

Retsensioon Kadri Allikmäe magistritööle „Mustrid Torupilli Jussi muusikas ehk Juhan Maakeri pillimängu variatsioonid“

Kõigepealt tahaksin öelda autorile suure tänu selle väga olulise ja põhjaliku uurimuse eest. Juhan Maakeri lugusid on küll paari viimase aastakümne jooksul palju analüüsitud (näiteks noodistatud) ja mängitud, kuid akadeemilise uurimistöö kirjutamiseni tema muusikast pole keegi varem jõudnud. Maakerist 1921. aastal tehtud helisalvestised on eesti vanema rahvapillimuusika kõige kaalukam ja terviklikum kogu, millesse süvenemine aitab heita valgust sajanditetaguse pillimuusika esteetikale ja mõttemaailmale.

Teema valik – Juhan Maakeri pillilugude vormianalüüs –, kui veidi mitmetähenduslik töö pealkiri kõrvale jätta, on ülimalt põhjendatud, aktuaalne ja kauaoodatud. Lähenemine teemale on uudne, võttes arvesse ka eelnevate sarnaste uurimuste teadmisi ja kogemusi. Töö struktuur on selge, liigendus sujuv ja loogiline. Töö on uusi teadmisi taotlev ja andev ning seda on põnev lugeda, pidades eriliselt silmas töö teist peatükki. Teemat on käsitletud ülimalt põhjalikkusega. Kasutatud teoreetiline ja muu asjakohane allikmaterjal on piisav, teemaga igati seotud, kasutatud on uudseid ja hiljutisi väljaandeid. Tööl on ka kaks kaalukat lisa: ülevaatlik Juhan Maakeri elulookirjeldus (Lisa 1) ja artikkel ajaloolistest andmetest eesti torupilli mängimise ja selle järgi tantsimise kohta (Lisa 4).

Töö eesmärk ja selle saavutamist toetavad uurimisprobleemid on väga selgelt ja asjakohaselt püstitatud. Uurimuse koostamise metoodika on selgelt ja põhjalikult lahti seletatud ning uurimismeetodit on rakendatud asjakohaselt. Uurimus ja selle tulemused aitavad Maakeri muusikat ka teistel pärimusmuusikutel paremini mõista. Sellega on töö autor andnud väga olulise panuse eesti vanema rahvapillimuusika uurimisse.

Et töö on väga kaalukas ja ka mahukas, on mul retsensendina ja kriitilise lugejana selle kohta ka väga palju küsimusi, millest suuremat osa ei jõua kahjuks selle formaadi ajalise piiratuse tõttu siin käsitleda. Võiks öelda, et pinnatasandil oli lugemine sujuv ja loogiline, kuid süvatasandil takerdus silm väga paljude väiksemate ja mõnikord ka veidi suuremate eksimuste taha. Üldiselt leian aga, et need ei kahanda töö väärtust. Nagu on ilmselt tavapärane praktika, on ka enamik minu märkusi teoreetilist laadi. Nii et asun asja kallale.

Esimene üllatus tabas kohe sissejuhatuse alguses, kus autor kirjutab: „*Üheks selliseks meheks on Hiiumaalt pärit, üle-eestiliselt kuulus Torupilli Juss ehk Juhan Maaker (1845-1930), kelle pillilugusid pole siiani lähemalt uuritud.*“ Ehkki arvan ja loodan, et autor päris nii ei mõtle,

teeb sellise lause lugemine veidi nõutuks. Kuigi vast mitte nii nõutuks, kui näiteks Cätlin Mägit, Leanne Barbot, Katariin Raskat jpt torupilli ja teiste pillide mängijaid, kes enne käesoleva töö autorit Maakeri muusikat lähemalt uurinud on. Siluda ei saa seda isegi lisades „kirjalikult uuritud“, sest meil on ju Mägi välja antud raamat (mis on pealegi ERA väljaanne!) ja noodistused. Seda saaks siluda täpsustadas, et tegu on esimese akadeemilise uurimistööga (siin tuleks siiski vahet teha ja olla sõnatundlikum). Raamatule „Paras paar“ oleks oodanud ka sisulist viitamist seoses mängutehnika ja -stiiliga, mitte ainult seoses helisalvestiste päritoluga

(see võiks olla ainuke etteheide seoses kasutatud kirjandusega). Kas autor soovib kommenteerida?

