaoks tema looming on oluline ja kõnekas? Sest „iga suurteos, mis pole tekkinud ajanõuete rahuldamiseks, loob kord need, kellele ta määrat. Vahel võib selleks kuluda mitu inim põlve. Sisuraskete teoste edasilikumine on ses mõttes ikka väga aeglane“ (Semper 1931: 422).

Vaadeldes tänase pilguga Kreegi helitööde rohkust ja mõtiskledes nende kunstiväärtuse üle, jälgides tema teoste käekäiku aastatepikku järjest suureneva tuntuse ja tunnustuse poole ning uurides helilooja elukäiku, kuhu komponeerimine kuulus sama loomulikult nagu igapäevane leib, saab tõdeda üht – Cyrillus Kreegi oli esmalt ja eelkõige helilooja. Ometi tahtis ja jõudis ta osaleda aktiivselt erinevates muusikaelu valdkondades: muusikahariduses, kooride ja orkestrite juhtimises, kontsertide korraldamises, rahvamuusika kogumisel, muusikaorganisatsioonide töös. Käesolev uurimus Cyrillus Kreegist keskendubki põhiliselt neile aastakümnetele, mil tema elus oli Eesti muusikaelu aspektist vaadatuna kõige aktiivsem aeg. Need olid esmalt 1921–1940, kui Kreegi seotus oma kodulinna muusikaeluga olid märkimisväärselt oluline. Teine põhjalikult käsitletud periood oli ajavahemik 1941–1956, mil Kreegi elukäigus ja muusikaloomingus peegeldusid Eesti muusikaelus toimunud põhjalikud muutused ja ideoloogiline survestatus kõige kõnekamalt. Ent varane, 1921. aastale eelnenud periood Kreegi elukäigus ja Eesti muusikaelus jäi siinse elukirjutuse fookusest kõrvale. Mitmesuguste kultuurielu struktuuride, loominguliste ja ideoloogiliste protsesside põimumiselt on 20. sajandi kaks esimest aastakümnet aga äärmiselt palju

tahuline ja põnev aeg. See vääriks kahtlemata omaette mahukat uurimust. Samuti ootab põhjalikku käsitlust Peterburi kultuurielu, kuhu 19. sajandi lõpu- ja 20. sajandi alguskümnenditel koondus märkimisväärselt palju eesti kultuuri nii haritlaste, muusikaelu, hariduse kui ka seltsitegevuse näol. Selle aja ja valdkondade põhjalik uurimine ja lahtikirjutamine on vägagi perspektiivne ja veel üks valge laik, mis meie muusikalookirjutuses vajab täitmist.

Käesoleva töö viimase vaadena Cyrrillus Kreegile ja tema muusikale toon veel ühe Mart Saare 80 aasta taguse mõtiskluse: „Kes Kreegi loomingusse süveneb, sellel avaneb täies ulatuses tema kõlaliste kujundite keel ja see imetleb, kui orgaaniline, selge ja terve see keel on. Edasi avanevad kõrgemad suhtuvused, avaneb, kui saledalt, kooskõlastatult ja loogiliselt on kõik nõusse viidud, mida tema oma loomingus on ilmutand. Tema viirastustes on teatud läbipaistvus, mis siiski ei osutu tühjuseks, mittekaalutlevus, mis siiski ei osutu mitteolemasoluks ja täieline kokkukõlavus, mis ei osutu vaikimuseks – ja need kõik sulavad kaugete saladuste horisondil ülimasse seletamatusse harmooniasse. Ja lõppeks ülima rõõmuga saab see aru, et Kreegi looming on ilusa harmoonilise maailma ka igavikus hundava piiritu elu kõlaline ilmutus.” (Saar 1929: 353).

## Summary

### Cyrillus Kreek and Musical Life in Estonia

Cyrillus Kreek (1889–1962) was a productive composer, music teacher, conductor and folk music collector, whose life, works and activities have not been written about much so far. There are three short biographies that have been published (the authors are Neeme Laanepõld (1974) and Tiia Järg (1989 and 2003)) and some articles about some particular compositions and life periods. At the same time, Kreek's musical creation has been performed more frequently and it has been highly appreciated in both Estonia and abroad, especially after Estonia regained its independence. All this has caused a greater need for a closer study.

The principal aim of this dissertation is to examine Cyrillus Kreek's life and associate it with the musical life processes in Estonia. I have attempted to show how the composer's life, creation and activities as a practicing musician were in a mutual relationship with the social and cultural context of his time.

Cyrillus Kreek's life overlapped different social and cultural eras that entailed significant changes in the music field. Still, the aim of this work is not to describe the general panorama of the Estonian musical life of his time, instead I have concentrated only on the processes, events, places and institutions that were directly or indirectly related to Cyrillus Kreek's life. The principal subject of this dissertation is Cyrillus Kreek and his biography, through which different aspects of musical life have been looked at. In other words, the aspects of musical life are chosen and examined from a person-centered perspective.

Kreek earned his recognition on both international and national level as an outstanding composer – that is, for his musical works, although this dissertation is not a monograph about his musical works. I have studied his works in connection with the musical background at the time, described the historical circumstances in which his works were born, and showed how the orders from different institutions (e.g. concert organizations, the Composers'

Union) influenced Kreek's creative activities; I have outlined, if, and how his works got to the stage of being performed and how they were received by the audience. I have also discussed the importance of composing in Kreek's daily life, pointed out the impulses that influenced his works and tried to describe the development of his way of composing. Considering this approach, the main purpose is not to analyze his particular works *per se*. The aim is to portray the composer through his composition and point out the processes of the musical life through his works.

The dissertation consists of six chapters. The first (Introduction) investigates theoretical and methodological issues that have inspired this research. That emanates from writings of music biography. This music biography centers on the documentation and interpretation of events, influences and relationships in Kreek's life; the musical tradition and the intellectual milieu of his time. Also aspects from structural history method are used (as addressed by Carl Dahlhaus) due to their appropriateness to describe the working processes of music institutions. I have used the structural history approach to observe the small town choir movement as an individual structure that is simultaneously part of the whole structure of the choir movement of Estonia, as well as the Estonian Composers' Union as a part of the Composers' Union of the Soviet Union etc. I have also used some aspects of philosophy of place due to the fact that an important characteristic of Cyrillus Kreek was his unusual commitment to the place where he was born and raised – Läänemaa (West County) and Haapsalu, a small town in the west coast of Estonia. The set of questions that I have expanded upon that are based on philosophy of place is as follows: what is the source of Kreek's commitment to a particular place? How big is the area that Kreek felt to be „his place”? What was his place like in the sense of nature conditions and the lifestyle of the local people, what were the characteristics of the cultural life and traditions? How and with what intent did Kreek evolve his place?

The second chapter of this dissertation („The early years of Cyrillus Kreek and his musical influences”) is dedicated to Kreek's childhood and youth, to the people who taught him and to the influences he got from the years of studying in St Petersburg. One of the most important persons in Cyrillus Kreek's early years was his father Gustav (Konstantin) who was a school teacher in Läänemaa and on Vormsi island. From his father he inherited a well balanced nature, thoroughness in everything he embarked upon, musical interests and the desire to work as a teacher. Kreek gained his musical education at the St Petersburg Conservatoire, as most of the Estonian musicians did at the time.

At first, his major was the trombone, but from 1912 on he studied composition and theoretical subjects. From 1911 Kreek, as a student, went on expeditions to collect folk music in Estonia. First under the auspices of the Estonian Student Union, then in collaboration with Estonian National Museum and later on his own. He also copied down material collected by others and wrote down folk songs from many of his students. In this manner, Kreek formed his personal folk music „archive” which consisted of about 5500 songs and is now located at the Museum of Theatre and Music in Tallinn. The most important reason for Kreek to collect folk tunes was to draw inspiration from them and musical ideas for his compositions. Kreek’s credo was national-romantic and his belief was reflected in his compositions through the use of folk songs: the composer wrote in 1911 that when a folk song „has been elaborated, it goes back to the people again.”

The most important parts of this study are the third, fourth and fifth chapters. In chapter 3 („Cyrillus Kreek as the leader of musical life in Haapsalu and Läänemaa in the 1920s and 1930s”), I have given my observations of the years 1921–1940, when Kreek was very actively involved with advancing the musical life of Haapsalu and his county. He worked as a music teacher in a local high school, the Teachers’ Seminar and the high school for Estonian Swedes. He mostly based his work as a music teacher on folk music: in the lessons they sang folk songs and wrote down folk melodies. He also considered it important that his students be able to sing and play church chorales and Estonian choir works on piano. When he taught music history, he often played fragments of the works of Western composers, especially Wagner’s operas on the piano.

Cyrillus Kreek was also actively practicing as a choir conductor in Haapsalu. He conducted local men’s and mixed choruses and brought significant changes into their repertoire: he was the first in Haapsalu to start teaching and performing large musical compositions including an orchestra, a choir and soloists, e.g. Cherubin’s „Requiem”, Haydn’s „Die Schöpfung”, excerpts of Händel’s oratorios („Samson”, „Messiah” etc). He brought together all Haapsalu’s choruses and musicians to perform such works. He also worked as the artistic director of many open-air song festivals, he chose the repertoire and conducted choirs of up to a thousand singers. A remarkable fact is that he very seldom included his own composition in the program of the song festivals.

Kreek’s versatile musical activities in Haapsalu included Estonian Swedes. In fact, Kreek was (and still is) our only professional composer to have shown deep interest in the unique music culture of the Swedes living on the Estonian coasts. Kreek apparently triggered their musical life and through this also their national

identity. He became the only music teacher at the only Swedish gymnasium, he played a central role in choosing the repertoire for the first Swedish song festival, conducting the joint choir rehearsals and the song festival itself in 1933. Kreek was also deeply interested in their folk music, especially the folk hymns: he went out to collect folk music twice, he recorded music on phonograph tape and wrote it down; he copied materials gathered by other collectors, and finally – he arranged all these folk hymns for 3- and 4-voice choirs.

To summarize, we can conclude that Cyrillus Kreek worked in Haapsalu for 20 years and became the pioneer and the leader of the local musical life. At the same time Haapsalu as a quiet and peaceful beach town offered him emotionally a lot: the composer often took walks in the forest and by the seashore, he observed nature, especially birds and plants. Kreek's relationship and contacts with „his place“ were diverse and mutually enriching.

Chapter 5 of this dissertation („The dictates of political power over composers, their works and musical life“) is dedicated to Kreek's biography and Estonian musical life in the 1940s and 1950s. This timeframe was a very difficult one for Estonian composers and the whole culture in general: the totalitarian ideology and the occupation regime of the Nazi Germany and the Soviet Union dictated the musical life, compositions and the life of the composers. These years were difficult for Cyrillus Kreek as well and entailed some big changes. In 1940 he was invited to teach theoretical music subjects in Tallinn Conservatoire, he was also one of the founding members of the Estonian Composers' Union. Paradoxically, the years of war (1941–1944) were very productive and fulfilling for him. Olav Roots, the conductor of the Symphony Orchestra of the Estonian Broadcasting Company at the time, asked Kreek to arrange some of his earlier works for a symphony orchestra. Kreek composed 30 pieces and the orchestra performed almost all of these, and on a high artistic level. These concerts received very positive reviews.

The first few post-war years were quite uneventful in Estonian music but the period that started in 1948 could be named an era of total stalinism. Moscow, headed by the Central Committee of the Communist Party, directly dictated what the musical compositions should be like: music had to be simple, melodic, in accordance with the musical taste of the common worker. In several documents of the Central Committee, musicians were accused of „bourgeois nationalism“ and conformation to Western culture. These decisions caused many musicians and composers to be repressed. The most difficult year for Cyrillus Kreek was 1950, when his musical works were condemned by the Composers' Union and



he was forced out from the professor's position in Tallinn Conservatoire. After that he lived a quiet and isolated life in his hometown Haapsalu with very little communication with the cultural public.

