

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA

Muusika õppekava

Andres Rass

**PÄRIMUSMUUSIKA LUGUDE HARMONISEERIMISE VÕIMALUSTE
KAARDISTAMINE KITARRIL LOO „SARVELUGU” NÄITEL**

Seminaritöö

Juhendaja: Kadri Steinbach, MA, direktori kohusetäitja, õppedirektor

Viljandi 2025

Resümee

Pärimusmuusika lugude harmoneerimise võimaluste kaardistamine kitarril loo „Sarvelugu” näitel

Seminaritöö uurimisprobleem põhineb küsimusel, milliseid muusikalisi võtteid on võimalik pärimusmuusika lugude kitarril saatmise mitmekesistamiseks kasutada. Töö eesmärk on kaardistada pärimusloo „Sarvelugu” harmoneerimise võimalused ja rakendada saadud teadmisi praktikas kitarril. Käesolevas seminaritöös harmoneerimiseks kasutatava loo valik tuleneb lihtsast ja korduvast meloodiast, kus VI ja VII astme puudumine võimaldab harmoneerida mitmetelt eri helilaadidelt ehituvate akordidega. Töö tulemus on teoreetiline harmoneerimise materjal, mille abil kitarrisaatefaktuur luua. Harmoneerimise näited on jaotatud kolme kategooriasse: burdoon, teine hääl ja akordisaade. Igas kategoorias on välja toodud kolm kuni viis harmoneerimise võimalust. Võtmesõnad: kitarr, harmoneerimine, faktuur, pärimusmuusika, Sarvelugu, muusikateooria.

Abstract

Outlining the harmonisation possibilities of traditional tunes on the guitar with the example of „Sarvelugu”

The research problem of this seminar paper is based on the question of which musical techniques can be used to diversify the accompaniment of traditional music pieces on the guitar. The aim of the paper is to outline the harmonization possibilities for the folk tune "*Sarvelugu*" and to apply the acquired knowledge in practice on the guitar. The choice of the piece for harmonization in this seminar paper is based on its simple and repetitive melody, where the absence of the VI and VII scale degrees allows harmonization with chords built from various modes. The outcome of the study is a theoretical material on harmonization, which can be used to create guitar accompaniment. The harmonization examples are divided into three categories: drone, second voice, and chordal accompaniment. Each category presents three to five harmonization options. Key words: guitar, harmonising, texture, traditional music, Sarvelugu, music theory.

Sisukord

Sissejuhatus.....	4
1. Muusikateoreetilised harmoneerimise põhimõtted.....	6
1.1 Harmoonia ja harmoneerimine.....	6
1.2 Meloodia.....	8
1.3 Harmoneerimine kitarril.....	10
1.4 Faktuur.....	11
2. Pillimäng eesti pärimusmuusikas.....	12
2.1 Eesti pärimusmuusika.....	12
2.2 Koosmäng eesti pärimusmuusikas.....	13
3. Meetod.....	14
3.1 Loo valik.....	14
3.2 Loo analüüsimine.....	15
3.3 Harmoneerimise variantide valik.....	17
4. „Sarvelugu” harmoneerimise variandid.....	17
4.1 Burdoon.....	17
4.1.1 Labajala tunnetus.....	17
4.1.2 Arpedžeerimine.....	18
4.1.3 Rütmilised variatsioonid.....	19
4.2 Teine hääl.....	19
4.2.1 Terts alt.....	20
4.2.2 Terts ülevalt.....	20
4.2.3 Counter-melody.....	21
4.2.4 Vaba teine hääl.....	22
4.3 Akordisaade.....	23
4.3.1 A loomulik moll.....	24
4.3.2 A harmooniline moll.....	25
4.3.3 A meloodiline moll.....	26
4.3.4 A loomuliku, meloodilise ja harmoonilise molli variant.....	27
4.3.5 Modaalne harmoonia.....	28
Kokkuvõte.....	30
Kasutatud kirjandus.....	32

Sissejuhatus

Olen pärimusmuusik ja kitarrist. Pärimusmuusikuna mängin peamiselt rahvamuusikat ning kitarristina eelkõige saadet ehk harmooniat. Seepärast otsustan seminaritöös avastada ja kaardistada pärimusmuusika lugude harmoneerimise võimalused kitarril loo „Sarvelugu” näitel.

Pärimusmuusikat on võimalik kitarril saata küllaltki lihtsalt. Enamik lugusid on „kolmeduurikad” ehk koosnevad kolmest akordist. See pole iseäralik üksnes pärimusmuusikale, vaid tuleneb funktsionaalharmooniast. Küll aga on lugude helistikud rahvapillide eripära tõttu enamasti samad (peamiselt C-, D-, G- või A-duur või nende paralleelmoll-helistikud). See tähendab, et pärast mõnda aega kaasa mängimist võib kitarrisaatefaktuur tunduda korduv ja üksluine.

Tulin Tartu Ülikooli Viljandi kultuuriakadeemiasse kogenematu kitarristina ja kui olin mõne uue loo ära õppinud, mängisin neile ühtemoodi klassikaliste lahtiste akordidega saadet. Kõik kõlas õigesti, kuid kuulates mängimas Villu Talsit, Jaan Jaagot, Jalmar Vabarnat või välismaa folk-kitarriste, märkasin hoopis põnevamaid muusikalisi lahendusi, mis äratasid minus sügava huvi. Akadeemias veedetud aja jooksul olen püüdnud mõista, mis elemendid kuuluvad hea kitarrisaate juurde ja kuidas need eriilmeliste lugude puhul erinevad. **Seminaritöö probleemiks** on seega teada saada, milliseid muusikalisi võtteid on võimalik pärimusmuusika lugude saatmise mitmekesistamiseks kasutada?

Kitarrisaadet mängides on mitmeid valikuid: mis noote mängida, kui tihedalt, kui valjult, mis rütmiga, kas üldse mängida? Antud töös keskendun põhiliselt harmooniale ja harmoneerimisele, toon välja ka valiku rütmifaktuuridest. **Seminaritöö eesmärk** on kaardistada pärimusloo „Sarvelugu” harmoneerimise võimalused ja rakendada saadud teadmisi praktikas kitarril.

Antud teemaga haakub Kelly Veinbergi 2019. aasta seminaritöö „Saatepartii kujunemine rahvapärases viiulimängus kolme viiuliduo (Hiiop/Joakit; Männimets/Toom; Adamson/Jõearu) polkade esituse näitel”. (Veinberg, 2019) Pärimusmuusika pilli- ja koosmängu teemal olen materjali kogunud Herbert Tampere 1975. aastal ilmunud raamatust

„Eesti rahvapillid ja rahvatantsud” (Tampere 1975) ning Igor Tõnuristi 1996. aasta kogumikust „Pillid ja pillimäng eesti külaelus”. (Tõnurist, 1996).