Esimese töö paigutuse uuritava muusika uurimise seisu suhtes leiab alles lk 33: „*Sarnast motiivitasandi varieerimist näeb ka Torupilli Jussi muusikas, mistõttu olengi ka Jaago töö edasiarendamiseks võtnud ette Torupilli Jussi lugude vormianalüüsi.*“ Seda oleks tahtnud juba sissejuhatuses lugeda. Uurimisseisu (nagu ka uurimismeetodi) lühikirjeldus on üldiselt sissejuhatuses üks kohustuslikest osadest. Uurimismeetodeid autor sissejuhatuses samuti lahti ei kirjuta, kui ehk ainult kolm sõna enne uurimisküsimusi („*Et selle eesmärgini jõuda, viin läbi vormianalüüsi, mis teeb nähtavaks pillimehe mängumustri ning küsin oma uurimuses: 1. Milline on Torupilli Jussi pillilugude esituse vorm?*“ jne). Küsimus: kas need kolm sõna olidki mõeldud uurimismeetodi kirjelduseks sissejuhatuses?

Sarnane problemaatika – eelnevate aastakümnete tohutu töö väärtustamise küsimus – avaldub mõneti ka sõnastustes, mis puudutavad torupilli traditsioonilise mängustiili taastamist. Näiteks sissejuhatuses viimases lauses lk 9: „*Niimoodi saaksime üheskoos kõigi torupillimängijatega traditsioonilist pillimängustiili taastada.*“ Või lk 35: „*Kui sarnaseid järeltõlkeid vormi kohta (nagu neid tegid Cätlin Jaago, tänase nimega Mägi ja Karolin Übner) võib teha ka Juhan Maakeri pillimängu kohta minu uurimuses, võib öelda, et me oleme lähemal eesti traditsioonilise torupilli mängustiili kirjeldamisele.*“ Lähemal kirjeldamisele? Maakeri mängustiili on juba kirjeldanud Cätlin Mägi oma raamatus „Paras paar“. Autor täiendab tohutult vormikujundus- ja varieerimisvõtete osa selles mängustiili kirjelduses. Et aga „jõuda lähemale“ terve eesti torupilli traditsioonilise mängustiili kirjeldusele, tuleks ju pigem uurida lähemalt hoopis teisi mängijaid peale Maakeri ja teisi mängustiili elemente peale vormikujunduse ja varieerimise. Nendele näidetele tuginedes jääb mulle kui lugejale mulje, et autor ei arvesta, et traditsioonilist torupillimängu ja mängustiili on Eestis edukalt taastatud juba üle viiekümne aasta. Torupilli traditsiooniline mängustiil on palju laiem, kui ainult Juhan

Maakeri või vanem motiiviline mängustiil (ausam oleks rääkida ainult motiivilise stiili taastamise soovist). Kuidas kommenteerid?

Autor kirjutab: „*Torupilli Juss mängis peamiselt kolmeosalise meetrumiga tantsuviise, [...] ent kuna tema pillilugude osas pole teada, kas tegemist oli labajalgade või labajalavalssidega (minu hinnangul pigem labajalgadega), siis kasutan ise selguse huvides pigem terminit vana labajala vorm.*“ Sõnu „labajalavalss“ ja „labajalg“ kasutatakse üldlevinud praktikas pigem sünonüümidena. Tegelikult toetan sellist eristamist. Aga neil vahet teha, siis oleks selles kohas tahtnud kindlasti ka lugeda ja teada, mis alusel autor neid eristab. Küsimus: mille poolest erinevad ja mille poolest sarnanevad sinu arvates labajalg ja labajalavalss?