The central, chapter 4 („Creative and spiritual world of Cyrillus Kreek“) is dedicated to portraying Cyrillus Kreek as a composer – how his creation came to be and how it was performed and received. At first, I have described the importance of composing in his daily life, how it was his highest priority that was characterized by decades long stability, which was not affected by the different situations and obstacles of extraneous life. Secondly, I have given my observations of his most significant musical inspiration sources, composition techniques, more important genres and works. The most important features that I have brought out are the following: Kreek was an extremely productive composer with the total of more than two thousand works. Kreek can be almost exclusively regarded as a choral composer; the number of his instrumental works is small compared with that of his choral works. Most of his works are based on borrowed musical material, folk music, but sacred music as well. Some of his greatest and most elaborate choral works are based on folk music, e.g. „Sirisege, sirbikesed“ („A harvest song“) and „Maga, maga Matsikene“ („Sleep well, my little Matthias“), but hundreds of small choral pieces as well. Kreek's dominating composition technique was the counterpoint method in all its specific forms, especially canon. Folk hymn melodies were of great importance to him: he used practically all of the folk hymn melodies, both Estonian and Estonian Swedish, in his compositions. The period of 1931–1937 saw the creation of his most grandiose project: he composed 443 arrangements for 3-part female choir on those folk hymn melodies. In addition to folk music, his works also originated from chorales, the most important part of which were 500 chorale canons on the basis of the material in Punschel's chorale book (written from 1949 to 1955). Kreek was the author of the first Requiem of Estonian music, the first recital of his „Requiem“ with text in Estonian language took place in 1929.

Kreek's works were not performed a lot during his lifetime. Some of his choral songs were in the repertoire of the Estonian Song Festivals, but most of his music was unknown to the public. There are several reasons for this situation. Many of his works are technically so complicated that only very skilled professional choruses are able to sing them. Also, Kreek was a very humble person, he did not promote his music to the choir conductors, nor did he include them in the repertoire of his own choruses. Many of his works, especially the works with religious implications, were ill-suited to the ideological context of his time. All

this caused him to be relatively unknown during his lifetime. His music started to be performed a lot more about 100 years after his birth.

In chapter 4, I have also discussed Cyrillus Kreek as an educated intellectual. During the years he had compiled an enormous library consisting of thousands of books and scores. He played most of the works on the piano with his friends. He listened to a lot of music from the radio. He wrote notes into many scores and analyzed several musical works. Kreek held notebooks and chronicles about his spiritual and intellectual activities for decades: he wrote punctual data regarding the creation of his works (time and place of the composition, the musical material he used), he also collected and wrote down information on most miscellaneous things: music pieces he had heard, folk music and traditions, ornithological observations and so on. During many decades Kreek wrote thousands of score pages, copying and arranging other composers' works that interested him. With all these intellectual activities and chronicles, the most intriguing feature is that at no point in time did he give any emotional judgement with any word, nor did he express his attitude (likes or dislikes for something). The decades long spiritual evolution did not serve any practical use or purpose.

The continuous composing and spiritual self-improvement was simply Cyrillus Kreek's way of life that was not changed or hampered by the volatile affairs of culture or politics and not even his „own place“ – the habitat in a small province town.



---

## Illustratsioonide nimekiri

1. Cyrillus Kreek 1935. aastal (TMM fond M11, n. 1, s. 120)
2. Cyrillus Kreegi vanemad Konstantin ja Maria Kreek (Neeme Laanepõllu raamatust „Cyrillus Kreek 1889-1962”, ilm 1974)
3. Kungla seltsi liikmed umbes 1905. aastal. Esireas paremalt kolmas on Cyrillus Kreek, tagumises reas paremalt seitsmes August Tamberg (TMM fond M11, n. 1, s. 124)
4. Peterburi Konservatooriumi üliõpilased Johannes Muda (Helila) ja Cyrillus Kreek 1911. aastal (TMM fond M11, n. 1, s. 121)
5. Cyrillus Kreek 1920. aasta maikuus (TMM fond M11, n. 1, s. 119)
6. Cyrillus Kreek abikaasa Maria ja poegade Peetri ja Toriga 1920. aastate algupoolel (Jüri Kreegi erakogust)
7. Läänemaa Õpetajate Seminari peahoone Uuemõisas (Anne Kreegi erakogust)
8. Cyrillus Kreek Läänemaa Õpetajate Seminari õpilastega 1923. aastal (Anne Kreegi erakogust)
9. Heli seltsi segakoori kontserdi kava aastast 1930 (TMM fond M11, n. 1, s. 39)
10. Haapsalu Meeslaulu Ühingu kümnenda sünnipäeva kontserdi kava. Kontsert toimus 7. novembril 1937 Haapsalu Gümnaasiumi saalis (TMM fond M11, n. 1, s. 40)
11. Läänemaa III laulupidu 28. ja 29. juunil 1925. Kooride üldjuht oli Cyrillus Kreek (Anne Kreegi erakogust)
12. Cyrillus Kreegi juubelikontsert 18. veebruaril 1940 Estonia kontserdisaalis. Paremalt: Riho Päts, Cyrillus Kreek, Aleksandra Kreek ja Eesti Vabariigi peaminister Jüri Uluots (TMM fond M11, n. 1, s. 129)
13. Lehekülj Läänemaa Õpetajate Seminari õpilastelt kirjutatud rahvaviisikogust. Anton Pruuli lauldud „Muhumaa ja Virtsu väin” oli Cyrillus Kreegile mitmel korral inspiratsiooniallikaks (TMM fond M11, n. 1, s. 330)
14. „Talvine õhtu”, noore looja meistriteose käsikiri (TMM fond M11, n. 2, s. 115)
15. Näide rahvapäraste koraalivariantide kolmehäälsetest töötlustest, mida 1930. aastatel valmis kokku 443 (TMM fond M11, n. 2, s. 141)
16. Üks sadadest andmelehtedest, kuhu Kreek kirjutas üles fakte heliloojate ja nende loomingu kohta (TMM fond M11, n. 1, s. 250)
17. Riigi Ringhäälingu sümfooniaorkestri dirigent Olav Roots (ajalehest Eesti Sõna 6.06.1943)
18. Lehekülj Cyrillus Kreegi loomingupäevikust 1950. aasta mai- ja juunikuust (TMM fond M11, n. 1, s. 21)
19. Stalinismiaja varjatud looming: kaks näidet Punscheli koraaliraamatu viisidele komponeeritud 500-st neljahäälsest kaanonist (TMM fond M11, n. 2, s. 191)
20. Perekond Kreek 5. aprillil 1959. Vasakult: Cyrillus, Jüri, Aleksandra, Maria ja Anne (TMM fond M11, n. 1, s. 128)

## Allikad ja kirjandus

### Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum:

#### Cyrillus Kreegi isikufond TMM M11. Nimistu 1.

##### Säilikud:

- 1-5: Biograafilised materjalid
- 6-8: Teenistuslikud dokumendid
- 9-15: Olustikulised dokumendid
- 16: Materjalid heliloomingu eest saadud honorari kohta
- 17-24: Helitööde nimekirjad
- 25-41: Kavalehed
- 42-45: Kavalehed (kontserdid Cyrillus Kreegi teostega)
- 46-118: Kirjad
- 119-134: Fotod
- 135-154: Kutsekaardid
- 155-178: Telegrammid, õnnitlused
- 179-193: Ajalehelõiked
- 194-209: Pisitrükised
- 210-227: Käsikirjalised materjalid. Märkmed
- 228-262: Käsikirjaline õppematerjal
- 263-270: Cyrillus Kreegi isa materjalid
- 271-287: Sugupuu materjalid
- 288-299: Rahvalooming
- 300-316: Rahvalaulude kogumisega seotud materjalid
- 317-368: Rahvalaulud (tekstid, reisikirjeldused, viisid)
- 369-376: Mälestused Cyrillus Kreegist

#### Cyrillus Kreegi isikufond TMM M11. Nimistu 2.

##### Säilikud:

- 1-20: Vokaalsümfooniline looming
- 21-61: Sümfooniline looming
- 62-89: Teosed puhkpilliorkestrile
- 90-94: Rahvapillilood
- 95-114: Instrumentaalkammerlooming
- 115: Käsikirjaline noodiraamat
- 116-201: Segakoorilooming
- 202-214: Teiste looming Kreegi seades segakoorile

- 215–235: Meeskoorilooming  
236–245: Naiskoorilooming  
246–255: Vokaalkammerlooming  
256–257: Massilaulud  
258–271: Kreegi koostatud klaviirid teiste loomingust  
272–306: Kreegi seaded puhkpilliorkestrile teiste loomingust  
307–489: Käsikirjaline noodikogu (peamiselt Kreegi ära kirjad teiste loomingust)

Edgar Arro isikufond TMM M28  
Evald Laanpere isikufond TMM M148  
Karl Leichter'i isikufond TMM M159  
Olav Rootsi isikufond TMM M258  
Peeter Süda isikufond TMM M1  
Tuudur Vettiku isikufond TMM M347  
Heliloojate Liidu fond TMM MO257

Ento, Rudolf 1967. Mälestusi Cyrillus Kreegist I maailmasõja päevilt. Käsikiri. TMM M11: 1/372.

Kreek, Cyrillus 1961. Cyrillus Kreek'i elulugu. Käsikiri [üles kirjutatud Aleksandra Kreek]. TMM M11: 1/3.

Laanpere, Evald 1970. Mälestuskilde Cyrillus Kreegist. Käsikiri. TMM M148 [inventeerimata fond].

Laanpere, Evald 1978. *Konservatooriumi päevilt 1944–1950*. Käsikiri. TMM M148 [inventeerimata fond].

Laanpere, Evald 1980. *Eluloolisi märkmeid 1900–1944*. Käsikiri. TMM M148 [inventeerimata fond].

Leichter, Karl [koost] 1939. *Cyrillus Kreek. Voldemar (Vladimir) Kreek'ilt saadud andmed*. Käsikiri. TMM M159: 1/400.

Lint, Aleksander 1969. [Mälestusi]. Käsikiri. TMM M11: 1/50.

Saar, Theodor 1964. *Minu mälestused Cyrillus Kreegist*. Käsikiri. TMM M11: 1/371.

Uustalu, Jüri 1973a. *Mõnda muusikaelust Haapsalus I osa*. Käsikiri. TMM MO39: 1/2.

Uustalu, Jüri 1973b. *Mõnda muusikaelust Haapsalus II osa*. Käsikiri. TMM MO39: 1/3.

Vettik, Tuudur 1966. [Mälestusi Cyrillus Kreegist]. Käsikiri. TMM M347: 1/79.

**Eesti Rahvaluule Arhiiv:**

Eesti Üliõpilaste Seltsi rahvaluulekogu (EÜS) [1875–1917] IX

**Eesti Riigiarhiiv:**

Kunstide Valitsuse arhiiv ERA R-1205

Tallinna Riikliku Konservatooriumi arhiiv ERA R-2018

Lukk, Bruno 1950. *Tallinna Riikliku Konservatooriumi aruanne Kunstide Valitsuse juhatajale sm. Laossonile, Kõrgema hariduse ministeeriumi kunstikõrgkoolide osakonna juhatajale sm. Brjuškoviile, NSVL MN juures asuva õppeasutuste Kõrgema juhtimise ülemale sm. Grigorjevile*. Käsikiri. ERA f. R-1205 n. 2 s. 660

TLÜ Akadeemiline Raamatukogu Baltika osakond:

Kallas, Enda 1982. *Mälestusi Läänemaa Õpetajate Seminarist*. Käsikiri.

## Perioodika:

*Eesti Sõna* 1941.–1943. aastakäigud. Tallinn: Haridusdirektoorium [1941–1945].

*Linna Teataja* 1941 [september–detsember]. Tallinn

*Lääne Elu* 1928.–1938. aastakäigud. Haapsalu [1928–1940].

*Muusikaleht* 1924.–1940. aastakäigud. Tallinn: Eesti Lauljate Liit.

*Teater ja Muusika: lava- ja muusikakunsti ning kirjanduse ajakiri* 1941. Tallinn: Eesti NSV Kunstidevalitsus. Nr 4, 5 ja 6.

*Sirp ja Vasar* 1940.–1941. aasta; 1945.–1958. aastakäigud. Tallinn: Perioodika [1940–1989].

## Helisalvestised ja noodid:

*Cyrellus Kreek. Kooriloomingut. Хоровые произведения* 1981. [Heliplaat. C10-14529-30 Мелодия] Tallinn: Tallinna Heliplaadistuudio.

