

Privaatse ja avaliku dūnaamikast hilisstalinismiaegses Eesti džässikultuuris

Heli Reimann

Teesid: Käesolev Eesti hilisstalinismiaegset džässi käsitlev artikkel väidab, et dualistlik mudel *avalik/privaatne* on ebapiisav džässi kui kultuurilise praktika mõistmiseks nõukogude ühiskonnas ning vaatab kultuuri toimivana kolmes sotsiaalses ruumis – avalikus, mitteformaalses avalikus ja privaatses. Avalikus riigipoolse kontrolli all olevas sfääris eksisteeris džässikultuur avalikus meedias ja riiklike džässorkestrite tegevuses. Mitteformaalses avalikus kultuuriruumis tegutsesid džässmuusika huvilistest koosnevad amatöörorkestrid. Kõige privaatsemana, avalikkuse eest suhteliselt varjatud kujul arenes džässikultuur fanaatikute sõpruskondade seas, kes muusikat kuulasid ja selle üle teoretiseerisid; samuti oli privaatne muusikaliste oskuste omandamine mitteformaalse õppimise kaudu.

Märksõnad: džäss, Nõukogude Eesti, privaatsus, avalikkus

Sissejuhatus

Käesolev artikkel seab eesmärgiks rääkida Eesti hilisstalinismiaegse džässikultuuri tähendusest. Džässi kui kultuurilise praktika toimimise mõistmiseks rakendan jaotust *privaatne/avalik* laiendatud kujul. Väidan, et analüüsimiseks on sobiv kolmene tüpoloogia, kus kultuuri vaadeldakse toimivana avalikus, mitteformaalses avalikus ja privaatses kultuuriruumis. Selline jaotus võimaldab: 1) näidata, kuidas džäss kui kultuuriline praktika funktsioneeris nõukogude sotsiaalkultuurilises ruumis; 2) läheneda džässikultuurile terviklikult, luues samal ajal eristuse džässi kui kultuurilise praktika eri vormide vahel; 3) vastata küsimusele, millisel määral õnnestus nõukogude võimul džässikultuuri reguleerida/ideologiseerida ja 4) vältida duaalset avalikku ja privaatset vastandavat mõtteviisi.

Avalikus riigipoolse kontrolli all olevas sfääris eksisteeris džässikultuur kahes vormis. Esimese nendest moodustas avaliku meedia diskursus ja teise riiklikud džässorkestrid. Avaliku meedia diskursust analüüsitakse kultuuriajalehes *Sirp* ja *Vasar* ilmunud džässiteemaliste artiklite põhjal. Riiklike džässorkestreid oli käsitletaval perioodi kaks – Eesti Riikliku Filharmoonia džässorkester ja Eesti Raadio džässorkester. Mitteformaalses avalikus kultuuriruumis tegutsesid džässmuusika huvilistest koosnevad amatöörorkestrid, mis kuulusid kultuurimajade ja asutuste juurde ning mängisid peamiselt tantsusaalides. Kõige privaatsemana, avalikkuse eest suhteliselt varjatud kujul levis džäss fanaatikute koosnevates sõpruskondades (nt *Swing Club*), kus muusikat kuulati ja selle üle teoretiseeriti. Privaatsed olid ka muusikaliste oskuste omandamise viisid, mis toimusid mitteformaalse õppimise kaudu. Artikli allikmaterjalina kasutatakse arhiividokumente, intervjuusid muusikutega ja artikleid ajalehest *Sirp* ja *Vasar*.

Džäss jõudis Eesti kultuuriruumi 20. sajandi teisel kümnendil koos Ameerika populaar-muusika ja tantsužanrite invasiooniga Euroopasse. Järgnevatel kümnenditel sai džässist kõige olulisem populaarmuusika vorm Eestis, milles osales aastatel 1925–1945 Tiit Laugu andmetel 110 džässilikku tantsumuusikat mängivat orkestrit kokku 750 muusikuga (Lauk 2008: 75). Kuid sõjalised okupatsioonid 1940. aastatel põhjustasid olulisi muudatusi Eesti džässielus. Ühelt poolt vähenes deportatsioonide ja mobilisatsioonide tõttu muusikute arv, teisalt sai džässile takistuseks okupatsioonirežiimide vastuoluline suhtumine sellesse muusikastiili. Nõukogude korra tingimustes sai džäss sõltuvaks poliitilise võimu ideoloogilisest paradigmadest või lihtsalt võimul oleva isiku eelistustest. Nagu kultuuriajaloolane Taylor E. Atkins on väitnud, tähendas džäss Kommunistliku Partei juhtkonnale vahelduva eduga kas muusikat, mida viljeldi proletarise allasurutud rassi poolt, või kapitalistlikku dekadentsi esindavat ning juutide kapitalil põhinevat produkti (Atkins 2004: xxvi). Sellest tulenevalt oli džäss tähtsustatud Nõukogude Liidus ambivalentne – see võis muutuda sõltuvalt sellest, kuidas ja millal muusikast räägiti (Yurchak 2006: 165). Džäss muutuvat staatust on tabavalt kirjeldanud muusikaajaloolane Boriss Schwartz, kes väidab, et džässil oli Nõukogude Liidus kirev staatus: muusika oli populaarne 1920. aastatel, allasurutud Stalini ajastul, mitteamastatud Hruštšovi ajal. Kuigi halvustatud Hrennikovi¹ poolt, suutis džäss ellu jääda ja populaarsust kasvatada. Hilisstalinismi periood oli üks dünaamilisemaid perioode Eesti džässiajaloos, kus kiiresti muutuva ideoloogilise paradigma tingimustes muutus džäss sõjajärgsel perioodil sallitud muusikast 1940. aastate lõpus keelatud muusikastiiliks. (Schwartz 1983: 629.)

Avalik sfäär

Avalikus sfääris toimiva džässikultuuri käsitlust alustan avaliku meedia diskursusest. Vaatlen ajalehes *Sirp* ja *Vasar* ajavahemikus 1944–1953 ilmunud džässiteemalisi artikleid.²

Džässiteemalised artiklid peegeldavad selgelt ideoloogilise paradigma muutust Nõukogude Liidus aastatel 1944–1953. Kuni 1946. aastani elati Nõukogude Liidus Teise maailmasõja järgses võidu ja liitlastega sõpruse hoidmise meeleolus. Džässikultuuri seisukohalt tähendas selline olukord seda, et muusikale polnud seatud mingeid piiranguid ja selle mängimist jätkati sõjaaegse „džässivabaduse“ meeleoludes. Artiklite sisu muudatus toimus aga aastal 1946, kui algas Andrei Ždanovi järgi nimetatud kultuurielu reguleeriv doktriin *ždanovštšina*, mida viidi ellu järk-järgult intensiivsemateks muutuvate ideoloogilise sisuga otsuste abil. Timothy Johnston mainib, et kampaaniate põhjusteks olid partei püüe saavutada kontroll ühiskonna üle, Kremli poliitikute omavaheline võitlus ja suurenev vastasseis lääne ja

1 Aastatel 1948–1991 oli Tihhon Hrennikov Nõukogude Liidu Heliloojate Liidu juhatuse esimene sekretär.

2 Pikemat käsitlust *Sirbi* ja *Vasaras* ilmunud artiklitest vt Reimann 2014.

sotsialistliku maailma vahel (Johnston 2011: 169). Esimene otsus aastal 1946 ründas ajakirju Leningrad ja Zvezda, mis avaldasid Anna Ahmatova ja Mihhail Zoštšenko sotsialistliku realismi dogmasid eiravaid teoseid. Esimene doktriinile reageerinud džässiteemaline artikkel ilmus Sirbis ja Vasaras 19. oktoobril (Milovski 1946). See ei olnud enam muusikast rääkiv kirjutis, vaid käsitles džässi karmistuva ideoloogia valguses. Artikli fookuses oli kaks teemat: fokstrot ja nõukoguliku džässi loomine. Artikkel algab rünnakuga fokstroti vastu: „Meie džässorkestrite kava sisaldab ülirohkesti ekstsentrilisi lääne foke. Seda hüsteerilist, nagu krampides visklevat hot- ja swingmuusikat, murtud, kärisenud rütmiga ja ilma igasuguse meloodiata, mida peetakse „tõeliseks“ džässikunstiks.“ (Samas.) Fokstrotti on nõukogude muusikalises diskursuses ka varem negatiivsetes värvides esile toodud – näiteks kujutatakse seda inimkeha hävitava nähtusena ja kapitalistliku korra sünonüümuna.³ Teine artiklit läbiv idee on üleskutse Eesti heliloojatele nõukogude stiilis džässi loomiseks. Autori etteheide on, et Eesti heliloojad „pole kahjuks veel midagi teinud, et asendada seda tüütavat lääne ekstsentrikat uue, tervema ja nõukogude kuulajale lähedasema muusikaga“ (samas). Kirjutise lõpus kõlab üleskutse: „Meie džässmuusika komponistid peavad asuma viivitamatult uue, nõukogude repertuaari loomisele“ (samas).