Üks mitmes kohas esinev suur viga. Autor kirjutab lk 14: „*Juhan Maakeri torupill oli alla ühe oktavilise ulatusega diatooniline pill, kus olid olemas I-IV ning madal VII aste. Selle pilli võimalused viitavad helisalvestisi kuulates miksolüüdia laadile. Torupilli Jussi pilli täpset tonaalsust pole keegi samas teaduslikult mõõtnud...*“ (sama teema jätkub ka pikas joonealuses kommentaaris nr 12, kus autori arvates tuleks skaala helikõrgusi veel põhjalikult edasi uurida jne) Esiteks: kas pead tonaalsuse all siinkohal silmas häälestust või intonatsiooni? Kui ei, siis väidaksin vastu, et tonaalsus kui helikõrguste suhestatus põhitooniga on selle muusika puhul pea täielikult teaduslikult läbi uuritud – seda on teinud Cätlin Mägi noodistades kogu Maakeri repertuaari. Aga see on pisiasi võrreldes põhilisega: 1921. aasta helisalvestiste põhjal oli Maakeri sõrmilise ulatus täpselt üks oktav. Skaala on F-G-A-H-C-D-E-F. Burdoonheli on G. Tegelik helikõrgus on umbes G=B(Ais). Mõttekäik küsimuse lahendamiseks on iseenesest tore, aga kahtlen sügavalt, et sada aastat seisnud pill on samamoodi hääles, nagu vanasti (võimalikud sinna häälestamiseks topitud heinakõrred ilmselt ei ole enam omal kohal). Ehk tegelikult tuleks küsimuse lahendamiseks tugineda eelkõige helisalvestistele, need on meil ju olemas. Arvutiprogrammidetagi võib öelda, et Maakeri pilli häälestus on ka tänapäevase kõlaideaali kontekstis üsna puhas. Kusjuures mitmed samanimelised astmed kõlavad esituse jooksul kohati erineva kõrgusega. Eriti kolmas aste. Küsin lihtsalt, et kas see võib tulla kaetud mängutehnika kasutamisest? Soovid ka üldiselt kommenteerida?

Lisaks mainin lihtsalt, et kui autori esialgselt tekstist lähtuda, et Maakeri pillil oli justkui 8 asemel ainult 5 astet, siis ei saa rääkida ka miksolüüdia (või mõnest muust kiriku-) laadist, sest kaks astet on puudu ning meil pole õigust oletada, et need just miksolüüdia laadile vastaksid, kui need olemas oleksid. Sellepärast ei sobi näiteks ka uurimistöös rääkida

kirikulaadidest seoses regilauluga või oktavist väiksema ulatusega pillimuusikaga, kuigi õppe-eesmärgil võib skaala endale selgeks tegemisel neid nimetusi tinglikult kasutada (TÜVKA-s tundub see millegipärast üldine praktika, mis tahab nii-öelda ka õppeklassist väljapoole valguda).

Üks näide liigsest laadides mõtlemisest tuleb lõpukontserdilt. Lk 109, kontserdi 5. lugu, rahvakoraal. Loo laadiks on märgitud: „*Vahelduv laad. e-moll vaheldub E-duuriga. Vahelduv kõrge ning madal kolmas aste.*“ Kuna see tundus veider ja ma ei kuulnud sellist vaheldumist muusikas, kasutasin võimalust helistikku kontrollida. Sellise burdoonikombinatsiooniga mängitult oli lugu siiski tervenisti A-mollis. Ehk et mitte duur ja moll (3. astme kõrgus) ei vaheldunud, vaid 7. aste kõrgus, mis tundub olevat nii Skandinaavia rahvamuusikas, aga ka minoorses helilaadis üldiselt üsna tavapärane nähtus. Küsimus: miks kirjutasid, et E-duur vahetub e-molliga, aga panid põhiburdooniks A?

Lugu ise ja ka kontsert tervikuna oli suurepärane! Autori areng pillimängijana kolme aasta jooksul – muljetavaldav ja ennast ületav! Ainult paar teoreetilist tähelepanekut. Viimase loo puhul olid ootused motiivilisuse ja sellega seoses ka vabavormilisuse osas kirjaliku tööga nii kõrgeks aetud, et oleksin oodanud seadelt vähekenegi mittekvadraatsust (see on minu probleem, ilmselt ka koosmängul tekkiv takistus). Ning teiseks hakkas kohati häirima muutuva burdooniga mängimine, eriti 3. loos. See on taaskord minu probleem, sest mulle meeldib sellise muusika puhul palju rohkem ise tonaalsuses uidata ja kuulates helide vahel oma peas kõikvõimalikke erinevaid kombinatsioone luua. Muutuv burdoon ei lase seda aga teha, sest tekitab „pealesurutud“ harmoonia tunde.