*Cyrellus Kreek. Vaimulikud rahva viisid*. 1989. [Heliplaat. A10 00557 002 Мелодия]. Eesti Filharmoonia Kammerkoor, dirigent Tõnu Kaljuste. Tallinn: Tallinna Heliplaadistuudio.

*Cyrellus Kreek Requiem in C minor for tenor, mixed choir and orchestra. Musica sacra*. 2007. [CD] Performed by Mati Turi, tenor, Piret Aidulo, organ, Estonian National Opera Chorus, Girl's Choir Ellerhein, Estonian National Opera Symphony Orchestra, Arvo Volmer, conductor. Tampere: Alba.

*Cyrellus Kreek Requiem. Tõnu Kõrvits Kreegi vihik*. 2008. [CD] Eesti Filharmoonia Kammerkoor, Tallinna Kammerorkester, dirigent Tõnu Kaljuste. Sandhausen: Tonstudio Teije van Geest.

*Eesti lauluvara: koorilaulude antoloogia I* 1925. Toim Mart Saar, Cyrellus Kreek, Anton Kasmets. Eesti Lauljate Liit. Tallinn: Ühiselu.

*Eesti Meeslaul. I sari: Anded 1–50* 1940. Eesti Lauljate Liidu Meeskooride sektsiooni väljaanne nr 67, Tallinn: Ühiselu.

*III Läänemaa laulupeo laulud* 1925. [Koost Cyrellus Kreek] Haapsalu.

- Kreek, Cyrillus 1989. *Taaveti laulud. Davids Psalmen/The psalms of David/Daavidin virret*. Koost ja eessõna Anu Kõlar. Tallinn: Eesti Muusikaühing.
- Kreek, Cyrillus 1959. *Valimik koorilaule*. Koost Aado Velmet, toim Raimond Lätte. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Kreek, Cyrillus 1989. *Vaimulikud rahvaviisid: segakoorile. I ja II vihik*. Koost ja eessõna Anneli Unt. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kreek, Cyrillus 1989. *Kaks eestirootsi vaimulikku rahvalaulu/Två estlandssvenska andliga folkvisor*. [Rootsi]
- Kreek, Cyrillus 1990. *Segakoorilaule*. Koost Ahti Raias. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kreek, Cyrillus 1992. *Eesti vaimulikud rahvaviisid naiskoorile. I*. Toimetanud ja eessõna Mart Humal. Tallinn: Muusika.
- Kreek, Cyrillus 1996. *75 kaanonit segakoorile eesti vaimulikele rahvaviisidele I*. Toimetanud ja eessõna Mart Humal. Tallinn: Muusika.
- Kreek, Cyrillus 1996. *75 kaanonit segakoorile eesti vaimulikele rahvaviisidele II*. Toimetanud Mart Humal. Tallinn: Muusika.
- Kreek, Cyrillus 1996. *Eesti vaimulikud rahvaviisid naiskoorile. III*. Koost Mart Humal. Tallinn: Muusika.
- Kreek, Cyrillus 1996. *Eesti vaimulikud rahvaviisid naiskoorile. IV*. Koost Mart Humal. Tallinn: Muusika.
- Kreek, Cyrillus 1997. *Requiem c-moll: tenorile, segakoorile ja orkestrile*. Klaviir. Tallinn: SP Muusikaprojekt.
- Kreek, Cyrillus 1998. *25 geistliche Volkslieder für gemischten Chor*. Bühl/Baden: Antes; Karlsruhe: edition 49.
- Kreek, Cyrillus 2001. *Requiem c-moll: tenorile, segakoorile ja orkestrile*. Partituur in C. Redigeerinud Mati Kuulberg. Tallinn: SP Muusikaprojekt.
- Kreek, Cyrillus 2002. *Musica sacra: kuus vaimulikku laulu orkestrile*. Partituur. Tallinn: SP Muusikaprojekt.
- Kreek, Cyrillus 2004. *Vanad jõulud. Jõulu mälestusi*. Partituur. Tallinn: SP Muusikaprojekt.
- Kreek, Cyrillus 2004. *Kromaatiline süit Peeter Süda orelipaladest*. Partituur. Tallinn: SP Muusikaprojekt.
- IX Eesti Üldlaulupeo laulud Tallinnas 1928. 1926*. Toim Anton Kasemets. Tallinn: Eesti Lauljate Liit.



**Kirjandus:**

- Aarelaid, Aili 1998. *Ikka kultuurile mõeldes*. Tallinn: Virgela.
- Aarma, Liivi 2004. *Kuuda Seminar 150: ülevaade ja lühielulood*. Mahtra Talurahvamuseumi Toimetised nr 1. Juuru.
- Aavik, Juhan 1969. *Eesti muusika ajalugu IV. Kunstmuusika. Eesti Vabariigi aeg*. Stockholm: Eesti lauljaskond Rootsisis väljaanne.
- Adler, Guido 1885. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft – *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* 1. S 5–20.
- Adson, Artur 1925. Ernst Enno: Viiekümnenda sünnipäeva puhul. *Looming* nr 6. Lk 482–486.
- Adson, Artur 1938. Ernst Enno luulepärandus. Erak luuletajate peres. Kahekõned enda ja loodusega – *Vaba Maa*. 12.02.
- [A.H.K.] Läänemaa seminari õpilaste orkestrist 1930 – *Muusikaleht* nr 2. Lk 55–56.
- Allmann, Margus 1998. Olav Roots Ringhäälingu sümfooniaorkestri dirigendina – *Kultuur Eestis sõja-aastail 1941–1944*. Toim Kaalu Kirme, Maris Kirme. Tallinna Pedagoogikaülikooli Toimetised. Humaniora A10. Lk 64–71.
- Alttoa, Villem 1936. Ernst Enno kaastööliste mälestuses – *Eesti Kirjandus* nr 9. Lk 385–389.
- Alwer, Hans (Otto August) 1922. *Eesti kuurort Haapsalu*. Haapsalu: K.-Ü. Lääne.
- Alver, Hans 1993. Mälestusi suveõhtuist Promenaadil – *Läänemaa minevikus ja tulevikus*. Koost ja toim Voldemar Pinn. Haapsalu: Ülemaailmsete Läänlaste Päevade Peakomisjon. Lk 42–45.
- Ammas, Andres 1983. *Muusikaõpetus Läänemaa Õpetajate Seminaris 1921–1931*. Kursusetöö. Käsikiri. Tallinna Riikliku Konservatooriumi muusikapedagoogika kateeder.
- Annist, Sirje 2002. Ajaloomuseumi protsess 1945.–46. aastal – *Tuna. Ajalookultuuri ajakiri* nr 3. Lk 40–57.
- Annuk, Eve 2003. Totalitarismi ja/või kolonialismi pained: miks ja kuidas uurida nõukogude aega. – *Võim & kultuur*. Koost Arvo Krikmann ja Sirje Olesk. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti kultuuriloo ja folkloristika keskus. Lk 13–40.
- Annuk, Eve 2006a. *Ilmi Kolla ja tema aeg. Biograafilise lähenemisviisi võimalusi Nõukogude aja uurimise kontekstis*. Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Annuk, Eve 2006b. Uuriija rollist ja eetikast biograafilise uurimise kontekstis Ilmi Kolla kirjavahetuse näitel – *Võim ja kultuur*. 2. Koost ja toim Mare Kõiva. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti kultuuriloo ja folkloristika keskus.
- Ariste, Paul 1935. Eesti-rootslased – *Rootsi*. [Koguteos] Toim Bernhard Linde. Tallinn: Varak. Lk 146–148.
- Aulis, Urve; Lepnurm, Hugo 1975. Vokaalsümfoonilised suurvormid – *Eesti muusika II*. Koost Artur Vahter. Tallinn: Eesti Raamat. Lk 272–305.
- Boström, Mathias 2004. De svarfangade koralerna. Förutsättningar för uppteckning, inspelning och utgivning av folkliga koraler 1925–45 – *Gamla psalmmelodier. En bok om folkliga koraler, insamling och forskning*. Stockholm: Svensk Visarkiv. S 79–103.
- Bourdieu, Pierre 2003. Biograafiline illusioon – *Praktilised põhjused. Teoteooriast*. Tõlk Leena Tomasberg. Tallinn: Tänapäev. Lk 90–100.

- Buttimer, Anne 1993. *Geography and the Human Spirit*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Chamberlayne, Prue; Bornat, Joanna; Wengraf, Tom (Ed) 2000. *The Turn to Biographical Methods in Social Science: Comparative Issues and Examples*. London; New York: Routledge.
- Cyrillus Kreek *Personaalnimestik*. Koost Tiina Lõhmuste, Imbi Potter. Toim Rita Hellermäa. Tallinn: Eesti NSV Riiklik Kultuurikomitee, Eesti Rahvusraamatukogu.
- Dahlhaus, Carl 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Hans Gerig.
- Dahlhaus, Carl 1982. *Aesthetics of Music*. Transl by William W. Austin. Cambridge University Press.
- Dahlhaus, Carl 1983. *Foundations of Music History*. Transl by J. B. Robinson. Cambridge University Press.
- Danell, Sven 1999. *Kuldrannake*. Mälestusi rannarootslastest. Tõlk Anu Saluäär. Tartu: Ilmamaa.
- Danuser, Hermann 1990. Biographik und musikalische Hermeneutik: Zum Verhältnis zweier Disziplinen der Musikwissenschaft – *Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*. Hrsg von Josef Kuckertz. Laaber. S 571–601.
- Dijk, Teun Adrianus van 2005. *Ideoloogia: multidistsiplinaarne käsitus*. Tõlk Merit Karise. Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Eesti arvudes 1920–1935* 1937. Tallinn: Riigi Statistika Keskbüroo.
- Eesti Julgeolekupolitsei aruanded 1941–1944: Eesti üldine olukord ja rahva meeleolu Saksa okupatsiooni perioodil politseidokumentide peeglis* 2002. Koost Tiit Noormets. Tallinn: Eesti Rahvusarhiiv.
- Eesti noodid 1918–1944 I. Bibliograafia* 2001. Koost Ülle Tamm ja Valve Jürisson. Tallinn: Eesti Rahvusraamatukogu.
- Eesti NSV Teataja 1940*. Tallinn: Eesti NSV Ministrite Nõukogu Asjadevalitsus.
- Eesti NSV Teataja 1941*. Tallinn: Eesti NSV Ministrite Nõukogu Asjadevalitsus.
- Eesti raamat 1941–1944: 1941. a. september – 1944. a. september. Estonica 1941–1944* 1997. Koost Janika Tomingas, toim Anne Ainz. Tallinn: Eesti Rahvusraamatukogu.
- Eesti rahvaviiside korjamine. Kolmas aruanne, 10. aprillist 1906 kuni 26. märtsini 1907* 1907. Tartu: Eesti Üliõpilaste Selts.
- Eesti rahvaviiside korjamine. Kaheksas aruanne, 27. märtsist 1911 kuni 26. märtsini 1912* 1912. Tartu: Eesti Üliõpilaste Selts.
- Eesti Statistika 1939*. Tegevtoimetanud A. Tooms. Tallinn: Eesti Statistika 1922–1943.
- Eesti õigekeelsussõnaraamat: ÕS* 2006. Koost Tiiu Ereht, Tiina Leemets, Sirje Mäearu, Maire Raadik; toim Tiiu Ereht. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.
- Eesti X üldlaulupidu ja Eesti I muusikapidustused 22.–25. VI 1933 Tallinnas* 1933. Tallinn: Eesti Lauljate Liidu väljaanne nr 50.
- Eesti XI üldlaulupeo juht: 23.–25. VI 1938 Tallinnas* 1938. Tallinn: Eesti Lauljate Liidu väljaanne nr 110.
- EK(b)P Keskkomitee VIII pleenumi stenogramm – *Akadeemia* 1998 nr 12, lk 2656–2686; 1999 nr 1, lk 191–222; nr 2, lk 415–446; nr 3, lk 639–670; nr 6, lk 1311–1342. Tõlk Mart Arold, Jaan Isotamm.