Teine *ždanovštšina* ajastul toimunud ideoloogiline rünnak oli otsus Vano Muradeli operi „Suur sõprus“ kohta. Kirill Tomoffi sõnul oli 10. veebruaril 1948 vastu võetud otsus nõukogude muusikaajaloo narratiivis olulise positsiooniga sündmus ja üks väheseid sündmusi nõukogude muusika ajaloos, mis sai laialdase tähelepanu osaliseks (Tomoff 2006: 122). Määruse sõnavara nurgakiviks oli termin *formalism*, mis nõukogude muusikalises diskursuses tähistas muusikat, millel puudus spetsiifiline harmooniline struktuur ja tekstuur ning millel polnud tajutavaid regulaarselt korduvaid muusikalisi mustreid (Taruskin 1997: 373). Selline muusika ei vastanud nõukogude esteetilistele tõekspidamistele, kuna oli arusaadav ainult muusikalisele eliidile ja mitte laiadele masside. Kuigi fookuses oli Muradeli oper, oli kampaania suunatud ka teiste formalismi viljelevate heliloojate vastu, nagu Dmitri Šostakovitš, Sergei Prokofjev ja Aram Hatšaturjan. Dekreedi vastuvõtmisele järgnes aprillis Heliloojate Liidu kongress, kus rünnati kogu 20. sajandi muusika traditsiooni. ENSV Heliloojate Liidu juhatuse reageeringuks oli avalik pöördumine ajalehes Sirp ja Vasar, kus oli viide ka džässile: „Eriti peame kergesisulisele ja ajaviitemuusikale ette heitma ameerika džässmuusika matkimist“ (Sirp ja Vasar 1948a).

Vastukajana nn „Suure sõpruse“ dekreedile võib vaadelda Sirbi ja Vasara artiklit pealkirjaga „Kutse tantsule“, mille sisuks on terav kriitika džässi ja lääne tantsumuusika vastu ning üleskutse heliloojatele hoolitseda nõukoguliku tantsumuusika loomise eest (Sirp ja

3 Vene Proletaarse Muusikute Assotsiatsiooni (RAPM) ajalehes Proletarskij muzykant aastal 1920 (vt Slonimsky 1944: 5).

Vasar 1948b).⁴ Läänelikku tantsumuusikat kirjeldatakse kui midagi klassikalisele tantsumuusikale diametraalselt vastanduvat:

[läänelik tantsumuusika] ei ärata tugevaid, elurõõmsaid tundeid, vaid vastupidi, tumendab ja tapab neid. Ta ei haara oma tugeva hooga, vaid hüpnutiseerib oma surnud mehhaaniliste rütmidega... Ja ka siis, kui ta tahab mõjuda erutavalt, narkootilise ainenä, teeb ta seda ainult hüsteeriliste karjatuste ja oietega. (Samas.)

Kuigi artiklis kutsutakse heliloojaid komponeerima nõukogulikku džässi, siis seda, mil- line nõukogulik džäss olema peaks, seal ei selgitata. Märgitakse vaid, et nõukogulik džäss läheb „põhimõtteliselt kaugelt lahu kaasaegsest Ameerika džässmuusikast“ (samas). Pärast arutelu sõna džäss etümoloogia ning muusika rassilise päritolu üle – musta ja valge vastanduse dilemma – viidatakse tantsusaalides kõlavale „importtantsumuusikale“ kui nähtusele, mis „mürgitab meie noorsoo kunstimaitsset ja soodustab kodanliku moodsa tantsu „plastika“ levimist“ (samas). Artiklit illustreerib karikatuur, millel kujutatakse mängivat Ameerika džässbändi koos kahe tantsijaga selle ees. Pildil on Miki-Hiir ja kiri „Coca-Cola“ kui Ameerika sümbolid, viidates džässi kommertslikule iseloomule. Karikatuuril kujutatud muusikute välimus vihjab ilmselgelt džässi kuulumisele juudi päritolu kapitalile.



Karikatuur artiklile „Kutse tantsule“ (Sirp ja Vasar, 24.04.1948).

4 1940. lõpus toimus Nõukogude Liidus n-ö tantsureform, kus moodsaid tantse püüti asendada vanade ballitantsudega nagu valss, padespaan või *Pas de quatre*.

Kolmas 1940. aastate dekreetidest võeti vastu jaanuaris 1949 ja see sai alguse Pravda artiklist pealkirjaga „Antripatriootiliste teatrikriitikute grupist“⁵. Kampaania ideoloogiliseks loosungiks oli „võitlus kosmopolitismi vastu“, mis oli märk kultuurivastaste rünnakute sõnavaara muutusest. Kui „Suure sõpruse“ kampaania lemmiksõna oli *formalism*, siis nüüd asendus see sõnaga *kosmopolitism*, milles osalejad oletatavalt näitasid üles nõukoguliku patriotismi puudumist ja läänemeelsust. Võrreldes formalismi ja kosmopolitismi, leiab Tomoff, et „kui formalism oli ohtlik oma sõltuvuse tõttu läänelikest kunsti eksperimentidest, siis kosmopolitism ülistas „ebatervislikku“ lääne mõju“ (Tomoff 2006: 154).

Reaktsiooniks 1949. aasta kampaaniale võib pidada Valter Ojakääru artiklit „Tänapäeva Ameerika džässmuusikast“, mis ilmus ajalehes Sirp ja Vasar 8. augustil. Artikli kirjutamis- lugu valgustab Ojakäär oma raamatus „Sirp ja saksofon“. Artikkel oli esialgselt mõeldud lugeja kirjana, mis lühidalt tutvustab džässi teket ja arengut. Ent Sirbi ja Vasara toimetaja Aron Tamarkin keeldus artiklit selle algsel kujul avaldamast. Pärast mitmetunnilist redigeerimise protseduuri, kus tekst kirjutati Tamarkini soovitude kohaselt ümber, sisaldas artikkel 25 protsenti algselt kirjutatud tekstist. (Ojakäär 2008: 335–336.)

Ilmunud kujul edastab artikkel ajastule omast retoorikat – sisaldab rünnakuid Ameerika elustiili, väärtuste, kultuuri ja kapitalistliku ühiskonna allakäiva mentaalsuse vastu. Seega pole artikli eesmärgiks enam mitte džässi ajaloost rääkimine, vaid pigem kasutab see džäsiteemat läänevastase ideoloogilise rünnaku läbiviimiseks. Tüüpiline ajakirjanduslikule diskursusele on lihtsakoeline vastandamise printsiip – kõik nõukogulik on hea ja läänelik halb. Artikkel algab džässi rolli rõhutamisega Ameerika muusikaelus ja viitab sellele irooniliselt kui „õitsengule“:

Tänapäeva Ameerika muusikaelus on džässmuusikal suurim sõnaõigus. Džässmuusikast koosneb kaugelt üle poole raadiosaadetest, heliplaaditööstused paiskavad turule aastas miljoneid džässiplaate ja kontserdisaalid lähevad üha enam džässorkestrite käsutusse. See on eredamaid näiteid ameerika muusikakultuuri „õitsengust“. (Ojakäär 1949.)

Edasi räägitakse artiklis vokaaldžässi lüürikast, öeldes, et see teenib Ameerika monopolistide huvisid: „Paladega Havai ja teiste asumaade „muinasjutulisest elust“ hakati rahvas seas looma pettekujutlust imperialistliku maailma heaolust, „õnnelikust ja lootusrikkast“ elust“ (samas). Seeläbi olevat džäss kaotanud igasuguse sisulise väärtuse ja keskendus vaid välisele efektitsemisele.

Järgnevalt tooksin mõned näited artiklis sisalduvast nõukogulikust „verbaalsest akrobaatikast“. Ameerika elustiili rahakesksusele viidates öeldakse:

5 „Об одной антипатриотической группе театральных критиков“, 28.01.1949.

Muusika, nagu muudegi kunstiharude väärtuse, peamiseks mõõdupuuks on Ameerikas dollar. Soliste ja orkestreid hinnatakse summade järgi, milliseid nende esinemised kokku toovad. Seetõttu on džässi ja dekadentliku, kerge muusika alale siirdunud tasuvama teenistuse huvides mitmed tõeliselt andekad kunstnikud nagu Lily Pons ja pianist Oscar Levant. (Samas.)

Džässipalade kirjeldustes keskendutakse muusika asemel mittemuusikalistele aspektidele. Öeldakse, et, „džässmuusika peamiseks magnetiks on väline efekt, originaalitsemine, enneolematuga rabamine“ (samas). Palade pealkirjadele viidates esitatakse küsimus, „mida arvata muusikast, mis esineb tiitlite all, nagu „Mop Mop“, „Raba kirvega, Max“, „Midagi kargab siin ringi“, „Ära löö oma last labidaga““ (samas). Kuigi on raske ära arvata, milliste konkreetsetele paladele viidatakse, on siin tegemist džässile sageli omaste humoorikate pealkirjade tõlgendamisega läbi nõukoguliku moonutuse prisma. Eelviimasel lõigus on tüüpiline nõukogulik rassieristuse mustvalge konstruktsioon, kus räägitakse mustade ja valgete muusikute vahel esinevast värvusepiirist: „Kontsertidel on neegritel ainult tagumised istmed. Mõni neegermuusik võib olla publiku suur lemmik, aga väljaspool poodiumi koheldakse teda niisama alandavalt nagu iga teist musta.“ (Samas.)