Enim toetusin seminaritöö teoreetilise osa koostamisel Virgo Sillamaa 2014. aastal ilmunud „Rütmimuusikateooria” raamatule. Seal on põhjalik info muusikateooriast, alustades elementaarsetest põhitõdedest kuni kitarriga akordika eripäradeni. (Sillamaa, 2014). Teine kasulik ja samuti sisukas materjal seminaritöö praktilise osa erinevate harmoniseerimise variantide koostamisel on olnud Mark Gothami, Kyle Gullingsi ja Chelsey Hammi digiõpik „Open Music Theory - Version 2”. See mitmete autorite ühisteosena valminud õpik on loodud toetama bakalaureuseõppe muusikateooria õppekava. (Gotham *et al.*, 2022).

Minu seminaritöö erineb nii mainitud kui ka ülejäänud töös kasutatud materjalidest selle poolest, et lähtun eelkõige kitarrispetsiifiliselt ning keskendun pärimusmuusikale.

Kuna kitarriga saatefaktuuri loomine pärimusmuusika lugudele pole traditsiooniline lähenemisviis, on seminaritöö tulemus eelkõige vahendiks ansamblimängu kontekstis ega pole mõeldud sooloseadena kasutamiseks.

1. Muusikateoreetilised harmoniseerimise põhimõtted

1.1 Harмония ja harmoniseerimine

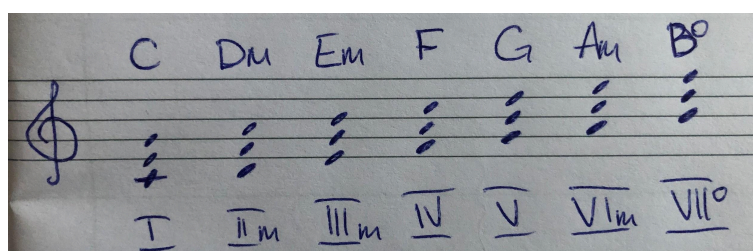
Harмония on vahend väljendamaks kooskõlasid akordide ja nende järgnevuste kaudu. Lisaks kirjeldatakse selle abil konkreetsetes muusikapalades sisalduvaid kooskõlasid. (Sillamaa 2014, lk 53) Erinevalt akordist saab harmooniaks nimetada mistahes helide kooskõla, ka siis, kui helisid on kaks. (Schmidt-Jones 2013)

Harmoniast on uuritud palju, muusikalistest komponentidest vahest kõige rohkemgi, kuna see kannab muusikas nii olulist rolli. Sellest olenemata on seda keeruline mõista, kuna sõltuvalt ajast, žanrist ja inimestest on harmonia tähendus erinev. (Chan, Dong, Li 2019)

Et harmooniat paremini tajuda, saab seda lühidalt analüüsida kolme küsimuse abil: mis, miks ja millal? Küsimusega „mis?“ analüüsitakse harmoonia määravaid tunnuseid. Näiteks, mis helidest harmoonia koosneb. „Miks?“ abil kirjeldatakse täpsemalt, mille poolest need tunnused kõlavad kas konsoneerivalt ehk „heakõlalisel“ või dissoneerivalt. Näiteks saab enamasti pidada konsoneerivaks tertse, sekste, kvarte ja kvinte ning dissoneerivaks sekundeid, septimeid ja tritoone. Siinkohal tuleb mainida, et see, kas harmoonia on konsoneeriv või dissoneeriv, pole üheselt kindel, vaid kontekstist sõltuv. Seega küsimus „millal?“ suunab analüüsima harmoonia kõla asemel harmoonia järgnevust. (*ibid*, 2019) Tänapäeval on harmoonia analüüsimiseks ja tõlgendamiseks kõige laialdasemalt kasutatav tonaalsuse ja harmooniliste funktsioonide idee. (Sillamaa, lk 53)

Tonaalsus viitab sellele, et helireas on üks keskne heli, mida nimetatakse tugihelikks ehk toonikaks. Kõik teised helid või nendelt ehituvad kooskõlad on mingis suhtes tugiheliga. See loob süsteemi, kus on tajutav helide liikumine toonikast eemale ja selle poole. **Diatoonilise harmoonia** mõiste tähendab, et harmoonia ehitub laadipõhiselt ehk loomuliku duuri või molli astmetelt. Seejuures märgitakse laadiastmetelt ehituvaid akorde Rooma numbritega alustades toonika kolmkõlast „I“ ülespoole. (*ibid*, 2014, lk 54-55) (vt joonis 1)

Joonis 1. Diatoonilised akordid

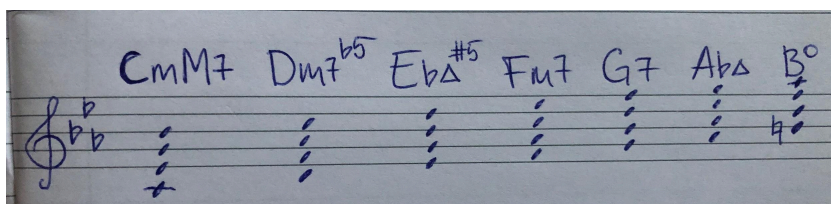


Diatoonilise harmoonia puhul mõjuvad osad akordid toonika suhtes pingestavalt ning teised lahendavalt. Sellest tulenevalt saab harmooniat kategoriseerida kolme funktsiooni: **toonika** (T), **dominant** (D) ja **subdominant** (SD). Sellist harmoonia omavahelise suhtelisuse süsteemi kutsutakse **funktsionaalharmooniaks**. Toonika on tonaalseks lähte- ja sihtpunktiks. Akordijärgnevuse lahenemine toonikasse annab kuuldelse ilme, justkui „jõuaks koju”. Dominant on kõla poolest pingestav ja vajab lahendust, mistõttu laheneb see enamasti toonikasse. Subdominant on abstraktsema olemusega. See pole toonika, kuid ei mõju pingestavalt, nagu dominant. Üldjuhul on see toonikast eemale juhatav akord, pakkudes toonikale alternatiivset funktsiooni. (Dervakos *et al.*, 2023)

Duur-helilaadis täidavad toonika funktsiooni I astme kolmkõla ja VI moll-kolmkõla ehk toonika paralleelmoll. Dominandi funktsioon on V astme septakordil ja VII astme vähendatud kolmkõlal või septakordil. Subdominandi funktsioon on IV astme kolmkõlal ja II astme moll-kolmkõlal. III astme akord võib täita toonika või dominandi asenduse funktsiooni. (*ibid*, 2023)

Duur-helilaadi VI astmelt ehitub loomulik moll-helilaad. Selle V astmelt ei ehitu dominant-septakord, vaid moll-kolmkõla. Kõrgendades loomuliku moll-helilaadi VII astet, mis on V astme akordi terts, muutub akord mažoorseks. Loomuliku molli VII astme kõrgemaks altereerimise tulemuseks on harmooniline moll-helilaad. (vt joonis 2) Sellisel moel omab moll-helilaad tonaalsele funktsioonile viitavaid tunnuseid. (Sillamaa 2014, lk 58)