- Elango, Õie 1972. *Hariduspoliitika ja õpetajaskond kodanlikus Eestis 1919–1940*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Ellerhein, Pärt 2007. *Elutee*. Haapsalu.
- Ernesaks, Gustav 1947. XII üldlaulupidu eesti rahva suure koorilaulutraditsiooni jätkajana – 12. üldlaulupeo juht. Tallinn: Ilukirjandus ja Kunst. Lk 29–37.
- Glahn, Denise von 2003. *The Sounds of Place: Music and the American Cultural Landscape*. Boston: Northeastern University Press.
- Grönberg, Artur 1932. *Kuurort Haapsalu*. Haapsalu: P. Tamverki kirjastus.
- Haapsalu kirikukroonika 1849–1940/Kirchenchronik zu Hapsal 1849–1940* 1999. Tõlk Maria Salumäe. Haapsalu: EELK Lääne Praostkond, EELK Haapsalu Püha Johannese Kogudus.
- Haav, Kaarel; Ruutsoo, Rein 1990. *Eesti rahvas ja stalinlus: ajalugu ja tänapäev*. Tallinn: Olion.
- Hirvesoo, Avo 1984. *Eesti NSV Heliloojate Liit 40*. Tallinn: NSVL Muusikafondi EV Osakond.
- Hirvesoo, Avo 1994. Kui platsi puhtaks tehti (1939–1944): ehk kuhu jäid meie muusikud – Teater. Muusika. Kino nr 8/9. Lk 73–77.
- Hirvesoo, Avo 1995. Sõja-aastate muusikaelust ja raadiomuusikast – Teater. Muusika. Kino nr 11. Lk 87–91.
- Hirvesoo, Avo 1996. *Kõik ilmalaanen laiali: lugu Eesti pagulasmuusikutest*. Tallinn: Kupar.
- Hirvesoo, Avo 2004. Eesti NSV Heliloojate Liit – Eesti Akadeemiline Helikunstnike Selts. Eesti NSV Heliloojate Liit. Eesti Heliloojate Liit 80. Koost ja toim Kaja Irjas. Tallinn: Eesti Muusika Infokeskus. Lk 21–32.
- Holst, Juta 2003. Rannarootslane Eestis, eestirootslane ja medelsvensson Rootsis. – *Lääne-maa Muuseumi Toimetised VII*. Haapsalu. Lk 57–73.
- Hugo Riemanns Musik Lexikon* 1929. Elfte Auflage. Berlin: Max Hesses Verlag
- Humal, Mart 1989. Vaimulikest kaanonitest Cyrillus Kreegi hilisloomingus – Teater. Muusika. Kino nr 11. Lk 43–46.
- Humal, Mart 1990. Saateks – *Cyrillus Kreek Segakoorilaule*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Humal, Mart 1996. Eessõna – *Cyrillus Kreek 75 kaanonit segakoorile eesti vaimulikele rahvaviisidele I*. [Noot] Toim Mart Humal. Tallinn: Muusika. Lk 3–4.
- Humal, Mart 2003. *Cyrillus Kreek ja eestirootsi rahvapärased koraalivariandid*. Käsikiri. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Humal, Mart 2007. Cyrillus Kreegi Taaveti laulud nr 22 ja 84: motiiv ja kontrapunkt – *Uuringuid tonaalstruktuuridest. Sissejuhatus ja neliteist analüütilist etüüdi*. Tõid muusikateooria alalt III. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia. Lk 92–97.
- Hunt, Kadri 2004. *Eesti rahvapäraste koraaliviiside varieerimisest. Kaheteistkümne koraali variantide võrdlus ja analüüs*. Magistritöö. Käsikiri. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Ilves, Lehte 2008. Humoorikas inimene, erakordne helilooja. – *Lääne Elu* 19.06.
- Исаков, Сергей 2004. Эстонские общества и организации в Петербурге в XIX – первые годы XX в. и их культурно-просветительская деятельность – *Россия и Балтия. Остзейские губернии и северно-западный край в политике реформ Российской империи 2-я половина XVIII в. – XX в.* Москва: Российская Академия Наук, Институт Всеобщей Истории. Стр 156–187.

- Isotamm, Jaan 1998. Sissejuhatus [EK(b)P Keskkomitee VIII pleenumi stenogramm] – *Akadeemia* nr 12. Lk 2656–2660.
- Jaago, Kalev; Tarandi, Tuuli 2003. Kungla seltsist ja selle raamatukogust – *Läänemaa Muuseumi Toimetised VII*. Haapsalu. Lk 89–100.
- Jolly, Margaretta [Ed] 2001. *Encyclopedia of life writing: autobiographical and biographical forms 1*. London; Chicago: Fitzroy Dearborn.
- Juhatuskiri korjajale* 1920. Tartu: Muinaswara Päästetoimikond.
- Järg, Tiia 1977. Rahvuslikult omapärane – *Sirp ja Vasar* 29.04.
- Järg, Tiia 1985. Kellele on pühendatud Kreegi „Requiem” – *Teater. Muusika. Kino* nr 10. Lk 76–79.
- Järg, Tiia 1989a. Cyrillus Kreek [Eessõna] – *Cyrillus Kreek Personaalnimestik*. Koost Tiina Lõhmuste, Imbi Potter. Toim Rita Hellermaa. Tallinn: Eesti NSV Riiklik Kultuurikomitee, Eesti Rahvusraamatukogu. Lk 7–14.
- Järg, Tiia 1989b. *Cyrillus Kreek 1889–1962*. Tallinn: Eesti Muusikaühing.
- Järg, Tiia 1989c. Lehitsedes käsikirjalist noodiraamatut – *Teater. Muusika. Kino* nr 11. Lk 33–42.
- Järg, Tiia 1999. Cyrillus Kreek 110 – *Sirp* 3.12.
- Järg, Tiia 2002. Cyrillus Kreek teel maailma (Kreegi *Requiem*’i noodiväljaannetest ja tekstiprobleemidest) – *Teater. Muusika. Kino* nr 4. Lk 45–50.
- Järg, Tiia 2003. *Cyrillus Kreek: Composer/Helilooja*. Toim Kaja Irjas. Tallinn: Eesti Muusika Infokeskus.
- Järg, Tiia 2007. Cyrillus Kreek ja tema muusika on täna kõnekad – *Postimees* 31.05.
- Jürgenson, Aivar 2004. On the Formation of the Estonians` Concepts of Homeland and Home Place – *Pro Ethnologia 18: Culture and Environments*. Tartu: Eesti Rahva Muuseum. Lk 97–114.
- Jürisson, Johannes; Vahter, Artur 1975. Koorilooming – *Eesti muusika II*. Tallinn: Eesti Raamat. Lk 65–125.
- VIII Eesti laulupeo juht 30. juuni, 1., 2. juuli 1923 1923*. Tallinn: Eesti Lauljate Liidu väljaanne.
- Kaks maad – kaks vähemusrahvust* 1999. Haapsalu: Rannarootsi Muuseum.
- Kalda, Maie 2002. Vana kaader järel-eesti ajal võimalusi proovimas. – *Kohandumise märgid*. Koost ja toim Virve Sarapik, Maie Kalda, Rein Veidemann. Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus. Lk 55–66.
- Kallas, Oskar [Eesti Üliõpilaste Selts] 1904. Eesti muusikasõpradele – *Postimees* 24.03.
- Kant, Edgar 1999. *Linnad ja maastikud*. Tartu: Ilmamaa.
- Kant, Edgar 2002. Tartu Ülikooli tegevusest ja võitlusist Eesti ülikooli pärast 1941–1944 – *Akadeemia* nr 2. Lk 253–273.
- Kant, Edgar 2007. *Eesti rahvastik ja asustus*. Koost Ott Kurs. Tartu: Ilmamaa.
- Kariis, Helga 1993. Mälestusi – *Läänemaa minevikus ja tulevikus*. Koost ja toim Voldemar Pinn. Haapsalu: Ülemaailsete Läänlaste Päevade Peakomisjon. Lk 47–51.
- Karjahärm, Toomas; Luts, Helle-Mai 2005. *Kultuurigenotsiid Eestis. Kunstnikud ja muusikud 1940–1953*. Tallinn: Argo.

- Karjahärm, Toomas; Sirk, Väino 2001. *Vaim ja võim: Eesti haritlaskond 1917–1940*. Tallinn: Argo.
- Kasema, Maarja 2002. Eesti Kultuurkapitali Helikunsti Sihtkapital rahvusliku muusikakultuuri toetajana 1925–1941 – *Rahvuslikkuse idee ja eesti muusika 20. sajandi algupoolel*. Eesti Muusikaloo Toimetised 6. Koost Urve Lippus. Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia. Lk 79–172.
- Kasemets, Anton 1925. Tänavused laulupeod ja laulupäevad. Läänemaa 3. laulupidu 28. ja 29. juunil s.a. Haapsalu – *Muusikaleht* nr 7. Lk 101–106.
- Kasemets, Anton 1937. *Eesti muusika arenemislugu*. Tallinn: Eesti Lauljate Liidu kirjastus.
- Kasemets, Anton 1939. Cyrillus Kreek 50-aastane. Juubilari tegevusest ja loomingust – *Muusikaleht* nr 12. Lk 215–219.
- Kaulitz-Niedeck, Rosa 1992. [saksa keeles 1930] *Haapsalu – Põhjamaade Veneetsia*. Tõlk Aino Luukas. Haapsalu: toimetanud ja kirjastanud Voldemar Pinn
- Kipper, Jüri 1982. Mälestusi Cyrillus Kreegist – *Tööraha Lipp* 27.03.
- Kirme, Maris 1998. Karl Leichter – Eesti Sõna muusikaarvustaja – *Kultuur Eestis sõja-aastail 1941–1944*. Toim Kaalu Kirme, Maris Kirme. Tallinna Pedagoogikaülikooli Toimetised. Humaniora A10. Lk 57–63.
- Knight, David B. 2006. *Landscapes in Music: Space, Place, and Time in the World's Great Music*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- III Läänemaa Laulupeo eeskavad 28. ja 29. juuni 1925* 1925. Haapsalu: III Läänemaa laulupeo toimkonna väljaanne.
- Kolovski, Oleg 1989. Sissejuhatus C. Kreegi kooripolüfoonia stilistikasse – *Cyrillus Kreek 100. Juubeliürituste koondkava*. Tallinn: ENSV Riiklik Kultuurikomitee. Lk 18–19.
- Konsa, Eeva 2003. *Hinnangud Cyrillus Kreegi teostele Eesti NSV Heliloojate Liidus aastatel 1950–1962*. Muusikateaduse osakonna proseminaritöö. Käsikiri. Eesti Muusikaakadeemia.
- Kotta, Kerri 2009. Kolm plaati eesti klassikast: Cyrillus Kreegi „Requiem“ kaks ettekannet ja „Eesti heliloojad V“ – *Teater. Muusika. Kino* nr 1. Lk 84–90.
- Kraav, Märt 1968. Sümfooniakontsert unustatud suurteosega – *Sirp ja Vasar* 17.05.
- Kreegipuu, Tiiu 2007. Eesti kultuurielu sovetiseerimine: Nõukogude kultuuripoliitika eesmärgid ja institutsionaalne raamistik aastatel 1944–1954 – *Eesti NSV aastatel 1940–1953: Sovetiseerimise mehhanismid ja tagajärjed Nõukogude Liidu ja Ida-Euroopa arengute kontekstis*. Koost Tõnu Tannberg; toim Mart Orav. Eesti Ajalooarhiivi Toimetised 15 (22). Tartu: Eesti Ajalooarhiiv. Lk 352–388.
- Kreek, Konstantin 1928. Gustav Kree – Konstantin Kreek. Enese kirjutatud elulugu – *Kuuda Seminar ja tema kasvandikud. Kogukene Eesti hariduse ajaloo andmeid*. Kogunud Mihkel Neumann Tallinn. Lk 139–142.
- Kurepalu, Jaan 1982. Mälestusi Cyrillus Kreegist – *Tööraha Lipp* 27.03.
- Kurg, Õie 1991. Ühe muusikutee kroonikast: Adolf Vedro – *Teater. Muusika. Kino* nr 3. Lk 85–89.
- Kuusk, Priit 1983. Cyrillus Kreek ja eesti rahvamuusika – *Muusikalisi lehekülgi III*. Tallinn: Eesti Raamat. Lk 45–68.
- Kõlar, Anu 2001. Cyrillus Kreek „Requiem“ [Eessõna] – *Cyrillus Kreek Requiem c-moll. Partituur*. Tallinn: SP Muusikaprojekt.

