

Juhani 1. küsimus on seotud sellega, miks ma ei viidanud sisuliselt raamatule "Paras paar" ning miks pean varasemaid uurimusi ebaolulisteks. Mängutehnikast on raamatus "Paras paar" kirjas lk 29, 30.

Esiteks: ma kindlasti ei pea varasemaid uurimusi ebaoluliseks ning retsensendil on õigus, et peaksin olema sõnade osas väga valiv, sest on mitmeid pillimängijaid, kes on Torupilli Jussi mängu olnud mitmeid aastaid süvenenud, eriliselt võiks välja tuua just Juhan Uppini välja toodud nimed. Hindan neid väga ning kahe mainitud inimesega olen koostööd teinud õpilane-õpetaja rollis (Leanne Barbo, Cätlin Mägi), mistõttu hakkasin üldse Torupilli Jussi vastu huvi tundma. Ma tänan neid surmani kogu selle panuse eest, mis nad on andnud, et ma seisaksin praegu siin teie ees.

Juhan Uppin kirjutab, et "seda saaks siluda täpsustades, et tegu on esimese akadeemilise uurimistööga (siin tuleks siiski vahet teha ja olla sõnatundlikum)". Olen nõus. Lähtusin tõesti eeldusest, et antud kontekstis räägime akadeemilistest uurimusest, mis on ilmunud ülikooli kontekstis seminari-, diplom-, magistri- või doktoritöö tasandil. Raamat "Paras paar" on kindlasti samuti akadeemiline väljaanne, ent ma lähtusin teisest eeldusest. Kui see kedagi riivas, ma vabandan.

Raamatule "Paras paar" viitasin kindlasti mitme tsitaadi puhul Torupilli Jussi eluloos, ent seda raamatut oleks võinud minu töö sees rohkem au sisse tuua, liiatigi veel, kui olin selle otsast lõpuni läbi lugenud.

Teiseks: Mängutehnikast on raamatus "Paras paar" kirjas lk 29, 30 ning seal käib jutt poolkaetud või kaetud tehnikas mängust ning nn vahehelidest, mida mina käsitlen eraldusnootidena.

Lk 13 oma töös kirjutan põgusalt mängutehnikast definitsioonide juures. Seal oleks olnud tõesti asjakohane viidata ka raamatule "Paras paar". Olen nõus, ent antud töös ei olnud minu fookus konkreetselt mängutehnika uurimisel, vaid pigem vormianalüüsil, mistõttu ma ei käsitlenud ülipõhjalikult Torupilli Jussi mängutehnikat. Mängutehnikat kasutasin oma kontserdil nii erinevate eraldusnootidega, motiivide ning motiivikimpudega varieerides.

2. („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) (lk 7). Küsimus: kas need kolm sõna olidki mõeldud uurimismeetodi kirjelduseks sissejuhatuses?

Täpsustan: kindlasti ei olnud see nii.

Lk 8 ja 9 oma sissejuhatuses kirjutan oma magistratöö kolmandat, empiirilisele uurimusele keskenduvat peatükki ning kirjutan täpsustavalt, et:

“Kolmandas, empiirilise uurimuse osas näitan, kuidas analüüsin vormi mina, tutvustan oma uurimistöö mõisteid, meetodeid ning -küsimusi. Seejärel olen välja toonud kolme Torupilli Jussi pilliloo detailsema analüüsi, olles neid lugusid ise mänginud. Sellele järgnevad üldistavad järeldused kõigi kaheksa labajalaloo kohta nii esituste, motiivikimpude kui