Arvestades, et autor tõi juba üldmõistete osas sisse klassikalisest muusikateooriast pärit (minu jaoks liiga „mustvalge“) muusika lahterdamise modaalseks ja tonaalseks, tekitas Maakeri muusika pidev nimetamine kord tonaalseks, kord mittetonaalseks, vastakaid tundeid. Kusjuures tundub, et lõpliku otsuseni autor ei jõudnudki. Ühelt poolt toetan igati seda, et ka modaalse muusika puhul võib rääkida tonaalsusest, teen seda isegi. Sest mittetonaalne (atonaalne) tähendab helistikutust, kõigi helide võrdväärsust, kus need ei sõltu põhihelist, kuid Maakeri muusikas on väga konkreetne tonaalne kese (põhitoon, põhiheli, tugiheli, referentstoon, viiteheli või kuidas iganes seda nimetada) ning nagu autorgi kirjeldab, võib neid keskmeid tajuda veel. Teisalt ei tohiks range definitsiooni järgi rääkida modaalse muusika puhul tonaalsusest ja toonikast, regilaulu-uurijad väldivad ilmselt seetõttu isegi nimetust „põhitoon“. Mina kasutan sõnade „tonaalne“ ja „mittetonaalne“ asemel pärimusmuusika

kontekstis vastavalt nimetusi „vanem ehk modaalne“ ja „uuem ehk funktsionaalharmooniline tonaalsus“. Nagu teeb sisuliselt ka Sven Ahlbäck (Illustratsioon 1, lk 19). Kui tahta luua vanema ja uuema rahvamuusika erinevuste välja toomiseks „mustvalget“ skaalat, siis tuleks meie rahvamuusika puhul nii-öelda defineerivateks teoreetilisteks äärmusteks lugeda mitte modaalsus ja tonaalsus, vaid modaalsus ja funktsionaalharmoonilisus. Nagu, jällegi, teeb ka Ahlbäck, kuigi oleksin pidanud oluliseks asendada tema tabeli päises sõna „harmooniline“ sõnaga „funktsionaalharmooniline“, sest „harmooniline“ võib tähistada ka lihtsalt akorde või kooskõla üldisemas tähenduses (nii kaoks ka vastuolu autori edaspidise sõnakasutusega, millele tähelepanu juhtisin). Nagu öeldud, räägibki enamasti ka autor selle muusika tonaalsusest (sh korduvalt toonikast ja harmooniast), kuid kohati tekivad tal siiski uitmõtted, et see muusika on ikkagi mittetonaalne (näiteks lk 52). Küsimus: kui peaksid nüüd lõpuks otsustama, siis kas määraksid selle muusika pigem tonaalseks või mittetonaalseks?

Lugedes jäi tihti mulje, et põhiline kriteerium autori jaoks hindamaks, kas muusika on modaalne või tonaalne, on madala 7. astme esinemine. Näiteks lk 20: „*Modaalsusele viitavad nii toonika kui ka madala seitsmenda astme vahelduv kasutamine.*“ (asetan siia kõrvale lihtsalt ühe eelnevaga vastuolulise lause lk 65: „*Aga toonikat Torupilli Jussi lugudest ei leia.*“) Et autori mõttekäigust aru saada, küsin – kui näiteks madala seitsmenda astme asemel oleks Maakeril kõrge seitsmes, aga kõik muu jääks n-ö samaks, kas siis oleks endiselt tegu modaalse muusikaga?

Veel veidi segasemaks läheb pilt siis, kui autor toob töö teises pooles sisse idee Maakeri muusika liikumisest kahe modaalsuse vahel. Näiteks lk 116: „*Peamine, mida ma selle kohta ütlesin, on see, [...] et käib pidev liikumine kahe tonaalsuse (ma lisaksin ise, et võib-olla isegi kahe modaalsuse) vahel. [...] Juss mängib kogu aeg I ja madala VII astme vahel [...]*“ Või lk 65: „*[...] toimub kuuldavalt pidev balanseerimine miksolüüdia ja lüüdia laadi vahel.*“ Mina ei ole siinkohal autoriga nõus. Laad ehk modaalsus jääb ikka samaks. Burdoon jääb samaks... See on nüüd tegelikult see nähtus, mida võib vanema rahvamuusika puhul nimetada kahe harmoonilise grupi pidevaks vahetumiseks meloodialiinis. Esimene grupp: G-H-D (mida võiks minu arvates nimetada „modaalseks toonikaks“), teine grupp: F-A-C-E („modaalne dominant“). Dominant loob pinget, toonika leevendab, nagu ka funktsionaalharmoonia puhul. Kui aga funktsionaalharmoonias on igal astmel oma eriline ülesanne (toonika, dominant, subdominant, juhttoonid jne), siis „modaalharmoonias“ (kahes harmoonilises grupis) on kõikidel sama grupi astetel sama ülesanne – kas pingestada või leevendada, „toimub pidev balanseerimine“. Kuidas kommenteerid?