- Kõlar, Anu 2002a. Eesti luterlik kirikumuusika 1930. aastatel: institutsioonidest, ideoloogiast, repertuaarist – *Rahvuslikkuse idee ja eesti muusika 20. sajandi algupoolel*. Eesti Muusikaloo Toimetised 6. Koost Urve Lippus. Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia. Lk 173–269.
- Kõlar, Anu 2002b. Cyrillus Kreegi elu- ja loomingulugu aastail 1940–1950 – *Läänemaa Muuseumi Toimetised VI*. Haapsalu. Lk 93–108.
- Kõlar, Anu 2002c. Cyrillus Kreek Musica sacra [Eessõna] – *Cyrillus Kreek Musica sacra. Kuus vaimulikku laulu orkestrile. Partituur*. Tallinn: SP Muusikaprojekt.
- Kõlar, Anu 2003. Kolm uuendust eesti kirikumuusikas 20. sajandi esimesel poolel – *Artikleid ja arutlusi eesti kirikumuusikast*. Toim Anu Kõlar ja Heidi Heinmaa. Tallinn: EELK Kirikumuusika Liit; Koge. Lk 49–64.
- Kõlar, Anu 2004a. Folk Hymns as a Source of Cyrillus Kreek's Composition – *Fontes Artis Musicae* 51, 3/4. Pp 315 – 321.
- Kõlar, Anu 2004b. Cyrillus Kreek och estlandssvenskarnas musik – *Gamla psalmmelodier. En bok om folkliga koraler, insamling och forskning*. Stockholm: Svensk Visarkiv 2004. S 137–149.
- Kõlar, Anu 2008. [CD annotatsioon] – *Cyrillus Kreek Requiem. Tõnu Kõrvits Kreegi vihik*. Eesti Filharmoonia Kammerkoor, Tallinna Kammerorkester, dirigent Tõnu Kaljuste. Sandhausen: Tonstudio Teije van Geest. Lk 4–12.
- Kõlar, Anu 2009a. Cyrillus Kreek ja eestirootslaste muusika – *Läänemaa Muuseumi Toimetised XII*. Haapsalu: Läänemaa Muuseum. Lk 71–88.
- Kõlar, Anu 2009b. Cyrillus Kreek muusikaõpetajana Läänemaal – *Muusikalise kontegetikkuse ühendused identiteedi ja diferentsiga*. Koost ja toim Airi Liimets. Tallinn: Tallinna Ülikooli kirjastus. Lk 253–270.
- Kõomägi, Eduard 1934a. Läänemaa laulupäev ja kontserdid – *Lääne Elu* 10.07.
- Kõomägi, Eduard 1934b. Sügisene muusikakiri Haapsalust – *Muusikaleht* nr 9. Lk 176–177.
- Kõrvits, Harri 1949. Muusikateaduse ja -kriitika olukorrast Eesti NSV-s. EN Heliloojate Liidu esimehe kt. H. Kõrvitsa ettekandest EN Heliloojate Liidu üldkoosolekul 13. märtsil 1949. a. – *Sirp ja Vasar* 19.03.
- Kõrvits, Harri 1950. Eesti nõukoguliku heliloomingu saavutusi kümne aasta jooksul – *Nõukogude Eesti 1950. a. üldlaulupeo teataja nr 2*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus. Lk 144–173.
- Küng, Andres 1991. *Rootslaste jälgedes: inimesi ja olukordi rootslaste asualadel Eestis*. Tallinn: Kupar.
- Кандинский, А. 1973. Беляевский кружок – *Музыкальная Энциклопедия 1*. Москва: Советская Энциклопедия, Советский Композитор. Стр 404–405.
- Laanepõld, Neeme [koost] 1974. *Cyrillus Kreek 1889–1962*. Tallinn: Eesti NSV Kultuuriministerium, Teatri- ja Muusikamuuseum.
- Laanpere, Evald 1989. Mälestuskilde – *Reede* 17.11.
- Laikmaa, Ants 1915. Avalik hüüd Haapsalu suvituskoha külje all oleva Parali metsa hävitamise vastu – *Päevaleht* 24.01.
- Laikmaa, Ants 1929. Miks Haapsalu suvituskohast kipub teiste omasuguste varju jääma? – *Päevaleht* 23.10.
- Laikmaa, Ants 2001. [1924] Curriculum vitae – *Kas tõesti mina?* [Ants Laikmaa. Kirjad läbi elu]. Koost Vaike Tiik. Tartu: Ilmamaa. Lk 7–36.

- Lass, Elena 2006. *Ringhäälingu orkester aastatel 1939–1944*. Muusikateaduse bakalaureuse-töö. Käsikiri. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Leichter, Karl 1943a. Ringhäälingu erikontsert – *Eesti Sõna* 24.04.
- Leichter, Karl 1943b. Dohnányi sümfoonia ja C. Kreegi orkestripalad – *Eesti Sõna* 11.05.
- Leichter, Karl 1943c. Sümfooniakontsert eesti helitöödest – *Eesti Sõna* 30.05.
- Leichter, Karl 1943d. Esimene sümfooniakontsert – *Eesti Sõna* 3.10.
- Leichter, Karl 1997 [1939]. Cyrillus Kreek 50-aastane – *Keset muusikat*. Koost Maris Kirme. Tartu: Ilmamaa. Lk 333–336.
- Lemba, Theodor 1923. Noorteühing „Tungla” kontsert – *Päevaleht* 25.04.
- Lemba, Theodor 1929. Uute helitööde kontsert – *Päevaleht* 22.10.
- Lenneberg, Hans 1988. *Witnesses and Scholars. Studies in Musical Biography*. New York: Gordon and Breach.
- Lippus, Urve 1993. The Tradition of Folk Hymn Singing in Estonia and an Introduction to the Estonian-Swedish Collections of Hymn Variants – *IAH Bulletin*. Nr 21. Pp 68–80.
- Lippus, Urve 2005. Sissejuhatusesks. Muusikaelu muusikaloo ainena – *Muusikaelu Eestis* 20. sajandi algupoolel. Eesti Muusikaloo Toimetised 7. Koost Urve Lippus; toim Kadri Steinbach. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia. Lk 7–15.
- Lippus, Urve 2006. The Estonian Tradition of Folk Hymn Singing – *Spiritual Folk Singing – Nordic and Baltic Protestant Traditions*. Ed by Kirsten Sass, Sven Nielsen. Forlaget Kragen. Pp 41–65.
- Lippus, Urve 2007. Meestelaulu traditsioon Eestis ja nõukogudeaegne RAM – *Meeskoor ja meestelaul*. Eesti Muusikaloo Toimetised 8. Koost Urve Lippus. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia. Lk 110–159.
- Lotman, Juri 1999a. Õigus biograafiale. Teksti ja autori isiksuse tüpoloogilisest suhestatusest – *Kultuurisemiootika. Tekst-kirjandus-kultuur*. Tallinn: Olion. Lk 365–385.
- Lotman, Juri 1999b. Jumala tahe või hasartmäng? Seaduspärane ja juhuslik ajalooprotsess – *Semiosfäärist*. Koost Kajar Pruul. Tallinn: Vagabund. Lk 124–137.
- Lumeste, Alfred 2000. Stalini-aegsed jõulud Kreegiga – *Õpetajaks õppimas. Haapsalu Õpetajate Seminar/Haapsalu Pedagoogiline Kool*. Toim Ellen Lindström. Haapsalu. Lk 145–148.
- Lundberg, Dan 2004. „Det vore I hög grad önskligt att hela detta insamlade material bleve publicerat” – *Gamla psalmmelodier. En bok om folkliga koraler, insamling och forskning*. Stockholm: Svensk Visarkiv. S 35–57.
- Lässig, Simone 2004. Toward a Biographical Turn? Biography in Modern Historiography – *Modern Historiography in Biography – German Historical Institute Bulletin* 35. (Fall 2004) Pp 147–155.
- Läti, Hilja 1988. Läänemaa ja kunstnikud – *Läänemaa ja läänlased*. Tallinn: Perioodika. Lk 64–77.
- Läänemaa Õpetajateseminar 1921–1931* 1931. Haapsalu: Läänemaa Seminari väljaanne.
- Läänemaa Ühisgümnaasium 1928: kooli 10-aastase juubeli mälestuseks* 1928. Haapsalu: Läänemaa Ühisgümnaasium.
- Läänemaa. Rahvastik, asulastik ja liiklemine* 1939. Tartu Ülikooli majandusgeograafia seminari üllitised nr 23. Tartu: Eesti Kirjanduse Selts.

- Läänemaa. Üldosa: maateaduslik, majanduslik ja ajalooline kirjeldus 1938. Toim H. Haberman, E. Kant, H. Kruus. Tartu: Eesti Kirjanduse Selts.
- Lüdig, Mihkel 1929. Cyrillus Kreegi „Requiem“ C-moll – *Muusikaleht* nr 10. Lk 293–296.
- Malpas, Jeff 1998. Finding Place: Spatiality, Locality, and Subjectivity – *Philosophy and Geography III: Philosophies of Place*. Lanham: Rowman & Littlefield. Pp 21–43.
- Maripuu, Meelis 2001. Eesti juutide holokaust ja eestlased – *Vikerkaar* nr 8/9. Lk 135–146.
- Markson, Mirja; Liimets, Airi 2009. Legendaarne muusikaõpetaja Jaan Pakk: vaateid elu- ja tegevuskäigule ning metaindividuaalsusele – *Muusikalise kontegellikkuse ühendused identiteedi ja diferentsiga*. Koost ja toim Airi Liimets. Tallinn: Tallinna Ülikooli kirjastus. Lk 271–297.
- Mertelsmann, Olaf 2007. „Sovetiseerimise“ mõistest – *Eesti NSV aastatel 1940–1953: Sovetiseerimise mehhanismid ja tagajärjed Nõukogude Liidu ja Ida-Euroopa arengute kontekstis*. Koost Tõnu Tannberg; toim Mart Orav. Eesti Ajalooarhiivi Toimetised 15 (22). Tartu: Eesti Ajalooarhiiv. Lk 13–29.
- Mikiver, Kristi 2000. Eestirootslaste hariduslikud olud ja koolid 1919–1939 – *Forseliuse sõnumid* nr 7. Lk 21–24.
- Moberg, Carl-Allan 1939. De folkliga koralvarianterna på Runö – *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 21. S 9–47.
- Murumägi, Gülnar 1990. *Roman Haavamägi 1891–1964*. Lühiülevaade kunstniku elust ja loomingust. Viljandi: Kiir.
- Männik, Maris [litereerija] 1985. *Olav Rootsi mälestusõhtu Teatri- ja Muusikamuuseumis 27.02*. Stenogramm. TMM M258.
- Neuman, Leonhard 1919. Eesti helikunstist. (Eesti helitööde kontserdi puhul 28. nov.) – *Päevaleht* 4.12.
- Nieländer, August 1982. *Taktikepi ja relvaga: mälestusi*. Stockholm: Välis-Eesti & EMP.
- Oja, Eduard 1938. C. Kreegi „Requiem“ – *Postimees* 17.03 ja 21.03.
- Olesk, Sirje 2000. Neljakümnendad I: murrang kodumaal – *Muutuste mehhanismid eesti kirjanduses ja kirjandusteaduses*. Toim Marin Laak. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum. Lk 149–172.
- Olesk, Sirje 2003. „Laine põhi“. Kirjandusest ja selle kontekstist Eestis aastatel 1950–1953 – *Võim & kultuur*. Koost Arvo Krikmann ja Sirje Olesk. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti kultuuriloo ja folkloristika keskus. Lk 465–480.
- Ollino, Heinri 1998. *Haapsalu laulumestest Haapsalu meeskoorini 1927–1997*. Haapsalu: H. Ollino.
- Oras, Ants 2002. *Eesti saatuslikud aastad 1939–1944 [Mälestused]* Tõlk Juta Eskel. Tallinn: Olion.
- Palang, Hannes 2008. Tippmehe tagasitulek – *Sirp*. 15.02.
- Paomets, Tõnu 1979. Mälestusküllukesi – *Tööraha Lipp* 27.11.
- Paomets, Tõnu 1982(?). *Instrumentaalmuusika Läänemaa Õpetajate Seminaris*. Käsikiri Viive Paometsa valduses Haapsalus.
- Pappel, Kristel 2007. Ooperilavastustest aastail 1933–1949 – *Estonia esimene sajand. Artiklite kogumik kutselise Estonia ajaloost*. Koost Vilma Paalma. Tallinn: Rahvusoper Estonia. Sihtasutus Kultuurileht. Lk 126–155.