Sõjajärgsel perioodil kuni aastani 1948 tegutses Eestis kaks riiklikus alluvuses olevat džässorkestrit – Eesti Riikliku Filharmoonia džässorkester ja Eesti Raadio džässorkester. Muusikakultuuri institutsionaliseerimine muusikaliste kollektiivide riikliku rahastamise teel oli osa nõukogude kultuuri projektist, mis pidas kunste tähtsaks nõukogude süsteemi osaks ning artiste „inimhinge insenerideks“, kes olid rahva valgustamise ja ideoloogilise hariduse olulised täideviijad (Tomoff 2006: 4). Kui ühelt poolt võib riiklikke džässorkestreid vaadelda osana Eesti kultuuri sovetiseerimise protsessist, siis teisalt riiklikud orkestrid kindlustasid muusikutele kindlad töökohad ja arendasid edasi muusikakultuuri. Nagu Olaf Mertelsman on väitnud oma ülevaates Eesti kultuurisituatsioonist sõjajärgsel perioodil, laienesid kultuur ja haridus stalinismi ajal jõudsalt ja riik investeeris suuri summasid inimeste kultuursuse tõstmiseks (Mertelsman 2013: 142).

Eesti Riikliku Filharmoonia džässorkester moodustati aastal 1944 Jaroslavlil Eesti Riiklike Kunstiansambrite džässorkestri isikkoosseisu põhjal. Sellest sai peamiselt üleliudulistel ringreisidel viibiv kollektiiv, mille esinemissagedus ulatus sageli kuni kolme kontserdini päevas. Orkestri esinemised on dirigent Vladimir Sapožnin detailse täpsusega üles märkinud vihikus, mille sissekanded jäävad ajavahemikku märtsist 1945 kuni novembrini 1948. Märkmed sisaldavad informatsiooni esinemise kohtade, aja ja kontsertide arvu kohta (Sapožnin 1945–1948). Vladimir Sapožnini poeg Oleg Sapožnin meenutab, et pikim kontsertreis kestis kaheksa kuud: „Orkester reisis Tallinnast Leningradi ja Moskvast Uraalidesse. Siis tagasi Moskvasse ja sealt Taga-Kaukaasiasse. Me veetsime loendamatu tunde rongi-

des. Ja see oli raske, kuna reisingimused olid halvad. Me pidime tihiti ümber istuma ja seetõttu veetsime öid sageli oma kottide otsas rongijaamas.”⁶

Enne kontsertreisidele väljasõitu kuulas esitatava kava üle Kunstide Valitsuse komisjon, mille jooksul tehti märkusi ja parandusi. Teine kavade läbivaatus toimus Leningradis kohalike ideoloogia ja kultuurijuhtide ees. Oleg Sapožnin meenutab, et isa lisis kontserdi kavadesse alati mõned eriti lääneliku pealkirjaga lood eesmärgiga, et kavade läbivaatajad need maha võtaksid. Selliselt sai kavasse jätta soovitud palad. Ühe näitena nimede muutmise taktikast tõi Oleg Sapožnin orkestri pala „Öö suures linnas“, mis ilmselgelt viitab New Yorgile. Järgmisel päeval esitas dirigent komisjonile korrigeeritud kava, kus selle orkestri pala pealkiri oli asendatud poliitiliselt korrektsemaga „Öö neegrikülas“.⁷

Kui sõjajärgsetel aastatel oli tsensuuri filter suhteliselt liberaalne, siis olukord hakkas järk-järgult muutuma alates 1946. aastast ja kulmineerus „Suure sõpruse“ kampaaniaga 1948. See tõi kaasa sõna *džäss* kaotamise avalikust kasutusest, sealhulgas ka džässorkestrite nimetusest. Orkestrite ümbernimetamine polnud pelgalt kosmeetiline akt, vaid muudatused viidi läbi nii orkestri instrumentide koosseisu kui ka repertuaari osas. Kirill Tomoff on neid muudatusi kutsunud 1940. aastate lõpu nõukogude orkestrireformiks (Tomoff 2006: 122). Levinuimaks võtteks džässorkestrite reformis oli viiulite grupi lisamine, mis tõi kaasa muutused nii orkestri üldises kõlapildis kui ka repertuaaris. Selleks, et vältida viitamist džässile, sai arranžeerijate ülesandeks pehmedada orkestri kõla puhkpillide džässipärasuse varjamisega keelpillide kõla taha. Teine oluline muudatus oli repertuaari reform, millega kaasnes vokaalmuusika osatähtsuse suurenemine. See tõi kaasa orkestri iseseisvuse vähenemise – orkestri rolliks sai peamiselt lauljate saatmine. Instrumentaalpalasid võis leida estraadikontsertide kavas vaid esimese ja teise poole alguses.

Ent Eesti Riikliku Filharmoonia džässorkestri reformimine polnud seotud pelgalt poliitilise olukorraga, vaid põhjuseks muudatuste tegemisel oli ka konflikt orkestri liikmete ja juhtkonna vahel. Muusikud, kes suurema osa aastast veetsid üleliidulistel kontsertreisidel, küsisid lühikest puhkust kahe ringreisi vahel, mida juhtkond keeldus andmast. See lahkeli viis kogu orkestri isikkoosseisu väljavahetamiseni. Orkester saadeti lõplikult laiali novembris 1948. Uus orkester nimetusega Eesti Riikliku Filharmoonia estraadiorkester asus tööle kolm aastat hiljem 1951. (Ojakäär 2008: 192.) Sümbolne on lühike sissekanne Vladimir Sapožnini päevikus novembrist 1948. Prohvetlikku fraasi *конец с джазом* (lõpp džässiga) võib tõlgendada kui eshatoloogilist hüüet enne sõna *džäss* kadumist avalikust kasutusest – või kui märki orkestri laialisaatmisest, kuna sõna *džäss* tähistas nõukogude muusikalises diskursuses ka orkestrit.

6 Autori intervjuu Oleg Sapožniniga 23.04.2014.

7 Samas.

Viite sellele, kuidas orkestri tööd planeeriti ja kontrolliti, leiame Eesti Filharmoonia koosoleku 28-leheküljelisest protokollist novembrist 1946, kus arutatakse asutuse aasta-plaani täitmist (Protokoll 1946). Dokument annab tunnistust sellest, et koosolek toimus formaalsel viisil, kus osalejad pidid järgima teatud protseduure ja kasutama kindlaid vormeleid, et demonstreerida oma polemiseerimise, küsimuste esitamise ja otsuste vastuvõtmise oskust. Nagu märgib Aleksander Kojevnikov, oli nõukogude ühiskonna üheks osaks kõrge ritualiseerituse aste ning rituaalide hulka kuulusid ka diskuteerimine ning kriitika ja eneskriitika (Kojevnikov 2000: 149).

Koosolek algab seltsimees Valgma raportiga aastaplaani täitmisest, kus muuhulgas mainitakse ka, et džässorkester pole suutnud plaani täita – planeeritud 174 kontserdi asemel on antud vaid 83 ja seega on filharmoonial jäänud saamata 553,800 rubla. Vastates küsimusele plaani mittetäitmisest, mainib Valgma selle põhjusena repertuaaripuudust. Järgmisena võtab sõna Vladimir Sapožnin, kes peab plaani täitmata jätmise peamiseks põhjuseks samuti repertuaari probleemi. Oma sõnavõttus tunnistab ka Kunstide Valitsuse esindaja ja Riikliku Filharmoonia kunstinõukogu liige Aron Tamarkin džässorkestri kurba olukorda. Tamarkini kõne lõpeb soovituselga koostada segakava, kus esitatakse vaheldumisi eesti originaal- ja lääne päritolu repertuaari varasema ülesehitusviisi asemel, kus esimeses osas kõlas lääne muusika ja teises Eesti oma. Küsimusele uue kava edukuse kohta vastab Tamarkin ettevaatlikult, et ta pole selles kindel, kuid ta soovib orkestril otsekohe kontserttegevust jätkata, mille jooksul pannakse kokku ka uus kava. (Protokoll 1946.)

Kogu eelnev demagoogia on tähenduslik eelkõige Üleliidulise Kommunistliku Partei otsuse raames ajakirjade Zvezda ja Leningrad kohta, mis tähendas laiaulatuslike läänevastaste kampaaniate algust, millest ei jäänud välja ka džäss kui ameerikaliku ideoloogia esindaja. Filharmoonia protokoll olulisus seisneb selles, et ta annab tunnistust hetkest, kui muutus kardinaalselt poliitiline sallivus džässi suhtes.

Teine riiklikus alluvuses olev džässikollektiiv, Eesti Raadio džässorkester loodi 24. septembril 1944. aastal orkestri Tanzkapelle des Landessender Reval baasil. Tanzkapelles mänginud Elmar Kruus on jutustanud, kuidas Raadiokomitee esimees Uusman kutsus ta välja ja küsis, kas ta võiks kiiresti orkestri kokku saada. Kruus karanud pikema jututa jalgrattale ning vandanud Tallinna varemete vahel ja Nõmme kitsatel tänavatel, kuni teade oli käes kõigil äsjastel orkestrikaaslastel. (Ojakäär 2008: 104.)