motiivide tasandil. Konkreetsed lood on analüüsi objektiks valitud põhjusel, et neid on salvestatud kahel või ka kolmel korral ning nende lugude pärimusmuusikalise vormianalüüsi ja erinevate noodistuste võrdlemise kaudu muutuvad nähtavaks ühe vanema rahvapillimängija muusikalised mõttemudelid – mustrid. Vormianalüüsis olen välja töötanud oma värvidepõhise vormianalüüsi meetodi, mis võimaldab minu hinnangul erinevalt varasematest uurimustest paremini visualiseerida pillimängu erinevate vormitasandite varieerimist ning näitab ära erinevate osade erinevused ning on seetõttu lugejale-vaatajale selgemini mõistetavamad kui vaid vormiüksuste numbriline ja täheline kirjeldamine (mis on olnud enamasti senine praktika). Kui käsitöös on vöökirjade tegemiseks olemas vöökirja muster, siis on minu soov tuua sarnane visuaalne kirjeldamisviis ka muusikasse. See aitaks lihtsustada pillilugude vormist arusaamist. Seetõttu on ka minu töö pealkirjaks “Mustrid Torupilli Jussi muusikas ehk Juhan Maakeri pillimängu variatsioonid”. Analüüsi tulemusel pakun välja pillimängija “tööriistakasti” – Torupilli Jussist inspireeritud võimalike pillitehniliste vahendite komplekti, mille Torupillil Juss on minu hinnangul jätnud pärandiks tänapäevastele pillimängijatele.

Täpsemad selgitused meetodi kohta olen jätnud hilisemaks vormistusnõuete piirangute tõttu.

3. Sarnane problemaatika – eelnevate aastakümnete tohutu töö väärtustamise küsimus – avaldub mõneti ka sõnastustes, mis puudutavad torupilli traditsioonilise mängustiili taastamist. Näiteks sissejuhatuse viimases lauses l...

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?

Seda, kas torupilli traditsiooniline mängustiil tervikuna on palju laiem kui motiiviline mängustiil, saaks adekvaatselt öelda peale vastavat uurimust nt minu arhiivipraktika ajal kaardistatud andmete põhjal. Mina pean traditsioonilise mängustiili all silmas mängustiili enne traditsiooni katkemist, mis oli elava pärimuse osa. See, millest me räägime tänapäeval on tegelikult juba taastamine (Revival, millest räägib ka Soome filosoof Lauri Honko), mis on lahti kistud oma originaalsest kontekstist. Teadmised selle traditsioonilise mängustiili kohta on pigem oletuslikud ning fragmentlikud.

Väljavõte minu tööst (lk 24)

Tänapäevase inimesena on samuti oluline teadvustada, et oma kontekstist välja kistud materjali uurides on meie tajud ähmastatud. Sellele probleemile viitab näiteks Soome folklorist ja filosoof Lauri Honko, kes kirjutab oma artiklis “Folklooriprotsess” folkloori teisest elust, milleks ta kutsub pärimusainese ülestõusmist arhiivist või muust säilituspaigast ning pärimusprotsessist lahti rebitud ja talletatud aines satub jälle ringlusse. “Teaduslik uurimus pärimusest, näitus muuseumis, videofilm, essee või pärimuslikkust taotlev etendus, jutustus, tants, muusikaesitus jne võivad pürgida algupärase kultuuri lähedale, muuta seda mõistetavaks, kuid siiski erinevad tingimused pärimuslikust kommunikatsioonist, kust materjal algselt pärineb,” märgib ka Honko (1990: 14). Ka Norra pärimusmuusika uurija Tellef Kvifte kirjutab, et meie muusikataju on “värvitud” ning peab olema värvitud meie erinevatest muusikakogemustest ning ka tänapäevane muusikaline keskkond on märgatavalt erinev näiteks (Norra) muusikalisest kontekstist sada aastat tagasi. (Kvifte 2017: 2.)

Juhani Uppini väljatoodud lausetes ma soovisin pigem au anda varasematele uurimustele, mitte näida upsakas. Taaskord ütlen, et me räägime akadeemilistest uurimustest, mitte pillimeistrite, praktikute, pillimängijate praktilisest uurimistööst. Minu hinnangul on need kaks erinevat asja teaduse kontekstis, seniks kuni praktik pole oma uurimust formeerinud teadustekstina, ent näiteks Leanne Barbo või Cätlin Mägi hindamatu tööta poleks ka minu teadustööd.

Et Mägi uuris ise oma diplomitöös Jaan Pihti ning Jaagup Kilströmi mängu vormi ning Karolin Übner uuris samuti Jaagup Kilströmi ning mina asusin Juhan Maakeri lugude kallale, saame kõik erineval moel täiendada teadmisi sellest, milline oli traditsiooniline pillimäng.