Joonis 2. Harmoonilise molli akordid



Sama süsteemi alusel ehituvad akordid igast helilaadist ja see võib olla hea tööriist harmoonia rikastamisel. Kui mängitakse ühes helistikus, saab samast tugihelist ehitatud laadidest akorde laenata. Seda nimetatakse **modaalseks laenamiseks**. Näiteks, kui C-duuri põhises järgnevuses kasutada akorde Fm7, AbM7 ja DbM7, siis võib väita, et Fm7 ja AbM7 on laenatud C-eooliast ja DbM7 C-früügiast. (Sillamaa 2014, lk 75)

Juba barokk-ajast kuni tänapäeva pop- ja jazzmuusikani on levinud

kõrvaldominantide kasutamine. See tähendab seda, et iga sihtakordi ette saab asetada selle dominandi funktsiooni omavat akordi. Näiteks saab C-duuris enne Dm akordi jõudmist kasutada selle kõrvaldominanti ehk A7, enne Am-i E7 jne. (Ligon 1996)

Harmoniseerimise oluliseks aspektiks on **häältejuhtimine**. See viitab häälte liikumisele harmoonilistes järgnevustes. Häältejuhtimise puhul on oluline sujuvus. Seda saab saavutada jättes harmoonia muutudes võimalusel kahe akordi ühisheli(d) paigale või need liigutada lähimasse akordihelisse. Hääled saavad omavahel liikuda nelja erinevat moodi:

1. Vastassuunas - üks heli liigub alla, teine üles või vastupidi.
2. Kalduvalt - üks heli jääb paigale, teine liigub üles või alla
3. Samasuunaliselt - helid liiguvad samas suunas üles või alla
4. Paralleelselt - helid liiguvad samas suunas sama intervalliga

Klassikalisest muusikast on levinud reegel, et paralleelselt ei liigutata kvinte ja oktaveid. (Hutchinson 2017)

1.2 Meloodia

Harmoonia ei pea tingimata tähistama akorde, harmoonia moodustavad ka kaks meloodiat, näiteks peameloodia ja saatehää. Seega, et kirjeldada harmooniat, tuleb esmalt mõista, mis on meloodia. (Schmidt-Jones 2013)

Noot on üks kindla helikõrguse ja pikkusega heli. Kui neid teineteise järel ritta seada, tekib meloodia, mis on muusika peamiseks komponendiks. (*ibid*, 2013) Kui harmooniat ehk helide kooskõla saab tõlgendada muusika vertikaalse osana, siis ajas üksteisele järgnevaid noote ehk meloodiat selle horisontaalse osana. (Sillamaa 2014, lk 98)

Meloodiat saab jaotada erinevateks osadeks, millele pole üheselt kindlaid nimetusi. Kasutan kaasaegseid rahvapäraseid termineid Krista Sildoja magistritööst „Põhja-Pärnumaa viiuldajad ja nende mängumaneer 20 saj. poolel.” osade tähistamiseks „Maritovi polka” näitel. (vt joonis 3) Kõige suurem jaotus ehk kogu muusikaline materjal kuni selle kordamiseni on **läbimäng** (LM). Pildil on kujutatud „Maritovi polka” üks LM. See jaguneb omakorda **osadeks**, mida tähistatakse vastavalt suure tähega A, B, C jne, sõltuvalt, mitu osa loos on. Näitena toodud polka koosneb kahest osast - A ja B. Osad koosnevad **lausetest**, mis moodustuvad enamasti neljast taktist. Nende tähiseks on suured kursiivis tähed *A*, *B* jne. Joonisel 3 on näiteks *A* lauseks *A* osa esimesed neli takti. Laused saab aga jagada fraasideks, mille tähiseks on väikesed tähed a, b, c jne. Fraaside pikkus on kaks takti ja need omavahel

liites tekivad laused. Näite puhul on samuti üks fraas ehk a lause *A* esimesed kaks takti ning fraas *b* sama lause viimased kaks takti. (Sildoja 2005)

Joonis 3. Maritovi polka

Polka

(LM) Priido Maritov
(pärmupill)
Kullamaa

A

Meloodiat analüüsitakse harmooniaga sarnaselt, et eristada akordihelid teistest helidest. (Sillamaa 2014, lk 98) Kui akordiheli kõlab meloodias enne, kui akord ise, nimetatakse seda ennakheliks. Kui ülejäänud akordihelid on lahenenud, aga üks heli jääb eelmisest akordist kõlama ka järgmisesse, nimetatakse seda pideheliks. Meloodiaga saab tekitada pinget, lähenedes püsivale helile poole tooni kauguselt, enamasti alt üles. Sellist heli nimetatakse juhtheliks. See ei tähista antud kontekstis tingimata laadi VII astet. Meloodia sujuvaks liikumiseks ühest püsivast helist teiseni saab nii diatooniliselt kui kromaatilisel kasutada läbiminevaid helisid. Kõiki ülejäänud helisid, mis pole akordihelid ega kuulu mainitud kategooriatesse, nimetatakse abihelideks. (*ibid*, 2014, lk 98-99)

1.3 Harmoniseerimine kitarril

Kitarr on enamasti kuuekeelne instrument, mille kõige levinum ehk standardhäälestus on madalamast keelest kõrgemale lugedes E-A-D-G-B-E. Kitarril eripäraks on see, et sellel saab meloodiat ja harmooniat mängides jätta lahtiseid keeli kõlama. See võimaldab luua huvitavaid kõlavärve **arpedžeerides** ehk akordihelid ükshaaval mängides või vahetades kinnistel keeltele noote, jättes lahtised keeled burdoonhelina kõlama. Noodistades märgitakse lahtised keeled sageli ° märgiga. (Sillamaa 2014, lk 104)

Kitarrimäng koosneb kolmest peamisest faktuurist: sõrmitsemisest, *pickimisest* ja *strummimisest*. Sõrmitsemine viitab sellele, et mängitakse sõrmedega arpedžeerides või keeli korruga tõmmates. Sõrmitseda võib ka kombineerituna mediaatoriga. Mõiste *pickimine* tähendab aga mediaatoriga ühe keele korruga tõmbamist. *Strummimine* on ingliskeelne väljend, mis tähendab eesti keelde tõlgituna saagima, klimberdama, trummeldama. Selle termini all peetakse silmas mediaatori või sõrmedega üle keelte tõmbamist nii, et kõik mängitavad helid kõlavad korruga. (Sillamaa 2014, lk 105)

Lisaks on kitarrimängu üks oluline, kui mitte kõige olulisem roll rütmikal. Näiteks on harmooniasaadet mängides võimalik mistahes rütmifaktuuri mängida ja seda erinevate tehnikatega, kas valjult keeli kõlama jättes või hoopis summutatult, andes kitarrimängule pigem rütmilise kui harmoonilise omaduse. (*ibid*, 2014, lk 106)

1.4 Faktuur

Faktuur on mõiste, mis tähistab muusikapala erinevate elementide, nagu meloodia, harmoonia ja rütmi, kooskõla. (Kostka *et al.*, 1989). Kui analüüsida meloodiat või loo vormi, käsitletakse muusikat horisontaalselt. Faktuur käsitleb muusikat aga vertikaalset, pidades silmas, kuidas erinevad muusikalised kihid on üksteise peale asetatud (Sillamaa, 2014, lk 97) ning kirjeldab nende tihedust, kompleksust ja nende vahelist suhet vastavalt sellele, mitu heli korruga mängib. (J. Kennedy, M. Kennedy, 2013).