Võiks ka öelda, et töös on tehtud mõningaid liiga kergekäelisi järeldusi. Näiteks lk 18, kus autor tsiteerib Igor Tõnuristi: *“Kuid torupill oli juba Hiiumaalgi paratamatult hääbumisele määratud, sest uusi, moodsaid tantsulugusid sel mängida ei saanud. [...]”* Autor jätkab oma sõnadega: *„Samas on selline info meile tänapäeval kulla hinnaga: kuna torupillil ei saanud mängida uuemaid lugusid, mängiti sellel järelikult vanu (modaalse iseloomuga) lugusid.“* Esiteks on ju teada, et torupillil on 20. saj alguses mängitud näiteks ka uuemat tüüpi polkasid ja kontratantse (ingliska, kupparimuori...). Tõnurist võis ilmselt mõelda, et torupillil ei saanud mängida uusi lugusid nendele vastavas uues stiilis (funktsionaalharmoonia ja meloodiale lisanduv saatefaktuur). Helisalvestised annavad meile teadmise, et neid vähemalt prooviti mängida ja mõnel tuli see ka välja. Jaan Pihti (s. 1875 „saartel“!) polkade meloodiad on näiteks iseloomult juba funktsionaalharmooniapäraseid (ehkki neil puudub funktsionaalharmooniline saade, ei ole need enam modaalmotiivilise iseloomuga). Isegi labajalavalssides on tunda subdominandi „kohalejõudmist“. Vanem tonaalsus on asendunud juba uuega. Autori väide, et *„kuna torupillil ei saanud mängida uuemaid lugusid“* ei vasta päris tõele. Pigem võis küsimus olla mängijate oskustes ja tahtes, sest tänapäeval millegipärast „saadakse küll“ – leidlikumad mängijad mängivad tänapäeval suurema ulatusega viisid ära ka vanemat tüüpi sõrmilisel (näiteks meiodiaid „murdes“). Ehk et pill ise ei olnud milleski süüdi. Võib öelda, et tänu torupilli piiratud tehnilistele võimalustele säilitasid ka neil mängitud uuemat tüüpi lood mõningad vanemale rahvamuusikale omased jooned. Pigem oleks loogiline öelda, et torupillil mängiti edasi vanu lugusid mitte seetõttu, et sellel ei saanud uusi lugusid mängida, vaid seetõttu, et leidis neid, kes soovisid edasi ka vanu lugusid mängida (muutused ühiskonna mõttemudelil ja esteetilistes eelistustes ei toimunud üleöö). Kuidas kommenteerid?

Lk 20–21: *„Minu hinnangul sisalduvad pillimehe tööriistakastis erinevad tasandid, mille vaatlemine aitab meil aimu saada pillimehe muusikategemisest ning tollaegsest muusikalisest mõtlemisest: 1. esituse veenvus, artistlikkus, karisma; 2. pillilugude vormikujundamise võtted; 3. pillimängu varieerimise võimalused (nii pilli iseloomust kui loomingulisusest lähtuvad); 4. pillitehniline meisterlikkus, mängustiil; 5. repertuaari valik; 6. muusika funktsioon, muusiku roll kontekstis (pulmapillimees, laadapillimees, esineja laval jne).“* Esiteks jääb selgusetuks, kas juba on tegu selle praktilise „tööriistakastiga“, milleni autor võttis eesmärgiks töös jõuda. Oletan, et mitte (hiljem sain kinnitust: see tuleb alles lk 66). Kas poleks õigem kirjutada näiteks: *„Et saada aimu mängija muusikategemisest ning tollaegsest muusikalisest mõtlemisest, tuleks vaadelda erinevaid tasandeid...“* Vastasel juhul küsin, kuidas saab esituse veenvus, artistlikkus, karisma olla osa „tööriistakastist“? Ühel päeval valid olla veenev, teisel