Raamatust “Paras paar”, olgugi, et ta on etnokulbi võitnud, ei leia me Torupilli Jussi lugude vormianalüüsi, ega ka motiivikimpude või motiivitasandi variatsioonide uurimust. Sel põhjusel olen julgenud ka taolise lause välja öelda. Selleks, et mängida traditsioonilisel viisil, on vaja teada üht-teist ka muusikalise teksti potentsiaalse struktuuri mitte vaid mänguvõtete kohta. ERA EÜSi kogumike paarirealistest torupillilugude noodistustest me vormi välja ei loe ning seda on torupillimängijad igatsenud. Vormianalüüsi saame välja lugeda salvestistelt ning seda on edukalt tõesti teinud ka Cätlin Mägi ning Karolin Übner.

Oleksin võinud väljenduda ehk pehmemalt ning öelda, et sel viisil oleme traditsioonilise torupillimängu vormikujundusvõtetele veelgi lähemal ning mina andsin oma panuse.

4. 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?

labajalg iseloomustab vanemat improvisatoorsemat liikumist, labajalavalss viitab kvadraatsele moodsamale paaristantsule

See on minu kui uurija arvamus.

5. 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?

Antud juhul pean silmas nii tema pilli häälestust kui intonatsiooni ning oleksin võinud seda täpsustada.

1921. aasta salvestised ei ole tegelikult helikõrguste osas adekvaatsed, sest meil puudub info, milline oli Jussi originaaltempo. Vaharullid võivad lugude originaaltempot kiirendada ning tõsta häälestuse kõrgemale.

Cätlin Mägi sõnul muutis Jaan Tamm (ERA) Soome salvestisi ehk originaale, mis kajastuvad ka minu töös viidetena plaadile "Paras paar". Jaan Tamm muutus tempod ühtlaseks, sest erinevad vaharullid olid erineva kõrguse ja erineva tempoga, iseg ühel aastal salvestatud. Seal on erinevused, Jaan viis keskpõrandale kokku plaadi jaoks.

Siin tuleks leida üles kõik Jussi originaalpillid ja viia läbi eraldi uurimus. Mina sellega ei tegelenud.

I-VI aste on trükiviga. Tänan seda märkamast. Jutt on ikkagi I-VI astmest ning madalast VIIIndast

Kui räägin, et need viitavad miksolüüdia laadile, siis ma ei ütle, et need on miksolüüdia laad. Need VIITAVAD miksolüüdiale.

Juhan Uppinil on õigus. Ülemine F on tõesti Torupilli Jussi pillil olemas ning seda kuuleb eelmängudes.

Oleksin võinud kriitilise pilguga noodistused üle kontrollida, see oleks võib-olla olnud mõistlik.

6. 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?

Need võivad olla kas (pool)kaetud pillimängutehnikast tulenevad või mängusurvest tulenevad asjad. Kui pilli pigistada rohkem, lähevad astmed madalamale ning kui pigistada vähem, siis kõrgemale. Tänapäevased pillid on ikkagi väga stabiilsed võrreldes toonastega, samuti võimaldab goretex, millel on nahk ümber seda, et pillikott ei lase läbi, see tagab ühtlasema heli.

7. Üks näide liigest 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?

A-burdoon sai lisatud sellele seadele hiljem, kui seade oli tegelikult valmis. See oli Ulvi Võsa idee ning tellisin ka endale sellest lähtuvalt A burdooni (aga kuna minu pillil on see alumine, mitte ülemine, sest mul pole rohkem võimalik pilli ehituse tõttu üles burdoone panna, panin hoopis kasutusse alumise A). Tunnetuslikult on A antud loos hoopis E neljas aste, kuigi olen nõus jah, et bassinoot otsustab helistiku.

Antud lugu on tegelikult saadetud hoopis Poolast (ERA andmed), seega ei saa kindlalt võita, et tegemist oleks Skandinaaviapärase looga.

8. Lõpukontserdi kommentaar “pealesurutud tonaalsus” vahelduva burdooniga.

Olen nõus. Minu eriala nimetus on “kultuuripärandi loovrakendused”. Seetõttu otsustasin ära kasutada oma pilli kõik võimalused, ent jääda siiski truuks laadide vaheldumisele, nagu seda tegi Juhan Maaker. Kõikudes I ja madala VII vahel.