Üldiselt on levinud neli peamist faktuurijaotust: **monofoonia**, **heterofoonia**, **homofoonia** ja **polüfoonia**.

- 1) Monofooniat tähistab üks kindel meloodia, millel puudub saade. Monofoonia kõlab näiteks siis, kui üks instrument mängib ühehäälselt meloodiat või kui mitu instrumenti mängivad unisoonis. See on kõige lihtsam ja selgem faktuur muusikas.
- 2) Heterofooniaks kutsutakse seda, kui korruga kõlavad erinevad variatsioonid või kaunistused ühest ja samast meloodiast. Heterofooniat kuuleb sageli rahvalauludes, kus inimesed laulavad mitmekesi. Kohapeal varieeritakse või kaunistatakse meloodiat, kuid põhiline meloodia püsib valdavalt konstantne.
- 3) Homofoonia on kahe või enama hääle sarnase rütmiga kooskõla, kus esineb põhimeloodia ning teised hääled täidavad harmoonilist rolli. See on väga sagedasti esinev faktuur ning see jaguneb omakorda kaheks: homorütmiliseks ning saatega meloodiaks. Homorütmilist faktuuri iseloomustab häälte kas peaaegu või täielikult sama rütmiga harmooniline liikumine. Näiteks koorilaul. Meloodia ja saade on vast

kõige levinum faktuur, mida iseloomustab selgelt eristuv põhimeloodia, näiteks laul, ja saatepartii, näiteks kitarr või klaver.

- 4) Polüfoonia all peame silmas mitmehäälsust, kus igat häält iseloomustab eraldiseisev meloodia ja rütm. Individuaalsete meloodialiinide ja rütmide kooskõla tulemus on harmooniliselt ja rütmiliselt mitmekesine meloodia. Lääne-Euroopa klassikalises muusikas esineb polüfoonia sageli fuugades. (Gotham *et al.*, 2022).

Faktuur võib olla meloodiliselt ka stabiilne. Selline faktuur on näiteks **burdoon** ehk üks püsiv heli või noot, mis saadab meloodiat või akorde, jäädes ise muutumatuks. Seda kasutatakse näiteks filmi-, kaasaegses ja folkmuusikas saatefaktuurina. (J. Kennedy, M. Kennedy, 2013)

Harmoniseerimine koosneb teoreetiliselt nii meloodiast, erinevatest kooskõladest kui akordidest ning see, mismoodi neid kooskõlasid moodustatakse ja rakendatakse, on faktuur. (Sillamaa, 2014, lk 53) Mitmed muusikastiilid, sealhulgas käesoleva seminaritöö raames pärimusmuusika on pigem suulised kui kirjalikud praktikad, kus muusikat kirjutatakse üles pigem skemaatilisel. See tähendab, et lisaks meloodiale on noodis kirjas vaid akordimärgid ning saatefaktuur ehk see, kuidas lugu harmoniseeritakse, avaldub muusika ettekandmisel suuresti sõltuvalt esitajast. (Sillamaa, 2014, lk 96).

2. Pillimäng eesti pärimusmuusikas

2.1 Eesti pärimusmuusika

Eestis mõeldakse pärimusmuusika all tavaliselt vanemat rahvamuusikat, selle tänapäevaseid uusesitusi ning ka sellest kultuuripärandist välja kasvanud kaasaegseid töötusi ning edasiarendusi. (Roose, Kahar 2005, lk 21)

Rahvapilli mõiste on mitmeti käsitatav. Etnograafia ja folkloristika seisukoht on, et rahvapillid on kõik laiade rahvahulkade muusikatraditsiooni juurdunud pillid. Need võiks siiski jagada kahte rühma:

1. rahvapillid - rahva kollektiivne looming või ka professionaalse päritoluga pillid, kui rahvas kasutab viimaseid traditsiooniliselt ning ühtaegu arendab neid spontaanselt edasi;

2. rahvalikud pillid - rahvatraditsioonidesse tee leidnud professionaalse muusika pillid, mida rahvas edasi ei kujunda (viul, kitarr jt.) (Tõnurist, 1996)

Pärimusmuusikas on pillimängu mõte seisnenud tantsuks mängimisel. (Tõnurist 2008) Traditsiooniliselt mängiti pilli üksi. Meloodiat mängiti ühehäälselt ja koosmängu puhul unisoonis. (Tõnurist 1996) Vanima harmooniapillina (mainitud esimesena 1579. aastal) võib käsitleda kannelt. Vanemad kandle olid 6-7-keelsed, uuemad rohkekeelsed kandle 20-30 keelega. Mitu keelt andsid võimaluse mängida meloodiat koos akordidega summutades sõrmedega osad keeled ning jättes teised keeled kõlama. (Tampere 1975) Arhailisel kuuekeelsel kandlel on akordilist kandlemängu täheldatud vaid Setomaal. (Tampere, 1996). Uuematel kannedel tekkisid valmis saateakordidega ehk kooridega pillid. Koorid häälestati I, IV ja V astme järgi. (Tõnurist 2008).

2.2 Koosmäng eesti pärimusmuusikas

Eesti rahvapillimuusikas käsitletakse koosmängu peamiselt sellest aspektist, milliseid instrumente rahvapillimeeste maitse järgi koos kasutada kõlbas ja kui võrd need kombinatsioonid rahvatraditsiooni kinnitused.

Eesti ühehääline regivärsiline laul ei soodustanud mitmehäälsel koosmängu. Esimene mitmehääline kooskõla saabus Eestisse keskajal torupilli näol, mis mõjutas selgelt eesti rahvamuusika arengut. Tekkis uus mänguvõte – burdoonsaade. Kahehäälsel pillimängu võimaldas ka Setomaal valipill. (Tõnurist, 1996).