Esimesed džässorkestri saated tehti endise Tallinna Tütarlaste Kommertsgümnaasiumi (praeguse Tallinna Inglise Kolledži) ruumides. Mängiti esikus, sest orkestrile eraldatud väike ruum oli nii pulte, pille ja saatetehnikat täis, et orkester sinna enam ei mahtunud. Orkestri töökoormus oli suur. Mängiti otse-eebris kaks korda päevas – keskpäeval lõunamuusikat ja õhtul tantsumuusikat. Esialgu orkestril dirigenti polnud ja lugusid löi lahti viiulimängija Eduard Kurt. (Ojakäär 2007a.) Esimesteks dirigentideks olid lühiajaliselt Valdimir

Sapožnin ja Leo Tauts. Seejärel asus orkestrit juhatama Rostislav Merkulov, kes töötas orkestri dirigendina kuni oma surmani aastal 1978. Kuna Merkulovi nimi kõlas eetris mitu korda päevas, siis naersid orkestrandid omavahel, et kui raadio eetris nimetatud nimede edetabelit juhtis Stalin, siis Merkulov oli kindlalt teisel kohal (Ojakäär 2007b). Huvitava detailina mainib Ojakäär orkestri liikmete kuupalkasid: dirigendil oli see 1100 rubla, kontsertmeistril 900 ja orkestrandil 800. Orkestrant oli omal ajal raadios üks kõrgemini tasustata-vaid töötajaid. Võrdlusena võib tuua teadustaja palga, mis oli vaid 400 rubla. (Samas.)

Kuni 1948. aastani oli orkestri repertuaaris rohkesti Ameerika muusikat. Ojakäär mee-nutab, et üheks repertuaari allikaks oli tema kirjasõber Joe Wallsh Ameerikast, kelle käest saadi üle poolesaja tantsumuusikanoodi. Hiljem neid lugusid aga enam avalikult esitada ei tohtinud ja need jäid Laevastiku Ohvitseride Majja, kus muusikud neid edasi Ivanovi ja Sidorovi nime all tantsuks mängisid. (Ojakäär 2007b.)

1948. aastal toimunud „Suure sõpruse“ dekreet tõi orkestri instrumentatsiooni osas kaasa kohesed muudatused. Nagu meenutab Ojakäär:

Saksofonide häält püüti peita orkestri üldisesse kõlasse ja senine viieliikmeline saksofoniseksioon likvideeriti. Ilmar Kureniit ja Herbert Kulm hakkasid mängima esimest ja teist klarnetit. Tenorsaksofonist Lembit Raudmäe leidis uue töökooha Estonia orkestris fagotistina. Mõlemad altsaksofonistid – Udo Kallas ja mina – jäid mingisse ebamäärasesse seisu, mängides vahel kolmandat klar-netit, kattes tšellopartiidi või jäädes peitu keelpillide unisooni alla. (Ojakäär 2007c.)

Perioodi alates 21. märtsist 1948, mil sõna *džäss* kadus Eesti Raadio džässorkestri nimest, on Ojakäär kutsunud retooriliselt „peitenimede perioodiks“. Orkestrit nimetati eetris mitmel viisil – küll orkestriks Rostislav Merkulovi juhatusel või lihtsalt ringhäälingu orkest-riks. 23. jaanuaril 1949. aastal esitleti orkestrit uue nime all – Ringhäälingu estraadiorkester. Poliitiliselt ebakorrektsesks saanud sõna *džäss* asendati sõnaga *estraad* ning orkester hakkas kandma Eesti Raadio estraadiorkestri nime. (Ojakäär 2008: 166.)

Mitteformaalne avalik sfäär

Mitteformaalses avalikus kultuuriruumis tegutsevatest orkestritest tuleb vaatluse alla kaks muusikalist kollektiivi – ansamblid Rütmi-kud ja Mickeys.

Ansambel Rütmi-kud tegutses küll lühikest aega (1947–1949), kuid vaatamata sellele on ta jätnud olulise jälje Eesti džässi ajalukku. Kollektiiv ühendas muusikuid, kes on hiljem etendanud märkimisväärset rolli kogu Eesti muusikaelus. Ansambli kokkukutsujateks olid Erich Kõlar ja Gennadi Podelski – esimesest sai aastast 1957 Vanemuise orkestri peadiri-gent ning teisest tuntud helilooja, pianist ja ansamblijuht. Grupi kitarrist Vallo Järvi oli pika-ajaline Estonia teatri dirigent, akordionist Arne Oidist sai hiljem tunnustatud helilooja ja võistluskontsertide sarja looja, bassist Uno Naissoost sai helilooja, pedagoog ja džässmuu-sika edendaja Eestis ning saksofonist Valter Ojakäär sai tuntuks eelkõige kui ajakirjanik ja

publitsist. Nagu mainib Ojakäär, kujunes ansamblist tõeline sõpruskond (Ojakäär 2008: 2017). Grupp tegutses Töötava Rahva Kultuurihooones, kus esineti kolmapäeviti tantsuõhtutel ning laupäeval ja pühapäeval lisaks ka kontserdiga. Solistidena esinesid kontsertidel tuntud lauljad Georg Ots, Veera Nelus, Georg Metssalu, Regina Romulus ja Ia Uudelepp. Vallo Järvi väidab, et kontsertidel esinemise üheks eeliseks oli võimalus tõsta oma esinemise punkti ja seega rohkem raha teenida. (Ojakäär 2000.)

Muusikalises mõttes oli grupi hingeks Gennadi Podelski, kes hankis repertuaari. Kuna magnetofone isiklikuks kasutamiseks osta polnud võimalik, siis oli ainukeseks muusika kopeerimise võimaluseks selle meeldejätmise ja seejärel üleskirjutamine. (Ojakäär 2003.) Peamiseks muusika hankimise allikaks oli Müncheni ja Stuttgarti laine pikkusel töötav raadiojaam AFN (American Forces Network), mis pakkus meelelahutust ja infot Lääne-Euroopas paiknevatele Ameerika vägedele. Valter Ojakäär meenutab: „Saatja oli eriti puhas öösiti ja mäletan tänapäevani, kuidas istusin Luise tänavas oma toakeses, vaadates isa ehitatud raadio indikaatorlambi rohelist silma, kuulates Stan Kentoni, Woody Hermani ja teiste svingbände, mis olid siis veel uudiseks“ (samas). AFNi saatetest „Midnight in Munich“ oli võetud ka ansambli tunnusemeloodia, Charlie Barneti pala „Skyliner“, mida iga esinemise alguses mängiti. Peale svingi stiilis Benny Goodmani, Glen Milleri ja Artie Shaw' loomingut oli repertuaaris ka ansambli liikmete Uno Naissoo, Gennadi Podelski ja Erich Kõlari loodud palu. Kuna noote polnud, siis oli igal muusikul esinemiseks oma märkmik, kuhu oli kirjutatud palade pealkirjad ja helistikud. (Ojakäär 2004.)

1948. aastal toimunud „Suure sõpruse“ kampaaniaga kaasnenut meenutab Ojakäär järgmise kontrolli tugevdamise meetoditest rääkiva seigaga:

Aga siis tuli korraldus: ansambel peab esitama oma repertuaari partei linnakomitee kontrollkomisjonile, või kuidas seda nimetatigi. Kohe oli selge, et oma tavalise repertuaariga ei maksa torkima minna. Mõttesime esitada mõne valsi, ilusa meloodiaga 4/4-laulu, et mitte öelda fokstroti, ja muud säärast. Oma kergenduseks nägime, et komisjon koosnes kahest naiseltsimehest, kes eriti kurjad ei paistnud olevat. Tegelikult tundsid nad end selles rollis pisut ebamugavalt. Meeles on, et selleks puhuks kirjutas Podelski kähku ühe tango, see käis tal ruttu – tunni ajaga oli valmis. Aga ega see mingi šedööver ka polnud. Panime sellesse tangosse kogu oma hinge. Ja ehkki tango kui niisugune ka just nõukogude võimule eriti ei meeldinud, näis, et komisjoni silmis – või kõrvus – saime kõva plusspunkti. (Samas.)

Big-Band Mickeys alustas tegutsemist aastal 1945 Tallinna 1. Keskkooli koolipoiste bändina. Vähendatud bigbändi koosseisuga oktett koosnes standardrütmi grupist (klaver, kitarr, bass, trummid) ning neljast puhkpillist. Mickeyst võib pidada kõige pikemaajaliselt tegutsenud džässgrupiks Eestis – kuigi koosseis ja juhid on vahetunud, tegutsetakse endiselt edasi.⁸

8 Ojakääru andmetel on ansambli repertuaarist säilinud lindistatud kujul 150 pala (Ojakäär 2008: 275).

Ansambel sai nime Walt Disney multifilmi karakteri järgi, mis „eestistati“ aastal 1949 Mikideks, et vähendada nime ameerikalikku tähendust. Humoorika kõrvalepõikena võiks mainida, et ansambli liikmete tüdruksõpru kutsuti taas multifilmile vihjates Minny'deks.⁹

Nõukogudeaegse korra kohaselt kuulusid isetegevuslikud kollektiivid institutsionaalselt kindla asutuse alla, mis aitas kindlustada kollektiividele materiaalsed tingimused (ruumid, ansamblike puhul ka instrumendid) tegevuse läbiviimiseks. Ansambli Mickeys katusinstitutsiooniks oli asutus, mida Ojakääru meenutuste kohaselt kutsuti „pika nimega asutuseks“: Kohaliku Tööstuse Kommunaalmajanduse alal Töötajate Ametühingute Vabariiklik Tallinna Klubi. Peale prooviruumide tagas asutus orkestrile palgalise orkestrijuhi, kelle ülesandeks oli muuhulgas ka arranžeringute tegemine. Olukorras, kus ligipääs nootidele puudus, oli originaalseadete tegemine grupi töös mõõdapääsmatu. Orkestri esimeseks palgaliseks juhiks oli Ülo Raudmäe, kes sai kuulsaks keeruliste helistike kasutamisega oma arranžeringutes. Tema humoorikas selgitus olukorrale oli, et inimene õpib, kuni elab ja kauemgi veel. (Ojakäär 2008: 269.)