päeval ei viitsi karimat kohvrast välja võtta? Tahan teisisõnu öelda, et „tööristakasti“ sobivad ainult erinevad mänguvõtted. Pillitehniline meisterlikkus on üldisem asi, mängustiil samuti – see on nii suur mõiste, et „ei mahu tööristakasti“, mängustiil (erinevad mänguvõtted) tegelikult ongi see „tööriistakast“ tervikuna. Mängustiil hõlmab muide ka eelnevas loetelus eraldi välja toodud vormikujunduse ja varieerimise võtteid. Repertuaari valik – hea küll – oskus valida olukorrale sobivat repertuaari... (kuigi ma ise ei paneks seda „tööriistakasti“). Muusika funktsioon jne – jällegi laiem teema. Soovitaksin tegelikult siin veel mitte üldse rääkida mingist „tööriistakastist“ (mänguvõtetest). Lisaks – tasanditest rääkimine eeldab ka mingi hierarhia olemasolu nende hulgas. Kui seda soovi pole, võiks rääkida lihtsalt pillimängu erinevatest tahkudest (aspektidest). Kui tahta hierarhiat luua, siis võiks järjekorra ümber tõsta kuidagi nii (praeguse numeratsiooni järgi): 1, 4, 3, 2, 6, 5. Kuid lõpuks jääb lugedes ikka õhku küsimus – mille tasandid need on (kui ei tohiks kasutada piltlikku kujundit, vaid konkreetset nähtust või mõistet)?

Mängustiil ehk pillimuusika esitusstiil hõlmab rahvamuusikas kogu nii-öelda mängija vabaduse ala (seda, mida esitaja muusikalise pala või idee juures ise muuta võib), st ka vormikujundust ka varieerimist. Kuna kasutad neid mõisteid pidevalt kõrvuti, küsin, mida mängustiil siinkohal sinu jaoks tähendab? Mis elemente see sisaldab? Mida kirjeldad, kui „hindad“ (kasutad sellist sõna lk 21) mängustiili?

Autor jätkab: „*Pillitehnilisest meisterlikkusest ehk mängustiilist on oma doktoritöös kirjutanud Juhan Uppin (2022).*“ Seda on küll natuke valus lugeda. Kas sellena siis mängustiili käsitledk? Kindlasti ei käi nende mõistete vahel „ehk“! Mina pole igatahes nii kirjutanud. Olen kirjutanud pillimuusika esitusstiilist ehk mängustiilist ja kõigest, mida selle mõiste all rahvamuusikas käsitleda võib (eelpool mainitud „vabaduse ala“ või „tööriistakast“). Pillitehniline meisterlikkus on hoopis midagi muud. Eelkõige on see kõrvalseisja hinnang ja ei saa seega kuidagi olla osa mängija enese „tööristakastist“ või stiilist. Meisterlikkuse all võib hinnata virtuoossust, veenvust jne. Mängustiil võib kõrvalseisjale tunduda meisterlik või mitte, aga veelkord – kindlasti ei tähenda meisterlikkus mängustiili. Meisterlikkusest mina, vastupidi, ei kirjutanud. Ehk ma ei andnud meelega hinnanguid ühegi mängija stiili veenvuse või virtuoossuse, mängija artistlikkuse, karisma jms kohta. Nüüd peaks olema selge, miks punkte 1, 4, 5 ja 6 ei sobi minu arvates käsitleda kui mängija „tööristu“. Kuidas kommenteerid?

Uus mõiste „osa“ kohta – „motiivikimp“. Autor kirjutab lk 36: „*Et Jussi mängitud loo osad*

on võrdlemisi muutuva struktuuriga käsitlen neid seetõttu mitte osade, vaid hoopis motiivikimpudena. “ Esiteks tundub mulle, et kasutate neid mõisteid sama vormiüksuse kohta töös siiski üsna läbivalt paralleelselt. Ja see ongi õige. Sest ma ei nõustu sellega, et kuna osad on muutuva struktuuriga, ei saa neid osadeks nimetada. Modaal-motiivilise muusika puhul on see ju igati normaalne. Üldiselt jäigi peale selle suurepärase ülevaate lugemist senisest vormianalüüsipraktikast mulje, et erinevaid nimetusi on juba niigi liiga palju ja pigem peaks püüdma neid taandada juba olemasolevate ja laiemalt muusikateoorias kasutatavate mõistete alla, mitte veel pilti uute nimetustega „rikastama“. Põhimõtteliselt on uue nimetuse paralleelselt kõrvaletoomine tervitatav, aga vana mõiste „ümber- või kõrvaletükkamise“ vajadus kaheldav. Inimmõtlemisega seondub ennekõike terviku jagamine väiksemateks (justnimelt) osadeks (loomulikult võib universaalse nimetuse „osa“ kohta ka rohkem või vähem kõnekeelepäraseid teisendeid kasutada: kimp, patakas, rühm, grupp jne). Osa tundub aga orgaanilisem ja käigupealt haaratavam nimetus. Küsimus: miks on vaja vana mõiste n-ö kõrvale lükata, kui ilma selleta ei olnud võimalik tööd lugejale arusaadavalt lõpuni kirjutada (ehk et ka kokkuvõttes pidid lisama emma-kumma järel sulgudesse teise)?