- Павлинова, В. 1982. Черепнин – *Музыкальная Энциклопедия* 6. Москва: Советская Энциклопедия, Советский Композитор. Стр 207–208.
- Pekacz, Jolanta T. 2004. Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents – *Journal of Musicological Research* vol 23 no 1. Pp 39–80.
- Pekacz, Jolanta T. [Ed] 2006. *Musical Biography: Towards New Paradigms*. Aldershot, England; Burlington, VT: Ashgate Pub.
- Peokroonik [pseud] 1935. Kilomeeter laulumehi Haapsalus. III ülemaaline meeslaulu-päev 21. juulil 1935 – *Muusikaleht* nr 7/8. Lk 161–165.
- Plaat, Jaanus 1999. Vormsi usk – usuliikumised Vormsi rootslaste ja eestlaste seas 1740.–1990. aastail – *Akadeemia* nr 2. Lk 277–309.
- Plaat, Jaanus 2001. *Usuliikumised, kirikud ja vabakogudused Lääne- ja Hiiumaal: usuühenduste muutumisprotsessid 18. sajandi keskpaigast kuni 20. sajandi lõpuni*. Eesti Rahva Muuseumi sari 2. Tartu.
- Proosväli, Kalev 1993. Läänemaa Ühisgümnaasium – *Läänemaa Ühisgümnaasium & Haapsalu 1. Keskkool*. Haapsalu 1. Keskkooli väljaanne.
- Päts, Riho 1937. Muljeid Nõukogude-Vene muusikaelust – *Muusikaleht* nr 7/8, lk 144–148 ja nr 9, lk 177–180.
- Päts, Riho 1940. Cyrillus Kreek. Juubeliaktuse puhul peetud kõne – *Muusikaleht* nr 3/4. Lk 57–62.
- Päts, Riho 1999. *Oh seda endista eluda... Meenutusi möödunud aegadest*. Toim Leelo Kõlar, Airi Liimets. Tallinn: TPÜ kirjastus.
- Rahi-Tamm, Aigi 2007. Nõukogude repressioonide uurimisest Eestis – *Eesti NSV aastatel 1940–1953: Sovetiseerimise mehhanismid ja tagajärjed Nõukogude Liidu ja Ida-Euroopa arengute kontekstis*. Koost Tõnu Tannberg; toim Mart Orav. Eesti Ajalooarhiivi Toimetised 15 (22). Tartu: Eesti Ajalooarhiiv. Lk 30–64.
- Raid, Kaljo 1970. Kolm aastat Olav Rootsi taktikepi all – *Teataja* 21.02.
- Randalu, Ivalo [koost] 1984. *Peeter Süda*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Randalu, Ivalo 1982. Vanu ja uusi märkmeid Mart Saare õpiaegadest – *Teater. Muusika. Kino* nr 6. Lk 80–87.
- Raudsepp, Anu 2000. Kirjandus ja stalinistlik kultuuripoliitika Eestis – *Muutuste mehhanismid eesti kirjanduses ja kirjandusteaduses*. Toim Marin Laak. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum. Lk 136–148.
- Rauna, Ilvi 2005. Riigi Ringhääling muusikalise keskkonna kujundajana Eestis aastail 1934–1939 – *Muusikaelu Eestis 20. sajandi algupoolel*. Eesti Muusikaloo Toimetised 7. Koost Urve Lippus; toim Kadri Steinbach. Tallinn Lk 105–191.
- Rebas, Hain 1996. Miks edu – miks luhtumine? Võrdlev essee Saksa mobilisatsioonidest Eestis ja Leedus 1943. a. – *Akadeemia* nr 4. Lk 692–728.
- Rommel, Reet 1987. Heino Elleri elust ja tegevusest – *Heino Eller oma aja peeglis*. Koost Mart Humal. Tallinn: Eesti Raamat. Lk 9–22.
- Revaler Konzerte 1942/43: mit einem Anhang über die übrige Programmplanung / Tallinna kontserdid 1942/43 [1942]*. Tallinn: Landessender Reval.
- Revaler Konzerte 1943/44: die musikalische Sendefolge des Landessenders Reval und der öffentlichen Sinfonie- und Sonderkonzerte, durchgeführt vom Landessender Reval und dem "Estonia"-*

- Theater unter Mitwirkung des Kulturreferats der Abt. Propaganda des Generalkommissars in Reval* [1943]. Tallinn: Abt. Propaganda des Generalkommissars in Reval.
- Riigi Teataja 1921. [nr 1–119] Tallinn: Kohtuministeerium.
- Roots, Olav 1940. Rahvuskunstinike hooaeg – *Päevaleht* 2.06.
- Rumessen, Vardo [koost] 1973. *Mart Saar sõnas ja pildis*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Rumessen, Vardo [koost ja komment] 2003. *Eduard Tubin. Rändavate vete ääres*. Tartu: Ilmamaa.
- Saar, Mart 1929. Cyrillus Kreek. 40. a. sünnipäeva puhul 2. XII 1929 – *Muusikaleht* nr 12. Lk 352–353.
- Samson, Jim 1992. Myth and reality: a biographical introduction – *The Cambridge Companion to Chopin*. Cambridge: Cambridge University Press. Pp 1–8.
- Sarapik, Virve; Tüür Kadri; Laanemets Mari 2002. Saateks – *Koht ja paik. II/Place and Location. II* Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia. Lk 9–11.
- Sarapuu, Kristi 2001. *Trüki ilmunud eesti algupärased õigeusu kirikulaulud*. Muusikateaduse eriala bakalaureusetöö. Käsikiri. Eesti Muusikaakadeemia.
- Sarv, Vaike 2002. Rahvaviiside kogumisest Eestis 19. sajandi lõpus ja 20. sajandi alguses – *Rahvuslikkuse idee ja eesti muusika 20. sajandi algupoolel*. Eesti Muusikaloo Toimetised 6. Koost Urve Lippus. Tallinn Lk 270–315.
- Schultz-Bertram, Georg Julius von 2003. *Balti idealisti kirjad emale*. Tõlk Ilmar Vene. Tartu: Ilmamaa.
- Schönberg, Alar 2000. Rannarootslastest ja Eesti Vabariigi eestistamiskampaaniast – *Läänemaa Muuseumi Toimetised IV*. Haapsalu. Lk 103–112.
- Semper, Johannes 1931. Elulähedusest ja vaimulähedusest – *Looming* nr 4. Lk 415–424.
- Siitan, Toomas [koost] 1992. *Liturgiliste laulude tekste ladina ja eesti keeles*. Tallinn: Eesti Kooriühing.
- Sirk, Väino 2001. Õpetajate seminar 1920.–1930. aastatel – haridusprobleem Eestis ja mujalgi – *Tuna. Ajalookultuuri ajakiri* nr 3. Lk 37–47.
- Smith, Jonathan M.; Light, Andrew; Roberts, David 1998. Introduction: Philosophies and Geographies of Place – *Philosophy and Geography III: Philosophies of Place*. Lanham: Rowman & Littlefield. Pp 1–19.
- Solomon, Maynard 1988. Thoughts on Biography – *Beethoven Essays*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. Pp 101–115.
- Solomon, Maynard 2001. Biography – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol 3. Ed by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited. Pp 598–601.
- Soosalu, Laine 2000. Kooli ajaloost – *Õpetajaks õppimas. Haapsalu Õpetajate Seminar/Haapsalu Pedagoogiline Kool*. Toim Ellen Lindström. Haapsalu. Lk 8–18.
- Stephenson, Kurt 2001. Andreas Jakob Romberg – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol 21. Ed by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited. P. 603.
- Sööt, Karl Eduard 1934. Pilk luuletaja Ernst Enno elusse tema kirjade tähistusel – *Eesti Kirjandus* nr 7. Lk 289–304.
- Zubkova, Jelena 2007. Probleemne tsoon: Balti vabariikide sovetiseerimise iseärasused – *Eesti NSV aastatel 1940–1953: Sovetiseerimise mehhanismid ja tagajärjed Nõukogude Liidu ja Ida-Euroopa arengute kontekstis*. Koost Tõnu Tannberg; toim Mart Orav. Eesti Ajalooarhiivi Toimetised 15 (22). Tartu: Eesti Ajalooarhiiv. Lk 184–206.

- Tamberg, August 1913. *Haapsalu lossi ja linna minevik*. Tallinn [J. ja A. Paalbergi trükk]
- Tamm, Marek 2005. Kuidas kirjutatakse elulugu – *Sirp*. 11.03
- Tamm, Marek 2007. Kuidas kirjutatakse ajalugu [Eessõna] – *Kuidas kirjutatakse ajalugu. Interojuuraamat*. Tallinn: Varrak. Lk 7–18.
- Tamm, Marek 2008. Aeg, lugu ja ajalugu. Kuidas kasutavad ajaloolased aega – *Ajalookirjutaja aeg – Aetas Historicorum*. Koost Piret Lotman, toim Siiri Lauk. Tallinn: Eesti Rahvusraamatukogu. Lk 7–21.
- Tamm, Saari 2008. Mida laulsid Eesti meeskoorid enne aastat 1940? II – *Teater. Muusika. Kino* nr 12. Lk 75–83.
- Tamverk, Johan 1931. *Muusika – Läänemaa Õpetajateseminar 1921–1931*. Haapsalu: Läänemaa Seminari väljaanne. Lk 90–92.
- Tannberg, Tõnu 2007. Moskva institutsionaalsed ja nomenklatuursed kontrollimehhanismid Eesti NSVs – *Eesti NSV aastatel 1940–1953: Sovetiseerimise mehhanismid ja tagajärjed Nõukogude Liidu ja Ida-Euroopa arengute kontekstis*. Koost Tõnu Tannberg; toim Mart Orav. Eesti Ajalooarhiivi Toimetised 15 (22). Tartu: Eesti Ajalooarhiiv. Lk 225–272.
- Tarvel, Enn 1999. Eesti lähiajaloo periodiseerimisest – *Ajaloolise töö otsinguil*. 20. jaanuaril 1999 Tallinnas toimunud konverentsi „Eesti lähiajaloo allikakriitilisi probleeme“ materjalid. Kistler-Ritso Sihtasutus. Lk 105–116.
- Taylor, Charles 2006. *Sources of the Self: Making of the Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tedre, Ülo 1998. Oskar Kallas folkloristina – *Oskar Kallas: artikleid Oskar Kallase elust ja tööst*. Koost Krista Aru, toim Sirje Olesk. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum. Lk 131–188.
- Tiik, Vaike 2001. Järelsõna – *Kas tõesti mina* [Ants Laikmaa. Kirjad läbi elu]. Koost Vaike Tiik. Tartu: Ilmamaa. Lk 437–455.
- Tolli, Tiia-Helina 1970. *Jooni endise Läänemaa kultuuriloo arengust*. Koorijuhtimise osakonna diplomitöö. Käsikiri. Tallinna Riiklik Konservatoorium.
- Toona, Elin 2000. *Rõõm teeb taeva taga tuld: Ernst Enno*. Tartu: Ilmamaa.
- Topman, August 1972. *Mälestused*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Topman, Monika 1999. *Mõnda möödunust. Eesti Muusikaakadeemia 80*. Toim Maarja Kasma. Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia.
- Topman, Monika 2001. Tallinna Riiklik Konservatoorium 1940. aastate teisel poolel – *Eesti kultuur 1940. aastate teisel poolel*. Koost ja toim Kaalu Kirme, Maris Kirme. Tallinna Pedagoogikaülikooli Toimetised. Humaniora A19. Lk 37–53.
- Tuan, Yi-Fu 2007. *Space and Place: the Perspective of Experience*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.
- Tubin, Eduard 2003. Cyrillus Kreegi looming – *Rändavate vete ääres*. Koost Vardo Rumesen. Tartu: Ilmamaa. Lk 174–178.
- Tuglas, Friedebert 1935. Mälestusi Konrad Mäest – *Kriitika. II*. Tartu: Noor-Eesti. Lk 221–239.
- 1922 a. üldrahvalugemise andmed. *Vihk VII-a. Lääne maakond 1924*. Tallinn: Riigi Statistika Keskbüroo.
- Vahter, Artur 1975. Koorikultuur ja laulupeod – *Eesti muusika II*. Koost Artur Vahter. Tallinn: Eesti Raamat. Lk 28–64.
- Vettik, Tuudur 1931. Lauljate Liit 10-aastane – *Muusikaleht* nr 9. Lk 204–205.