Institutsionaalse toetusega kaasnes amatöörorkestritel kohustus tasuta esinemisteks. Eriti hõivatud oli Mickeys suurte pühade ajal, oktoobrirevolutsiooni aastapäeval ja tööraha pühäl 1. mail, kui esinemised toimusid varahommikust hilisõhtuni. Treufeldt kirjeldab tihe-
dast graafikust põhjustatud ülekoormust ja väsimust looga magavast bassimängijast:

Eriti hõivatud olime mai- ja novembripühade ajal. Nendel juhtudel mängisime tavaliselt vähendatud, 4–5 muusikuga koosseisus. Mängu ajal jäi meie bassist Aksel Talpsepp magama. Tema sõrmed veel liikusid, aga need ei puudutanud enam pillikeeli. Ja siis ta kukkus kogu oma kontrabassiga saksofonimängija otsa, kes ta aga püstisesse asendisse tagasi lükkas. Talpsepp ärkas üles ja jätkas mängimist, nagu poleks midagi juhtunud.¹⁰

Seoses 1940. aastate lõpu tantsureformiga mainib Treufeldt, et ansambel võttis kavasse mõned kohustuslikud ballitantsud. Ent see ei mõjutanud ansambli põhirepertuaari. Kui koolipidudel mängiti kava alguses mõned kohustuslikud padespaanid, siis pärast nende esitamist jätkati tavalise tantsurepertuaariga. Ent ülaltpoolt tulevaid direktiive ei võtnud tõsiselt isegi parteitegelased, nagu selgitab Treufeldti nali: „Seltsimehed, kes entusiastlikult propageerisid avalikkuses ballitantse, tantsisid oma eraelus andunult fokstrotti“ (samas).

„Jahedat“ vastuvõttu ansambli poolt ei leidnud mitte ainult tantsureform, vaid nagu Vello Jõesaar intervjuus ütleb, jättis neid ükskõikseks ka saksofonide keelustamine ja džässivastased rünnakud: „Me ei loobunud saksofonidest, kui see instrument kuulutati ebasobilikuks lääne koletiseks. Me ei muutnud ka oma repertuaari – mängisime muusikat, mida

⁹ Autori intervjuu Udo Treufeldtiga 17.10.2013.

¹⁰ Samas.

armastasime. Jah, meie kavasid tsenseeriti, aga me mängisime ikkagi muusikat, mida ise tahtsime.” (Mikk 1991.) Treufeldt väljendab üldist distantseerumist poliitikast järgnevalt: „Poliitika oli meie arutluste teemaks väga harva. Me elasime oma elu ja tegime muusikat,“ poliitilist ükskõiksust väljendab selgelt muusiku ütlus: „C-duur kõlab ühtemoodi iga võimu ajal“. ¹¹



Ansambel Mickeys mängimas Tallinna Polütehnilises Instituudis aastal 1947. Foto Udo Treufeldti erakogust.

Kehtestatud reeglite kohaselt pidid amatööransamblid oma kavad esitama läbivaatuks Hariduse Rahvakomissariaadile. Treufeldt kirjeldab intervjuus kujukalt ühte absurdsu-seni viivat kava tsenseerimise protsessi:

Viiulimängija Boris Kuurman läks kavalehega komissariaati. Ülemus seltsimees Tamarkin polnud parasjagu kohal ning leht vaadati läbi kahe tütarlapse poolt. Kui Valgre ja Straussi palad loeti sobilikuks, siis popurrii operetist „Viktoria ja husaar“ tundus kahtlasena. Kui Viktoria oli sobilik nimi, siis husaar tõmmati läbi kui ebasobiv. Segaduses olev Kuurman tahtis küsida, et kuskohas lõpeb loos Viktoria ja algab husaar, aga Tamarkin astus sisse ning lõi kavale pitsati alla. Nüüd oli Kuurmannil paber, kus Viktoria oli lubatud ja husaar keelatud. ¹²

11 Samas.

12 Samas.

Järgnev lugu muusikute igapäevaelust kirjeldab muusikute haltuurat – nagu muusikud tantsumänge kõnekeeles kutsusid – Moostes, kus esinemistingimuste loomiseks oli vajalik rakendada leidlikust:

Sõitsime esinemiskohale Moostes veoautoga. Autokastis istumise tegime mugavamaks madratsitega. Tuule ja vihma eest kaitsesime end presendiga. Mooste rahvamaja oli kohutavas sõjajärgses seisukorras. Leidsime ainult ühe tooli ja selle andsime pianist Pedraudsele. Akordioni kasti sai sobitatud istumiseks akordionistile ja saksofonimängijatele leidsime istumiseks pingi. Kõige hullemas olukorras oli klaver. Klahvide pealmine valge kiht oli kulunud ja klahvides olid suured augud. Täitsime augud pabeoriga ja valasime küünlarasvaga üle. Pedraudsel tuli ka klaverit häälestada. Aga tantsusaal oli rahvast täis ja inimesed pidutsesid rõõmuga.¹³

Üheks muusikute igapäevaelu osaks olid rituaalid, mille näiteks oli iga esinemise alguses ja lõpus mängitav tunnusmeloodia. Tunnusmeloodiate mängimist võib tõlgendada osana muusikute isikupärasest sümbolsest maailmast ja identiteedist, mis aitas luua sidet publikuga. Ansambli Micekeys tunnusmeloodia oli omal ajastul populaarne viis „Heartbreaker“, autoriteks Morty Berk, Frank Capano ja Max C. Freedman.¹⁴ Loo sõnad eestindas oskuslikult Heldur Karmo. Kui loo originaalversioonis kõlavad laulu lõpuread hoiatusena noorele naisele: „Be careful what you do / when you break a heart in two, / for that heart may belong to you“, siis Karmo versioon pakub välja nõukogulikus stiilis luuleread: „Avanend on säravad / suure õnne väravad, / tulevikku sealt näha saad“ (Ojakäär 2007d). Karmo tõlgendus on heaks näiteks nõukogudeaegsetest topelttähendustest. Kui ühelt poolt võib luuleridu tõlgendada kui nõukoguliku väljenduslaadi järgimist, siis teisalt võib neist aru saada kui nõukogude loosunglikkuse paroodiast.

Ansambli esinemissagedusest saab ülevaate Treufeldti märkmetest.¹⁵ Nagu muusik väidab, oli Micekeys 1940. ja 1950. üks peamisi koolipidudel mängivaid grupe. Ansambel oli väga nõutud ja koolid organiseerisid pidusid nende graafiku järgi. Muusikute teenistus ühe tantsumängu pealt polnud kõrge, kuid 500–600 rubla kuusissetulekuna oli muusikutele oluliseks finantsiliseks abiks. Keskmine haltuura kestvus oli kolm tundi ja muusikutele makstav summa oli 150 rubla ühe tunni eest tervele ansamblile. Niisiis oli tavaline ansambli sissetulek 450 rubla ühe mängu eest. Järgnevas loos kirjeldab Treufeldt, kuidas ansambli muusikud endale sõjajärgsetes tingimustes raadioaparaate hankisid:

13 Samas.

14 Viisi salvestas esmakordselt Leeds Music Corp 1948. aastal vokaaltrio Andrews Sisters esituses (Ojakäär 2008: 271).

15 Autori intervjuu Udo Treufeldtiga 17.10.2013.

Esimese Nõukogude okupatsiooni ajal, aastal 1941, likvideeriti inimestelt raadioaparaadid. Mäletan ühte konfiskeeritud raadiote säilituspaika Reaalkooli võimlas. Pealtpoolt nägid raadiod välja suurepärasead, aga kui vaatasid nende taha, siis nägid imeilusaid värvitud elektripirne. Inimesed olid kavalad – nad andsid ära vaid raadiokorpused, milles oli raadio mehhanism asendatud värvitud elektripirnidega. Nii et raadiote konfiskeerimine ei avaldanud eesti inimestele erilist mõju. Aga peale sõda tulid müüki uued raadioaparaadid Riia raadiotehnika[tehase]lt. Kuna raadioaparaatide hind oli võrdne ühe haltuura sissetulekuga, siis andsime aeg-ajalt kogu summa, 450 rubla ühele muusikule, et see saaks endale raadio muretseda. Selliselt said kõik endale raadiod.¹⁶

Privaatne sfäär

Rääkides džässi privaatsfäärist, toetun ansambli Swing Club (SC) tegevusele, mis oli unikaalne nähtus Eesti džässikultuuris. Ansambel moodustati aastal 1947 ja selle eesmärgiks oli ühe initsiaatori, laulja Herbert Krutobi sõnade kohaselt džässi arendamine Nõukogude Eestis (Krutob 2003). Swing Club jäi laia publiku hulgas suhteliselt vähe tuntuks, võrreldes selliste populaarsete ansamblitega nagu Mickeys ja Rütmikud. Ent ansambli ellukutsujal Uno Naissool ei olnudki kavatsust ansambliga publiku seas populaarsust saavutada, vaid grupist sai pigem „džässlaboratoorium” – loominguline ühendus eesmärgiga läbi viia muusikalisi katsetusi ning muusika üle diskuteerida. Ansambli roll Eesti džässiajaloo dokumenteerimisel – selle liikmete koostatud almanahh on unikaalne tunnistaja 1940. aastate lõpu vastuolulisele ajastule. Dokument, mis on kirjutatud aastatel 1947–1950, koosneb kuuteistkümnest artiklist 223 leheküljel. Teemade järgi võib dokumendi jagada suures plaanis kaheks. Esimese osa moodustavad kirjutised, mis kirjeldavad praktilist laadi protseduure, nagu tegevuse planeerimine, repertuaari valik ning sündmuste jäädvustamine. Kõige sobilikum ühine nimetaja teisele artiklite grupile on džässi kriitika. Üldine filosoofiline perspektiiv, kuigi edasi antud suhteliselt lihtsas väljenduslaadis, aitab väljendada muusikute esteetilist platvormi olukorras, kus džässi ähvardas areenilt lahkumine hilisstalinistliku ideoloogilise puhastuse käigus. (Vt Almanahh 1947–1950.)