Esimesed koosseisud hakkasid tekkima 18. sajandil. See tulenes sellest, et just siis hakkas kodunema uus funktsionaalsel harmoonial põhinev muusikaline mõtlemislaad. Varasemalt, kui mitmed pillid koos mängisid, tehti seda unisoonis. Laialt levinud torupilli olevat mõnel korral saadetud viiuli, kandle või roopilliga. 18. sajandil tutvus eesti talurahvas uute pillidega - viiuli, klarneti ja flöödigaga - ning mitmehäälsel ansambli- ja orkestrimuusikaga. (*ibid*, 1996) Üldiselt võib aga erinevates koosseisudes ansambli- ja orkestrimuusikaga pidada 19. sajandi teist poolt. Näiteks oli teadaolevalt juba 1860. aastatel Jaan Grünfeldti eestvedamisel segaansambel, kus mängisid kaks viiulit, kannel ja härmoonik. (Tampere, 1975)

Möödunud sajandi teisel poolel suurenes tunduvalt tantsu ja tantsumuusika osatähtsus. Eriti on märgata musitseerimisvormide jagunemist maaelanikkonna eri sotsiaalsete kihtide vahel. Mainitud kihte ühendavateks lülideks olid külapillimeeste

ansamblid ehk külakapellid, kus ühendati kõik olemasolevad muusikariistad. 20. sajandi algaastail levisid Eestis laiemalt kitarrid, mida kasutati esiti peamiselt vaimuliku muusika mängimiseks, kuid peagi leidsid need oma koha ka külakapellides. (Tõnurist, 1996)

Mida enam taandub rahva elust traditsiooniline rahvaloome laulude ja pillimängu näol, seda rohkem muutub ka selle funktsioon. Nimelt on külapillimeeste kunst muutunud rohkem lavakunstiks. Pärimusmuusikatradsiooni kandjaid ei ole tänapäeval enam palju ning nende kõrval tegeleb pärimusmuusikaga nüüd rohkesti inimesi, kelle jaoks on traditsiooniline rahvalooming kunstipärandiks. (Tõnurist, 1996)

Teoriaosas on välja toodud harmoniseerimise teoreetilised alused ja pillimängu eripära pärimusmuusikas. harmoniseerimise põhimõtted seisnevad helide kooskõlas, akordides ja nende järjestuse analüüsimises tuginedes tonaalsusele, harmoonilistele funktsioonidele ja häältejuhtimisele. Seda, kuidas muusikalised kihid, näiteks helid, koos kõlavad, nimetatakse faktuuriks. Eesti pärimusmuusika puhul on traditsiooniline pillimäng olnud ühehäälnene, kuid 18. ja 19. sajandil hakati uute pillide kasutuselevõtuga looma mitmehäälsel koosmängu, mis on tänapäevaks kujunenud kunstipäraseks esituseks.

3. Meetod

3.1 Loo valik

Valin harmoniseeritavaks looks 1937. aastal Kolga-Jaanis Kadri Asu poolt lauldud „Sarvelugu” (vt joonis 4), mille õppisin TÜ Viljandi kultuuriakadeemias pillikoori tunnis. Otsustan harmoniseerimise variante esile tuua selle loo näitel, sest Kadri Asu lauldud meloodia on üsna väikese, kvindi ulatusega, lihtne ja korduv. Lisaks on meloodias madal kolmas aste, mis on moll-helilaadi tunnus. Kuna harmoniseerida on ainult molli I-V astme helisid, jääb VI ja VII astme helide puudumise tõttu vabadus valida akorde nii loomuliku, meloodilise ja harmoonilise molli kui ka dooria helilaadist. See annab võimaluse ühte lugu harmoniseerides mitmeid erinevaid kõlavärve välja tuua.

Joonis 4. „Sarvelugu” noodikogu noot

www.folk.ee/noodikogu

SarveluguKadri Asu
Kolga-Jaani
sarvepilli imitatsioon

Tu-le tut-tu, tu-le rut-tu, tu-le, tu-le, tu-le, tu-le, tu-le, tu-le rut-tu!

Tu-le tut-tu, tu-le tut-tu, tu-le, tu-le, tu-le, tu-le, tu-le, tu-le tut-tu!

Tu - le, tu - le, tu - le, tu - le, tu - le, tu - le, tu - le tut - tu!

Tu - le tut - tu, tu - le rut - tu, tu - le, tu - le, tu - le,

tu - le, tu - le, tu - le, tu - le tut - tu!

ERA, Pl 50 A 1 a < Kolga-Jaani, Uue-Võidu v. – Herbert Tampere 1937. a < Kadri Asu, 67-a.

3.2 Loo analüüsimine

Kasutan Krista Sildoja magistritööst inspireerituna „Sarvelugu” meloodia analüüsimiseks ja tähistamiseks sama süsteemi, mida Sildoja „Maritovi polka” loo puhul kasutas. Kuigi originaalnoot tähistab lugu E-mollis, teen enda harmoneerimised A-mollis. Kuna lugu on korduva meloodiaga ning sellel pole eristuvaid osi, kasutan harmoneerimiseks kahte esimest rida terviklikust noodistusest, mida tähistan kui läbimäng ehk LM. (vt joonis 5)

Joonis 5. „Sarvelugu” vormianalüüs

Sarvelugu
Vormianalüüs

Andres Rass

A

B

Analüüses meloodiat ilmneb selgelt kolme-peale tunnetus. Seetõttu valin taktimõõduks 3/4. Jaotan meloodia fraasideks a, b, c ja d. Viisi analüüses on õigustatud küsida, miks fraas b ei võiks hõlmata ka viiendat takti, mille tulemusena jääks ära fraas c ning teine a-fraas oleks samasugune, nagu esimene. See oleks igati õigustatud, kuna siis oleks lugu võrdselt kaheks viietaktiseks lauseks jaotunud. Otsustan niisuguse fraasijaotuse kasuks kahel põhjusel: esiteks, kui improviseerin „Sarveloo” peale saadet, kipun c-fraasis tooma välja uue harmoonilise lahenduse, mida soovin mängida kauem, kui üks takt. Teiseks, kui saadan vahelduva bassiga valsirütmis vaid funktsionaalharmooniast kinni pidades, lahenen c-fraasi I astme akordi ehk antud juhul Am-i. Siis kõlab kuuendas taktis E-bass ja seitsmes takt jätkub Am-ist lõpuni kvadraatselt. Sellise isikliku eelistuse tulemusena on minu tõlgendus loo vormist kuue takti pikkune lause A ja nelja taktine B.

A-fraasid on enim „Sarvelugu” iseloomustavad, see on loo alati korduv osa, millega lugu algab ja ka lõpeb. Fraasid b ja d võiksid olla tähistatud ka kui b1 ja b2, kuna mõlemad fraasid kõlavad minu meelest kui mõttearendus. C-fraas on neist kõige abstraktsem, kuna mõjub veidi, nagu a-fraas, kuid mitte päris. Tajun seda, nagu harmoonias subdominanti.