Küsimus lugude lõpetamise kohta, õigemini – kus kohas lõppeb loo teema. Autor kirjutab lk 52: „*Huvitav on ka see, et lugu ei lõpe kuidagi nii nagu tänapäevane pillimängija ootaks. Teise (36. loo) esituse lõpetab uitmotiiv j 1, mis lõpeb sarnaselt c 4 motiivile hoopis ülemises E noodis. Lahenemist toonikasse või pikka nooti läbi erinevate järgnevuste lihtsalt ei juhtu ning seda ei juhtu ühegi Jussi loo esituse puhul.*“ Huvitaval kombel tundub mulle täpselt vastupidi, sest Juss lõpetab lood alati mingite järelmängu meenutavate motiividega, mis on võrreldavad eelmängudega, mille autor on (põhjendatult) oma analüüsist välja jätnud (sest need pole loo osad). Kuid siis oleks pidanud ka järelmängud välja jätma! Mulle küll tundub, et enne neid järelmänge laheneb asi kenasti tavaliselt G-sse (põhitooni). Mis puudutab seda õnnetut E-noodi „piuksu“ 36. loo lõpus, millest autor siinkohal kinni hakkas – see on tõesti lihtsalt üks piuks, pilli lahti laskmine (need tahavad ju n-ö iseenesest tulla), tehtud muidugi Maakeri poolt ilmselt meelega. Enne seda E-piuksu on aga väga puhas ja konkreetne G-noot – mina loeksin selle viimaseks. Lugu („teema“) ise lõppeb minu jaoks 0:47 (lähtudes eelkõige ikka helisalvestisest). Sellele järgnevat järelmängu nimetab autor ilmselt uitmotiiviks j1. Heitsin huvi pärast pilgu ka Noodikogu täispikale noodistusele (lk 151). Tundub, et Cätlin Mägi pole seda järelmängu seal noodistanud (nagu ka eelmängu; ehk tundub, et ka tema ei ole seda pidanud loo osaks). Ka noodistuses lõppeb lugu pika G-ga. Tegelikult on väga kahtlane see, et ma ei näe selle noodistuse lõpus ega ka kuskil selle sees motiivi j1, mistõttu kadus mul järsku igasugune kindlus, kas järg üldse autoriga sama koha peal on. Oleksin

muidu küsinud: miks käsitled üldse selliseid piukse loo lõpunoodina („lahendusena“) ja ei ole juba varasemat „lahenemist“ tähele pannud?

Viimaseks teoreetiliseks küsimuseks on segadus melismidega. Tundub, et autorile on jäänud ebaselgeks, et ka eellöögid (millena on käsitletavat ka nn eraldusnoodid või vahehelid, nagu Cätlin Mägi neid oma raamatus on nimetanud) on melismid ehk kaunistushelid. Autori arvates tähendab melism aga kitsamalt ainult sellist melismi, mille täpsem nimetus on mordent (kõnekeeles ka „triller“). Näiteks lk 51, Illustratsioon 13. Või lk 67: „*Melismid kui edasiarendus eraldusnootidest.*“