Nagu ansambli hilisem viiulimängija ja arranžeerija Ustus Agur meenutab, kohtusid muusikud, kes hiljem moodustasid Swing Clubi tuumiku, esimest korda mõnenädalasel mängul restoranis Kuning. Ta sai seal tuttavaks Uno Naissoo, Ülo Vinteri, Herbert Krutobi ja Heldur Karmoga. See tutvus viis pikaajalisele muusikalisele koostööle ja isiklike kontaktide loomiseni. (Erm 1990.)

Herbert Krutob kirjutab oma autobiograafilistes märkmetes orkestri loomise idee tekkimisest temal ja äsja Tallinnasse elama asunud Uno Naissool pärast ühte Kuningis lõppe-

16 Samas.

nud mängu. Katkend kirjeldab ehedalt olukorda, milles džässmuusikahuvilised tol ajal viibisid.

[Uno Naissoo] kurtis, et ta sai Nõmmele küll üüritoa, kuid tal pole seal raadiot ning tal pole seetõttu džässmuusika kuulamise võimalust. Õppisin tol ajal Tallinna Industriaaltehnikumi lõpukursusel ja kasutasin üht klassiruumi oma diplomitöö joonestamiseks. Joonestamas käisin öösiti [---] Selles klassiruumis oli raadiovastuvõtja, millest kuulasin terve öö muusikat. Pakkusin eelnimetatud õhtul Uno Naissoole tulla sinna džässmuusikat kuulama. Ta nõustus. Kogu öö kuulasime toleaeagset tipp-džässmuusikat, kusjuures Uno kirjutas oma noodivihikusse mitmeid „orkestrinippe“. Hommikupoole hakkasime arutama, kuidas meie džässmuusikaelu saaks edasi arendada. Jõudsime veendumusele, et tuleb koostada orkester sellest žanrist huvitatud noortest muusikutest. Loodava orkestri nimeks pakkus Uno Swing Club, ehk lühendis SC (vajadusel nimetasime seda ka lühendiks sõnast süngoop). (Krutob 2003.)

Ansambli tuumikusse kuulus neli entusiast – Uno Naissoo, Herbert Krutob, Heldur Karmo ja Ustus Agur. Grupi liider oli Uno Naissoo, helilooja, teoreetik, muusik ja pedagoog, kelle entusiasmi ja kire varal püsis grupp koos ja laiendas kohaliku džässitraditsiooni eestetiilisi piire. Naissoo oli ansambli asutajate hulgas ainukene professionaalne muusik. Laulja Herbert Krutob (1927–2009) oli näiteks ehitusinseneri haridusega ja töötas muuhulgas majandusministeeriumis; Ustus Agur (1927–1997) oli elektriinsener, kes saavutas märkimisväärsed tulemusi teadlasena informaatika vallas; Heldur Karmost (1927–1997), kes polnud ei helilooja ega muusik, sai grupi ideoloog (Almanahh 1947–1950). Laiemale üldsusele on Karmo tuntuks saanud kui kirjanik ja tõlkija, kes on rohkem kui 3500 levilaulu teksti autor.

Ansambli kooskäimise eesmärkidest räägib Krutob järgmist: „SC polnud ainult tant-suorkester. See oli ennekõike noorte meeste loominguiline ühendus. Me rääkisime tihti džässmuusika arengust nii maailma, nõukogude kui ka kohalikus taustsüsteemis ning tegime plaane džässmuusika edasiarendamiseks Eestis.“ (Krutob 2003.) Ent keskustelud ei toimunud pelgalt suulises vormis, vaid ideid esitati kirjalikult – doktoritöödena, nagu neid kirjatükke armastati kutsuda (Erm 1990).

Nälg uute teadmiste järgi ühelt poolt ja piiratud ligipääs džässialasele kirjandusele teiselt poolt tekitas kõrgendatud huvi iga kättesaadava allika vastu. Ustus Agur meenutab, et kui tänapäeval on rohkesti kirjandust kätte saada, siis tollal oli neile suursündmus, kui leiti näiteks ajakiri kergest muusikast aastast 1937, mis sisaldas artikli džässist. Selline artikkel andis neile ainet filosoofilisteks arutlusteks džässi teemal. Samuti oli suur sündmus, kui keegi kuulis uut muusikapala või uue artisti esinemist. (Samas.)

Uno Loop viitab SC kohtumiste hariduslikele eesmärkidele. Grupi liidrite keskustelude kuulamine oli Loobile hariduse eest, mis hiljem oluliselt mõjutas tema pedagoogilist tegevust.

Swing Club oli minu jaoks konservatoorium. Ansambli proove juhatasid Naissoo ja Agur, mille käigus viidi sageli läbi arutelusid arranžeerimise probleemidest – kuidas saavutada hea kõlaline tasakaal ja teha seda maitsekalt. Vestlused olid tõepoolest professionaalsed ja ma kuulasin neid suure andumusega. Kasutasin saadud teadmisi hiljem oma pedagoogitöös.¹⁷

Peamine džässmuusika õppimise meetod oli muusika kuulamine ja imiteerimine. David Ake näiteks väidab:

Mitte ühelgi teisel pedagoogilisel vahendil pole olnud laiemat mõju džässi oskuste omandamisele kui heliülesvõtetel. Salvestused, lindid ja CDd pole üksnes džässi füüsiline tekst, vaid nad olid ka suurepärased muusika „õpperaamatud“, mis pakkusid õppematerjali kõikidele mängijatele. (Ake 2003: 26.)

Otsete kontaktide puudumise tõttu džässmuusikaga oli eestlastele peamiseks muusika kuulamise allikaks raadio. Krutob meenutab, et muusika kuulamine osutus temale ja Karmole võimalikuks tänu sellele, et Karmo oli suutnud päästa oma raadioaparaadi 1941. aasta nõukogulikust raadioaparaatide konfiskeerimise aktsioonist. Põhilised raadiojaamad, mida oli võimalik Tallinnas kuulata, olid BBC, AFN, Raadio Nord, BBC soomekeelne džässi-saade, Rootsi raadio ja Müncheni kanal. (Krutob 2003.)

Salvestustehnoloogia sai eestlastele kättesaadavaks alles 1950. aastate alguses. Kalju Terasmaa näiteks meenutab, et ta ostis oma esimese lintmaki aastal 1953:

See oli aastal 1953, kui ma ostsin oma esimese lintmaki. See oli üsna kallid, aga ma sain endale seda lubada, kuna käisin tööl. Maki Dnepr 3 ostsin kauplusest Harju tänaval ja makk ise oli erakordselt suur ja raske. Kuna olin esimene, kes endale maki ostis, hakkasin muusikat salvestama ja seda teistega jagama. See tegi meie elu palju kergemaks.¹⁸

Tehnoloogia nappus sundis muusikuid olema leidlik. Kalju Terasmaa kirjeldab oma intervjuus erilist telefoniliinidel põhinevat üksteisele raadio ülekandeid ja salvestatud muusikat edastada võimaldavat süsteemi:

Me kasutasime telefoniliine üksteisele muusika edastamiseks. Kasutuses olid spetsiaalsed releed, et telefonitoru ümber lülitada raadioks või salvestajaks. Igaühel meie džässihuviliste ringkonnas olid telefoni releed. Ja kui kellelgi õnnestus salvestada mingi uus lugu, siis sai ta sellest teisi informeerida esmalt helistades ja seejärel ühendades maki releega muusika ülekandmiseks või salvestamiseks. Selle süsteemi leiutajaks oli helitehnik Ants Brümmel.¹⁹

17 Autori intervjuu Uno Loobiga 01.10.2011.

18 Autori intervjuu Kalju Terasmaaga 12.10.2011.

19 Samas.

Lõpetuseks

Käesolev artikkel rääkis Eesti hilisstalinismiaegsest džässikultuurist, rakendades kolmesel jaotusel põhinevat privaatsust ja avalikkust kirjeldavat mudelit. Avaliku ja private eristuse peamiseks sisuks oli riigivõimu poolse reguleerituse määra ja kultuuriliste tegurite toimumisstrateegiate suhe. Kui näiteks avalik ajakirjanduslik diskursus oli täielikult riigivõimu kontrolli all ning muusikute tegevus seda olulisel määral ei mõjutanud, siis privaatse sfääris olid muusikud suhteliselt vabad riigivõimu regulatsioonidest ja järgisid pigem džässi kui kultuurilise praktikaga seotud traditsioone.