Витол, Язеп 1969. Воспоминания моей жизни – *Воспоминания, статьи, письма*. Ленинград: Музыка. Стр 13–106.

Williamson, Rosemary 2001. Prout, Ebenezer – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol 20. Ed by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited. Pp 441–442.

Volkov, Solomon 2007. *Peterburi kultuuri lugu asutamisest meie päevini*. Tõlk Milvi Aasaru. Tallinn: Ilo.

Wolverton, Vance 1999. Baltic Portraits: Cyrillus Kreek – An Estonian Original – *Choral Journal*. [Official Publication of the American Choral Directors Association]. September. Pp 9–15.

*Vähemusrahvuste kultuurielu Eesti Vabariigis 1918–1940. Dokumente ja materjale* 1993. Tallinn: Eesti Riigiarhiiv.

*IX Eesti üldlaulupeo juht 30. juunil ja 1. ning 2. juulil Tallinnas 1928* 1928. Tallinn: Eesti Lauljate Liidu väljaanne nr 11.

ÜK(b)P Keskkomitee otsused „Ajakirjadest „Zvezda” ja „Leningrad””; „Draamateatrite repertuaarist ja abinõudest selle parandamiseks”, „Kinofilmist „Suur elu” ja „V. Muradeli ooperist „Suur sõprus”” 1951. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

## Nimeregister

### A

Aarelaid, Aili 187  
Aarma, Liivi 46, 49  
Aarne, Els 220, 231  
Aav, Evald 114, 115  
Aavik, Juhan 56, 69, 76, 79, 91, 118, 142, 145, 146, 159, 160, 162, 164, 190, 191, 193, 194, 196, 202  
Abert, Hermann 17  
Adler, Guido 16, 17  
Adorno, Theodor W. 177  
Adson, Artur 84, 85  
Ahrens, Eduard 46  
Aisenstadt, Ksenja 191, 192  
Alle, August 195  
Allmann, Margus 199  
Alterman, Milli 176  
Alttoa, Villem 83, 85  
Alumäe, Vladimir 191, 194, 206, 219  
Alver, Hans 69, 70  
Alver, Hans Otto (August) 71, 82, 116  
Ammas, Andres 92, 95, 97, 101  
Andersson, Olof 64, 123, 124, 125, 126, 169  
Andersson, Otto 126  
Andresen, Nigol 208, 215, 216  
Annist, August 206  
Annist, Sirje 206  
Annuk, Eve 14, 15, 19, 24, 26, 38  
Ant, Juuli 104  
Arder, Aleksander 79, 106, 109, 162, 207  
Ardna, Priit 53  
Aren, Aleksander 113  
Areng, Kuno 81

Ariste, Paul 121, 206  
Arro, Edgar 40, 221, 234, 235, 236  
Arujärv, Evi 36  
Aud, Lea 219  
Aulis, Urve 36, 107  
Auster, Lydia 212, 213  
Avesson, Elsa 132, 226

### B

Bach, Aino 195  
Bach, Johann Sebastian 16, 98, 107, 114, 130, 133, 142, 172, 174, 175, 178, 180, 181, 193  
Batka, Richard 182, 183  
Beethoven, Ludwig van 54, 175, 182, 193  
Beljajev, Mitrofan 56  
Berg, Franz Moritz 45  
Bergman, Jaan 107  
Betlem, Helmi 79, 106, 109, 114, 191  
Bizet, Georges 182, 189  
Blees, Aliide 75  
Blees, Anton 75  
Blees, Jakob 75  
Blees, Nikolaus 75  
Bormeister, Mart 60  
Borodin, Aleksandr 175, 182, 213  
Boström, Mathias 123  
Bourdieu, Pierre 25, 26  
Brahms, Johannes 93, 159, 175, 177, 182  
Bruch, Max 107, 114, 115  
Bökman, Folke 126

## C

Casals, Pablo 183  
Cherubini, Luigi 104, 107, 108, 158,  
Chop, Max 182  
Chopin, Frédéric 189  
Chrysander, Friedrich 16  
Cook, Nicolas 37

## D

Dahlhaus, Carl 17, 18, 23, 24, 246  
Danell, Sigrid 125  
Danell, Sven-Isak 125, 169  
Debussy, Claude 155  
Delibes, Léo 69  
Dijk, Teun Adrianus van 184  
Donizetti, Gaetano 70  
Dubkovski, Dmitri 51

## E

Eberling, Karp 75  
Eilart, Jaan 83  
Ein, Ester 96  
Ekman, Karl 126  
Elango, Öie 90  
Eller, Heino 35, 36, 38, 56, 164, 166, 176,  
177, 190, 192, 194, 195, 196, 202, 203,  
204, 205, 206, 212, 213, 214, 228  
Ellerhein, Pärt 33, 41, 51, 74, 75, 77, 103,  
106, 110, 138, 145, 235  
Ellerhein-Metsala, Anne 75  
Elts, Olari 162  
Enno, Ella 86, 92  
Enno, Ernst 80, 82–86, 87, 92  
Ento, Rudolf 41, 59, 77, 155  
Erendi (Essenson), Raivo 106  
Ernesaks, Gustav 35, 113, 115, 116, 197,  
207, 208, 217, 221, 231

## F

Fagerlund, Mats 123

## G

Gade, Nils 175  
Gailit, August 190  
Garšnek, Anatoli 231  
Glazunov (Glazounov), Aleksandr 55,  
56, 154, 155, 175  
Goldschmidt, Nikolai 69, 191  
Gounod, Charles 107, 178  
Graun, Carl Heinrich 178  
Gregor, Christian 181  
Grieg, Edvard 104, 114, 115  
Griwing, Rudolf 53  
Grünthal-Ridala, Villem 79, 149  
Grönberg, Artur 68  
Gustav V, Rootsi kuningas 125

## H

Haav, Kaarel 189  
Haava, Anna 149  
Haavamägi, Roman (Espenberg, Roman Gottfrid) 80, 82  
Hatšaturjan, Aram 209, 228  
Haydn, Joseph 54, 70, 104, 107, 175, 247  
Heiberg, Marie 149  
Heinmaa, Heidi 173  
Heindel, Max 85  
Henselt, Adolf von 158  
Hermann, Karl August 98, 118, 155  
Hiir, Erni 195  
Hiob, Johannes 113, 171  
Hirvesoo, Avo 37, 189, 190, 197, 200,  
201, 236  
Holm, Vardo 213  
Holst, Juta 121

Humal, Mart 38, 56, 139, 141, 143, 153,  
167, 168, 172, 182  
Hunnius, Carl Abraham 118  
Hunt, Kadri 64  
Hurt, Jakob 61, 173  
Händel, Georg Friedrich 16, 17, 104,  
107, 111, 175, 178, 180, 247  
Härma (Hermann), Miina 79, 98, 101,  
111, 118, 119, 155

**I**

Ilves, Heimar 214  
Ilves, Lehte 52, 76, 78, 175  
Ird, Kaarel 216, 218  
Irjas, Kaja 36  
Исаков, Сергей (Issakov, Sergei) 58  
Isotamm, Jaan 216

**J**

Jaago, Kalev 53, 132  
Jakobson, August 195  
Jakobson, Carl Robert 107  
Jommelli, Niccolo 107, 158  
Juoni, Paul 175  
Järg, Tiia 34, 36, 51, 59, 61, 86, 135, 136,  
147, 157, 158, 159, 162, 163, 168, 203,  
226, 244  
Jürisson, Andrei/Anton 75  
Jürisson, Johannes 38, 147  
Jürisson, Voldemar 69

**K**

Kalafati, Vassili 55  
Kalda, Maie 38, 186  
Kaljuste, Tõnu 160, 162

Kaljuvee, Julius 107  
Kallas, Enda 41, 91, 94, 95, 96, 97, 98,  
101, 105  
Kallas, Oskar 61–62  
Kálmán, Imre 70  
Kant, Edgar 31, 193  
Kapp, Artur 115, 202, 203, 212, 221  
Kapp, Eugen 195, 197, 200, 230  
Kapp, Villem 227  
Kappel, Johannes (1855–1907) 101, 102,  
155  
Kappel, Johannes (1907–1982) 213  
Kariis, Helga 73, 92, 101  
Karindi, Alfred 115, 162, 197, 208, 213,  
214, 216, 219, 228, 237  
Karjahärm, Toomas 81, 82, 186, 189,  
195, 217,  
Karotamm, Nikolai 215  
Karp, Paul 166  
Kasema, Maarja 37, 149  
Kasemets, Anton 36, 56, 73, 74, 91, 105,  
110, 118, 119, 141, 148, 159, 161, 182,  
191  
Kaulitz-Niedeck, Rosa 67, 68  
Kiillaspea, Ants 221  
Kipper, Jüri 90, 95, 98  
Kirme, Maris 190, 200, 202  
Klas, Anna 192  
Klaussen, Jaan Paul 69  
Kokla, Konstantin 47  
Kolla, Ilmi 38  
Kolovski, Oleg 138  
Kompus, Hanno 181  
Konsa, Eeva 232  
Kotta, Kerri 162  
Kraav, Märt 161  
Krause, Anton 175  
Kreegipuu, Tiiu 184, 209, 210  
Kreek (Blees), Maria 59, 75, 76, 77, 123  
Kreek (Poots), Mari/Maria 44, 45, 47,  
48, 51, 78

Kreek (Tinskij/Tinski), Aleksandra 39, 44, 74, 77, 96, 130, 131, 237, 238  
Kreek, Adolf Lootus 33, 44  
Kreek, Adolphine Hilda/Nadežda 44, 47, 78,  
Kreek, Anne 52, 77, 78, 93, 102, 117, 175, 237  
Kreek, Gerhard Fürchtegott/Methodius 44, 47, 51, 78, 122  
Kreek, Gustav/Konstantin 43, 44–52, 59, 90, 246  
Kreek, Jüri 77, 237  
Kreek, Karl Ustav/Kirill 44, 46, 47, 48, 51, 52, 54  
Kreek, Louise Johanna 44, 47  
Kreek, Maria 77, 237  
Kreek (Laredei), Maria Helmi/Maria 44, 47, 101  
Kreek, Peeter 75, 76, 100  
Kreek, Tor 75, 76, 77  
Kreek, Wilhelm Traugott/Vladimir 43, 44, 46, 47, 52, 54, 55, 66, 90  
Kriit, Roland 132  
Krohn, Ilmari 61, 62,  
Krull, Salme 213  
Kruus, Hans 124, 215, 216  
Kull, Raimund 79, 160, 197  
Kunileid (Saebelmann), Aleksander 118  
Kurepalu, Jaan 90, 101, 156  
Kuula, Toivo 175  
Kuusik, Tiit 200, 206  
Kuusk, Priit 34, 59, 60, 61, 62, 63, 79, 96, 138, 235  
Kuuskemaa (Kuuskmann), Betty 79  
Kõlar, Anu 34, 35, 158, 160, 171  
Kõomägi, Eduard 110, 119  
Kõrver, Boris 139, 236, 237, 238  
Kõrvits, Harri 36, 197, 208, 209, 214, 218, 219, 221, 222, 227  
Kõrvits, Tõnu 160

Käbin, Ivan 216  
Käis, Johannes 219  
Küla (Küla-Nurmik), Madis 41, 75, 76, 79, 80  
Külvand, Harri 237  
Küng, Andres 121, 125