9. Sõnade tonaalsus ja toonika nimetamine segamini modaalsusega, et pole hea praktika.

Olen nõus, rangelt võttes on see tõesti nii.

Nõustun retsensendiga, et parem oleks kasutada vaid mõisteid modaalsus ja funktsionaalharmoonilisus.

Ahlbäck'i tabel: Harmooniline oli võetud üks-ühelt tema raamatust ning tõlkijana otsustasin igaks juhuks seda mitta muuta.

10. Küsimus: kui peaksid nüüd lõpuks otsustama, siis kas määraksid selle muusika pigem tonaalseks või mittetonaalseks?

Olen tõesti kasutanud sõna “toonika”, aga Torupilli Jussi muusika on läbi ja lõhki modaalne muusika. Toonika asemel oleks olnud parem “põhitoon”. Pmst on ka olemas ka laadi toonika, aga parem oleks rääkida põhitoonist.

“Aga toonikat Torupilli Jussi lugudest ei leia.“ Oleksin võinud teistmoodi selgitada.

11. Lugesdes 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?

Oleksin võinud selgemalt väljenduda ning öelda, et modaalsusele viitab see, et pillimees balanseerib pidevalt kahe astme vahel, mida tema pilliga on võimalik mängida.

Kõrge VII aste viitab minu hinnangul juba funktsionaalharmooniliale, duur-moll süsteemile.

Modaalne on laadilisus. Tonaalne tähendab tõesti, et tegemist muusika, millel on olemas toonika. Olen retsensendiga nõus, et modaalne pole tonaalse vastand.

Modaalsel muusikal võib olla ka tonaalne kese. Atonaalne on tonaalse vastand.

madal VII miksolüüdia - modaalne

kõrge VII viitab pigem: duur-moll süsteemile

12. 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 ütleksin, 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 melodialiinis. 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 balansseerimine“). Kuidas kommenteerid?

väga meeldiv, et pärimusmuusika teooria alane diskussioon jätkub. See näitab, et mõistete osas valitseb ebaselgus ning tunnistan siinkohal ka oma viga.

Töö kirjutamise ajal tekkis mul tunne, et hädasti oleks vaja eestikeelset pärimusmuusika teooria õpikut, kus kõik need terminid oleksid lahti seletatud väga selgelt!

Kahe harmoonilise grupi pidev vaheldumine melodialiinis kõlab väga hästi, olen retsensendiga nõus. Minu mõte oli tegelikult selles, et ma ei tunnetanud ise neid lugusid mängides, et pillimees oleks nn “modaalset dominant” kasutanud pingestamise eesmärgil, sest kaks laadi minu silmis pidevalt vaheldusid ning neid lugusid mängides ei tundunud, et

lahendus oleks olnud eesmärk. Mõnes mõttes pingestamine toimus, aga ta oleks võinud sama lugu mängida tunde ning ikkagi oleks olnud tunne, et lahendust pole.

Siin ongi see koht, kus me oleme oma tajusid ka tänapäevasest funktsionaalharmoonilisest mõtlemisest lasknud ähmastada. Me otsime koguaeg muusikas lahendust.

Antud juhul oleksin võinud väljenduda selgemalt ning öelda, et duurkolmkõla madalalt seitsmendalt astmelt vaheldub kolmkõlaga laadi I astmelt. Kuigi see on ka lüüdia laadile sarnane, on antud kontekstis tõesti pigem tegemist madala VII astme kolmkõlaga. Lüüdia laadist oleks saanud rääkida siis, kui kasutatud oleksid kõik astmed ning burdoon oleks olnud kinni.

13. 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 mõttemudelid ja esteetilistes eelistustes ei toimunud üleöö). Kuidas kommenteerid?

Tänapäevaseid pille ei saa võrrelda toonaste pillidega. Tänapäevane pill on siiski juba peaaegu kromaatileine pill, millega saab mängida mitmeid laade ning helistikke. Selle võimalused on suuremad. D-st Fini üle oktavi.

See on huvitav vaatenurk toonastele protsessidele. Kindlasti oli siin mitmeid tasandeid.