Kolmene jaotus, kus džässikultuuri vaadeldakse toimivana avalikus, mitteformaalses avalikus ja privaatse kultuuriruumis, võimaldas näidata, kuidas kultuuri eri avaldumisvormid jaotusid ja toimisid nõukogulikus kultuuriruumis. Ajakirjanduslikus diskursuses ilmneb kõige selgemalt hilisstalinismiaegse riigivõimupoolse džässivastase tegevuse dünaamika: džäss kadus avalikult areenilt järk-järgult paralleelselt poliitilise kliima muutusega. Ajakirjanduses kajastatuna sai džässist eelkõige läänevastase ideoloogilise võitluse vahend, mis oli kantud nõukogulikust retoorikast ning lahutatud tegelikust muusikaelust. Riiklikud džässorkestrid, mida käsitletaval perioodil oli kaks – Eesti Riikliku Filharmoonia džässorkester ja Eesti Raadio džässorkester – toimisid osana nõukogulikust reguleeritavast ja järelevalvatavast kultuurilise tegevuse süsteemist. Orkestrid järgisid üleliiduliselt kehtivat institutsionaliseerimise mudelit, kus elukutselised orkestrid tegutsesid kohalike kontsertorganisatsioonide ja raadiote alluvuses. Orkestrite tegevusvälja piiritles nende institutsionaalne kuuluvus. Kui filharmoonia džässorkester oli peamiselt üleliiduliste kontsertturneede kaudu meelelahutust pakkuv kollektiiv, siis raadio džässorkester esines 1940. aastatel otse-eetris sagedusega kaks korda päevas. Mõlema orkestri tegevust mõjutas orkestrireform kui ideoloogilise paradigma muutuse kajastus, mis tõi kaasa muudatused orkestrite nimedes, repertuaaris ja koosseisus.

Mitteformaalses avalikus sfääris tegutsenud isetegevusorkestrid kuulusid kultuuriruumi, mis oli võrreldes avaliku sfääriga suhteliselt vähem reguleeritud. Ka isetegevusorkestrite tegevus oli insitutsionaliseeritud – need kuulusid üldiselt mõne asutuse juurde ning olid seetõttu kindlustatud prooviruumide, osa muusikainstrumentide ning professionaalse juhendamisega. Orkestri kohustuste hulka kuulusid esinemised riiklikel pühadel ja pere-meetasutuse korraldatud üritustel. Ent isetegevuslikel kollektiividel oli märksa suurem vabadus oma muusikalist tegevust organiseerida. Oluliseks tegutsemise vormiks oli orkestritele tantsupidudel mängimine. Nn haltuurad olid muusikutele oluliseks lisisissetuleku allikaks. Amatöörorkestrite tegevus jäi vähem mõjutatuks 1940. aastate lõpu džässivastase kampaaniaga seotud muudatustest. Kuigi võeti kavasse kohustuslikke ballitantse, säilisid repertuaaris ka „keelatud” palad. Samuti ei arvatud orkestri instrumentidest välja saksofone. Muusikute igapäevaelus olid olulisel kohal leidlikkus, rituaaliseerimine, huumor ja manööverdamine, mida rakendati oma muusikaliste eesmärkide teostamiseks.

Ansambli Swing Club näide demonstreeris muusikute tegevust privaatses sfääris – džässifanaatikute muusikute sõpruskonnas. Ühiskonnas, mis polnud džässmuusika suhtes soosiv, loodi uute teadmiste hankimiseks ja oskuste arendamiseks oma mikrokeskkond, kus muusika üle diskuteeriti ja viidi läbi muusikalisi katsetusi. Nõukoguliku puuduse tingimustes polnud Eesti muusikutel ligipääsu heliplaatidele ja peamiseks muusika kuulamise allikaks oli raadio. Raadio abil hoiti end kursis viimaste muusikaliste suundumustega ning hangiti uut repertuaari. Põhiliseks muusika õppimise meetodiks oli imiteerimine, mis on džässi praktikas tüüpiliseks õppimise viisiks.

Kui ühelt poolt võimaldas privaatse ja avaliku kolmene jaotus näidata, kuidas džäss eksisteeris nõukogulikus sotsiaalkultuurilises ruumis, siis teisalt andis see võimaluse läheneda džässikultuurile terviklikult ning rääkida selle eri avaldumisvormidest. Ajakirjanduslik diskursus, mis peaks traditsiooniliselt olema džässielu kajastus, kujunes hilisstalinismi ajastul pigem poliitilise olukorra peegelduseks. Džässist sai üks Ameerika- ja kapitalismivastase võitluse vahend. Muusikakultuurina esines džäss peamiselt kahes vormis: meelelahutuslikku laadi kontsertmuusikana ja tantsumuusikana. Džässi ja džässmuusikute traditsiooniliselt teoretiseerimist vältivat praktilist iseloomu arvestades oli Eesti džässis erandlik muusika intellektualiseerimine teoreetiliste arutluste kaudu. Swing Clubi almanahh kui sellekohane tõendus on unikaalne dokument, mis väärrib esiletõstmist kogu džässiajaloo kontekstis laiemalt.

Hilisstalinismi võib Eesti džässiajaloo pidada madalaima poliitilise tolerantsiga perioodiks, mil kogu džässikultuuri ähvardas areenilt kadumine. Ent seda ei juhtunud, nagu käesolev artikkel tõestas. Kuigi avalikust riigivõimu poolt kontrollitud sfäärist õnnestus džäss 1950. aastaks peaaegu eemaldada, jäi see endiselt püsima privaatsetes väiksema kontrolliga kultuuriruumides. Olukorra kinnituseks on näiteks ka Ustus Aguri väljaöeldud mõte ansambli Swing Club tegevusest 1940. aastate lõpus ja 1950. alguses:

Me harjutasime sõna otseses mõttes põranda all. Õnneks polnud kontroll tugev ja meil ei tulnud korragi ametnikega kokku puutuda. Sakala kultuurimaja direktor Fred Raudberg toetas meie tegevust. Kuigi ta oli kommunist ja teadis meie tegevusest, ta kaitses meid ja aitas meie tegevust saladuses hoida. Ja ta oli aus. Ta oli pealt punane ja seest valge – „redis“, nagu tol ajal oli tavaks kutsuda. [Erm 1990.]

Olukorrale, kus džäss oli avalikust ruumist kadunud, ent eksisteeris edasi privaatses sfääris, võib viidata ka kui nõukogude paradoksile. Aleksei Yurchak räägib nõukogude elust kui paradoksest positiivsete ja negatiivsete väärtuste samaaegsest eksisteerimisest (Yurchak 2006: 10). Džässi puhul võime rääkida piltlikult džässi samaaegsest eksisteerimisest ja mitteeksisteerimisest – džäss oli keelatud, kuid ei vaikinud.

Kirjandus

Ake, David 2003. Learning jazz, teaching jazz. – The Cambridge Companion to Jazz. Ed. M. Cooke, D. Horn. London: Cambridge University Press, pp. 253–269. – DOI: 10.1017/c0019780521663205.015.

Atkins, Taylor E. 2003. Towards a global history of jazz. – Jazz Planet. Ed. E. T. Atkins. Mississippi: University Press, pp. xii–xvii.

Johnston, Timothy 2011. Being Soviet: Rumour and Everyday Life under Stalin 1939–1953. London: Oxford University Press.

Kojevnikov, Aleksander 2000. Games of Stalinist democracy: Ideological discussions in Soviet sciences, 1947–52. – Stalinism: New Directions. Ed. S. Fitzpatrick. London, New York: Routledge, pp. 142–175.

Lauk, Tiit 2008. Jazz Eestis 1918–1945. Doktoriväitekiri. Tallinna Ülikool, Humanitaarteaduste dissertatsioonid. Tallinn. – <http://www.digar.ee/id/nlib-digar:35624> [25.09.2017].

Mertelsman, Olaf 2012. Everyday life in Stalinist Estonia. Frankfurt am Main: Peter Lang. – DOI: 10.3726/978-3-653-01749-6.

Milovski, Serafim 1946. Džässmuusikast. – Sirp ja Vasar, 19.10.

Ojakäär, Valter 1949. Tänapäeva Ameerika džässmuusikast. – Sirp ja Vasar, 08.08.

Ojakäär, Valter 2008. Sirp ja saksofon. Tallinn: Kirjastus Ilo.

Reimann, Heli 2014. Late-Stalinist ideological campaigns and the rupture of jazz: ‘jazz talk’ in the Soviet Estonian cultural newspaper Sirp ja Vasar. – Popular Music, Vol. 3, No. 3, pp. 509–529.

Schwartz, B. 1983. Music and Musical Life in Soviet Russia. Bloomington: Indiana University Press.

Sirp ja Vasar 1948a = Asuda tõsise enesekriitikaga heliloomingus esinevate puuduste kõrvaldamisele. – Sirp ja Vasar, 14.02.1948.

Sirp ja Vasar 1948b = Kutse tantsule. – Sirp ja Vasar, 24.04.1948.

Slonimsky, Nikolai 1944. Soviet music and musicians. – Slavonic and East European Review, No. 22, pp. 1–14.

Taruskin, Richard 1997. Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays. Princeton: Princeton University Press.

Tomoff, Kirill 2006. Creative union: the professional organization of Soviet composers, 1939–1953. London: Cornell University Press.

Yurchak, Aleksei 2006. Everything was forever, until it was no more. Princeton: Princeton University Press. – DOI: 10.1515/9781400849109.