## L

Laanepõld, Neeme 33, 35, 36, 45, 58, 59, 72, 159, 245  
Laanpere (Laanenbek), Evald 40, 41, 60, 70, 78, 80, 83, 84, 106, 109, 155, 176, 217, 222, 223, 238  
Laidre, Ellen 237  
Laikmaa, Ants (Laipmann, Hans) 50, 72, 82, 83  
Laja, Peeter 53  
Laosson, Max 216  
Laredei, Andrei 101  
Laredei, Peeter 51, 101  
Lass, Elena 37, 164  
Leichter, Karl 40, 41, 53, 54, 55, 66, 159, 161, 163, 164, 165, 166, 190, 192, 197, 200, 201, 202, 203, 206, 213, 214, 215, 219, 231  
Leinus, Karl 145  
Lemba, Artur 100, 194, 202  
Lemba, Theodor 97, 156, 162  
Lenneberg, Hans 15, 16, 17, 19  
Leoncavallo, Ruggero 176, 177  
Lepnurm, Hugo 36, 107, 217  
Light, Andrew 30, 32  
Liimand, Kaarel 195  
Liimets, Airi 103  
Lilje, Peeter 162  
Lill, Märt-Matis 36  
Lincke, Paul 70  
Lindström, Ellen 41



Lint, Aleksander 41, 71, 72, 80, 81, 82, 234  
 Lippus, Urve 36, 37, 112, 123  
 Liszt, Ferenc 182, 198  
 Litzmann, Karl Siegmund 189, 190  
 Lorup, Johannes 79  
 Lotman, Juri 13, 20, 26  
 Luigini, Alexandre 175  
 Lumeste, Alfred 135, 234, 235  
 Luts, Helle-Mai 186, 189, 195, 217  
 Luts, Oskar 79  
 Lässig, Simone 18, 19  
 Lüdig, Mihkel 33, 118, 157, 161  
 Läte, Aleksander 35

**M**

Maaker, Juhan (Torupilli Juss) 79  
 Mahler, Gustav 16  
 Malm, Carl 107  
 Malpas, Jeff 30, 32  
 Marschner, Heinrich 175  
 Martinson, Marta 96  
 Mascagni, Pietro 177  
 Matsov, Roman 162, 166, 177, 214  
 Méhul, Joseph Étienne 107  
 Meitus, Julij 176, 177  
 Melartin, Erkki 175  
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 70, 81, 104, 114, 115, 175, 180  
 Meyer-Goldenstädt, Gerhard 200, 201  
 Mikiver, Kristi 122, 126  
 Millöcker, Carl 175  
 Milovski, Serafim 213  
 Moberg, Carl-Allan 123, 125, 168, 169  
 Moor, Felix 176  
 Moser, Hans Joachim 182, 183  
 Mossolov, Aleksandr 176, 177

Mozart, Wolfgang Amadeus 17, 54, 70, 93, 111, 114, 158, 175, 182  
 Muda (Helila), Johannes 56, 57, 60, 63, 141  
 Muradeli, Vano 186, 209, 211, 212, 226  
 Murumägi, Gülnar 82  
 Mussorgski, Modest 134, 175  
 Mägi, Ester 174  
 Mägi, Konrad 57  
 Männik, Maris - vt Kirme, Maris

**N**

Nerep, Verner 114, 145, 199  
 Neuman, Leenart (Leonhard) 33, 140, 141, 142, 146  
 Neumann, Mihkel 44  
 Nieländer, August 69  
 Nigula, Priit 199  
 Normet, Leo 227, 228  
 Normet, Virve 36  
 Nömm (Vaus), Alma 99

**O**

Offenbach, Jacques 182  
 Oja, Eduard 166  
 Olesk, Sirje 38, 186, 209, 212, 215  
 Ollino, Heinri 105, 113, 114  
 Oras, Ants 190

**P**

Pakk, Jaan 80, 81, 92, 93, 95, 107, 113, 117, 176  
 Palang, Hannes 31  
 Palm, August 206  
 Palm, Rudolf 213

Palmgren, Selim 114  
Paomets, Tõnu 71, 92, 97, 98, 100, 101,  
234, 235  
Pappel, Kristel 180, 181  
Parsadanjan, Boriss 228  
Parve, Ralf 196, 219  
Pehka, Mihkel 60  
Pekacz, Jolanta 15, 16, 17, 24  
Penna, Peeter 58, 60  
Pezold, Hermann 80  
Pinna, Paul 79, 176  
Plaat, Jaanus 47, 50, 51  
Pople, Anthony 37  
Prohhorov, Sergei 205, 221  
Prokofjev, Sergei 155  
Proosväli, Kalev 80, 87, 89  
Prout, Ebenezer 178, 180  
Puccini, Giacomo 182  
Pulst, August 61  
Punschel, Johann Leberecht Ehregott  
40, 95, 130, 133, 139, 140, 142, 143,  
167, 168, 169, 170, 171, 172, 181, 182,  
224, 233, 249  
Puzõrevski, Aleksei 55  
Pöld, Lembit 78  
Pöld, Vilma 78  
Pöldmaa, Kustas (Pöldmann, Gustav)  
80  
Pöldmäe, Rudolf 206  
Pärt, Arvo 81  
Päts, Made (Jakobson, Magda) 76, 110,  
Päts, Riho 33, 35, 41, 53, 73, 74, 76, 78,  
80, 81, 88, 89, 92, 95, 97, 99, 131, 136,  
141, 144, 161, 164, 174, 176, 191, 192,  
194, 206, 208, 213, 216, 217, 219

## R

Rahumägi, Sirje 74  
Rahi-Tamm, Aigi 188

Raid, Kaljo 200, 202  
Rammo, Adolf 219  
Ramul, Peeter 53  
Randalu, Ivalo 36, 55, 59  
Rannast, Robert 78  
Raud, Kristjan 61  
Raudsepp, Anu 38, 186  
Raudsepp, Hugo 219  
Rauna, Ilvi 27, 177  
Rebikov, Vladimir 175  
Reikman, Karl 80, 82  
Reikman, Peeter 80, 106  
Reimann, Villem 221  
Reindorff, Günther 219  
Reintamm, Johannes 95  
Rimski-Korsakov, Nikolai 55, 56, 175,  
176, 177  
Ristikivi, Karl 190  
Roberts, David 30, 32  
Romberg, Andreas 107  
Roots, Olav 39, 40, 132, 144, 145, 163,  
164, 166, 177, 190, 191, 198–205, 207,  
241, 243, 248  
Ross, Jaan 59  
Rumessen, Vardo 38, 142, 158, 159  
Ruutsoo, Rein 189

## S

Saanpere, Eugen 132  
Saar, Mart 33, 35, 36, 38, 55, 56, 57, 60,  
72, 76, 85, 98, 100, 114, 115, 118, 140,  
141, 142, 145, 146, 147, 148, 155, 174,  
194, 206, 207, 217, 218, 221, 239, 244  
Saar, Theodor 41, 73, 77, 91, 94, 95, 97,  
98, 99  
Saebelmann, Friedrich 118  
Saha, Hillar 182, 228  
Saint-Saëns, Camille 107, 157, 158  
Samson, Jim 24, 37

Sapožnin, Vladimir 69  
Sarapik, Virve 31  
Sarapuu, Kristi 143  
Sarv, Peeter 60  
Sarv, Vaike 37, 62, 124  
Saul, Alma 92, 99  
Saulus, Samuel 132  
Scharwenka, Xaver 175  
Schneider, Brunold 200  
Schubert, Franz 17, 70, 93, 175  
Schultz-Bertram, Georg Julius von 107,  
158, 159, 160  
Schumann, Robert 86  
Schönberg, Alar 122  
Schüts, Hugo 69  
Semper, Aurora 213, 215, 217, 219, 228,  
231  
Semper, Johannes 191, 194, 196, 208,  
215, 216, 243  
Sepp, Heljo 228  
Sibelius, Jean 86, 114, 198  
Siimer, Hans 58  
Siimer, Jaak 145  
Siitan, Toomas 159  
Simm, Juhan 35, 69, 79, 81, 114, 116,  
119, 142, 228  
Sinding, Christian August 175  
Sirk, Väino 82, 88, 90  
Skrjabin, Aleksandr 176, 177  
Smith, Jonathan M. 30, 32  
Smuul, Juhan 226  
Solomon, Maynard 15, 16, 17, 19, 24  
Soosalu, Laine 88  
Spitta, Philipp 16  
Stahlberg, Nils 123  
Stalin, Jossif 185, 186, 192, 209, 213, 222,  
223, 226, 227, 230, 232  
Stein, Otto 196  
Stenholm, Anders 124  
Stepanov, Aleksei 218, 223, 238

Strauss, Johann 70  
Strauss, Richard 155, 182, 190, 201, 202  
Stravinski, Igor 155, 177  
Strobel, Christian 69  
Suits, Gustav 124  
Sule, Raili 36  
Suppè, Franz von 69  
Sööt, Karl Eduard 84  
Süda, Peeter 34, 36, 40, 55, 56, 57, 58, 59,  
60, 75, 76, 84, 98, 136, 140, 141, 142,  
144, 145, 155, 163, 166, 174

## Š

Šostakovič, Dmitri 176, 177, 209

## Z

Zeiger, Juhan 228, 229  
Zubkova, Jelena 185, 208

## Ž

Ždanov, Andrei 209

## T

Tago, Voldemar 69, 119  
Taigro, Ülo 216  
Talmre, Herman 132, 200  
Talvik, Heiti 206  
Tamberg, August 53, 54, 106, 111, 155,  
174  
Tamberg, Eino 36  
Tamm, Jakob 107  
Tamm, Marek 19, 23, 26, 39  
Tamm, Saari 115  
Tamman, Voldemar 95

Tammsaare, Anton Hansen 114  
Tampere, Herbert 182  
Tamverk, Johan 80, 92, 94, 115, 117, 219  
Tannberg, Tõnu 208  
Tari, Jüri 53, 54  
Tarvel, Enn 186  
Tauts, Leo 232  
Taylor, Charles 22  
Tiik, Vaike 83  
Tiikmann, Karl 53, 54  
Tobias, Rudolf 33, 35, 38, 82, 98, 101,  
102, 114, 115, 116, 118, 135, 142, 213  
Toomi, Ullo 182  
Toona, Elin 84, 85, 86, 92  
Topman (Topmann), August 56, 60, 91,  
110, 116, 141, 145, 170, 171, 174, 194,  
206, 213, 217, 222, 223  
Topman, Monika 37, 192, 193, 194, 206,  
207, 213, 224, 225  
Tormis, Veljo 36, 63, 229, 231  
Tšaikovski, Pjotr 70, 82, 93, 98, 189  
Tšerepnin, Nikolai 55, 56, 154  
Tšernov, Mihhail 55, 56, 154  
Tuan, Yi-Fu 29, 30, 32  
Tubin, Eduard 145, 158, 160, 161, 162,  
163, 164, 165, 166, 190, 191, 195, 196,  
202, 203, 204, 213  
Tuglas, Elo 79  
Tuglas, Friedebert 57, 79, 219  
Tuisk, Ofelia 229  
Tuust, Joosep 96  
Tõnson, Helga 35  
Törnudd, Aksel 126  
Turner, Franz 55  
Türnpu, Konstantin 33, 114, 115, 118,  
145, 147

## U

Uexküll, Boris von 181  
Under, Marie 190  
Univer, Markus 115  
Uustalu, Jüri 46, 69, 105  
Uustalu, Voldemar 132

## V

Vahi, Vaike 237  
Vahter, Artur 35, 36, 147  
Vaks, Julius 116  
Variste, Jüri 206, 218, 237  
Vedro, Adolf 35, 51, 148, 195  
Velmet, Aado (Willmann, Adolf) 97,  
176, 228, 236  
Vettik, Tuudur 41, 51, 105, 106, 114,  
116, 145, 146, 147, 156, 174, 192, 206,  
208, 213, 216, 219  
Visnapuu, Eduard 80, 215  
Vitols, Jāzeps (Wihtol, Joseph / Вигол,  
Язеп) 55, 56, 154  
Volkov, Pjotr 55  
Volkov, Solomon 56, 154  
Volmer, Arvo 162  
Võrk, Enn 217, 221

## W

Wagner, Richard 97, 98, 114, 155, 175,  
177, 178, 180, 181, 182, 247  
Waldteufel, Émile 69  
Wieselgren, Per 124  
Wirth, Helmuth 200, 201  
Wolverton, Vance 158

## Ü

Üksti, Anton 80, 81, 86, 176