Üldised märkused. Tekstis on (liiga) palju ühelauselisi lõike, kirjavahemärkide kasutamine ei ole ühtlane (eelkõige mõttekriipsud ja punktid viidete vormistuses), samuti suurte-väikeste algustähtede kasutamine illustratsioonidele ja tabelitele viitamises teksti sees. Üldiselt on ka erinevate nimekujude kasutamine liiga kirju, ehkki igati arusaadav. Akadeemilises stiilis võiks kasutada nii palju kui võimalik inimese pärisnime, kindlasti tuleks vältida nimekuju „Juss“ kasutamist. Nõndasamuti on tegelikult sõnadega nagu „torupillimees“ ja „pillimees“ (nende asemel öelda akadeemilises kontekstis „torupillimängija“ või „mängija“). Samuti esineb palju meie-vormi kasutamist ning elutute ja elus asjade segiajamist (nt motiivi vms kohta „see“ asemel „ta“ kirjutamine). Ühes töö osas häiris ka ohtra topelt-mina-vormi ehk teiste autorite mina-vormis kirjutatu tsitaatidena sissetoomine. Üldiselt oli teksti kohati väga raske ja aeganõudev n-ö kriitiliselt lugeda, sest väikseid küsimusi sõnastuste, mõistete, loogika vms kohta tekkis sel juhul pidevalt. Kõik lugedes tehtud tähelepanekud ja soovitused parandusteks enne töö avaldamist saadan otse autorile ja need ei kuulu kaitsmisel arutelule.

Samuti ei hakka ma ma kaitsmisel tõstatama veidi vastuolulist ja mitte kõige täpsemini töö sisule vastavat pealkirja temaatikat, mille kallal esialgu kõvasti pead murdsin. Minu hinnangul oleks võinud töö valmides ka pealkirja siiski veidi korrigeerida (järgnev on mõeldud lihtsalt illustreerima seda peavalu, mida sellised kunstilised pealkirjad võivad mõnikord kriitilisele lugejale tekitada; tuletades ka meelde, et autori sõnul kuulub töö etnomusikoloogia ehk teaduse valdkonda). „Mustrid Torupilli Jussi muusikas ehk Juhan Maakeri pillimängu variatsioonid“. Torupilli Juss ehk Juhan Maaker. Jah. Aga kas võib väita, et mustrid on variatsioonid? Ei tundu sama tähendus, minu jaoks kõige silmakriipivam nüanss. Muster kui korduv kujundite kombinatsioon, mis viitab stiilile. Variatsioon kui konkreetne variant on ühe kujundi kordus (varieerimine) teisendatud kujul. Korduste (variatsioonide) tulemusel võib tajuda mustrit.

Mitmed variatsioonid kokku võivad moodustada mustri. Aga variatsioon ehk muster? Minu meelest mitte.

Muusika ehk pillimäng? Jah ja ei. Piltlikult küll, samuti paralleelsete mõistetena „traditsiooniline torupillimäng“ ja näiteks „rahvalaul“ kui rahvamuusika ehk traditsioonilise muusika ilmingud. Aga pillimäng viitab konkreetselt pigem muusika esitamisele, tegevusele (millel on alati oma stiil; mängustiilile). Ühemõtteliselt saaks öelda ainult – pilli mängimine ehk muusika esitamine.

Mustrid muusikas ehk pillimängu variatsioonid? Kattuv, aga mitte päris sama tähendus. Ilmselt häirib mind pealkirjas enim sõna „ehk“ kasutamine, ehkki saan aru, et autor tahab lihtsalt täpsustavalt töö pealkirja (mustrid TJ muusikas) teiste sõnadega ka öelda (variatsioonid JM pillimängus). Kui öelda „ehk“ asemel „ja“ (mustrid ja variatsioonid) ja taandada pealkiri võimalikult lihtsaks, siis kas mõtled – Mustrid ja (pillimängu) variatsioonid Juhan Maakeri (ehk Torupilli Jussi) muusikas? Ehk (jälle taandades) – Mustrid ja variatsioonid Juhan Maakeri muusikas? Kui sain õigesti aru, siis kui mõelda veel, et uurid esiteks variatsioone, et näha mustreid, ja kui taandada ka tänaseks ilma torupillitagi kuulsast Jussist „torupill“ ja „pillimäng“, oleks etnomusikoloogiliselt elegantne pealkiri – Variatsioonid ja mustrid Hiiumaa torupillimängija Juhan Maakeri muusikas. Seda kõike kujutasin ette ja küsisin endalt enne töö põhjalikku lugemist. Pärast lugemist küsin, kas töö sisu silmas pidades poleks täpsem olnud – Vorm ja variatsioonid Hiiumaa torupillimängija Juhan Maakeri muusikas (labajalalugude näitel)? Ehk ma ei saa aru, kuidas on võimalik etnomusikoloogilise uurimuse puhul, mille sisuks on vormianalüüs, pealkirjas sõna „vorm“ mitte kasutada.

Soovituslik hinne: A

Retsenseerija: Juhan Uppin, PhD

28.05.2024