3.3 Harmoniseerimise variantide valik

Harmoniseerimise variandid jaotan kolme suuremasse rühma: burdoon, teine hääl ja akordisaade. Igas rühmas käsitlen ühte peamist meetodit ja selle variante. Valitud meetodite abil saan välja tuua näiteid nii meloodilisest kui akordilisest saatefaktuurist. Burdooni osas

teen muutumatu harmoonilise info tõttu põgusalt juttu ka rütmifaktuurist. Minu eesmärk on igas rühmas kajastada just võimalikke variante, mida harmoniseerimisel kasutada, mitte ilmtingimata täpset näidet, kuidas peaks kitarril „Sarvelugu” saatma.

4. „Sarvelugu” harmoniseerimise variandid

4.1 Burdoon

Esimene variant ehk burdoon on harmooniliselt stabiilne. Kasutan toonikaks A5 või kvintakordi, kust puudub tertsi, mis omakorda kehtestab stabiilset harmoonilist põhja. Seepärast toon burdooni osas välja erinevaid võimalikke rütmifaktuure, kuidas ühte sama akordi mängida. Lisaks, kuna käsitlen selles meetodis rütmilisi variante, kus meloodia terviklikkus ei oma tähtsust, toon näited ainult loo A-lause põhjal. Kasutan kolme varianti: labajala tunnetus, arpedžeerimine ja rütmilised variatsioonid.

4.1.1 Labajala tunnetus

Labajala tunnetust ilmestab igale veerandlöögile maanduv ühtlane pulss. Seejuures puuduvad rütmilised rõhud, nagu valsis, ehk seda võiks lugeda kolmeste jaotuste (1-2-3, 2-2-3...) asemel kui võrdselt 1-1-1 jne. (vt joonis 6)

Joonis 6. Labajala tunnetus

Sarvelugu
Labajala tunnetus

Andres Rass

A5 = power chord

The musical score for 'Sarvelugu' is presented in two systems. The first system contains three measures, and the second system contains two measures. The right hand plays a melodic line of quarter notes, while the left hand provides a steady bass line of power chords (A5) on every beat. The tempo and feel are indicated as a steady pulse.

4.1.2 Arpedžeerimine

Arpedžeerimine on faktuur, kus kõlavad samad noodid ehk A-kvint-akord, kuid neid mängitakse ükshaaval ja erinevate rütmiliste jaotustega. Antud näitel koosneb arpedžeerimine 1., 2. ja 5. taktis kolmestest gruppidest ehk trioolidest ning 3. ja 4. taktis neljastest gruppidest. Iga madal A-noot tähistab arpedžo-fraasi algust. (vt joonis 7)

Joonis 7. Arpedžeerimine

Sarvelugu
Arpedžeerimine

Andres Rass

A5 = power chord

4.1.3 Rütmilised variatsioonid

Rütmiliste variatsioonidena toon välja, kuidas akord saab maanduda erinevatele löökidele nii meetri kui meloodia suhtes. Esimeses kahes taktis on rõhutatud takti 1. ja 3. löök. See annab meloodiale hüpleva ja tantsulise tunnetuse. Kolmandas ja neljandas taktis tekib akordide ja meetri vahel $2/3$ polürütm. Meloodia suhtes võib seda analüüsida nii, et akordirütm jaotab meloodia taktis kaheks kolmest kaheksandiknoodist koosnevaks osaks ehk tekib trioolitunnetus. See lisab loole hoopis volavama ja mitte nii hüppelise tunnetuse. Viiendas taktis toon välja, kuidas akord ei pruugi alati takti 1. löögi peale langeda, vaid näiteks hoopis teisele kaheksandikule. Samuti on teisel löögil akord lühem, mille abil saab samuti rütmi hüplevamaks muuta. Sobilik oleks kaheksandiknoot asendada ka staccato-tähisega. (vt joonis 8)

Joonis 8. Rütmilised variatsioonid

Sarvelugu
Rütmilised variatsioonid

Andres Rass

A5 = power chord

4.2 Teine hääl

Teise hääle puhul toon välja erinevad variandid, kuidas saata meloodiat kasutamata akorde, vaid teist meloodiat. Nii tekib põhimeloodia ja teise meloodia ehk teise hääle vahel mitmehäälsus ehk polüfoonia, mida võib samuti käsitleda kui harmooniseerimist. Jaotan teise hääle neljaks osaks: terts alt, terts ülevalt, *counter-melody* ja vaba teine hääl.

4.2.1 Tert्स alt

Siin demonstreerin põhihäälega paralleelselt tert्स alt liikuvat meloodiat. Teise hääle noodid on A-loomuliku molli helilaadist. (vt joonis 9)

Joonis 9. Teine hääl tert्स alt

Sarvelugu
II hääl tert्स alt

Andres Rass

I hääl

II hääl

4.2.2 Terts ülevalt

Siin on demonstreeritud samuti põhihäälega paralleelselt liikuv meloodia, kuid terts ülevalt. Teine hääl on taas A-loomulikus mollis. (vt joonis 10)

Joonis 10. Teine hääl terts ülevalt

Sarvelugu
II hääl terts ülevalt

Andres Rass

The image shows a musical score for a piece titled "Sarvelugu". It is labeled as "II hääl terts ülevalt" (Second voice, tertse above). The score is in 3/4 time and consists of two vocal parts (I hääl and II hääl) and a piano accompaniment. The vocal parts are written in treble clef, and the piano accompaniment is written in grand staff (treble and bass clef). The score is divided into two systems. The first system contains six measures, and the second system contains four measures, starting with a measure number 7. The music features a tertse interval between the vocal parts, which is the focus of the section.

4.2.3 Counter-melody

Siin kasutan *counter-melody* varianti ehk teist häält, mis tugineb põhimeloodiale, kuid ei liigu sellega paralleelselt. (vt joonis 11) See on iseseisev sekundaarne meloodia, mille roll on põhimeloodiat toetada ja kaunistada. Üldiselt, et see põhimeloodiaga ei konkureeriks, tuleb *counter-melody*'ga targalt ümber käia. Nimelt lähtun põhimõttest, et seal, kus põhimeloodia on informatiivne ehk on tihedama rütmi ja meloodilise infoga, kõlab meloodia hõredamalt ja vastupidi.

Kasutan teise hääle puhul rütmiliselt ja meloodiliselt korduvaid motiive, lisades meloodiale väikeseid variatsioone, seeläbi lugu harmooniliselt rikastades. Toon alates 5. taktist esile F# noodi ehk kõrge VI astme, mis tähistab koos madala VII astmega (G) dooria helilaadi. Viimases taktis toon aga sisse F-noodi, mis muudab taaskord kõlavärvi.