Käsikirjalised allikad

Almanahh 1947–1950 = Ansambli Swing Club käsikirjaline almanahh. – Eesti Teatri ja Muusikamuuseum.

Krutob, Herbert 2003. Minu muusikutee. Eluloo käsikirja koopia artikli autori valduses.

Sapožnin, Vladimir 1945–1948. [Märkmed.] – Eesti Teatri ja Muusikamuuseum.

Protokoll 1946 = Eesti Filharmoonia koosoleku protokoll novembrist 1946. – EMTA, MO 276-4.

Audiovisuaalsed allikad

Erm, Anne 1990. Ekspertstúdio: Siis, kui džäss oli popp ja põlu all, 11.08.1990. – <http://arhiiv.err.ee/vaata/ekspertstudio-ekspertstudio-siis-kui-dzass-oli-popp-ja-polu-all> (25.09.2017).

Mikk, Vello 1991. Muusikaline tund: Ansambel Mickey's 45, 05.01.1991. – <https://arhiiv.err.ee/vaata/muusikaline-tund-muusikaline-tund-ansambel-mickey-apos-s-45> (25.09.2017).

Ojakäär, Valter 2000. Keskööprogramm: Oli kord ansambel RütmiKud, 24.03.2000. – <http://arhiiv.err.ee/vaata/keskoopprogramm-keskoopprogramm-oli-kord-ansambel-rutmikud-01> (25.09.2017).

Ojakäär, Valter 2003. Papa Valter pajatab. Sekstett RütmiKud, 30.11.2003. – <http://arhiiv.err.ee/vaata/papa-valter-pajatab-papa-valter-pajatab-sekstett-rutmikud> (25.09.2017).

Ojakäär, Valter 2004. Papa Valter pajatab. Sekstett RütmiKud, 23.05.2004. – <http://arhiiv.err.ee/vaata/papa-valter-pajatab-papa-valter-pajatab-sekstett-rutmikud-12991> (25.09.2017).

Ojakäär, Valter 2007a. Oli kord orkester. 1. saade, 13.01.2007. – <https://arhiiv.err.ee/vaata/oli-kord-orkester-oli-kord-orkester-1-saade> (25.09.2017).

Ojakäär, Valter 2007b. Oli kord orkester. 2. saade, 20.01.2007. – <https://arhiiv.err.ee/vaata/oli-kord-orkester-oli-kord-orkester-2-saade> (25.09.2017).

Ojakäär, Valter 2007c. Oli kord orkester. 3. saade, 27.01.2007. – <https://arhiiv.err.ee/vaata/oli-kord-orkester-oli-kord-orkester-3-saade> (25.09.2017).

Ojakäär, Valter 2007d. Papa Valter pajatab: Mickey's, 15.06.2007. – <http://arhiiv.err.ee/vaata/papa-valter-pajatab-papa-valter-pajatab-mickey-apos-s> (25.09.2017).

Artikli autori intervjuu Uno Loobiga 01.10.2011. Salvestis artikli autori valduses.

Artikli autori intervjuu Kalju Terasmaaga 12.10.2011. Salvestis artikli autori valduses.

Artikli autori intervjuu Udo Treufeldtiga 17.10.2013. Salvestis artikli autori valduses.

Artikli autori intervjuu Oleg Sapožniniga 23.04.2014. Salvestis artikli autori valduses.

Heli Reimann – PhD, muusikateadlane, järeldoktorant Helsingi Kunstide Ülikoolis (Sibeliuse akadeemia). Tema praeguseks uurimisvaldkonnaks on džässi ajalugu Eestis nõukogude perioodil.

E-post: heli.reimann[at]uniarts.fi

The dynamics of the private and the public in Estonian jazz culture of the late Stalinist era

Heli Reimann

Keywords: jazz, Soviet Estonia, private sphere, public sphere

The article aims to discuss the significance of jazz culture in Estonia during the late Stalinist era. In order to explicate the functioning of jazz as a cultural practice, the private/public division is employed while it is suggested that employing a ternary typology in which culture is seen as functioning in the public, the informal public and the private cultural spaces are best suited for conducting the analysis. The division makes it possible to: (1) show how jazz as a cultural practice functioned in Soviet sociocultural space; (2) to approach jazz culture as a whole, simultaneously creating a differentiation between different forms of jazz as a cultural practice; (3) to determine to which extent Soviet power succeeded in the regulation/ideologisation of jazz culture; and (4) to avoid a dualistic mode of thought that would oppose the private and the public.

Jazz culture existed in two forms in the state-controlled public sphere. One of them comprised the discourse of public media and the other consisted of state jazz orchestras. The discourse of public media is discussed on the basis of the articles that were published on the topic of jazz in the cultural weekly *Sirp ja Vasar* (Hammer and Sickle). It is in the journalistic discourse that the dynamics of the anti-jazz activities of the state authorities of the late Stalinist era appear as the most obvious; jazz gradually disappeared from the public scene as the political climate changed. In journalistic coverage, jazz was primarily turned into a tool of the ideological battle with the West that was led by pro-Soviet rhetoric and stayed separate from the actual music scene.

There were two state jazz orchestras during the period observed – the Jazz Orchestra of the Estonian State Philharmonic and the Jazz Orchestra of the Estonian Radio, and these functioned as part of the Soviet system of regulated and controlled cultural activities. The orchestras followed an all-Union pattern of institutionalisation according to which professional orchestras would be affiliated with local concert organisations and radio broadcasters. The sphere of activities of the orchestras was limited by their institutional affiliation. While the jazz orchestra of the philharmonic was a collective that mostly offered entertainment on all-Union concert tours, the Jazz Orchestra of the Radio was broadcast live twice a day in the 1940s. The orchestra reform that reflected the change in the ideological paradigm influenced the activities of both orchestras, bringing along changes in their names, repertoires and rosters.

The amateur orchestras active in the informal public sphere belonged to a cultural scene that was relatively less strictly regulated in comparison with the public sphere. The activities of amateur orchestras were institutionalised as well – generally, they would be affiliated with an institution and were thus guaranteed space for rehearsals, some of the musical instruments and professional leadership. The orchestras were obliged to perform on state holidays and at events arranged by the host institution. Still, amateur collectives had a considerably greater freedom as concerned the organisation of their activities in the field of music. An important mode of activities was playing on dance nights; the moonlighting or *haltura* performances, as playing at dances was colloquially called by the musicians, constituted an important source of additional income for them. The activities of amateur orchestras were less strongly influenced by the changes related to the anti-jazz campaign of the late-1940s. Although obliga-

tory ballroom dances were included, also “forbidden” pieces stayed in the repertoire; neither were saxophones excluded from among the orchestras’ instruments. Inventiveness, ritualization, humour and an ability to manoeuvre around in order to enact their musical goals were of vital importance in the daily lives of the musicians.

The example of the collective named Swing Club can illustrate the activities of musicians in the private sphere – among a circle of friends who were musicians and jazz fanatics. In a society that was anything but supportive of jazz, a microenvironment was built up in order to gain new knowledge and hone the existing skills in which discussions of music took place and musical experiments were made. Under the circumstances of Soviet scarcity, Estonian musicians had no access to records and radio and were the primary source of music. It was with the help of the radio that information was obtained about the latest trends in music and new repertoire was acquired. The main method of learning music was imitation, which is a typical mode of learning in the practice of jazz.

On the one hand, the ternary division of the private and the public enables us to see how jazz could exist in the Soviet sociocultural space; on the other hand, it makes it possible to approach jazz culture as a whole and speak of its different forms of manifestation. The journalistic discourse that traditionally should function as a reflection of and on the jazz scene rather turned into a mirror of the political situation under late Stalinism. Jazz became a tool in the battle against America and capitalism. As musical culture, jazz mostly appeared in two forms; as entertainment-oriented concert music and dance music. Considering the traditionally practical and theory-avoidant nature of both jazz as well as jazz musicians, Estonian jazz was exceptional due to the intellectualisation of the music in theoretical discussions. As an evidence of this tendency, the almanac of the Swing Club is a unique document that also deserves attention in a broader context of jazz history in general.

Late Stalinism can be considered politically the most intolerant period in Estonian jazz history, when disappearance was immanent for the whole of jazz culture. Yet this did not happen, as also shown in the present article. Although jazz had been virtually obliterated from the state-controlled public sphere by 1950, it still survived on the more private, less controlled cultural scenes. The thoughts of Ustus Agur expressed in an interview concerning the activities of the Swing Club in the late 1940s and early 1950s can serve as proof of this:

We were rehearsing underground in the very sense of the word. As luck would have it, the control was not strict and we never had to cross paths with the officials. The director of the Sakala House of Culture, Fred Raudberg, supported our activities. Although he was a communist and aware of what we were doing, he protected us and helped us to keep our activities in secret. And he was honest. He was red on the outside and white on the inside – ‘a radish’ as we would say in those times.

The situation in which jazz had disappeared from the public scene, yet lived on in private spaces can be referred to as a Soviet paradox. Aleksei Yurchak speaks of Soviet life as a paradoxical simultaneous existence of positive and negative values (Yurchak 2006: 10). In the case of jazz, we can figuratively speak of its simultaneous existence and non-existence – although jazz was forbidden, it could not be silenced.

Heli Reimann – PhD, musicologist, post-doctoral student in the University of the Arts Helsinki (Sibelius Academy). Current research area: history of jazz in Soviet Estonia.

E-mail: heli.reimann[at]uniarts.fi