Torupillile ilmusid 19. sajandil ju ka konkurendid: uuemat tüüpi külakandleid, viiul, lõõtspill, akordion. Kõike, mida sai mängida neil pillidel, lihtsalt polnud võimalik torupilliga mängida. Võib-olla vaimustus toonanegi inimene kõigest uuest ning huvitavast. Samas toimusid veel 20. sajandilgi pulmad torupilli saatel (ent mitte kõik). Viiulilugudena on säilinud torupillilugusid, mis tähendab, et kad vanad lood võisid endiselt olla "popid".

14. Tööriistakasti jutt:

Olen nõus retsensendi kommentaariga. Oleks võinud erinevalt sõnastada ningööriistakasti kuuluvad tõesti vaid erinevad mänguvõtted.

15. 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 kasutate neid mõisteid pidevalt kõrvuti, küsin, mida mängustiil siinkohal sinu jaoks tähendab? Mis elemente see sisaldab? Mida kirjeldad, kui „hindad“ (kasutate sellist sõna lk 21) mängustiili?

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?

Autor jätkab: „Pillitehnilisest meisterlikkusest ehk mängustilist on oma doktoritöös kirjutanud

Juhan Uppin (2022).“ Seda on küll natuke valus lugeda. Kas sellena siis mängustiili käsitledki?

Vabandan südamest, kui olen retsensenti kuidagi isiklikult solvanud. Selline sõnastus on olnud eksimus.

Mängustiili all pean silmas seda, kuidas pillimees etteantud materjali kasutab. Kuivõrd vabalt end sellega tunneb ning mida pillimängule omalt poolt juurde lisab. Pärimusliku materjali puhul (nt Jussist inspireerituna) ongi minu jaoks põnev, kuidas varieerida rütmiliselt, meloodiliselt ja eraldusnootidena. Sain ise pillimängijana kinnituse, kus suunas isiklikus pillimängupraktikas laieneda.

Meisterlikkus on oskus neid vahendeid kasutada ning virtuoossus.

16. 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)?

Sest inimestele on harjumuspärane mõiste “osa”. Töös soovisin näidata ja eriliselts illustreerida, et Torupilli Jussil polnud tegemist osadega klassikalises mõttes. Kui mõtleme ka pärimusmuusikas osadest, siis me lähtume eeldusest, et selle osa sisemine struktuur on võrdlemisi muutumatu, ent Jussil muutusid need osad üsna tihti ning kui vaadata kasvõi minu skeeme esitluses, on ilmselge, et need pole klassikalised osad ning võiksid pigem tekitada segadust inimestes, kes proovivad Jussi muusikast aru saada. Seetõttu on keeruline rääkida osadest ning võtsin kasutusele uue termini, et just nimelt motiivipõhine muusika oleks arusaadavam. Osa tundub fikseeritum kui muutuva suurusega ning muutliku vormiga motiivikimp.

17. Lk 52. E noot lõpus ja j1 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 9 selliseid piukse loo lõpunoodina („lahendusena“) ja ei ole juba varasemat „lahenemist“ tähele pannud?

Lk 52 on trükiviga. See koht minu magistritööst räägib loost nr 4 ja 41. Mina lähtusin oma analüüsis noodistustest ning oma pillimängu tunnetusest.

Räägin veelkord sellest, et “lahenemine” lähtub funktsionaalharmoonilisest mõtlemisest. Modaalset muusika puhul ei pruugi lahendus olla lahenduseks. Lugu võis lõppeda ka piuksuga.

18. Melismid. Viimaseks teoreetiliseks küsimuseks on segadus melismidega. Tundub, et autorile on jäänud ebaselgeks, et ka eellöögid (millena on käsitletavad 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.“

Torupillimängijad kasutavad kahte eraldi terminit oma tavakeeles. Üks on eraldusnoodid ning teine on kaunistused. Eraldusnoodid ja kaunistused on torupillimängija teadvuses kaks erinevat asja. Asendasin antud juhul sõna “kaunistus” pisut peenemakõllalisema sõnaga

“melism”. Oleksin võinud kontrollida klassikalise muusika mõisted üle, ent lähtusin torupillimängijate tavapraktikast.