Joonis 11. Counter-melody

Sarvelugu
Counter-melody

Andres Rass

4.2.4 Vaba teine hääl

Siin toon välja vaba teise hääle, mis on *counter-melody*'st veelgi vabam variant. (vt joonis 12) See on väga abstraktne ja kohati ebasobilik variant loo saatmiseks, kuna võib tugevalt konkureerida põhimeloodiaga. Vabat teist häält saab kasutada näiteks loo kulmineeruvast osast, kui soovitakse tekitada taotluslikult pingestav kooskõla või kui ka põhimeloodia mängija improviseerib teema peale. Häid vaba teise hääle näiteid võib kuulda näiteks Youtube'i videos Chris Eldridge'i ja Julian Lage'i koosmängust „Mean Mother Blues” loos 2015. aasta Fretboard Summitil vahemikus 2:46-3:13. (Eldridge, Lage, 2015)

Minu näide vabast teisest häältest on rütmiliselt ja meloodiliselt küllaltki sisukas. Toon välja erinevad laadid, näiteks 3. taktis harmoonilise molli kõrge VII astme ehk G# noodiga, seejärel 4. taktis asendades selle madala VII astmega, mis juhatab meid 5. taktis *counter-melody*'st juba tuttava F# noodi näol dooria helilaadi. Lisaks toon esile erinevad

meloodiafraasid või motiivid. Esimeses kahes taktis kõlav fraas kordub 5., 6. ja 7. taktis, kus kahes viimases lisan juurde variatsioonid. 8. ja 9. taktis toon taas välja arpedžod, mis juhatavad pingestavalt viimasesse takti, kus liigun põhimeloodiaga paralleelselt kvint kõrgemalt.

Joonis 12. Vaba teine hääl

Sarvelugu
Vaba II hääl

Andres Rass

4.3 Akordisaade

Akorde mängides pöoran tähelepanu vaid harmooniale, mistõttu jätan rütmilised variatsioonid tahaplaanile ja kasutan läbivalt valsisaadet ehk takti 1. löögile maandub bassiheli ning 2. ja 3. löögil kõlab akord. Ainus rütmiline erand esineb viimases näites. Harmoonia jaotan funktsionaalselt lähtudes sellest, kuidas meloodiat peatükis 3.2 analüüsisin. Fraasid a ja c ehk 1., 2., 4.-6 ja 10. taktid on peamiselt toonika funktsiooniga. Ainus erand on c-fraas, kus kasutan näiteks meloodilisele mollile või ka dooria helilaadile viitavat D-duuri (F#-nooti). Fraasid b ja d ehk 3., 4., 8. ja 9. takt on IV-V või II-V funktsiooniga.

Jaotan akordisaate viieks osaks: loomulik, harmooniline ja meloodiline moll, nende segu ning modaalne harmoonia.

4.3.1 A loomulik moll

Loomuliku molli puhul on b- ja d-fraasides IV-V akordid mõlemad moll-akordid ehk Dm ja Em, kuna loomulikus mollis on naturaalne F ja G. (vt joonis 13)

Joonis 13. Am loomulik 1

Sarvelugu
Am loomulik

Andres Rass

The musical score for 'Sarvelugu' in Am loomulik is presented in two systems. The first system contains six measures. The chords indicated above the notes are Am, /E, Dm, Em, Am, and /E. The second system begins at measure 7 and contains four measures with chords Am, Dm, Em, and Am. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef.

Toon ka välja alternatiivse viisi A loomulikus mollis saate mängimisel, kus Dm ja Em asemel kasutan nende paralleel-duur-akorde ehk F ja G. Neid võib käsitleda ka kui A-loomuliku molli VI ja VII astet. (vt joonis 14)

Joonis 14. Am loomulik 2

Sarvelugu
Am loomulik

Andres Rass

The musical score for 'Sarvelugu' in Am loomulik is presented in two systems. The first system contains six measures. The chords indicated above the notes are Am, /E, F, G, Am, and /E. The second system begins at measure 7 and contains four measures with chords Am, F, G, and Am. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef.

4.3.2 A harmooniline moll

Harmoonilise molli puhul kõrgendan VII astet ehk antud juhul saab G-noodist G#. See tähendab, et V astme akord on E või dominant-septakord E7. (vt joonis 15)

Joonis 15. *Am harmooniline 1*

Sarvelugu
Am harmooniline

Andres Rass

Am /E Dm E7 Am /E

7 Am Dm E7 Am

Kuna kasutusel on dominant-septakord E7, saan IV-V lahenduse asemel V astme ette mängida ka A harmoonilise molli II astme akordi Bm7b5. Sellel on samuti subdominandi funktsioon. Nii saan lahenduse II-V, mis juhatab veelgi tugevamalt I astmesse ehk toonikasse. (vt joonis 16)

Joonis 16. *Am harmooniline 2*

Sarvelugu
Am harmooniline

Andres Rass

Am /E Bm7b5 E7 Am /E

7 Am Bm7b5 E7 Am

4.3.3 A meloodiline moll

Meloodilise molli tunnus on lisaks kõrgele VII astmele ka kõrge VI aste ehk F#. Seetõttu kasutan IV astme akordina D7-t. 7. taktis mängin F# noodist VI astme akordi, milleks on meloodilises mollis F#m7b5, mida jätkan 8. taktis ka subdominandi rollis, 9. taktis mängin dominandina kvint-sekstakordi ehk E7/G#. Nii tekib bassinootidest VI ja VII astme lahenemine toonikasse, et rõhutada veelgi meloodilise molli astmeid. (vt joonis 17)

Joonis 17. Am meloodiline

Sarvelugu
Am meloodiline

Andres Rass

The musical score for 'Sarvelugu' is presented in two systems. The first system (measures 1-6) features a melody in the treble clef and accompaniment in the bass clef. The chords indicated above the staff are Am, /E, D7, E7, Am, and /E. The second system (measures 7-9) continues the melody and accompaniment, with chords F#m7b5, E7/G#, and Am. The key signature is one flat (Am) and the time signature is 3/4.

4.3.4 A loomuliku, meloodilise ja harmoonilise molli variant

Siin kasutan kõiki eelpool mainitud variante ehk varieerin nii madala kui kõrge VI ja VII astmega. Lisan juurde uued kõlavärvid sus-akordide ja noonide ehk 9. astmete näol. (vt joonis 18)

Joonis 18. *Am loomulik, harmooniline ja meloodiline*

Sarvelugu
Am loomulik, harmooniline ja meloodiline

Andres Rass

The musical score for 'Sarvelugu' is presented in two systems. The first system (measures 1-6) features a melody in the right hand and chords in the left hand: Am7, /E, F#sus2, G#sus4, D/F#, and D#sus2. The second system (measures 7-11) continues the melody and chords: Am9, D7, E7#sus4, E7, and Am9. The score is in 3/4 time and uses a key signature of one flat (B-flat).

4.3.5 Modaalne harmoonia

Viimases akordisaate variandis väljun diatoonilisest A-mollist ning käsitlen, kuidas võib „Sarvelugu” saata teistest helistikest ja laadidest akorde laenates. Akordide valikul pean silmas seda, et akord sisaldaks meloodiaheli. (vt joonis 19)

Esimesed 4 takti võib analüüsida kui VI-II-V C-duurile. C-sse lahenemise asemel jätan kõlama akordi meloodias D-noodi ja lahene hoopis F#m-i, saades akordiks F#m13. See on modaalne laen A-iooniahelilaadist. Seejärel arpedžeerin 6. takti teisest poolest samat akordi E-noodist alla, kuid jõuan pärast akordivälist G-nooti BbM7sus2 akordi, mille laenan A-früügiahelilaadist.

Valin sellised lahendused, kuna akordid sisaldavad meloodiaheliseid ning need ei kõla dissonaalselt ning kui üldse, siis minu jaoks rahuldustpakuval määral. Sarnase ideega mängin 8. ja 9. taktis järjest kasvavalt kvart-akorde, mis ei oma otseselt funktsionaalset harmoonilist väärtust, vaid mõjuvad pingestavalt, jõudes viimaks toonikaakordi Am9.

Varasema valitunnetuse asemel lähenesin seekord rütmimuusika käekirjaga ja muutsin rütmifaktuuri täielikult. Püüdsin selles variandis rakendada kõiki varasemalt mainitud ideid ja jätta enim tervikliku mulje.

Joonis 19. Modaalne harmoonia

Sarvelugu
Modaalne harmoonia

Andres Rass

Am11 Dm9 G13sus4

4 G7 F#m13

7 BbM7sus2 E7sus/B F#7sus/C# G7sus/D A7sus/E Am9

Kokkuvõte

Pärimusmuusika on enamasti funktsionaalharmoonial põhinev ning diatooniliste pärimuspillide iseärasuse tõttu on lugude helistikud korduvad, peamiselt neljas duuris või nende paralleel-mollis. Ometi, kui kuulata, kuidas professionaalsed kitarristid pärimuslugusid harmoniseerivad, ei saa märkamata jääda mitte üksnes eri lugude, vaid ka ühe loo erinevate esituste vahel mitmekülgne paeluv kitarrisaade. Et teada saada, milliseid muusikalisi võtteid on võimalik pärimusmuusika lugude saatmise mitmekesistamiseks kasutada, oli seminaritöö eesmärk kaardistada erinevaid harmoniseerimise võimalusi ja rakendada saadud teadmisi praktikas kitarril pärimusmuusika loo „Sarvelugu” näitel.

Ehkki igal lool on kindel harmooniline info, kõlab see iga kitarristi esituses erinevalt. Niisiis on kitarril harmoniseerimise mitmekülgsemaks muutmise puhul on võtmesõnaks faktuur. Saatefaktuuri moodustavad kaks peamist osa: kooskõla ja rütm. Kooskõla puhul on võimalik läheneda akordiliselt ja meloodiliselt. Akordiliselt saab faktuur olla väga stabiilne, näiteks burdoon-saate näol. Kõige levinum on aga diatooniline ehk ühe-helistikuline akordisaade, mis põhineb funktsionaalharmoonial. Nii ei ole faktuur kogu aeg stabiilne, vaid vahelduvad pingestavad ja lahendavad kooskõlad. Diatoonilisest harmooniast väljudes saame omakorda kooskõla rikastada modaalseste laenude näol ehk kasutades akorde teistest helistikest ja laadidest. Meloodiliselt võib saatefaktuur lähtuda rohkemal määral põhimeloodiast, näiteks mono-, hetero- või homofooniliselt, või ka vähem, näiteks polüfooniliselt või teatud juhtudel täiesti vabalt. Samuti võib meloodia lähtuda akordidest, näiteks neid arpedžeerides.

Harmoniseerimise faktuur ei pruugi aga olla rangelt meloodiline ega akordiline. Sageli esineb kitarrisaates akordilise ja meloodilise mõtlemise kombineerimist. Kui meloodiafraas on sisukas, sobib selle taustale stabiilne akord või akordijärgnevus. Kui aga meloodiafraas lõpeb ja kõlab pikk noot, on kitarril ruumi vastata näiteks oma meloodiaga.

Käesolevas töös välja toodud harmoniseerimise variandid on abiks nii kitarristidele kui teistele saatepillide mängijatele, et leida meetodeid saatefaktuuri mitmekesistamiseks ning saadud teadmised ei rakendu vaid pärimusmuusikale. Harmoniseerimise variandid on välja toodud ideedena ega pole mõeldud tervikliku variandina, praktikas tuleks neid vastavalt loole katsetada ja omavahel põimida.

Kuna seminaritöö teema keskendub harmoniseerimise võimalustele, ei ole antud töös

põhjalikult lahatud rütmi osa. Kuna sellel on saatefaktuuri kujunemisel oluline roll, võiks tulevikus käesolevat tööd edasi arendada just sellest aspektist. Nii valmiks terviklik õppematerjal saatefaktuuri kujundamiseks, mis tuleks kasuks igale muusikule.

Kasutatud kirjandus

Fretboard Journal. [Kasutajanimi]. (2016, 5. august). *Julian Lage & Chris Eldridge - "Mean Mother Blues" at the Fretboard Summit 2015* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=26lvcVGSePk>

Gotham, M., Gulling, K., & Hamm, C. (2022). Open Music Theory-Version 2.

Hutchinson, R. (2017). Music Theory for the 21st-Century Classroom.

Kantarelis, S., Dervakos, E., Kotsani, N., & Stamou, G. (2023). Functional harmony ontology: Musical harmony analysis with Description Logics. *Journal of Web Semantics*, 75, 100754.

Kostka, S. M., Payne, D., & Schindler, A. (1989). Tonal harmony, with an introduction to twentieth-century music.

Kennedy, M., & Kennedy, J. (2013). *The Oxford dictionary of music*. Oxford University Press, USA.

Ligon, B. (1996). Connecting Chords with Linear Harmony.

Roose, C.; Kahar, S. 2005. Improvisatsioon. Pärimusmuusika. Tartu: Bookmill.

Sarvelugu_Kadri_Asu_Kolga-Jaani_sarvepilli_imitatsioon_2_folk_noodikogu.pdf
(17.12.2024)

Schmidt-Jones, C. (2013). Understanding basic music theory.

Sildoja, K. 2005. Põhja-Pärnumaa viiuldajad ja nende mängumaneer 20 saj. poolel.
https://www.rahvamuusika.ee/vana/sildoja_uurimus/index.htm (20.12.2022)

Tampere, H. 1975. Eesti rahvapillid ja rahvatantsud. Tallinn: Eesti Raamat.

Tõnurist, I. 1996. Pillid ja pillimäng Eesti külaelus. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus.

Tõnurist, I. 2008. Eesti rahvapille. Tallinn: Ajakirjade Kirjastus.

Veinberg, K. 2019. Saatepartii kujunemine rahvapärasel viiulimängus kolme viiuliduo (Hiio/Joakit; Männimets/Toom; Adamson/Jõearu) polkade esituse näitel.